

Soziologie der Konventionen

Guy Schwegler

Die Theorien in der Kulturproduktion

Aspekte der Performativität von
Kultur- und Sozialwissenschaften

OPEN ACCESS



Springer VS

Soziologie der Konventionen

Reihe herausgegeben von

Rainer Diaz-Bone, Soziologisches Seminar, Universität Luzern, Luzern, Schweiz

Lisa Knoll, Allgemeine Soziologie, Universität Paderborn, Paderborn,
Deutschland

Konventionen sind Koordinationslogiken, die in Situationen von kompetenten Akteuren pragmatisch ins Werk gesetzt werden. Die in Frankreich entstandene, transdisziplinäre Wissenschaftsbewegung der Konventionentheorie („Economie des conventions“) hat sich seit einigen Jahren in den deutschsprachigen Sozialwissenschaften etabliert. War es anfangs die Rezeption durch die Wirtschaftssoziologie und die Sozioökonomik, die die Konventionentheorie prominent gemacht hat, so hat sich schnell gezeigt, dass der Ansatz ein deutlich breiteres Anwendungsspektrum hat wie Arbeit und Organisation, Erziehung und Bildung, Recht, Gesundheit und andere sozialwissenschaftliche Forschungsbereiche. Die Konventionentheorie liefert sowohl grundlegende Beiträge zur sozialwissenschaftlichen Theoriebildung sowie zur Methodologie im Spannungsfeld zwischen Pragmatismus und Strukturalismus also auch empirische Anwendungen und Forschungsbefunde in verschiedenen institutionellen Bereichen, so dass man von diesem Ansatz auch als von einem komplexem pragmatischen Institutionalismus sprechen kann.

Um diese weite Perspektive auf die Konventionentheorie zum Ausdruck zu bringen hat sich in der deutschsprachigen konventionentheoretischen Forschung die Bezeichnung „Soziologie der Konventionen“ etabliert – dabei wird „Soziologie“ weit verstanden und nicht nur auf die Fachwissenschaft beschränkt. Die Transdisziplinarität dieses Ansatzes ermöglicht nicht nur die Vermittlung mit anderen institutionentheoretischen Ansätzen, sondern auch die gegenstandsbezogene Integration sozialwissenschaftlicher Forschung, die bislang in „Bindestrichdisziplinen“ getrennt bleibt.

Die SPRINGER VS-Buchreihe „Soziologie der Konventionen“ präsentiert aktuelle deutschsprachige Beiträge zu diesem transdisziplinären Feld. Es werden sowohl Monographien als auch thematisch fokussierte Herausgeberschaften publiziert.

Herausgegeben von:

Rainer Diaz-Bone, Universität Luzern

Lisa Knoll, Universität Paderborn

Wissenschaftlicher Beirat:

Esther Berner (Universität der Bundeswehr)

Christian Bessy (École normale supérieure Paris-Saclay)

Julia Brandl (Universität Innsbruck)

Eve Chiapello (École des hautes études en sciences sociales Paris)

Stephan Dahmen (Universität Paderborn)

Reinhold Hedtke (Universität Frankfurt a.M.)

Kenneth Horvath (Pädagogische Hochschule Zürich)

Christian Imdorf (Universität Hannover)

Guillemette de Larquier (Universität Lille)

Regula Julia Leemann (Pädagogische Hochschule Basel)

Guy Schwegler

Die Theorien in der Kulturproduktion

Aspekte der Performativität von
Kultur- und Sozialwissenschaften

 Springer VS

Guy Schwegler
Universität Luzern
Luzern, Schweiz

Beim vorliegenden Text handelt es sich um die überarbeitete Version einer Dissertation, die an der Universität Luzern eingereicht wurde. Rainer Diaz-Bone (Universität Luzern) und Günter Mey (Hochschule Magdeburg-Stendal) waren die beiden Gutachter. Der Dokortitel für die Arbeit wurde im Jahr 2023 von der Kultur- und Sozialwissenschaftlichen Fakultät vergeben.

Die Open Access Publikation wurde ermöglicht durch die Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung und durch die Unterstützung des Prorektors Forschung der Universität Luzern.



ISSN 2629-2416

ISSN 2629-2424 (electronic)

Soziologie der Konventionen

ISBN 978-3-658-42609-5

ISBN 978-3-658-42610-1 (eBook)

<https://doi.org/10.1007/978-3-658-42610-1>

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

© Der/die Herausgeber bzw. der/die Autor(en) 2024. Dieses Buch ist eine Open-Access-Publikation

Open Access Dieses Buch wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Buch enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Text © Guy Schwegler 2023

Lektorat: Elke Flatau

Überarbeitung Grafiken: Adelina Kashtanjeva

Planung/Lektorat: Cori Antonia Mackrodt

Springer VS ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Abraham-Lincoln-Str. 46, 65189 Wiesbaden, Germany

Das Papier dieses Produkts ist recyclebar.

Vorwort

Dieses Buch ist meine leicht überarbeitete Dissertationsschrift, die Anfang 2023 an der Universität Luzern angenommen wurde. Als ich 2017 am Lehrstuhl von Rainer Diaz-Bone zu arbeiten begann, war zuerst nur klar, dass ich im Rahmen der Promotion „irgendwas mit Musik“ machen wollte. Die ersten Ideen wurden durch meinen Betreuer immer wieder von derselben Frage herausgefordert: „Was ist eigentlich das Problem?“ Der Übergang von der quälenden Aufgabe, ein solches Problem zu finden, hin zu einer Vorfreude auf die weitere Forschung, erfolgt erst, als ich von ihm auf das Konzept der Performativität aufmerksam gemacht wurde. Nun war klar: Meine Arbeit soll sich um das drehen, was passiert, wenn Leute außerhalb der Wissenschaft kultur- und sozialwissenschaftliche Theorien verwenden, nämlich für das „Machen“ von Musik. Denn in der Musikwelt, in der ich damals aktiv involviert war, war völlig klar, dass man solche Theorien verwendet. Unklar war jedoch, was sich am Machen von all den Dingen im Zusammenhang mit Musik damit ändert. Letzteres war nun mein Problem.

Ausgehend davon erfolgte eine umfassende Beschäftigung mit soziologischen Konzepten und methodologischen Ansätzen. Vieles davon war nötig, um meine Fragestellung zu schärfen, ergab sich im Schreibprozess selbst oder bereitete die empirische Analyse vor. Teilweise zwang ich mich selbst dazu, Dinge nicht nur zu lesen und zu verstehen, sondern auch auszuformulieren sowie auf meine Arbeit zu übertragen. Entsprechend umfassend sind auf den folgenden Seiten die Kapitel zu Theorien und Methoden. Ich hoffe, dass Leser*innen davon nicht abgeschreckt, sondern ermutigt werden, sich entweder auf meine Gedankengänge einzulassen oder auch mal eine Seite zu überspringen. Obschon Letzteres hin und wieder möglich sein wird: Ohne das Ausformulieren all der Überlegungen wäre es mir nicht möglich gewesen, zu meinen Ergebnissen zu kommen. Im

Nachhinein würde ich dies womöglich anders machen. Aber in der ersten Hälfte meines Dissertationsprozesses war dieses Schreiben unabhingbar, um eine Sicherheit zu erlangen.

Der Beginn des empirischen Vorgehens war eine weitere Verunsicherung, die sich erst mit dem näher rückenden Abgabedatum legte. Denn irgendwann wurde klar, dass ich mit der Verwendung von kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien durch gesellschaftliche Akteur*innen ein wichtiges Phänomen erfasste, das weit über diese eine Musikwelt hinausging. Gleichzeitig löste ich mich immer mehr von dieser Welt und meiner Rolle darin ab. Als ich die Arbeit im September 2022 einreichte, fühlte ich mich voller Zuversicht. Die damit verbundene Überzeugung, mit meiner Forschung einen Beitrag zu leisten zur Soziologie sowie zum Verständnis der Rolle von Wissenschaft in der Gesellschaft, hat sich seitdem nicht geändert. Was sich hingegen geändert hat, ist der Titel der Arbeit. Ursprünglich enthielt dieser noch „How to do things with theory“, angelehnt an John Austins Buch *How to do things with words*. Der Vorschlag von Gabriel Abend soll nicht unerwähnt bleiben, obwohl für die Publikation auf die Anspielung verzichtet wurde.

Nicht nur beim Titel, sondern auch bei einer Vielzahl weiterer Prozesse erhielt ich Unterstützung. Die Person, die mich dazu ermutigte, überhaupt mit der Promotion zu beginnen, war meine Frau Lëndita. Und ohne den Rückhalt meiner Eltern wäre es nie dazu gekommen, dass ich eine solche Entscheidung hätte treffen können. Bereits deutlich wurde, dass Rainer Diaz-Bone eine zentrale Rolle für diese Arbeit innehatte, die ich aber nochmals herausheben möchte. Die Unterstützung meines Zweitbetreuers Günter Mey war insbesondere im späteren Verlauf des empirischen Vorgehens äußerst hilfreich. Dankbar bin ich auch meinen Interviewpartner*innen und einer Vielzahl weiterer Personen, die kleinere und größere Inputs für mein Thema lieferten. Gegen Ende des Arbeitsprozesses waren es weiter eine Reihe von Freund*innen, die mich beim Korrekturlesen unterstützt haben, bevor Elke Flatau meine Formulierungen nochmals genaustens prüfte und Adelina Kashtanjeva alle Grafiken aufbereitete. Die vorliegende Open-Access-Publikation wurde schließlich mit finanziellen Mitteln des Schweizerischen Nationalfonds und des Prorektorsats Forschung der Universität Luzern ermöglicht. Vielen Dank!

Luzern
Juli 2023

Guy Schwegler

Inhaltsüberblick

1	Einleitung: Kulturproduktion als Zentrum gegenwärtiger Gesellschaften	1
2	Performativität und Valorisierung: Wertigkeitskonstruktion durch Theorien	21
3	Konzepte zur Analyse von Performativität in der Kulturproduktion	81
4	Methodologien und Methoden für die Analyse von Performativität	165
5	Die Veränderung der Kulturproduktion	235
6	Fazit: Änderungen in den Wertigkeiten von Kulturproduktion	463
	Anhang	483
	Literatur	493

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung: Kulturproduktion als Zentrum gegenwärtiger Gesellschaften	1
1.1	Die Verwendung von wissenschaftlichem Wissen in der Gesellschaft	7
1.2	Perspektive, Fragestellung und Aufbau der Arbeit	15
2	Performativität und Valorisierung: Wertigkeitskonstruktion durch Theorien	21
2.1	Die Perspektive der Performativität	22
2.1.1	Auffassungen von Performativität	22
2.1.2	Die Performativität von wirtschaftswissenschaftlichen Theorien	26
2.1.3	Dimensionen von Performativität	31
2.1.4	Schlussfolgerung: Ein theoretisches Modell für performative Effekte	37
2.2	Theorien im Prozess der Valorisierung	39
2.2.1	„Berechenbarkeit“ in kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien	39
2.2.2	Wertzuschreibung im Kulturkapitalismus	42
2.2.3	Valorisierung mittels kultur- und sozialwissenschaftlicher Theorien	47
2.2.4	In die Valorisierung hinein: Wertigkeiten in den Theorien	53
2.2.5	Ermöglichung von Valorisierung: Parapraktik und Form	59
2.2.6	Schlussfolgerung: Die Auslegung von Wertigkeiten durch Akteur*innen	62

2.3	Die Herkunft der Theorien	64
2.3.1	Die Auswirkungen von Universitäten und Fachhochschulen	64
2.3.2	Ein „Turn to the Social“ in der Kulturproduktion	68
2.3.3	Theorien als Alltagsressourcen	73
2.3.4	Schlussfolgerung: Eine Durchdringung mit Theorien.	77
3	Konzepte zur Analyse von Performativität in der Kulturproduktion	81
3.1	Theorien als Lebensstil-Ressource	82
3.1.1	Ein Interesse für Sozialstruktur und Lebensstile	82
3.1.2	Distinktion über Kulturprodukte	88
3.1.3	Distinktion mittels kultur- und sozialwissenschaftlicher Theorien	93
3.1.4	Die Möglichkeit eines pluralen Habitus.	97
3.1.5	Reflexivität und Performativität.	101
3.1.6	Schlussfolgerung: Handlungen in Lebensstilen.	106
3.2	Felder und Kulturwelten: Theorien im sozialen Kontext der Kulturproduktion	108
3.2.1	Felder als soziale Kontexte der Kulturproduktion	108
3.2.2	Performativität und die (Un-)Abhängigkeit von Feldern.	114
3.2.3	Von den Feldern zu den sozialen Welten der Kulturproduktion	122
3.2.4	Konzepte zur Analyse von Kulturwelten	127
3.2.5	Authentische Produktion und Performativität	133
3.2.6	Schlussfolgerung: Zwei Interessen am sozialen Kontext von Performativität.	138
3.3	Mediation durch Theorien	141
3.3.1	Erweiterung der Perspektive durch Mediation.	141
3.3.2	Naturalisierung und Sozialisierung der Objekte	146
3.3.3	Wert in der Mediation	151
3.3.4	Von der Mediation zu Attachements	155
3.3.5	Schlussfolgerung: Übersetzung der Theorien als Attachements	160

4	Methodologien und Methoden für die Analyse von Performativität	165
4.1	Die Sozio-Epistemologie der Performativität	166
4.1.1	Eine gemeinsame Wissensproduktion erster und zweiter Ordnung	166
4.1.2	Graduelle Differenz – 1. Konsequenzen der ersten Ordnung	173
4.1.3	Generalisierte Symmetrie und ein neuer Bruch – 2. Konsequenz der ersten Ordnung	180
4.1.4	Performativität als Phänomentechnik – 1. Konsequenz der zweiten Ordnung	185
4.1.5	Teilnehmende Objektivierung – 2. Konsequenz der zweiten Ordnung	189
4.2	Eine qualitative Methodologie zwischen Paradigmen	193
4.2.1	Die methodologischen Konsequenzen zwischen Pragmatismus und Strukturalismus	193
4.2.2	Bewährung einer qualitativen Methodologie zwischen den Paradigmen	200
4.2.3	Von der Grounded Theory zur Situationsanalyse.	203
4.2.4	Situationsanalyse als Methodologie zwischen Pragmatismus und Strukturalismus	207
4.2.5	Mapping als ergänzende Analysepraxis.	212
4.3	Methoden zur Analyse der performativen Effekte.	218
4.3.1	Startpunkt des empirischen Vorgehens und Techniken der Datenerhebung.	218
4.3.2	Systematik und Techniken der Datenanalyse.	224
4.3.3	Hinweise zur Aufbereitung der Daten für die Ergebnispräsentation	230
5	Die Veränderung der Kulturproduktion	235
5.1	Feldtheoretische Betrachtung der Kulturwelt	236
5.2	Die Situation der Intermediation der Theorien	243
5.2.1	Eine neue Problematisierung von Kulturproduktion	243
5.2.2	Die „Studies“ als Intermediäre.	251
5.2.3	Formen der Intermediation.	259
5.2.4	Eine Fraktion der neuen Mittelklasse als sozialstrukturelle Einbettung	276
5.2.5	Die selbstverständliche wissenschaftliche Perspektive	283
5.2.6	Nahelegungen der Verwendung von Theorie.	290

5.2.7	Exkurs zur Situation der Intermediation: Design.	295
5.2.8	Schlussfolgerung: Eine konventionelle Grundlage für Performativität	301
5.3	Die Situation der Verwendung der Theorien	306
5.3.1	Anrufung der Akteur*innen durch die Theorien	306
5.3.2	Formen der Kulturproduktion als Einfallstore für Theorien	316
5.3.3	Übersetzung 1: Von der Wissenschaft in die Kulturwelt	324
5.3.4	Effekte im Bereich der normativen Praxisprinzipien.	329
5.3.5	Effekte im Bereich der Ausführungsmediationen	337
5.3.6	Effekte im Bereich der Ontologie und Autorschaft	344
5.3.7	Performative Effekte als Prozesse des Attachements.	357
5.3.8	Übersetzung 2: Effekte zwischen den Bereichen der Kulturproduktion	364
5.3.9	Exkurs zur Situation der Verwendung: Informatik	376
5.3.10	Schlussfolgerung: Radikale Veränderungen und die Schwierigkeit barnesischer Performativität	384
5.4	Die Situation der neuen Prozesse durch Theorien	389
5.4.1	Dekonstruktion der Evidenzen.	389
5.4.2	Das benötigte „Mehr“	397
5.4.3	Generische Performativität als Valorisierungsstrategie	402
5.4.4	Die Metaebene der performativen Kulturproduktion.	407
5.4.5	Eine Kulturwelt als „unsichtbares College“.	417
5.4.6	Ein Feld für die Reise durch Institutionen	423
5.4.7	Theorie als Grenzobjekt und Garant von universalem Wissen	429
5.4.8	Das Aussetzen der Performativität.	440
5.4.9	Exkurs zur Situation der neuen Prozesse: Zeitgenössischer Tanz	447
5.4.10	Schlussfolgerung: Die Nutzung der Theorien	458
6	Fazit: Änderungen in den Wertigkeiten von Kulturproduktion.	463
6.1	Theoretische Konzepte in Kulturwelten.	464
6.2	Systematisierung der performativen Effekte	469
6.3	Die gesellschaftliche Bedeutung von Kulturproduktion	475
	Anhang: Übersicht der analysierten Fälle	483
	Literatur.	493

Abbildungsverzeichnis

Abb. 2.1	Theoretisches Modell der performativen Effekte.	38
Abb. 3.1	Vereinfachte Darstellung eines Feldes in Bezug auf Theorieverwendung durch die Agent*innen	118
Abb. 3.2	Mediation zwischen linearer und zirkulärer Kausalität	149
Abb. 3.3	Von der Übersetzung und Mediation zu den Attachements	162
Abb. 4.1	Übersicht wissenschaftsphilosophischer Positionen	178
Abb. 4.2	Reinigungs- und Übersetzungsarbeit	181
Abb. 4.3	Das verallgemeinerte Symmetrieprinzip der ANT.	183
Abb. 4.4	Zusammenfassung der Sozio-Epistemologie.	196
Abb. 4.5	Drei Formen von Maps, beispielhaft	216
Abb. 4.6	Ausweisung zur Interpretation.	230
Abb. 5.1	Felddarstellung der experimentellen elektronischen Musik.	241
Abb. 5.2	Bücherregale von drei EEM-Akteur*innen, Foto 1	255
Abb. 5.3	Bücherregale von drei EEM-Akteur*innen, Foto 2	256
Abb. 5.4	Bücherregale von drei EEM-Akteur*innen, Foto 3	256
Abb. 5.5	Screenshots von Theorietexten aus einem sozialen Medium, Beispiel 1 und 2	262
Abb. 5.6	Screenshots von Theorietexten aus einem sozialen Medium, Beispiel 3 und 4	263
Abb. 5.7	Formen der Intermediation.	275
Abb. 5.8	Einfallstore für Theorien	322
Abb. 5.9	Übersetzung 1: Von der Wissenschaft in die Kulturwelt	327
Abb. 5.10	Performativität als Prozess des Attachements	364
Abb. 5.11	Vergleich der Performativität als Hervorbringung und als Neurahmung.	405

Abb. 5.12	Abgrenzung der performativen Effekte der Kritik gegenüber der neurahmenden Valorisierung	408
Abb. 6.1	Theoretisches Modell der performativen Effekte nach der empirischen Analyse	474

Tabellenverzeichnis

Tab. 5.1	Übersicht der im empirischen Material erwähnten Theoretiker*innen	413
Tab. A1	Übersicht der materialreichen Fälle	484
Tab. A2	Übersicht der materialarmen Fälle	491



Einleitung: Kulturproduktion als Zentrum gegenwärtiger Gesellschaften

1

Kulturproduktion scheint im Zentrum von gegenwärtigen westlichen Gesellschaften zu stehen: Die Produkte und Produktionsprozesse der bildenden Kunst, der Literatur, des Theaters, des Films, des Tanzes oder der Musik sind nicht nur Nebensächlichkeiten im Alltag, die ergänzend existieren zu den „wirklich“ wichtigen Dingen, den funktionalen Gütern wie Nahrungsmittel, Kühlschränke, Autos, Mobiltelefone und so weiter. Kulturproduktion nimmt heute in vielfacher Weise eine zentrale gesellschaftliche Stellung ein. Was womöglich noch vor wenigen Jahrzehnten ein Nischeninteresse einer spezifischen Gruppe darstellte, kann heute eine breit anerkannte Geltung erlangt haben. Die Produktion und der Konsum von Kultur werden so zunehmend zu einem legitimen Lebensinhalt: Wendet man einen beachtlichen Teil der eigenen Zeit für Kulturproduktion auf, so markiert dies nicht etwa abweichendes Verhalten, sondern eher einen angemessenen Lebensentwurf. Kulturproduktion ist dann auch mehr als eine Freizeitbeschäftigung und kann einen zentralen Lebensaspekt darstellen. Die genauen Grenzen zwischen einem Hobby, einer professionellen Kulturproduktion und einer anderen beruflichen Tätigkeit sind dabei fließend. Weiter mögen die eigentlichen beruflichen Karrieren in der Kulturproduktion zwar immer noch von „objektiven“ Ungewissheiten geprägt sein, sie können jedoch auf „symbolische“ Sicherheiten in Form von gesellschaftlicher Anerkennung zurückgreifen.

Kulturproduktion ist heute ein anerkannter und relevanter Bestandteil der Wirtschaft eines Landes. Genau wie für die funktionalen Güter Fabriken gebaut wurden, so werden heute auf immer breiterer Basis materielle und immaterielle Ressourcen für die Kulturproduktion aufgewendet. Fabriken für erstere Güter mögen zwar weiterhin gebaut werden. Jedoch wurde mit der im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts einsetzenden Deindustrialisierung der Schwerpunkt dieser Produktion in sogenannte „Schwellenländer“ verschoben. In Westeuropa wurden

hingegen neue Formen der kapitalistischen Wertschöpfung etabliert, bei denen unter anderem die Kulturproduktion eine zentrale Stellung einnimmt (Boltanski und Esquerre 2018). Für die Schweiz verdeutlicht die amtliche Statistik, dass die Stätten der Kulturproduktion bereits 10 % aller Unternehmen ausmachen und rund 6 % aller Erwerbspersonen den „Kulturschaffenden“ zugeordnet werden können (BfS 2020a). Das Interesse der vorliegenden Arbeit für Kulturproduktion ist zwar nicht nur auf die Schweiz fokussiert. Trotzdem geben solche Zahlen bereits erste Hinweise auf die Relevanz der Kulturproduktion, insbesondere wenn man diese im Vergleich betrachtet: Es gibt nämlich mehr „Kulturstätten“ als Bauernhöfe in der Schweiz, mehr als doppelt so viele Kulturschaffende als Beschäftigte in der Landwirtschaft und ebenfalls ist der Beitrag zum Bruttoinlandprodukt (BIP) von Ersteren doppelt so hoch (BfS 2020b). Mit 2 % mag dieser Beitrag der Kulturschaffenden immer noch sehr klein und etwa von demjenigen des Finanzsektors um ein Vielfaches überstiegen werden (BfS 2020a). Doch auch hierzu lohnt sich der Vergleich. Denn die 260'000 Personen, die am Finanzstandort Schweiz bei 16'000 Unternehmen tätig sind, stehen 312'000 Kulturschaffenden gegenüber, die in 63'000 Unternehmen angestellt sind (BfS 2021). So lässt sich bereits festhalten, dass die Kulturproduktion als ehemaliger Randbereich immer mehr an Bedeutung für den Wirtschaftsstandort Schweiz erlangt hat.¹

Die ersten statistischen Überlegungen zur wirtschaftlichen Bedeutung und die erwähnten Zahlen unterschätzen jedoch das tatsächliche Ausmaß der Relevanz von Kulturproduktion. Denn nicht nur ein „Kulturschaffen“, wie dies von der amtlichen Statistik erhoben wird, hat eine immer größere Bedeutung erlangt. Verschiedenste Arbeiten haben aufgezeigt, dass auch weitere Bereiche der Wirtschaft die Logiken von Kulturproduktion übernommen haben (siehe für eine Übersicht Schäfer 2018, S. 193 ff.): Die kapitalistische Produktion wurde auf breiter Basis „kreativ“ (Florida 2002) und „kulturalisiert“ (Reckwitz 2017). Auch für die Schweiz lässt sich aufzeigen, dass ergänzend zu Wertvorstellungen wie Effizienz und Fleiß, die bestimmend waren für die Industrieproduktion, neue Anforderungen an die Erwerbstätigen allgemein hinzukommen (Bannwart et al. 2021). Diese sollen nun eine Passion für ihre Arbeit mitbringen,

¹Die Anzahl der Unternehmen und Beschäftigten im Bereich der Kultur hat in den letzten zehn Jahren in der Schweiz ein größeres Wachstum erlebt als ihr entsprechendes Pendant bei der Gesamtwirtschaft. Der Beitrag zum BIP-Wachstum war hingegen kleiner aufgrund des Rückgangs der Printmedien, die ebenfalls zur Kulturwirtschaft hinzugezählt werden (BfS 2020a).

dabei kreativ sowie authentisch tätig sein und in ihrem Beruf eine Selbstverwirklichung anstreben. Kulturproduktion wird als eine Art Modell angesehen, das in verschiedenen anderen Wirtschaftsbereichen eine Relevanz erlangen kann. Die Bedeutung von Kultur wird aber weiter unterschätzt, wenn nur die professionelle Produktion betrachtet wird. Denn die zuvor erwähnte Selbstverwirklichung ist keineswegs nur im beruflichen Umfeld zu erreichen, sondern die Freizeit ist hierfür ein genauso relevanter Bereich. Dabei ist die Gegensätzlichkeit zwischen der bürgerlich-beruflichen „Statusarbeit“ und der romantischen Vorstellung des kulturell-freizeitlichen „Entfaltens“ aufgelöst. Arbeit und Freizeit werden als Teil desselben legitimen Projektes des Selbst angesehen, in dessen Zentrum Kulturproduktion stehen kann (vgl. Reckwitz 2017, S. 287 f.). Dadurch sind auch konkrete Praktiken im Bereich der Hobbys wie etwa das „Sammeln“ nicht nur unproduktiver Zeitvertreib (vgl. Boltanski und Esquerre 2018, S. 371 ff.). Sie repräsentieren heute relevante Tätigkeiten, die gleichzeitig in der Freizeit und in einer Profession angewendet werden können.

Die Bedeutung der Kulturproduktion lässt sich nicht nur anhand von aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen aufzeigen, die von kultur- und sozialwissenschaftlichen Studien nachvollzogen werden. Es kann auch ein zunehmendes Interesse der wissenschaftlichen Disziplinen an den Phänomenen der Kulturproduktion herangezogen werden, um den Bedeutungszuwachs dieses Bereichs hervorzuheben. Dabei fand zweifellos ein Wandel statt: Insbesondere die Soziologie hatte in ihren Anfängen um die Wende hin zum 20. Jahrhundert eine „Anti-Haltung“ gegenüber der Ästhetik der Kulturproduktion (Eßbach 2001). Zwar spielte Kultur allgemein eine wichtige Rolle für die „Klassiker“ des Fachs und ein Forschungsinteresse für gesellschaftliche Bereiche wie etwa Musik war vorhanden (vgl. De la Motte-Haber 2007; Shepherd und Devine 2015, S. 2). In diesen Betrachtungsweisen ging es aber nicht um die Ästhetik, es gab kein soziologisches Interesse für Farbgebung, Formsprache, Klänge und Ähnliches. Kultur war vielmehr ein allgemeiner Gegenstand, um die Prozesse der formalen Rationalisierung, der sozialen Differenzierung oder der Naturbeherrschung durch die Gesellschaft hervorzuheben (Reckwitz 2015, S. 17). Anstelle einer Kritik der Ästhetik etablierte die Soziologie eine eigene Kritikform des Sozialen von Kulturproduktion, mit der ästhetische Aspekte dann ignoriert oder gar delegitimiert wurden (Reckwitz 2015, S. 19). Gegenüber diesen Anfängen kann nun auf drei Veränderungen hingewiesen werden, die eine zunehmende Bedeutung der Kulturproduktion für die Kultur- und Sozialwissenschaften hervorheben: (1) Ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kam eine neue Generation von Wissenschaftler*innen an die Universitäten, die insbesondere in England und in den USA ein viel breiteres Interesse an Kulturproduktion

etablierte (Shepherd und Devine 2015, S. 5).² Aber auch in Frankreich und insbesondere ausgehend von Pierre Bourdieu (1982) wurde Kulturproduktion ein zentrales Thema der Soziologie. Diese Tendenz blieb bestehen und das entsprechende Interesse verbreitete sich weltweit (Hanquinet und Savage 2015, S. 1). (2) Zudem entwickelte sich ab den 1990er Jahren eine Fachdiskussion, die weiterhin geführt wird und die ästhetischen Aspekte stärker in den Fokus rückt (Lévy und Quemin 2022). Hierbei wird danach gefragt, wie überhaupt eine „soziologische“ Analyse von Kulturprodukten geleistet werden kann. (3) Schlussendlich lässt sich die Bedeutung der Kulturproduktion für die Wissenschaft nochmals in Bezug auf die im letzten Absatz erwähnten Diagnosen verdeutlichen. Denn immer mehr Forschungsansätze analysieren nicht nur Kulturproduktion, sondern sie folgen auch der Vorstellung, dass die Prozesse der Kulturalisierung immer relevanter werden für gegenwärtige Gesellschaften (vgl. Reckwitz 2015, S. 14).

Für die vorliegende Arbeit ist die These, dass Kulturproduktion eine Art Zentrum von gegenwärtigen Gesellschaften repräsentiert, die grundsätzliche Ausgangslage. Sie kann als eine spezifische Ausprägung der Diagnose aufgefasst werden, dass allgemein eine Kulturalisierung des Sozialen stattgefunden hat (vgl. Reckwitz 2017, S. 75). Dabei ist klar, dass gegenüber dieser These berechtigte Kritik vorgebracht werden kann, die insbesondere auf die Grenzen der Bedeutung von Kulturproduktion verweist (vgl. Szántó 2016, S. 348 ff.; Boltanski und Esquerre 2018, S. 131 ff.; Wagner 2018, S. 530). Global betrachtet ist nämlich der Großteil der kapitalistischen Produktion kaum von der oben eingeführten Kulturalisierung betroffen. Vielmehr werden diese Produktionsweisen weiterhin nach Optimierungsprozessen ausgerichtet, die Fragen nach Authentizität und ähnliche Interessen einer Kulturproduktion ignorieren (Chiapello 2004). Auch für westeuropäische Länder darf keineswegs angenommen werden, dass das Motiv der Selbstverwirklichung mittels Kulturproduktion den Alltag von allen Mitgliedern einer Gesellschaft prägt. Die entsprechenden Tendenzen mögen zwar eine mehr und mehr dominante sowie legitime Vorstellung sein. Die tatsächlichen Tätigkeiten und Gestaltungsweisen des Alltags repräsentieren aber nur den Lebensstil eines bestimmten Teils der Bevölkerung. Die vorliegende Arbeit

²Die vorliegende Arbeit verwendet hauptsächlich den Asterisk beziehungsweise das „Gender-Sternchen“, um eine geschlechtergerechte Sprache anzustreben. Werden mehrere Gruppen in einem Satz angesprochen oder wird nur eine Person bezeichnet, wird gelegentlich auch eine Abwechslung von weiblichen, männlichen und Asterisk verwendenden Formulierung benutzt.

wird jedoch von einem allgemeineren Interesse angeleitet, das von der erwähnten Kritik weniger betroffen ist. Dieses Interesse kann zunächst anhand einer anderen „kritischen“ Überlegung beschrieben werden.

Die Studien im Zusammenhang mit der eingeführten Ausgangslage verdeutlichen zwar alle, dass Kulturproduktion und die dadurch ermöglichten ästhetischen Praktiken oder Erfahrungen eine grundsätzlich veränderte und größere Bedeutung in der Gesellschaft erlangt haben (vgl. Schäfer 2016, S. 285). Diese Diagnosen könnten sogar ergänzt werden durch ältere Arbeiten, die der Kulturproduktion eine zentrale Rolle für die Reproduktion von Ungleichheiten in Gesellschaften zuweisen (Bourdieu 1982). Gleichzeitig bleibt ein bestimmtes Problem bestehen: Es wird oftmals nicht im Detail klar, wie diese Relevanz der Kulturproduktion wirklich entstehen konnte. Die einen Studien zeigen zwar auf, wie bestimmte Aspekte aus der Kulturproduktion einen Modellcharakter für weitere gesellschaftliche Bereiche erlangen konnten (Boltanski und Chiapello 2003; Florida 2002). Dadurch lässt sich aber noch nicht direkt nachvollziehen, warum Kulturproduktion selbst im Zentrum der Gesellschaft steht. Es wird vor allem die Bedeutung des entsprechenden Modells aufgezeigt, nicht aber die Bedeutung der Kulturproduktion und Kulturprodukte selbst. Andere Argumentationen verdeutlichen diese Relevanz der Kulturproduktion und heben hierzu die größere Nachfrage nach den entsprechenden Produkten hervor (Reckwitz 2017) oder beschreiben Kulturproduktion als neue Weise der Wertschöpfung (Boltanski und Esquerre 2018). Dabei bleibt aber die Herausforderung, zu erklären, wie die Produktionsweisen und Produkte wirklich einen weiteren Geltungsanspruch in der Gesellschaft erhalten. Diese nun vorgebrachten, kritischen Überlegungen sind keineswegs substantiell (und wurden auch in Studien teilweise angesprochen, die in diesem Absatz kritisiert werden). Sie sollen lediglich das allgemeine Interesse einleiten. Dieses kann wie folgt umrissen werden: Es gilt, im Detail die Organisation und Ausrichtung derjenigen Prozesse der Kulturproduktion nachzuvollziehen, die sicherstellen, dass dieser Bereich im Zentrum von gegenwärtigen Gesellschaften stehen kann. Diese Prozesse richten einen bedeutenden Teil der wirtschaftlichen Produktion auf Kultur aus und ermöglichen, dass andere Produktionsbereiche gemäß dem Modell der Kultur funktionieren und dass das eigene Leben in Hinblick auf Kulturproduktion gestaltet werden kann.

Mit der Betrachtung der Detailprozesse lässt sich ausgehend von Kulturproduktion ein weiteres zentrales Moment von gegenwärtigen westlichen Gesellschaften erfassen (Stehr und Ericson 1992a; Engelhardt und Kajetzke 2010). Denn nicht nur eine Kulturalisierung des Sozialen hat in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stattgefunden, sondern auch eine „Verwissenschaftlichung“ des

Sozialen (Stehr und Ericson 1992b, S. 6). In den verschiedensten gesellschaftlichen Bereichen nimmt wissenschaftliches Wissen einen immer größeren Stellenwert ein: sowohl im alltäglichen Leben als auch in der ökonomischen Produktion. Bisherige Wissensformen werden abgelöst und wissenschaftliche Beraterinnen, Vermittler oder allgemeiner Expert*innen nehmen eine immer zentralere Stellung ein in den gesellschaftlichen Zusammenhängen (ebd.). Damit wird Wissenschaft selbst zu einer Produktivkraft und das entsprechende Wissen zu einer Quelle für Wert oder Sinn: Mit ihm lassen sich Ziele formulieren, Strategien entwickeln und Legitimität sowie Sicherheit erlangen. Die Effekte der Verwissenschaftlichung gilt es auch auf die Kulturproduktion zu übertragen und zu beachten, welche Rolle das wissenschaftliche Wissen in diesem gesellschaftlichen Bereich spielt. Denn nicht nur die Analysen von Kulturproduktion haben zugenommen. Durch die Verwissenschaftlichung der Gesellschaft scheint zudem das aus diesen Analysen gewonnene Wissen mehr und mehr in der Kulturproduktion wieder angewendet zu werden. Die Analyse dieses Verwissenschaftlichungsprozesses ist somit der Schlüssel für die Erklärung der Bedeutung von Kulturproduktion.

Es sind insbesondere die kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien, das wird diese Arbeit aufzeigen, die in gewissen Formen der Kulturproduktion von den gesellschaftlichen Akteur*innen eingebracht und verwendet werden.³ Die Analyse der theoretisch-informierten Produktionsprozesse und der daraus folgenden Effekte ermöglicht es zu erklären, warum Kulturproduktion im Zentrum von gegenwärtigen Gesellschaften steht. Diese Argumentation müsste zweifellos um eine Vielzahl weiterer Aspekte ergänzt werden, um die Relevanz

³In diesem Satz werden zwei Begriffe eingeführt, die eigentlich eine Definition verlangen: „theoretische Konzepte“ und „gesellschaftliche Akteur*innen“. Für beide Begriffe können hier nur Hinweise gegeben werden, während die tatsächlichen Bedeutungen sich erst als Resultat der empirischen Arbeit ergeben. Als Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften werden diejenigen Konzepte angesehen, die von Autor*innen aus den entsprechenden Disziplinen verfasst wurden und die für die Forschung eine Relevanz aufweisen. Ausgangslage dafür, ob ein Buch, ein Text oder ein Konzept einer solchen Theorie entspricht, war meistens die Frage, ob ein entsprechendes Konzept auch für den Autor der vorliegenden Arbeit und damit für die Soziologie eine Bedeutung haben könnte. Zu gesellschaftlichen Akteur*innen werden Personen, wenn ihr Handeln nicht einer wissenschaftlichen Arbeit entspricht, sondern sich den entsprechenden alltäglichen und/oder beruflichen Tätigkeiten widmet (vgl. Miller und Fox 1999, S. 55 ff.). Daraus folgt, dass etwa eine kulturproduzierende Wissenschaftlerin in Bezug zu ihrer Kulturproduktion auch als gesellschaftliche Akteurin aufgefasst würde.

vollumfänglich zu verstehen. Trotzdem, so die grundsätzliche Auffassung dieser Arbeit, wird anhand der Prozesse der Verwendung von Theorien deutlich, warum Kulturproduktion diese zentrale Stellung innehaben kann. Wird die Rolle der Kultur- und Sozialwissenschaften in die Betrachtung integriert, können weitere Phänomene der Kulturproduktion in gegenwärtigen Gesellschaften erklärt werden, die andere Analysen oftmals zu verkürzt erfassen. Beispielsweise wird von anderen Studien eine anti-intellektuelle Haltung verdeutlicht, welche Kulturproduktion allgemein und auch den Modellcharakter der Kulturproduktion bestimmen würde (Bell 1991a, S. 90; Boltanski und Chiapello 2003, S. 216; vgl. Schäfer 2018, S. 194 f.). Die hier eingeführte Betrachtungsweise wird klar machen, dass viel stärker reflektierte Akteur*innen zu erwarten sind, die keineswegs solch eindeutigen Zuschreibungen folgen. Die Arbeit und ihre Forschungsperspektive werden deshalb eine Vielzahl von weiteren theoretischen und methodologischen Überlegungen einführen. Diese sollen nicht nur dem eigenen Interesse angemessen sein, sondern auch als allgemeinere Anleitungen dienen, um zeitgenössische Kulturproduktion zu beforschen (vgl. Hanquinet und Savage 2015; Simko und Olick 2020).

1.1 Die Verwendung von wissenschaftlichem Wissen in der Gesellschaft

Im Anschluss an die gemachten Überlegungen wird deutlich, dass für die vorliegende Arbeit ein Verhältnis zwischen Wissenschaft und Gesellschaft betrachtet werden muss, genauer: das Verhältnis zwischen den Kultur- und Sozialwissenschaften und der Kulturproduktion. Die Betrachtung dieses Verhältnisses soll verdeutlichen, warum Kulturproduktion im Zentrum der Gesellschaft stehen kann. Für eine entsprechende Konzeptualisierung und anschließende Analyse dieses Verhältnisses lassen sich diverse Perspektiven anführen. Einige sollen hier kurz skizziert werden, bevor anschließend die eigene Perspektive präsentiert wird. Trotz gewisser Unterschiede zwischen den hier eingeführten Konzeptualisierungen und den weiteren Konzepten der Arbeit sind die Perspektiven kombinierbar. Denn sie zeichnen sich alle durch einen gemeinsamen Nenner aus: Anstelle einer klaren Trennung von gesellschaftlichen Teilbereichen wird eine Offenheit, Pluralität und Entgrenzung von verschiedenen sozialen Welten betont. Es geht also um gegenläufige Prozesse im Vergleich zu den Vorstellungen von klassischen „Soziologien der Moderne“ und den Ideen von Differenzierung (vgl. Diaz-Bone und Schwegler 2021, S. 138). Die Entgrenzungen bezüglich des hier betrachteten Verhältnisses gilt es für beide Seiten ernst zu nehmen: Es darf nicht

nur betrachtet werden, wann eine „Kommunikation“ ausgehend von der Wissenschaft erfolgt und wann nicht (Cassidy 2014; Bonfadelli et al. 2017). Dies würde zu sehr nur die wissenschaftsinternen Prozesse betonen (vgl. Felt 2000, S. 177 f.). Umgekehrt darf ebenso wenig nur betrachtet werden, wann ein Wissen aus der Wissenschaft durch einen außerwissenschaftlichen Bereich „aufgenommen“ wird und wann nicht (Korte 2021). Auch dies würde lediglich die Funktionsweise einer Seite verdeutlichen, nämlich diejenige des außerwissenschaftlichen Bereichs. Ziel ist es, beide Seiten zu betrachten und als eigentliche Leistungen die möglichen Veränderungen zu erklären, die aufgrund eines bestimmten Verhältnisses von Wissenschaft und Gesellschaft erfolgen.

Grundsätzlich kann festgestellt werden, dass die Art und Weise, wie kultur- und sozialwissenschaftliches Wissen auf Gesellschaft Einfluss nimmt, in besonderem Maße komplex ist. Obschon sich auch in Bezug auf das Wissen der Natur- und Technikwissenschaften schwierige Fragen ergeben, sind doch bei der Soziologie und ähnlichen Disziplinen nochmals andere Herausforderungen vorhanden (Lammers 1974; Nowotny 1975, S. 449 f.). So ist etwa die Strukturiertheit der Wissensgebiete geringer, disziplinäre Grenzen sind durchlässiger und es erfolgt kaum eine klare Trennung zwischen angewandter Forschung und „reiner“ Grundlagenforschung. Bei den Natur- und Technikwissenschaften ermöglichen diese Eigenschaften stärker zwischen wissenschaftlichen und außerwissenschaftlichen Verwendungen des Wissens zu unterscheiden. Für die Kultur- und Sozialwissenschaften ist hingegen uneindeutiger, was alles zu deren „Angebot“ an Wissen gehört und für wen dieses jeweils gedacht ist (vgl. Felt 2000, S. 177 f.). Die produzierten wissenschaftlichen Erkenntnisse der Kultur- und Sozialwissenschaften werden dann teilweise als „weicher“ aufgefasst, da sie eher Interpretationsangebote liefern als „harte“ Fakten, welche die Natur- und Technikwissenschaften scheinbar anbieten können. Zudem wird in den beiden wissenschaftlichen Bereichen die Frage nach Innovation unterschiedlich verstanden. Die Natur- und Technikwissenschaften haben noch klarer die Vorstellung eines linearen Modells, bei dem Innovation von der Grundlagenforschung hin zur angewandten Forschung erfolgt. Solche und andere Eigenschaften mögen keine tatsächlichen Unterschiede der Disziplinen erfassen (vgl. Felt 2000, S. 184 f.). Trotzdem bleiben sie wirkmächtige Vorstellungen, welche die gesellschaftliche Imagination in Bezug auf die jeweiligen Wissensformen beeinflussen. Dadurch greifen diese „Unterschiede“ auch in das Verhältnis zwischen den Kultur- und Sozialwissenschaften und der Gesellschaft ein.

Der Einfluss des kultur- und sozialwissenschaftlichen Wissens auf konkrete Produktionszusammenhänge bleibt oftmals diffus und tritt in viel stärkere Konkurrenz mit alltäglichem Wissen. Letztere Problematik zeigt sich in den

Natur- und Technikwissenschaften deutlich weniger, da insbesondere eine Sozialisation in der Schule zu einem stärkeren allgemeinen Vertrauen in die entsprechende Expertise führt (Nowotny 1975, S. 450). Die wirkliche Rolle der Kultur- und Sozialwissenschaften scheint hingegen schon fast „unsichtbar“ zu sein (Felt 2000). Das Wissen der Disziplinen kann in den konkreten Handlungszusammenhängen nicht unmittelbar ausgemacht werden, sondern muss „gesucht“ werden (Kroner und Wolff 1984). Dies zeigt sich darin, dass kaum Klassifizierungen existieren, die Kultur- und Sozialwissenschaftler*innen in Berufskontexten erfassen (Mai 2017; Diaz-Bone 2019a, S. 8, 2021a). Die einmal ausgebildeten Personen „verschwinden“ in den verschiedensten beruflichen Zusammenhängen und nehmen neue Rollen und Rollenbezeichnungen an. Diese ersten Erkenntnisse sind besonders interessant vor dem Hintergrund der Bildungsexpansion, bei der ausgehend von den 1970er Jahren die Abschlüsse in den Kultur- und Sozialwissenschaften stark zunahm (Behrmann 2006). Diese Wissenschaftler*innen könnten nun potenziell überall „auftauchen“ und einen nur schwierig nachzuvollziehenden Einfluss auf die Gesellschaft ausüben.

Anstelle eines einheitlichen Fokus gilt es daher, eine Vielzahl an Formen zu betrachten, wie das Wissen der Kultur- und Sozialwissenschaften auf Gesellschaft wirken kann. Historisch gesehen kann ein erstes Interesse für das Verhältnis zwischen den beiden Bereichen im Rahmen der sogenannten Verwendungsforschung festgemacht werden. Dieses Forschungsfeld etablierte sich im Umfeld von Paul Lazarsfeld und Robert K. Merton ab den 1950er Jahren an einigen Universitäten in den USA (vgl. Neun 2016, S. 335). Ziel der Verwendungsforschung war es zu klären, im Rahmen welcher „Probleme“ von gesellschaftlichen Akteur*innen ein sozialwissenschaftliches Wissen hinzugezogen wird und was für neue Herausforderungen mit der Übernahme des Wissens entstehen (Lindblom 1959; Merton und Devereux 1964; Lazarsfeld et al. 1967, 1975). Davon inspiriert werden ab den 1970er Jahren auch in anderen Ländern wie Deutschland vergleichbare Forschungsprojekte durchgeführt (Neun 2016), unter anderem von Ulrich Beck (Beck und Bonß 1989a). Ausgehend von dieser Verwendungsforschung lassen sich einige Überlegungen (Beck und Bonß 1989b) für das Forschungsinteresse der vorliegenden Arbeit übertragen und mit weiteren beispielhaften Studien ergänzen. Letztere werden in den folgenden Absätzen eingeführt, bevor die Studien teilweise im weiteren Verlauf der Arbeit erneut aufgenommen werden. Sie ermöglichen es dann, Vergleiche zu ziehen oder Argumente, die anhand der empirischen Beispiele dieser Arbeit entwickelt wurden, auf andere soziale Bereiche und Prozesse zu übertragen.

Allgemein zeigt die Verwendungsforschung auf, dass nicht nur die „Ergebnisse“ der Kultur- und Sozialwissenschaften in den außerwissenschaftlichen

Bereichen zur Anwendung kommen. Vielmehr lässt sich nicht einheitlich festlegen, welches wissenschaftliche Wissen genau verwendet wird (vgl. Wingers und Fuchs 1989). Dies hängt damit zusammen, dass die Disziplinen keine konkreten oder unmittelbaren Handlungsanleitungen liefern, die eine Überlegenheit gegenüber demjenigen Wissen bieten, das in einem außerwissenschaftlichen Bereich selbst produziert wird. Anstelle der Verwendung von „Ergebnissen“ lassen sich aber zwei andere Bereiche von kultur- und sozialwissenschaftlichem Wissen hervorheben: Auf der einen Seite werden eher die wissenschaftlichen Methoden übertragen und von den gesellschaftlichen Akteur*innen verwendet, um eigene Daten zu produzieren (Savage und Burrows 2007; Diaz-Bone 2011b). Auf der anderen Seite – und für die vorliegende Arbeit von besonderer Relevanz – kommen insbesondere die theoretischen Perspektiven der Kultur- und Sozialwissenschaften in den außerwissenschaftlichen Bereichen zur Anwendung. Diese Theorien, so ein weiteres Ergebnis der Verwendungsforschung, scheinen zu größeren Veränderungen zu führen als Daten und Fakten, die von den Disziplinen produziert werden (vgl. Neun 2016, S. 342). Die Veränderungen erfolgen aber nicht unmittelbar nachvollziehbar, im Gegensatz zur direkten Anwendung der wissenschaftlichen Methoden durch die außerwissenschaftlichen Bereiche. Beide Wissensbereiche haben aber gemein, dass sie eine „qualitative Differenz“ (Beck und Bonß 1989b, S. 10) in die außerwissenschaftlichen Welten einführen: Den Akteur*innen wird eine andere Beschreibung der sozialen Wirklichkeit ermöglicht. Die etablierte Differenz zwischen vorhandener Wirklichkeit und derjenigen, die vom wissenschaftlichen Wissen verdeutlicht wird, können Handlungen oder neue Einstellungen aufseiten der gesellschaftlichen Akteur*innen einfordern. So beschreiben Klaus Geiselhart und Tobias Häberer (2019) wie das Subjektverständnis des Poststrukturalismus es ermöglicht, Verantwortung auf andere Weise zu konzeptualisieren. Die Wirklichkeit, die in diesem theoretischen Ansatz etabliert wird, verweist auf eine „Dekonstruktion der Vorstellung des Menschen als autonomen Schöpfer seiner Selbst“ (Geiselhart und Häberer 2019, S. 115) und unterscheidet sich von der üblichen Vorstellung der individuellen Handlungsfähigkeit. Als Folge einer solchen Auffassung kann dann Verantwortung im eigenen Handeln abgelehnt werden.

Die Ergebnisse der Verwendungsforschung verdeutlichen weiter, dass das Wissen der Kultur- und Sozialwissenschaften nicht nur auf eine bestimmte Nachfrage reagiert. Bereits das Festlegen dessen, was eine solche Nachfrage sein könnte, gestaltet sich als schwierig (Warsewa et al. 2020, S. 291). Festgestellt werden kann hingegen, dass das wissenschaftliche Wissen nicht nur für Probleme herangezogen wird, welche die Akteur*innen haben. Vielmehr können die Probleme erst durch die Verwendung des Wissens als solche definiert

werden oder als Folge der Verwendung entstehen (vgl. Merton und Devereux 1964, S. 20; Osborne und Rose 1999). Deshalb ist es schwierig, einen konkreten Zweck a priori zu bestimmen, für den die Kultur- und Sozialwissenschaften eine Ressource bereitstellen würden (Nowotny 1975, S. 452). Dies lässt sich an einer Studie von Gale Miller und Kathryn Fox aufzeigen (1999). Die Autor*innen beschreiben, wie gewisse Konzepte aus dem Sozialkonstruktivismus in einem Projekt zur Anwendung kamen, welches das Ziel hatte, die Verbreitung von HIV beim Drogenkonsum einzudämmen (Miller und Fox 1999, S. 58 f.). Das angewandte theoretische Wissen stammte insbesondere vom Soziologen Howard Becker (2014) – und es war keineswegs dafür gedacht, eine Hilfestellung für dieses gesellschaftliche Problem der HIV-Verbreitung zu bieten. Die Projektverantwortlichen hatten die entsprechenden Konzepte in anderen Zusammenhängen kennengelernt. Sie leiteten aus Beckers pragmatischen Arbeiten jedoch bestimmte theoretischen Überlegungen ab: Prämisse für das Projekt war, dass die betreuten Klient*innen ihre Situation selbst am besten einschätzen könnten. Diese theoretische Vorstellung der Projektadministration lehnte insbesondere den Prozess einer „Verleugnung“ durch die Drogenkonsument*innen ab, der üblicherweise ein zentrales Konzept in der Suchtprävention darstellt (Miller und Fox 1999, S. 59). Die im Projekt tätigen Sozialarbeiter*innen wollten hingegen die sozialkonstruktivistische Sicht nicht akzeptieren, sondern selbst bestimmen, wann sie bei den Klient*innen intervenieren sollten (anstelle auf deren Einschätzung zu vertrauen). Aufgrund ihrer hierarchischen Stellung im Projekt sahen sie sich jedoch gezwungen, den Anweisungen der Projektadministration zu folgen. Das Beispiel macht deutlich, dass ein Wissen von den Kultur- und Sozialwissenschaften auch dann zur Anwendung kommen kann, wenn dieses nicht für einen entsprechenden Zweck intendiert war, wenn kein Bedarf nach diesem vorhanden ist oder wenn dieses Wissen sogar abgelehnt wird.

Die Ansätze der Verwendungsforschung fokussieren sich häufig auf eine sehr konkrete und bewusste Anwendung von kultur- und sozialwissenschaftlichem Wissen, wie sie auch im letzten Beispiel deutlich wurden. Gleichzeitig dürfen nicht nur solche direkten und gesuchten Verwendungen betrachtet werden. Auch indirekte und womöglich (kollektiv) unbewusste Wirkungen von kultur- und sozialwissenschaftlichem Wissen müssen nachvollzogen werden (Beck und Lau 1982, S. 394; Neun 2016, S. 341). Merton hat gemeinsam mit Alan Wolfe versucht, die Inkorporierung von soziologischem Wissen in der US-amerikanischen Gesellschaft nachzuvollziehen (1995). Hierzu fokussierten die Autoren auf die Verwendung der fachlichen Begriffe in den großen Tageszeitungen des Landes von 1985 bis 1996. Die Soziologie sehe sich zwar mit dem Vorwurf konfrontiert, dass ihre Fakten „esoterisch“ seien und einen übertriebenen Fokus auf Technik,

Sprache, politische Ideologien oder erkenntnistheoretische Grundlagen richten würden (Merton und Wolfe 1995, S. 36). Das Wissen der Disziplinen wird aber trotz solcher angeblichen Schwierigkeiten aufgegriffen und genutzt. Westliche Gesellschaften wie etwa diejenige der USA seien daher bereits „exceptionally sociological“ (Merton und Wolfe 1995, S. 35). Auch aktuelle Überlegungen wie etwa diejenigen von Johannes Salim Ismaiel-Wendt (2019) starten mit den Fragen danach, wie durchdrungen die Kultur bereits von den Überlegungen der Kultur- und Sozialwissenschaften ist. Er stellt dabei fest, dass die Arbeiten dieser Disziplinen „untrennbar verstrickt mit Populärer Musik“ seien (Ismaiel-Wendt 2019, S. 93). Mögliche Veränderungen, die sich aufgrund der „Verstrickung“ mit kultur- und sozialwissenschaftlichem Wissen ergeben, müssen dabei gar nicht immer bewusst erfolgen. Trotzdem sind sie relevant, um ein Verhältnis zwischen der Wissenschaft und den außerwissenschaftlichen Bereichen zu bestimmen.

Damit das Wissen der Kultur- und Sozialwissenschaften in außerwissenschaftlichen Bereichen zur Anwendung kommen kann, sind bestimmte Formen der Vermittlung nötig (vgl. Beck und Lau 1982, S. 371). Die Vermittlung des Wissens kann dabei eine Vielzahl von Stationen durchlaufen und zeigt sich als ein sehr uneindeutiger Prozess (Olmos-Penuela et al. 2014): Massenmedien übertragen und verändern das wissenschaftliche Wissen (Merton und Wolfe 1995; Korte 2021), bestimmte Verlage können wissenschaftliche Publikationen für gesellschaftliche Akteur*innen attraktiv machen (Schwarz und Balsamo 1996; Boyer 2001; Felsch 2015) und verschiedenste weitere Personen können sich in einer Vermittlungsrolle sehen, insbesondere die Wissenschaftler*innen selbst (Thompson 2017; Ismaiel-Wendt 2019, S. 90). Im Rahmen dieser Vermittlung gilt es einerseits zu beachten, dass Handlungsspielräume für die Akteur*innen entstehen (vgl. Warsewa et al. 2020, S. 295 f.). Diese reichen „vom ‘Ergebnispflücken und -picken’ bis zur Umkehrung und Unkenntlichmachung soziologischer Ergebnisse“ (Beck und Bonß 1989b, S. 10). Letzteres erfolgt insbesondere dann, wenn das wissenschaftliche Wissen mit den „ethno-soziologischen“ Interpretationen der Akteur*innen vermischt wird (Nowotny 1975, S. 453). Andererseits können die Vermittlungen auf die Wissenschaft und ihre Wissensproduktion zurückwirken (Beck und Bonß 1989b, S. 28). So hebt Merton und Wolfe (1995) hervor, dass sich mit der Verbreitung des soziologischen Wissens ein bestimmtes Paradox zeige. Die breite Verwendung der Konzepte führe dazu, dass diese ihre Präzision verlieren würden und deshalb, so das eigentliche Paradox, der Nutzen der Disziplin immer weniger anerkannt würde: „For it is possible that the vagueness and imprecision of an incorporated term can be associated with the discipline that gave the term life, even if it was the culture, and not the discipline, that altered the term’s meaning“ (Merton und

Wolfe 1995, S. 21). Deshalb sieht sich die kultur- und sozialwissenschaftliche Forschung dazu gezwungen zu reagieren, indem sie beispielsweise ihre Vermittlungstätigkeit in einer bestimmten Weise ausrichtet und die Konsequenzen des vermittelten Wissens mitreflektiert.

Eine entsprechend ausgerichtete Vermittlung kann dazu führen, dass soziologisches Wissen eine besonders breite gesellschaftliche Verwendung findet. Dies macht folgendes Beispiel deutlich: Ein Team aus Soziolog*innen um Mike Savage analysierte den sogenannten „Great British Class Survey“ des öffentlich-rechtlichen Medienunternehmens BBC. Bei der 2011 durchgeführten Umfrage wurde die Sozialstruktur Englands in besonders umfassender Weise erhoben (Savage et al. 2013). Die Resultate der Umfrage wurden von Savage et al. einerseits verwendet, um ein neues theoretisches Modell von Klassen zu konzeptualisieren und dieses im wissenschaftlichen Kontext zu präsentieren und zur Diskussion zu stellen (ebd.). Andererseits wurden die mit dem Klassenmodell erfassten Ergebnisse bezüglich der Sozialstruktur Englands über die Kanäle des Medienunternehmens verbreitet. In diesem Rahmen veröffentlichten die Autor*innen auf der Webseite der BBC einen sogenannten „Klassenrechner“ (Savage et al. 2015, S. 2). Dort konnte mit einigen wenigen Fragen die eigene Klasse nach dem neuen theoretischen Modell von Savage et al. bestimmt werden. Dieses Angebot wurde rege genutzt: Rund ein Fünftel der Bevölkerung Englands füllte die Fragen aus und konnte so die eigene Klassenzugehörigkeit bestimmen (Savage et al. 2015, S. 3). Aufgrund dieser großen Nutzung folgte eine breite Diskussion des theoretischen Modells in verschiedensten Medien und das Interesse an den Ergebnissen der Studie nahm stark zu (ebd.). Das Beispiel verdeutlicht, dass neben allen „Unsichtbarkeiten“ und ähnlichen Diagnosen ein kultur- und sozialwissenschaftliches Wissen eine enorme Bedeutung erlangen kann, wenn dessen Rezeption über eine bestimmte Vermittlung angeleitet wird.

Die Diskussion rund um die „Verwendung“ von kultur- und sozialwissenschaftlichem Wissen mag nun nicht mehr unter diesem Begriff geführt werden (Neun 2016). Trotzdem werden die damit verbundenen Fragen wieder vermehrt verhandelt (Blättel-Mink et al. 2021). Mit der Vorstellung eines neuen „Modus“ der Wissenschaft (Gibbons et al. 1994; Nowotny et al. 2001) finden sich diverse Konzeptualisierungen zur aktiven Verbreitung von Wissen, die mit der Prämisse der Vermischung von Wissenschaft und Gesellschaft beginnen. Vertreter*innen dieser Perspektive verdeutlichen, dass mehr und mehr Wissen im Kontext seiner Anwendung generiert wird und nicht lediglich den kognitiven und sozialen Normen einer Disziplin folge: „In [the new Mode], by contrast, knowledge results from a broader range of considerations. Such knowledge is intended to be useful to someone whether in industry or government, or society more generally

and this imperative is present from the beginning“ (Gibbons et al. 1994, S. 4).⁴ Der neue Modus führe darüber hinaus zu einer anderen Art der Kommunikation: Wissenschaftskommunikation geht dabei nicht mehr zentral von einer Institution aus (z. B. Wissenschaftler*innen an Universitäten). Vielmehr wird sie von all denjenigen geleistet, die an einer Wissensproduktion beteiligt sind (Gibbons et al. 1994, S. 5). Letztere Überlegungen werden dann auch bei der sogenannten „Third Mission“ bedacht. Unter diesem Schlagwort diskutieren genauso Wissenschaftler*innen wie politische Entscheidungsträger*innen über ein öffentliches Engagement von Forschungsinstitutionen und suchen nach den geeigneten Indikatoren zur Analyse des Umfangs sowie der Auswirkungen solcher Aktivitäten (Bucchi und Trench 2014, S. 5). Die Diskussionen zum Verhältnis von Wissenschaft und Gesellschaft können zudem erweitert werden um die Fragen nach einer Transdisziplinarität beziehungsweise Interdisziplinarität (Barry und Born 2013a). Auch die Zusammenarbeit zwischen verschiedenen Disziplinen wird nämlich mehr und mehr in außerwissenschaftlichen Bereichen verhandelt. Dabei spielt das Wissen der Kultur- und Sozialwissenschaften eine wichtige Rolle. Dieses soll unter anderem helfen, eine größere Akzeptanz für die Ergebnisse von anderen Disziplinen in der Gesellschaft zu erreichen (Barry und Born 2013b, S. 12).

Als vorerst letzte Perspektive auf die Verwendung von kultur- und sozialwissenschaftlichem Wissen und dessen Verhältnis zur Gesellschaft kann danach gefragt werden, wie sich diese Disziplinen selbst positionieren sollen. Dabei geht es nun nicht um eine Analyse der empirisch auftretenden Phänomene der Vermischungen und daraus resultierende Veränderungen, obschon diese hierfür relevant sind. Sondern das Interesse gilt einer normativen Position, die eine anzustrebende Rolle eines Fachs vorgibt. Unter dem von Michael Burawoy eingeführten Begriff der „Public Sociology“ (2005) beziehungsweise der „öffentlichen Soziologie“ (Aulenbacher et al. 2017a) findet sich eine solche Position, die für die vorliegende Arbeit auf doppelte Weise interessant ist: Erstens definiert Burawoy anhand des Begriffs eine zusätzliche Aufgabe der Soziologie. Diese tritt neben die Vorstellungen von professionell-methodischen, angewandten und traditionell-kritischen Ausprägungen des Fachs (Aulenbacher et al. 2017b, S. 14): „We have spent a century building professional knowledge, translating

⁴Die entsprechende Veränderung, so die Autor*innen weiter, werden neu in den Natur- und Technikwissenschaften immer deutlicher sichtbar. Gleichzeitig ist es genau diese Eigenschaft der Vermischung des neuen Modus, die in den Kultur- und Sozialwissenschaften schon seit langer Zeit vorhanden ist (Gibbons et al. 1994, S. 90 ff.).

common sense into science, so that now, we are more than ready to embark on a systematic back-translation, taking knowledge back to those from whom it came, making public issues out of private troubles [...]“ (Burawoy 2005, S. 5). Die neue Aufgabe der Soziologie ist es demnach, ihr Wissen in außerwissenschaftliche Bereiche zu übertragen und anwendbar zu machen, wobei die Wissenschaftler*innen selbst eine aktive Rolle einnehmen sollen. Zweitens ist die Position Burawoys interessant, da sie von einer Vielzahl anderer Personen geteilt oder zumindest diskutiert wird: Das Konzept der öffentlichen Soziologie wurde sowohl im eigenen Fach und in anderen disziplinären Kontexten verhandelt (Aulenbacher et al. 2017b, S. 15) als auch in weiteren außerwissenschaftlichen Bereichen aufgenommen (siehe Apple 2015).

1.2 Perspektive, Fragestellung und Aufbau der Arbeit

Die diskutierten Ergebnisse aus der Verwendungsforschung haben nicht nur erste Perspektiven auf das in dieser Arbeit betrachtete Phänomen eingeführt. Sie haben zudem darauf hingewiesen, dass das Wissen aus den Kultur- und Sozialwissenschaften nicht nur in der Kulturproduktion, sondern in einer Vielzahl weiterer gesellschaftlicher Bereiche zur Anwendung kommt (Surdez und Streckeisen 2011). Anstelle von einer „Irrelevanz“ (Nowotny 1975) kann daher von einer zunehmenden Relevanz der Kultur- und Sozialwissenschaften ausgegangen werden (Felt 2000, S. 193; Urry 2005, S. 79). Das Wissen der Disziplinen scheint dabei in gesellschaftlichen Bereichen zu wirken, in denen eine Verwendung nicht von der Wissenschaft vorgesehen war (vgl. Kroner und Wolff 1984, S. 429). Auch die Kulturproduktion scheint nicht unbedingt ein Bereich zu sein, in dem die Verwendung des kultur- und sozialwissenschaftlichen Wissens intendiert gewesen ist. Verschiedene Arbeiten zeigen jedoch auf, dass insbesondere die Theorien dieser Disziplinen dort zur Anwendung kommen, etwa in der bildenden Kunst (Krause-Wahl 2014; Schmidt-Wulffen 2016; Fine 2018), in der Literatur (Boyer 2001; Lammers 2022) oder in verschiedenen Musikgenres (Geisthövel 2009; Brennan 2019; Müller und Schulze i. E.). Die vorliegende Arbeit fokussiert ebenfalls auf ein Beispiel aus dem Bereich der Musik und ergänzt dieses mithilfe von Exkursen zu anderen sozialen Welten wie dem Design, der Informatik und dem Tanz. Die empirischen Analysen der verschiedenen Verwendungen von kultur- und sozialwissenschaftlichem Wissen erklären dann, warum Kulturproduktion eine solche Relevanz in der Gesellschaft haben kann. Eine Vielzahl der Ergebnisse soll jedoch auch auf andere Bereiche der Gesellschaft übertragen werden

können, in denen die Theorien aus den Kultur- und Sozialwissenschaften ebenfalls zur Anwendung kommen. Beispiele hierfür finden sich nämlich in der Marktforschung (Burrows und Gane 2006), im Management (Brauchlin 2007), in der Entwicklung des Internets (Healy 2015), in der Politik (Coulangeon 2015; Bacevic 2021), in der Rechtsprechung (Adams 2016) oder in der Finanztechnik (Faustino 2022).

Trotz der Bandbreite des Phänomens, welche die zuvor genannten Autor*innen verdeutlichen, scheint die Verwendung der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien durch die gesellschaftlichen Akteur*innen noch kein einheitliches Analyseinteresse zu repräsentieren. Etwas überspitzt formuliert herrschen vielmehr folgende beide Reaktionen vor: Entweder es wird ohne wirkliche empirische Prüfung eine Skepsis geäußert, ob das theoretische Wissen der Kultur- und Sozialwissenschaften wirklich für die gesellschaftliche Praxis „geeignet“ sei. Oder aber die Wissenschaftler*innen bekunden eine Verwunderung, wenn sie den Theorieverwendungen durch die Akteur*innen begegnen, ohne eine systematische Prüfung zu bedenken. Hier soll nun eine Perspektive eingeführt werden, die das Phänomen ernst nimmt und deren theoretische Überlegungen hinsichtlich der Verwendung der Theorien potenziell auf verschiedene gesellschaftliche Bereiche übertragen werden können. Zudem soll die Perspektive die oben eingeführten Schlussfolgerungen aus der Verwendungsforschung miteinbeziehen. Ziel ist es, den Fokus auf einen konkreten Aspekt des kultur- und sozialwissenschaftlichen Wissens zu richten, an dem eine Verwendung festgemacht werden kann. Dieser soll genauso eine Relevanz für die Disziplinen aufweisen, wie mit ihm breite Veränderungen in den gesellschaftlichen Bereichen aufgezeigt werden sollen. Die Ergebnisse der Verwendungsforschung machten deutlich, dass die theoretischen Konzepte einen solchen Aspekt des kultur- und sozialwissenschaftlichen Wissens repräsentieren. Weiter darf nicht nur davon ausgegangen werden, dass mit den Theorien auf eine Nachfrage reagiert wird und die gesellschaftlichen Akteur*innen bewusst damit umgehen. Vielmehr muss die Perspektive verdeutlichen, dass die Veränderungen auch von den Theorien vorgegeben werden und Effekte von ihnen ausgehen. Hierbei darf aber den gesellschaftlichen Akteur*innen nicht sämtliche Kompetenz im Umgang mit dem Wissen abgesprochen werden. Es gilt, sowohl Interpretationsweisen nachzuvollziehen als auch mögliche gegenläufige Effekte zu den theoretischen Prozessen zu beachten, die von den Akteur*innen ausgehen. Nicht zuletzt sollen die Konsequenzen aus der Verwendung der Theorien sowohl in sehr spezifischen Anwendungen als auch in weiteren gesellschaftlichen Zusammenhängen nachvollzogen werden.

Die Perspektive, die hier eingenommen wird, ist diejenige der Performativität der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien (Garcia-Parpet 2022; Callon 1998a). Es wird davon ausgegangen, dass die theoretischen Konzepte dieser Disziplinen nicht nur eine Beschreibung der sozialen Realität liefern. Vielmehr beinhalten sie je nach Konzept unterschiedliche Vorgaben, wie die in der sozialen Realität ablaufenden Prozesse von den gesellschaftlichen Akteur*innen ausgerichtet werden könnten. Während viele der zuvor erläuterten Überlegungen aus der Verwendungsforschung im weiteren Verlauf der Arbeit aufgenommen werden (vgl. auch Sparsam 2022, S. 165 ff.), kann an dieser Stelle bereits darauf verwiesen werden, dass die Perspektive der Performativität grundsätzlich die Eigenheit der Kultur- und Sozialwissenschaft ernst nimmt (Brisset 2019, S. 65; Callon und Roth 2021, S. 224): Die Beschreibungen, welche die Disziplinen machen, können die beschriebenen Phänomene verändern. Im Gegensatz zu den Naturwissenschaften sind in kultur- und sozialwissenschaftlichen Konzepten Menschen als Akteur*innen ein aktiver Teil eines jeweiligen Phänomenbereichs und reagieren auf die wissenschaftliche Klassifikation (Giddens 1995, S. 52; Hacking 1999, S. 32; Fleck 2008, S. 931; Gergen 2014, S. 292; Marres 2017, S. 8; vgl. Boltanski und Thévenot 1983). Die Aussagen der Wissenschaft beeinflussen daher die untersuchten Phänomene. Eine vergleichbare Perspektive eröffnete bereits Merton mit seinem Konzept der „selbsterfüllenden Prophezeiung“ (1948).⁵ Hierbei führt eine falsche Definition der sozialen Realität zu einem Verhalten, das die ursprünglich falsche Definition wahr werden lässt. Oder anders formuliert: Ein theoretisches Konzept, das nicht mit der sozialen Realität übereinstimmt, führt dazu, dass die soziale Realität so verändert wird, dass sie mit der theoretischen Beschreibung übereinstimmt. Anhand der Perspektive der Performativität wird Mertons Konzept insofern erweitert, dass nicht nur auf „Prophezeiungen“ und Vorstellungen sowie daraus resultierende Handlungen fokussiert wird. Es geht zudem um eine „tiefere“ Eingliederung und Anwendung der Theorien in konkrete Materialien, Techniken und Prozesse (MacKenzie 2006, S. 19). Auch hierbei können wiederum die Akteur*innen reagieren, agieren und zurückwirken. Dies unterscheidet die Kultur- und Sozialwissenschaften von den Technikwissenschaften: So mögen Ingenieur*innen ebenfalls aufgrund von Beschreibungen ihre Phänomene mittels Techniken zu verändern. Gleichzeitig bleibt das veränderte Phänomen aber ein passives „Objekt“, das die

⁵Auch weitere Perspektiven verdeutlichen ähnliche Überlegungen, wie etwa Pierre Bourdieus Idee eines „Theorieeffektes“ oder Laurent Thévenots Vorstellung eines „Konstruktionseffektes“ (Thévenot 1986; Bourdieu 2016; vgl. Diaz-Bone 2018a, S. 96).

angewandten Techniken nicht „diskutieren“ kann (Callon und Roth 2021, S. 225). Die Perspektive der Performativität versucht all dies zu beachten: Sie fokussiert darauf, wie gesellschaftliche Akteur*innen mit den theoretischen Konzepten umgehen und wie sich aufgrund der Konzepte Veränderungen in der sozialen Realität ergeben.

Vor dem Hintergrund der erläuterten Entwicklungen zur steigenden Relevanz der Kulturproduktion und der „Verwissenschaftlichung“ der Gesellschaft sowie der Ergebnisse der Verwendungsforschung und der kurzen Einführung zur Performativität kann nun die Fragestellung der Arbeit herausgestellt werden: Wie verändern verschiedene theoretische Konzepte der Kultur- und Sozialwissenschaft durch performative Effekte die Prozesse der Produktion von Kultur und die Qualitäten der Resultate von Kulturproduktion? Der Begriff der „Qualitäten“ bezieht sich bereits auf eine allgemeinere theoretische Perspektive, die im weiteren Verlauf der Arbeit eingeführt wird, nämlich den Neo-Pragmatismus (Barthe et al. 2016) und die „Economie des conventions“ (EC, Diaz-Bone 2018a). Qualitäten werden als die Realitäten, Eigenschaften und Wertigkeiten verstanden, die in einem Objekt, in einer Person oder in einer Handlung über Koordinationslogiken anerkannt werden.⁶ Ausgehend davon lassen sich drei weitere mit der zentralen Fragestellung zusammenhängende Punkte anführen. (1) So interessiert sich die Arbeit dafür, wie die Theorien in die gesellschaftlichen Produktionswelten gelangen und welche Theorien beziehungsweise welche Teile von Theorien performativ wirken und welche nicht. (2) Zur Analyse der performativen Effekte muss die Arbeit zudem klären, wie die Theorien in den Produktionsprozessen wirklich angewendet werden und wie sich die damit verknüpften Veränderungen entfalten. (3) Ist dies einmal geklärt, muss aufgezeigt werden, welche veränderten Prozesse und Qualitäten sich aufgrund der Theorien zeigen, und zwar als für die Akteur*innen bewusste Folgen genauso wie als weitere, überindividuelle Zusammenhänge. Insbesondere Letzteres sollte ermöglichen, die zu Beginn dieser Einführung dargestellte Relevanz der Kulturproduktion in der Gesellschaft nachzuvollziehen.

Um die Fragestellung zu beantworten, wird im nächsten Kapitel [2] zuerst die Perspektive der Performativität detailliert dargestellt und daraus ein Modell zur Systematisierung der performativen Effekte abgeleitet. Ergänzend dazu werden zwei weitere Punkte in dem Kapitel besprochen. Anhand aktueller soziologischer

⁶Das an dieser Stelle womöglich noch etwas kryptisch erscheinende Begriffsrepertoire der „Economie des conventions“ oder eben EC wird im weiteren Verlauf der Arbeit erschlossen und detailliert präsentiert.

Zeitdiagnosen wird zuerst die Verwendung von kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien gesellschaftlich breiter eingeordnet, insbesondere im Hinblick auf die Vorstellung von Wertzuschreibung oder „Valorisierung“. Danach wird die Verbreitung der theoretischen Konzepte in der Gesellschaft detailliert diskutiert, wobei auf die Bildungsexpansion, den sogenannten „Turn to the Social“ in der Kulturproduktion und auf die Relevanz der Konzepte im Alltag von Akteur*innen eingegangen wird. Das Kapitel [3] präsentiert theoretische Konzeptualisierungen im Zusammenhang mit demjenigen gesellschaftlichen Bereich, im Rahmen dessen die Verwendung von Theorien betrachtet wird: Kulturproduktion. Die analytische Perspektive darauf wird mit der Lebensstilforschung, der Feldtheorie sowie der Konzeptualisierung von Kulturwelten und dem Ansatz der Mediation präzisiert. Im darauffolgenden Kapitel [4] werden eine Reihe methodologischer und methodischer Überlegungen präsentiert, welche die Forschungsperspektive der vorliegenden Arbeit angeleitet haben. Zuerst wird hierzu eine sogenannte Sozio-Epistemologie diskutiert und aufgezeigt, wie gemeinsam mit den gesellschaftlichen und theoretisch-informierten Akteur*innen Wissen produziert werden kann. Diese Überlegungen werden sowohl in den Zusammenhang zu Forschungsparadigmen als auch zu Forschungsstilen gestellt, nämlich dem Neo-Pragmatismus und dem Neo-Strukturalismus beziehungsweise der Grounded Theory und der Situationsanalyse. Neben dieser eher allgemeinen Diskussion wird darauf eingegangen, wie die verschiedenen methodologischen Konzepte konkret in Techniken umgesetzt wurden, um die empirische Analyse dieser Arbeit zu ermöglichen. Danach folgt die Ergebnispräsentation. Das Kapitel [5] beginnt mit der Einführung derjenigen Kulturwelt, die im Zentrum der empirischen Analyse stand: die experimentelle, elektronische Musik. Die eigentlichen Resultate werden im Rahmen von drei sogenannten Situationen präsentiert: die Situation der Intermediation der Theorien, die Situation der Verwendung der Theorien und die Situation der neuen Prozesse durch Theorien. Das abschließende Kapitel [6] versucht, die Fragestellung der Arbeit nochmals zugespitzt zu beantworten, indem die drei oben genannten Punkte diskutiert werden. Zudem werden die Ergebnisse in breitere theoretische Zusammenhänge gestellt.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.





Performativität und Valorisierung: Wertigkeitskonstruktion durch Theorien

2

In diesem Kapitel wird die grundlegende, theoretische Perspektive der vorliegenden Arbeit vorgestellt. Zentral ist hierbei das Konzept der Performativität, das als Erstes diskutiert und präsentiert wird [2.1]. Neben einigen Hinweisen zu einem stärker kulturwissenschaftlichen Verständnis wird vor allem die sozialwissenschaftliche Auffassung von Performativität erläutert, wie sie ursprünglich im Kontext der Wirtschaftssoziologie entwickelte wurde (Garcia-Parpet 2022; Callon 1998a). Anhand dieses Konzepts wird die zentrale These eingeführt: Die theoretischen Aussagen einer Wissenschaft werden zu „normativen Blaupausen“ für die Akteur*innen (Diaz-Bone 2017, S. 38) und erhalten eine aktive Rolle innerhalb der gesellschaftlichen Bereiche für die Mobilisierung und Konstruktion der Wertigkeiten. Die Leistung des Unterkapitels ist die Formulierung eines theoretischen Modells, das verschiedene Effekte von Performativität unterscheiden kann. Dabei werden Überlegungen integriert zum Gelingen beziehungsweise Scheitern von Performativität (Brisset 2019), zur Klassifizierung verschiedener Effektstärken (MacKenzie 2006) und zu Widerständen gegenüber den Prozessen der Performativität (MacKenzie 2006; Desrosières 2015).

Im zweiten Unterkapitel [2.2] werden die aus der Wirtschaftssoziologie stammenden Überlegungen neu ausgerichtet, um die Verwendung der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorie in der Kulturproduktion analysieren zu können. Hierzu wird zuerst verdeutlicht, welche „Blaupausen“ zur Ausrichtung von Prozessen in diesen theoretischen Konzepten stecken könnten. Anschließend wird die Perspektive der Arbeit auf mehrere Weisen erweitert: Anhand einiger aktueller Gesellschaftsdiagnosen (u. a. Reckwitz 2017; Boltanski und Esquerre 2018) sowie dem Konzept der Valorisierung wird diskutiert, wie die Theorien insbesondere in einem gegenwärtigen Kulturkapitalismus eine Rolle spielen können. Um die Wertigkeiten zu konzeptualisieren, die in den Theorien stecken,

wird anschließend das Modell der Qualitätskonventionen aus der sogenannten „Economie des conventions“ (EC) vorgestellt (Boltanski und Thévenot 2007; Diaz-Bone 2018a) und mit weiteren theoretischen Überlegungen zur Anwendung von Theorien in der Kulturproduktion ergänzt.¹ Die so erweiterte Perspektive der Arbeit soll allgemein fassen können, in welchen Zusammenhängen die Performativität der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien auftritt.

Das dritte Unterkapitel [2.3] präsentiert dann, wie gesellschaftliche Akteur*innen auf breiter Basis zu den Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften gelangen konnten. Dies wird anhand dreier Achsen diskutiert: (1) die Bildungsexpansion sowie die weiteren, von Universitäten und Fachhochschulen ausgehenden Auswirkungen, (2) die Akademisierung der Ausbildung an Kunsthochschulen und (3) die Relevanz von Theorien im Alltag von Akteur*innen. So soll aufgezeigt werden, dass das untersuchte Phänomen keineswegs eine Randerscheinung ist: Verschiedenste Sphären gegenwärtiger Gesellschaften sind von den Konzepten aus den Kultur- und Sozialwissenschaften durchdrungen und diese stellen eine mögliche Ressource für die Akteur*innen dar. Diese Durchdringung tritt gleichzeitig bei einer Vielzahl weiterer Aspekte auf, die zeigt, dass Trennungen wie etwa diejenige zwischen Wissenschaft und Gesellschaft immer undeutlicher werden.

2.1 Die Perspektive der Performativität

2.1.1 Auffassungen von Performativität

Neben der oben sowie in der Einführung [1.2] bereits kurz erläuterten und in der vorliegenden Arbeit im Zentrum stehenden Konzeptualisierung von Performativität finden sich diverse weitere Verwendungen des Begriffs. Das Konzept und die damit zusammenhängenden Vorstellungen einer Prozesshaftigkeit und Situiertheit von Handlungsvollzügen haben eine interdisziplinäre sowie transdisziplinäre Verbreitung in den Sozialwissenschaften und insbesondere in den Kulturwissen-

¹Das Konzept der Qualitätskonventionen kann allgemein einer neo-pragmatischen Soziologie zugeordnet werden, wie sie insbesondere seit Mitte der 1980er Jahre in Frankreich entstanden ist (siehe auch Latour 1995, 2017b; Storper und Salais 1997; Eymard-Duvernay et al. 2011; Diaz-Bone 2011c; Guggenheim und Potthast 2012; Diaz-Bone und de Larquier 2022). Diese Strömung umfasst sowohl die Ansätze der EC als auch diejenigen der sogenannten Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT). Zu Letzterer können die Perspektive der Performativität sowie weitere in der Arbeit einzuführende Konzepte zugeordnet werden. Ohne davon auszugehen, dass die EC und die ANT deckungsgleich sind, lässt sich behaupten, dass sie einen bestimmten „Stil“ teilen (Barthe et al. 2016), den auch die vorliegende Arbeit verfolgt.

schaften erlebt (vgl. Diaz-Bone und Schwegler 2021, S. 138; Wirth 2002). Die weiteren Verwendungen von Performativität können grob zwei Bereichen zugeordnet werden: dem Konzept der Performanz und den performativen Sozialwissenschaften. Unabhängig von den folgenden Differenzierungen lassen sich sowohl das in der vorliegenden Arbeit im Zentrum stehende Konzept der Performativität als auch die beiden ergänzenden Bereiche auf einen gemeinsamen Nenner bringen: John Austins Beschreibungen der Sprechakte als soziale Handlungen (1972). Seine ursprüngliche Idee kann wie folgt zusammengefasst werden: Gewisse Sprachverwendungen sind mehr als nur Beschreibungen. Es sind performative Äußerungen, bei denen „etwas sagen, etwas tun heißt“ (Austin 1972, S. 35). Die von Akteur*innen in sozialen Situationen getätigten Aussagen sind daher nicht reduzierbar auf den Aussageinhalt einer Beschreibung oder auf den Status sprachlicher Repräsentationen von Gedanken (vgl. Diaz-Bone und Schwegler 2021, S. 139). Über die Vermittlung von Inhalt hinaus erfüllt Sprache diverse weitere soziale Funktionen: Performative Äußerungen versprechen eine Handlung, sie führen etwas aus, sie gestalten und formen ihre Umwelt. Sprache beschreibt die Welt nicht nur, sondern sie bringt bestimmte Weltzustände mit hervor (vgl. Krämer 2004b, S. 14). Bevor das eigentliche Performativitätskonzept im Detail erläutert wird, sollen hier die anderen beiden Bereiche (Performanz sowie die performativen Sozialwissenschaften) kurz eingeführt werden, um die grundlegende Leistung dieser Perspektive zu verdeutlichen.

Der erste und sehr umfangreiche Bereich der ergänzenden Verwendung von Performativität wird hier unter dem Begriff der *Performanz* zusammengefasst. Die dort formulierten und insbesondere in den Kulturwissenschaften verbreiteten Vorstellungen beschreiben eine Wende weg von Kultur als einem festen „Text“ hin zu einer Betrachtung der Dynamik und Aufführung von Kultur (vgl. Fischer-Lichte 2021, S. 39). Diese Theoretisierung wurde insbesondere in Bezug auf die kulturwissenschaftliche Betrachtung des Theaters und den dort vorzufindenden Inszenierungen von textlichem Material eingeführt (vgl. Carlson 1996, S. 13 f.; Fischer-Lichte 2021, S. 53). Das damit ermöglichte Verständnis kann allerdings auf eine Vielzahl anderer Kulturbereiche übertragen werden (Krämer 2004a) und verweist auf die kulturanthropologische Betrachtung von „Ritualen“ (Fischer-Lichte 2021, S. 17 f.). Dies vermag auf verschiedenste Weise zu verdeutlichen, wie sich Kultur nicht nur in „textlichen“ Artefakten und Zeichenzusammenhängen zeigt, sondern auch in deren „Aufführungen“ (Singer 1958). Es findet sich daher eine eigene Realität im Aufführungscharakter, die sich einer Planung und Kontrolle durch einzelne Subjekte entzieht und viel mehr Aspekte mit einbezieht, als in einem „Text“ vorhanden wären (Fischer-Lichte 2021, S. 89). Eine solche Realität der Performanz kann darüber hinaus sozialwissenschaftlich analysiert werden, indem auf gesellschaftliche Praktiken eingegangen wird, die eine

Inszenierung des Sozialen ausweisen. So lassen sich allgemein die auftretenden „Theatralisierungen“ beschreiben, und wie Akteur*innen sich in gesellschaftlichen Teilbereichen in Szene setzen (Goffman 1969; Willems 2009). Die Analyse einer Inszenierung kann zudem helfen, das Zustandekommen und die Wirkung von sozialen Kategorien besser nachvollziehen zu können (West und Zimmermann 1987; Butler 1991, 2010). Das Konzept der Performanz schafft so insgesamt eine Aufmerksamkeit für ontologische Effekte, die nicht nur für die Analyse des Theaters oder anderer Kulturproduktionen Relevanz haben.

Als zweiter Bereich können unter dem Begriff der *performativen Sozialwissenschaften* (Gergen und Gergen 2012; Jones 2017; Mey 2018) weitere ergänzende Vorstellungen des Konzeptes der Performativität zusammengefasst werden. Hierbei steht weniger die Theoretisierung der Analyseperspektiven im Zentrum, sondern methodologische Überlegungen. Allgemein bezeichnet performative Sozialwissenschaft die Anwendung von künstlerischen Methoden sowie Aufführungs- und Darstellungspraktiken für sozialwissenschaftliche Forschung, wobei diese Anwendung sowohl allgemein als insbesondere auch für die Darstellung und Verbreitung von Ergebnissen diskutiert wird (vgl. Jones 2017, S. 2). Je nach institutioneller Heimat sowie Blick- und Verwendungsrichtung der Kunsttechniken können dabei verschiedenen Formen ausgemacht werden (Mey 2018, S. 2): Bei der „Arts-Informed Research“ werden stärker die Ergebnisse kultur- und sozialwissenschaftlicher Forschung mittels künstlerischer Praktiken aufgeführt, während „Artistic Research“ diese Praktiken nutzt, um Phänomene zu erforschen. „Arts-Based Research“ kann als weitere, in den Sozialwissenschaften beheimatete Position zwischen den beiden genannten Formen verstanden werden (vgl. Mey 2018, S. 2; Schreier 2017). Unabhängig von diesen verschiedenen Formen wird – im Gegensatz zum ersten Bereich – in den performativen Sozialwissenschaften nicht nur die Bedeutung von „Performanz“ für verschiedene Disziplinen herausgehoben. Mit dem Konzept der Performativität wird hier auch auf die Möglichkeit des wechselseitigen „Hineinwirkens“ von verschiedenen gesellschaftlichen Sphären Bezug genommen (Diaz-Bone und Schwegler 2021) und versucht, eine mögliche Entdifferenzierung von Kunst und Wissenschaft für die Analyse zu nutzen.

Die beiden erläuterten Bereiche verdeutlichen je eine grundlegende Leistung von Performativität, die auch für die vorliegende Arbeit anschlussfähig ist. Auf der einen Seite sind dies die ontologischen Effekte von Sprache oder Texten (vgl. Butler 2010, S. 147): Äußerungen formen eine Realität, sodass anschließend die sozial bindenden Konsequenzen zu betrachten sind, die aus der neuen Ontologie folgen. In Hinblick auf die hier angestrebte Erklärung der Verwendung von kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien durch gesellschaftliche Akteur*innen muss daher eine Vielzahl von Effekten beachtet werden.

Neben neuen Verständnissen, die Kulturproduzent*innen entwickeln mögen, oder symbolischen Wirkungen, die von einer theoretisch-informierten Kulturproduktion folgen könnten, müssen zudem die Effekte auf die Kulturprodukte erfasst werden. Auf der anderen Seite wird mit einem grundlegenden Verständnis von Performativität einer positivistischen Haltung entgegengewirkt, die ein A-priori-Verständnis einer Beschreibung festlegt (vgl. Butler 2010, S. 147). Die Perspektive vermeidet vorab bestimmte Erklärungskategorien: “[P]erformativity seeks to counter a certain kind of positivism according to which we might begin with already delimited understandings of what gender, the state, and the economy are” (Butler 2010, S. 148). Was beispielsweise Kulturproduktion überhaupt ist und beinhaltet, soll nicht von Anfang an festgeschrieben werden. Vielmehr muss das Ziel einer Analyse sein, aufzuzeigen, was solche Erklärungskategorien für die Akteur*innen bedeuten. Ebenso wie A-priori-Verständnisse abgelehnt werden, sollen gesellschaftliche Sphären nicht als klar voneinander getrennt verstanden werden. Auch eine solche Vorstellung (wie etwa Differenzierung) soll nicht vorausgesetzt, sondern die Bedeutung von einer gesellschaftlichen Sphäre für eine andere hervorgehoben werden. Was Kulturproduktion ist und wie sie sich zeigt, ist abhängig von den theoretischen Beschreibungen in der Wissenschaft.

Als grundsätzliche Perspektive, wie sie über die beiden ergänzenden Bereiche erläutert wurde, verlangt Performativität einen spezifischen Umgang mit dem betrachteten Phänomen. Sie verhindert nämlich, dass die Verwendung der Theorie durch die gesellschaftlichen Akteur*innen über eine Art metaphysischen Sozialkonstruktivismus betrachtet würde (vgl. Kjellberg und Helgesson 2006, S. 841; Hennion 2013, S. 20 f.).

A politician may claim that ‘a new day has arrived’ but that new day only has a chance of arriving if people take up the utterance and endeavor to make that happen. The utterance alone does not bring about the day, and yet it can set into motion a set of actions that can, under certain felicitous circumstances, bring the day around. (Butler 2010, S. 147 f.)

Performative Effekte werden so nicht als eine Art omnipräsente Magie aufgefasst, die Realität komplett verändert. Vielmehr müssen die verschiedensten Details in den Blick genommen werden. Denn genauso wie die theoretischen Konzepte eine fundamentale Wirkung auf eine Ontologie haben könnten, kann auch die Realität einer Kulturproduktion genau solche Wirkungen verhindern. Und genauso wie es die Vermischung im Hinblick der Wirkung der wissenschaftlichen Sphäre auf die Kulturproduktion zu betrachten gilt, muss eine mögliche umgekehrte Richtung in der Erklärung von performativen Effekten mitbedacht werden. Nach dieser ersten Einführung in ergänzende Vorstellungen von Performativität kann nun das eigentliche Konzept erläutert werden.

2.1.2 Die Performativität von wirtschaftswissenschaftlichen Theorien

Die sozialwissenschaftliche Konzeptualisierung von Performativität, die in der vorliegenden Arbeit im Zentrum steht, entstammt aus der Wirtschaftssoziologie (Garcia-Parpet 2022; Callon 1998b; MacKenzie 2006; Callon et al. 2007; Cochoy et al. 2010; Boldyrev und Svetlova 2016; Neris Junior et al. 2021; Spar-sam 2022). Die dort betrachteten Sprechakte sind die theoretischen Aussagen der Sozialwissenschaften und insbesondere der Wirtschaftswissenschaften.² Dieser Perspektive folgend wird davon ausgegangen, dass die Wirtschaftswissenschaften die Welt der Wirtschaft und eine bestimmte Form von Markt nicht einfach beschreiben, sondern mitformen und geradezu „provozieren“ (Muniesa 2014). Es sind daher die Wirtschaftswissenschaften, welche die wirtschaftlichen Phänomene erschaffen (vgl. MacKenzie und Millo 2003, S. 108). In ihrer radikalsten Ausformulierung besagt das Konzept, dass die Wirtschaftswissenschaften das eigentliche Herz der wirtschaftlichen Aktivitäten sind (vgl. Brisset 2019, S. 2). Die Vorstellung, dass die Wirtschaftswissenschaften eine zentrale Rolle im Prozess der Wirtschaft einnehme, anstatt diese nur zu beschreiben, findet sich auch in anderen Theorietraditionen (vgl. Brisset 2019, S. 3): So diskutiert Karl Marx den Beitrag von klassischen Ökonom*innen als eine eigentliche Kraft für die moderne Industrie (2005 [1844]). Auch Überlegungen zur Vorbildfunktion des Idealtypus „Homo oeconomicus“ (Polanyi 1977) können in Verbindung zu diesem wirtschaftssoziologischen Ansatz gebracht werden.

Für die theoretische Entwicklung der Performativitätsperspektive relevant waren insbesondere vier Entwicklungen (Callon und Roth 2021, S. 221 f.): (1) Im Rahmen eines kognitiven „Turns“ entwickelte sich ein Interesse dafür, wie Entscheidungsfindungsmechanismen von den wirtschaftlichen Akteur*innen nachvollzogen werden könnten (Orléan 2002). Dies führte dazu, dass Psyche und Affekte, Dispositionen und Sozialisation sowie Informationsverarbeitung und Informationszirkulation als Teilaspekte der Entscheidungen analysiert wurden (Callon und Roth 2021, S. 221). (2) Danach wurden auch die weiteren Ausstattungen dieser Akteur*innen hervorgehoben und analysiert, wie diese Ausstattungen zustande kommen: die „Werkzeuge“ in Form von Tabellen, Zahlen und Daten sowie die jeweiligen Umgangsweisen damit. (3) Dies ermöglichte ein Verständnis dafür, dass die zu betrachtenden Akteur*innen, welche Entscheidungen treffen und bestimmte

²Andere Anwendungen des Performativitätskonzeptes finden sich etwa zu Marketing (Kjellberg und Helgesson 2006; Araujo et al. 2010; Araujo und Kjellberg 2015).

Ausstattungen aufweisen, oftmals auch die Wirtschaftswissenschaftler*innen selbst sein könnten. (4) Nicht zuletzt ist Performativität im Zusammenhang mit der Entwicklung einer allgemeineren theoretische Perspektive zu sehen, die eine „Ökonomisierung“ von Prozessen beschreibt: wie Tätigkeiten, Verhaltensweisen und Sphären oder wie Bereiche als wirtschaftlich etabliert werden (Çalışkan und Callon 2009). Der Begriff der „Performativität“ wird von Michel Callon (1998a) im Anschluss an Marie-France Garcia-Parpet (2022) eingeführt, um den Einfluss von ökonomischer Theorie auf die Wirtschaft neu aufzunehmen.

Callon beginnt in der Einführung des Sammelbandes *The Laws of the Markets* (1998a) mit der Frage, wie überhaupt die Berechenbarkeit von Preisen sowie die damit möglichen Konflikte von einem Markt gelöst werden können: wie ein Preis für etwas bestimmt wird, was dann auf einem Markt gehandelt werden kann. Die Voraussetzungen, um diesen Preis zu bestimmen – so die Idee von Callon –, sind nämlich nicht a priori durch kognitive Funktionen und auch nicht durch kulturelle Faktoren gegeben. Um Berechenbarkeit zu erreichen und Preise festlegen zu können, ist immer eine bestimmte Voraussetzung im Sinne einer Ausstattung nötig (Callon 1998a, S. 6 f.). Diese Ausstattung entsteht in den Verflechtungen, Verwicklungen und Verknüpfungen des Marktes und dessen Akteur*innen mit und in einer sozialen Umwelt. Die Ausstattungen entstehen durch eine Einbettung (einer „embeddedness“, Callon 1998a, S. 7; Granovetter 1985). In dem spezifischen Verständnis dieser Einbettung geht es allerdings nicht darum, eine Liste von Eigenschaften zu erstellen, die einen typischen Markt und dessen Referenzen umfassen, und so die Ausstattung der Akteur*innen aufzuzeigen. Vielmehr soll die Einbettung als Prozess selbst betrachtet werden, der als Rahmen eine Berechenbarkeit von Preisen ermöglicht (vgl. Kjellberg und Helgesson 2007, S. 141). Erst im aktiven Prozess der Einbettung und den damit entstehenden Verbindungen ergeben sich sowohl die Struktur des Marktes als auch die Handlungen der Akteur*innen. Die „Agency“, also die Fähigkeit, allgemein zu handeln oder spezifisch zu berechnen, wird genauso wie ein*e „Agent*in“ im Prozess der Einbettung vom Markt realisiert.³ Die Agentin (und damit ihre Handlungen) und das Netzwerk des Marktes (die Verbindungen, die ihn ausmachen) sind „two sides of the same coin“ (Callon 1998a, S. 8).

³Mit dem Begriff „Agent*in“ versucht die ANT die Netzwerkkonstruktion des Akteursstatus zu betonen (Ähnliches kann für den Begriff des Aktanten gesagt werden, der dazu dient, genauso menschliche wie nicht-menschliche Akteur*innen zu bezeichnen): „In all cases, agency is considered to be distributed and the forms it takes are linked to the configuration of sociotechnical networks“ (Callon 2001, S. 65). Im Folgenden wird aber

Nachdem diese ersten Überlegungen noch unabhängig vom Performativitätsansatz eingeführt wurden, geht Callon dann auf eine bestimmte Ressource ein: wirtschaftswissenschaftliche Theorien. Erst die Mobilisierung dieser Ressource in der Einbettung eines Marktes ermöglicht die Berechnungen von Preisen: „What we shall be looking at [...] is that beyond the material, procedural, legal and monetary elements which facilitate the framing and construction of the space of calculability, there is a capital, yet rarely mentioned, element: economic theory itself“ (Callon 1998a, S. 22). Diese Theorien können sehr allgemein aufgefasst werden und alles bezeichnen, was beim Verständnis, der Analyse und der Ausstattung eines Marktes unterstützt (Callon 2005, S. 9). Damit finden sich auch wirtschaftswissenschaftliche Vorstellungen als Ressource, die weiter von der akademischen Disziplin selbst entfernt sein mögen. Gleichzeitig kann aber die Disziplin im engeren Sinne mit ihren direkten Vertreter*innen und deren Modellen zur Einbettung des Marktes beitragen und so die Wirtschaft formen und performen (MacKenzie 2006, S. 16). Die Performativitätsperspektive verdeutlicht damit, wie das spezifisch disziplinäre Wissen der Wirtschaftswissenschaften einen Markt nicht nur beschreibt, sondern Referenzen für seine Teilbereiche oder Eigenheiten liefert – und dadurch den Markt selbst bestimmt.

Zwei Beispielstudien für solche Performativitätsprozesse können hier kurz vorgestellt werden, die an weiteren Stellen der Arbeit wieder auftauchen: Eine erste Konstitution von einem Markt durch einen Wirtschaftswissenschaftler und durch dessen theoretische Konzepte aus der Ökonomie beschreibt Garcia-Parpet (2017). Der Markt, der im Zentrum ihres Interesses liegt, ist ein Erdbeeren-Marktplatz in Fontaines-en-Sologne in Frankreich Anfang der 1980er Jahre. Ein Wirtschaftsberater wurde beauftragt, den Marktplatz als Auktionsort neu zu organisieren. Im Rahmen dieser Neuorganisation bezog sich der Berater auf die „neoklassisch[e] Theorie, die seine Handlungen leiten sollte“ (Garcia-Parpet 2022, S. 58). Er gestaltete den Marktplatz für die Erdbeeren in seiner Funktionsweise, in den Ausstattungen mit technischen Geräten und in der räum-

weiterhin der Akteur*innen-Begriff verwendet, da sich nicht ausschließlich Konzepte der ANT im Text vorfinden. Die Gleichzeitigkeit der Konstruktion vom Akteur*innen-Status und den Handlungen soll indirekt betont werden. Damit folgt die Begriffsverwendung hier der Idee der pragmatischen Soziologie allgemein. In *Soziologie und Sozialkritik* betont etwa Boltanski diese Unterscheidung von Akteurin und Agent nochmals (Boltanski 2010, S. 43/81). Ihm geht es nämlich darum, mit dem Begriff der Akteure deren Fähigkeit zu betonen, Widersprüche und Ambivalenzen zu bewältigen. Sie werden also nicht nur als Agentinnen imaginiert, die eine Herrschaft unbewusst und passiv „erleiden“ (vgl. auch Peter 2011, S. 84).

lichen Organisation. Damit, so die Idee des Beraters, sollten die „Wettbewerbsmechanismen“ wieder in Gang gebracht werden (ebd.). Der zentrale Aspekt, den Gracia-Parpet verdeutlicht, ist folgender: Die theoretischen Konzepte greifen nicht direkt in das eigentliche Marktgeschehen ein (zum Beispiel in die konkreten Kaufentscheidungen), sondern bestimmen die Realität und Aufrechterhaltung des Marktplatzes, in dessen Rahmen Entscheidungen getroffen werden (vgl. Garcia-Parpet 2022, S. 68 f.). Die wirtschaftswissenschaftlichen Theorien sind beteiligt an der Bildung eines Rahmens für den Markt, dessen „Framing“, was wiederum bestimmte Entscheidungen und Handlungen ermöglicht oder nicht (vgl. auch Butler 2010, S. 148). Die zweite Beispielstudie von Donald MacKenzie (2006) beschreibt dieses Framing anhand wirtschaftswissenschaftlicher Konzepte, die aus der Herausbildung und Mathematisierung der Finanzwissenschaften resultierten. Er betrachtet Performativität an der Chicagoer Börse in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und nimmt dabei Bezug auf verschiedene finanztheoretische Modelle (als die Theorien der Wirtschaftswissenschaften). Hierbei wird nochmals deutlich, wie breit die Konsequenzen aus der Performativität sein können. Gegen Ende der 1980er Jahre haben sich nicht einfach nur Daumenregeln für die Preisbestimmung in komplexe Mathematik gewandelt, so MacKenzie (2006, S.177). „In Chicago, that mathematics was being performed in flesh and blood. The shouting, gesticulating, sweating, jostling bodies in Chicago’s pits were enacting theorems.“ (ebd.)

Callons Arbeiten (1998a) und die beiden erläuterten Beispielstudien machen deutlich, dass der Aspekt der „Berechenbarkeit“ sehr allgemein gefasst werden muss. Es geht nicht nur darum, den konkreten Preis eines Gutes zu bestimmen. Vielmehr beinhaltet die Vorstellung von Berechenbarkeit gemäß dem Performativitätsansatz alles, was dann schlussendlich zu einem bestimmten Wert und dessen Beurteilung führt. Ein solcher Prozess startet bei fundamentalen Aspekten der Auswahl sowie Unterscheidung. Ein Urteil über einen Wert und die Berechnung des Wertes werden so als derselbe Aspekt aufgefasst:

Calculation starts by establishing distinctions between things or states of the world, and by imagining and estimating courses of action associated with those things or with those states as well as their consequences. By starting with this type of definition (wide, but usual) of the notion of calculation, we try to avoid the distinction (also conventional, but too sharp) between judgement and calculation. (Callon und Muniesa 2005, S. 1231)

Die Beeinflussung von Märkten durch die wirtschaftswissenschaftlichen Theorien muss in einem breiten Prozess verortet werden, im Rahmen dessen eine indirekte Form der Vermittlung erfolgt: eine „Übersetzung“ (Latour 1984). Übersetzung ist

als ein grundsätzlicher sozialer Prozess anzusehen, in dem etwas – ein Merkmal, eine Regel, ein Produkt, eine Technik oder eine Idee – sich über Zeit und Raum ausbreitet (Kjellberg und Helgesson 2007, S. 843). Dabei wird der ursprünglichen Entität a priori keine Wirkung zugeschrieben. Erst wenn die wirtschaftswissenschaftliche Theorie durch etwas und/oder jemanden aufgenommen wird, beginnt sie die Wirtschaft zu verändern. In Callons Vorstellung (1998a) sind dies die Werkzeuge und Modelle im Rechnungswesen, die Prozesse des Marketings sowie des Managements ganz allgemein: Sie nehmen die Theorien auf, beziehen sie mit ein, übersetzen sie und sind so verantwortlich für die Rahmung eines Marktes. Bei Garcia-Parpet und dem Erdbeermarkt in der Sologne leisten insbesondere der Wirtschaftsberater sowie von ihm überzeugte Händler*innen und anschließend die Anordnung des Auktionsgebäudes selbst diese Übersetzung (Garcia-Parpet 2022, S. 62 ff.). MacKenzie wiederum beschreibt einerseits eine „Kaskade“ von Personen, welche die finanzmathematischen Modelle entwickelten, verbreiteten und auf Märkte übertrugen (2006, S. 243). Andererseits beruhte deren Übersetzungsleistung auch auf technologischen Neuerungen, etwa den höheren Rechenleistungen von Computern und der Verfügbarkeit von Daten (MacKenzie 2006, S. 43/243). Neben dem Funktionieren eines Marktes folgt durch die Übersetzung ein weiterer Effekt: Der geschaffene Markt bedingt die Bestätigung von bisherigen und die Formulierung von neuen Theorien über den Markt (Callon 1998a, S. 27 f.). Es erfolgt eine sich gegenseitig bedingende Ko-Konstruktion: Die Theorien schaffen Werkzeuge, die wiederum einen Markt schaffen, weil sie diesen auf eine bestimmte Art und Weise beschreiben, darin Messungen ermöglichen und Berechnungen machen (vgl. Callon 1998a, S. 28). Die durch die Werkzeuge etablierten Beschreibungen fließen dann zurück in die Theorie. Dies kann wiederum dazu führen, dass die übersetzten theoretischen Konzepte weiter angepasst werden (MacKenzie 2006, S. 90).

In der bisher formulierten Weise würden die theoretischen Referenzen aus den Kultur- und Sozialwissenschaften ebenfalls als Teil eines Rahmens aufgefasst, mit dem Kulturproduktion konstituiert wird. Das Zustandekommen eines Rahmens selbst wird als Teil eines Übersetzungsprozesses betrachtet (siehe auch [3.3.5]): Die kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien müssen aufgenommen und dann Schritt für Schritt weitervermittelt und übersetzt werden, bis sie schließlich den Rahmen für eine Kulturproduktion mitkonstruieren. Ohne eine solche Übersetzung erfolgen keine Leistungen durch die theoretischen Konzepte aus den Kultur- und Sozialwissenschaften, schon gar nicht im Sinne einer Performativität (vgl. Bacevic 2021, S. 12). Die Theorien sind erst dann ein Werkzeug – und wirken performativ –, wenn sie eine „Berechenbarkeit“ innerhalb der Kulturwelt vorstellbar machen, implizieren, mitbestimmen, initiieren oder

vorgeben (vgl. Healy 2015, S. 185 f.). Berechenbarkeit ist als allgemeine Vorstellung zu verstehen und dient der Unterscheidung, was gut und was schlecht ist, was angebracht ist und was nicht, was dazu gehört und was nicht. Ist dieser allgemeine Rahmen etabliert, muss die Art und Weise identifiziert werden, wie die theoretischen Konzepte „handeln“ (Bacevic 2021, S. 2). Nach der performativen Wirkung gilt es abschließend auch weitere Feedbackschleifen zu verdeutlichen, die aufgrund der Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften in der Kulturproduktion erfolgen.

2.1.3 Dimensionen von Performativität

Die bisher präsentierte Perspektive der Performativität beschreibt eine Wissenschaft, die ihren Gegenstand mit eigenen theoretischen Konzepten nicht nur beschreibt, sondern performt. Die damit implizierten Übersetzungsprozesse verdeutlichen zwei zusammenhängende Merkmale (vgl. Brisset 2019, S. 117): Erstens fokussieren sie auf sozio-technische Entitäten für die Erklärung. Das heißt, dass Performativität die stabilisierten Netzwerke betrachtet, die Menschen, nicht-menschliche Aktanten, Objekte und auch Aussagen gemeinsam in Beziehung setzen (Callon und Latour 1981, S. 284; Brisset 2019, S. 31). Dieser Fokus auf die Verwendung von „Werkzeugen“ und die dadurch veranlassten Handlungen und Beschreibungen schränkt die Perspektive sehr stark auf eher mikro-soziologische Vorgänge ein.⁴ Performativität, in der bisher gemäß Callon (1998a) präsentierte Weise, ignoriert in den Erklärungen teilweise eine bereits vorhandene soziale Umwelt und deren Faktoren (vgl. Brisset 2018, 86 f.). Dieses Ignorieren allgemeiner Makro-Aspekte wie etablierter konventioneller Grundlagen oder Institutionen (Svetlova 2012) ist das zweite Merkmal von Performativität. Konkreter auf die Wirkung von Theorien in der sozialen Welt bezogen muss der Performativitätsansatz dahingehend erweitert werden, dass eine jeweilige Theorie sich nicht nur in spezifische Werkzeuge übersetzen lässt. Darüber hinaus muss geprüft werden, ob theoretische Positionen bereits mit einer konventionellen Grundlage in der sozialen Realität übereinstimmen. Die sozialen Prozesse stimmen dann bereits mit einer Theorie überein, da sich ein gemeinsames Verhalten einer Gruppe an diesen geteilten Vorstellungen ausrichtet

⁴Dies obschon eine solche Unterscheidung zwischen Mikro- und Makroebenen in der ANT abgelehnt wird (vgl. etwa Callon und Latour 1981 oder Callon 2001 und spezifische für Performativität Callon und Muniesa 2005).

(Brisset 2019, S. 77). Das heißt weiter, dass auch Übersetzungsprozesse erfolgen können, die sich nicht ausschließlich auf sozio-technische Einheiten im Sinne der oben beschriebenen Werkzeuge beschränken lassen, sondern sich vielmehr auf allgemeinere Vorstellungen beziehen können.

Aus den beiden Merkmalen folgt nicht zuletzt eines der zentralsten Probleme des Performativitätsansatzes: Die bisher erläuterte Perspektive kann kaum ein Nicht-Funktionieren und Scheitern von Theorien in einem performativen Sinne erklären (Brisset 2019; vgl. Butler 2010; Miller 2005). Zwar verdeutlicht unter anderem auch Callon, dass bestimmte Kriterien oder Arrangements vorhanden sein müssen, damit performative Effekte einer Theorie auftreten können beziehungsweise Performativität gelingen kann (2007). Trotzdem taucht gescheiterte Performativität, also dass eine Theorie keinen Beitrag zur Konstruktion einer sozialen Realität leistet, oft gar nicht erst im Blickwinkel der Perspektive auf. Deswegen gilt es nun, die Grundlagen für den performativen „Erfolg“ einer Theorie zu beschreiben. Hierzu wird auf eine Konzeptualisierung von Nicolas Brisset Bezug genommen (2019). Tritt eine Grundlage nicht auf, so sollten sich auch keine performativen Effekte eines theoretischen Konzeptes zeigen (vgl. Brisset 2019, S. 151 f.). Brisset folgt mit seinem Ansatz zudem Austins ursprünglicher Formulierung von Performativität (Austin 1972), welche bereits Bedingungen für ein Gelingen von Sprechakten definierte (vgl. Brisset 2019, S. 153). Nach der Erläuterung dieser ersten, grundlegenden Dimension von Performativität können im Rahmen einer zweiten Dimension unterschiedliche Effektstärken von Performativität konzeptualisiert und als dritte Dimension die Möglichkeit einer Gegenperformativität eingeführt werden.

Bedingungen des Erfolgs von Performativität

Brisset folgend müssen drei Bedingungen vorhanden sein, damit die Wirkung einer Theorie überhaupt auftreten kann (2018, 147 ff.). Für Performativität muss erstens eine „empirische“ Bedingung durch das theoretische Konzept erfüllt sein. Das bedeutet, dass sich für die Akteur*innen ein „anderes Verhalten“ aufgrund des theoretischen Konzepts überhaupt ergeben können muss. Die Theorie muss also ein nicht-äquivalentes Phänomen bestimmen können: “A theoretical element can only be performed, to the extent that it provides a point of reference for social agents [...]” (Brisset 2019, S. 153). Das theoretische Konzept muss im Sinne eines Referenzpunktes oder Vergleichshorizonts eine Alternative generieren für die Aktivitäten der Akteur*innen. Sie müssen erkennen, dass in der Theorie etwas steckt, dass eine alternative Möglichkeit für die eigene soziale Realität bietet. Ohne diese empirische Bedingung sehen die Akteur*innen keine Relevanz

in einem theoretischen Konzept und damit auch keinen Grund, dieses für irgendwelche Prozesse heranzuziehen, die eine Berechenbarkeit ermöglichen würden: „Without this, [GS: die Theorie] will not only be of no use to the actor, but the actor will not be able to understand it.“ (Brisset 2019, S. 147).

Um performativ wirken zu können, muss eine Theorie als zweite Bedingung im Sinne einer selbsterfüllenden Prophezeiung wirken können (Brisset 2019, S. 149 f.). Diese Vorstellung Brissets nimmt das ursprüngliche Konzept zur Selbsterfüllung von Robert Merton (1948) dahingehend auf, dass eine Vorhersage über die Zukunft von vielen Personen geteilt wird und dass alle an deren Wahrheit „glauben“ (was dann dazu führt, dass die zuerst falsche Definition einer Situation wahr wird). Anstelle der Vorhersage wird hier aber auf die Theorie verwiesen: Auch diese muss von vielen (oder zumindest von denen für einen Prozess zentralen) Personen geteilt werden, um eine Wirkung in der sozialen Realität zu entfalten. Diese Grundlage der „Prophezeiung“ kann auch dann weiterhin funktionieren, wenn Dissonanzen zwischen den geteilten theoretischen Vorstellungen der Akteur*innen und einer empirischen Realität vorhanden sind (d. h., die „Prophezeiung“ sich nicht erfüllt hat). Allerdings muss in einem solchen Fall ein Weg gefunden werden, um die Unterschiede zu ignorieren: „In order to understand performativity, one is required to grasp either the way in which theory serves as an effective reference for agents or what it is that masks the dissonance between social beliefs and social phenomena“ (Brisset 2018, 153). In jedem Fall müssen aber verschiedene Akteur*innen die theoretische Vorstellung teilen, bevor die Theorie in der Kulturproduktion performativ wirken kann.

Die dritte Bedingung für den Erfolg von Performativität ist eine sogenannte externe Kondition. Brisset verweist damit auf die Tatsache, dass ein theoretisches Konzept eine Kohärenz mit der jeweils vorhandenen, kulturellen Vorstellung aufweisen muss: „[A]gents must have good reason to believe that the theoretical world coincides with the real world“ (Brisset 2019, S. 147). Mit der realen Welt sind die Vorstellungen, Qualitätskriterien und -kategorien sowie daraus entstandene Handlungsroutinen gemeint, die von Akteur*innen verfolgt werden. Diese Ausprägungen müssen dann teilweise auch in der theoretischen Konzeption in ähnlicher Weise gedacht werden. Oder umgekehrt formuliert: Die Theorie muss so übersetzt werden, dass ihre Konzeptualisierungen von den Akteur*innen als mit den Ausprägungen einer Welt übereinstimmend empfunden werden. Erst eine Kohärenz zwischen dem Konzept und dem kulturellen Kontext, wie er von einer Akteurin aufgefasst wird, ermöglicht die Grundlage für Performativität und ergänzt die anderen beiden Bedingungen (Brisset 2019, S. 179).

Effektstärken von Performativität

Findet eine Performativität in dem Sinne statt, dass eine theoretische Referenz die soziale Realität (mit-)formt und (ko-)konstruiert, können nochmals verschiedene Effektstärken erfasst werden (vgl. MacKenzie 2006, S. 16 ff.). Der erste und schwächste Effekt kann MacKenzie folgend als „generisch“ bezeichnet werden (2006, S. 16). Hierbei werden die theoretischen Konzepte durch gesellschaftliche Akteur*innen verwendet, ohne dass dabei bereits ein eigentlicher Effekt aufgrund der Verwendung dieser Konzepte zu fassen ist. Das heißt, die Theorien tauchen lediglich als Referenz auf, ohne dass damit weitere Prozesse geändert werden. Trotz der Abwesenheit eines (unmittelbar feststellbaren) Effektes eines theoretischen Konzeptes kann die Theorie in der sozialen Realität auftauchen – und ein solches Auftauchen sollte nicht per se ignoriert werden. Dies insbesondere aufgrund der Tatsache, dass ein Nachzeichnen von konkreten Effekten oder Effektstärken gemäß MacKenzie keine einfache analytische Aufgabe ist: „What is [...] more complicated empirically, is to determine what effect, if any, the use of economics has on the economic process in question. The presence of [a generic] effect is what is required for a stronger meaning of ‘performativity’: the subset of generic performativity that one might call ‘effective performativity’“ (MacKenzie 2006, S. 18).

Die im Zitat erwähnte zweite und stärkere Form von „effektiver“ Performativität kann festgestellt werden, wenn ein konkreter Effekt in der sozialen Realität auftritt: „[T]he use must *make a difference*“ (MacKenzie 2006, S. 18, Hervorhebung i. O.). Die Prozesse werden dabei an die Vorgaben eines theoretischen Konzeptes angepasst. Die Ko-Konstruktion der Realität ist bei dieser Effektstärke von Performativität allerdings nicht exklusiv auf eine theoretische Konzeption zurückzuführen. Sie wird von Vorstellungen und Ideen ergänzt, die in der jeweiligen sozialen Welt oder in weiteren Zusammenhängen vorhanden sind (vgl. Kjellberg und Helgesson 2006, S. 485). Hinsichtlich dieser Form der effektiven Performativität stellen sich zwei Fragen: Erstens muss geklärt werden, welche Teile der sozialen Realität anders aussehen würden, hätte die sozialwissenschaftliche Theorie keine Rolle gespielt, und welche Bereiche eines Prozesses oder Objektes von welchem theoretischen Aspekt beeinflusst werden. Zweitens gilt es, die Auswahl der verschiedenen konzeptionellen Grundlagen im Vergleich zu betrachten, also die Theorien im Vergleich zu den weiteren Vorstellungen: Deren Kombination kann sowohl in einem kohärenten Sinne funktionieren, als dass sie auch konkurrieren können und daher mit verschiedenen Techniken „vermittelt“ werden müssen (vgl. Kjellberg und Helgesson 2006, S. 849 ff.).

Nochmals weitreichender und damit als stärkster Effekt aufzufassen ist die Vorstellung einer „barnesischen“ Performativität (MacKenzie 2006, S. 19).⁵ Den Begriff führt MacKenzie mit Bezug auf den schottischen Soziologen Barry Barnes und dessen Theorie der selbstvalidierenden Feedbackloops des Sozialen ein (Barnes 1983; vgl. MacKenzie 2006, S. 19). Als Effektstärke der Performativität impliziert diese Vorstellung, dass verschiedenste soziale Prozesse gemäß einer theoretischen Beschreibung ausgerichtet werden. Daher besteht ein exklusiver und besonders starker Link, der ein theoretisches Konzept und die soziale Realität verknüpft. Dies führt dazu, dass alle (bzw. die meisten) Bereiche der sozialen Realität von der Theorie beeinflusst und mitkonstruiert sind. Als Resultat gleicht diese soziale Realität mehr und mehr den Beschreibungen eines theoretischen Konzeptes: “In these cases [of ‘Barnesian’ performativity], the very use of a certain theory so profoundly affects the workings of the market that the theory becomes inseparable from the subject matter it once was devised to describe” (Kjellberg und Helgesson 2006, S. 845). Diese besonders starke Form von Performativität und eine daraus resultierende, weitreichende Erklärungslogik des Konzepts sei aber nicht nur empirisch eher unwahrscheinlich, so Hans Kjellberg und Claes-Fredrik Helgesson (2006, S. 852; vgl. Healy 2015, S. 187). Gemäß MacKenzie repräsentiert sie zudem auch etwas, was empirisch nur sehr schwierig festzustellen ist, da eine Vorher-Nachher-Situation bei einem solch starken Effekt kaum nachvollzogen werden könne (2006, S. 21).

Gegenperformativität

Neben den Grundlagen von Performativität, die deren Scheitern grundsätzlich aufzeigen können, sowie den verschiedenen Graden von performativen Effekten lässt sich eine weitere Dimension unterscheiden: Gegenperformativität (MacKenzie 2006, S. 19). Das Konzept beschreibt die Wirkung einer Theorie in dem Sinne, dass trotz einer breiten Adaption des Konzepts die Voraussetzungen für dessen empirische Validität von den Akteur*innen untergraben wird (MacKenzie 2004, S. 306). Das heißt, dass bewusst auf einen Aspekt eines theoretischen Konzepts Bezug genommen wird, um dann einen sozialen Prozess so zu gestalten, dass er eben genau *nicht* den im Konzept beschriebenen Vorstellungen entspricht. Akteur*innen „wehren“ sich dabei mit dem Wissen um die Konzepte gegen die theoretischen Beschreibungen (und Methoden, vgl.

⁵Nachdem er lange den Begriff der „Austinian“ Performativität verwendet (MacKenzie 2004; vgl. auch Kjellberg und Helgesson 2006), geht MacKenzie in *An Engine, Not A Camera* (2006) zu „Barnesian“ über.

Diaz-Bone 2011b).⁶ Die Aspekte einer Produktionsweise würden dann aufgrund eines Wissens um Theorie versucht in einer gegensätzlichen Weise auszurichten. Auch hier wird die soziale Realität durch eine theoretische Beschreibung aus der Wissenschaft mitkonstruiert – allerdings im Sinne einer zu vermeidenden Blaupause.

Alain Desrosières versucht in vergleichbarer Weise mit dem Begriff der „Retroaktion“ solche gegenläufigen Reaktionen auf wissenschaftliche Prozesse zu umschreiben (Desrosières 2015, vgl. Desrosières 2014; Mouhanna 2011). Der von ihm eingeführte Begriff kann zwar der Diskussion rund um Performativität zugeschrieben werden (Desrosières 2015, S. 347 f.). Gleichzeitig richtet Desrosières sich nochmals stärker gegen ein „Neutralitätsverständnis“ als Ethos von Statistiker*innen (2015, S. 331; vgl. Mouhanna 2011, S. 18). Retroaktion beschreibt die rückwirkenden Effekte von statistischen Konzepten und Messindikatoren in dem Sinne, dass die betroffenen, „vermessenen“ Personen auf die Statistiken reagieren (vgl. Diaz-Bone 2018a, S. 338/Fußnote 445). Solche Rückwirkungen treten insbesondere dann zutage, wenn die erhobenen Zahlen der Statistik im Sinne einer Gouvernementalität (Foucault 2004a, b) zur Koordination und Steuerung verwendet werden. Der Begriff kann nun weiter eingeführt und dessen Konzeptualisierung genutzt werden, um Gegenperformativität genauer zu fassen. Denn obschon sich die von Desrosières anhand der Retroaktion beschriebenen Effekte hauptsächlich auf die Wirkung von statistischen Kategorien beziehen, sollen sie zur Konzeptualisierung von Performativität verwendet werden. Dies systematisiert nochmals stärker als MacKenzie's Beschreibungen (2006) die Idee einer Gegenperformativität.

Die Ausgangslage für die Retroaktion schafft Desrosières über eine Begriffsunterscheidung zwischen Quantifizieren und Messen:

It is vital to distinguish two ideas that are often confused, that of quantification, and that of measurement. The verb to „quantify“ is used here broadly as a neutral term: to convert into numerical existence what was previously expressed in words and not in numbers [...]. On the other hand, the idea of measurement inspired from the natural sciences, implies that something exists already in a form that is physically measurable. (Desrosières 2015, S. 333)

⁶Gegenperformativität gilt es abzugrenzen von der Idee der Reaktivität, wie sie in der Instrumententheorie behandelt wird (vgl. Diaz-Bone 2011b, S. 299). Gegenperformativität ist sowohl weitergefasst und bezieht sich zudem „antithetisch“ (ebd.) auf die Entfaltung der performativen Effekte.

Daraus folgt, dass die Messbarmachung im Sinne der Quantifizierung keineswegs eindeutig ist, sondern eine soziale und kognitive Dimension beinhaltet. Der allgemeinen Performativitätsperspektive folgend (siehe oben) führt eine solche Quantifizierung immer auch zur Transformation und Re-Konstitution der Welt (Desrosières 2015, S. 333). Retroaktion betont dann, dass die Akteur*innen auf verschiedenste Arten und Weisen auf eine solche Weltkonstitution reagieren können. Denn Quantifizierung ermöglicht nur eine uneindeutige Erfassung der Welt mittels der Indikatoren sowie Kategorien (Desrosières 2015, S. 341 f.). Es sind immer andere Varianten der Messung und andere Verwendungen der gemachten Messungen denkbar. Deshalb können sich die Akteur*innen einer Quantifizierung ihrer Tätigkeit widersetzen. Diese erste Form einer Retroaktion entspricht MacKenzies Idee der Gegenperformativität (2006, S. 19): Es sind Rückwirkungen, bei denen der Verwendung quantifizierender Indikatoren grundsätzlich kritisch gegenübergestanden und die Messung abgelehnt wird. Als Folge können die Akteur*innen versuchen, sich generell gegen eine Messung zu wehren und diese zu verhindern. Desrosières führt aber noch weitere Spezifizierungen ein. Diese zeigen sich dann, wenn der Vorgang der Quantifizierung zuerst grundsätzlich angenommen wird, bevor weitere gegensätzliche Reaktionen erfolgen (Desrosières 2015, S. 348 ff.). Auf der einen Seite können andere Indikatoren zur Messung verlangt werden. Auf der anderen Seite können die Akteur*innen die vorhandenen Indikatoren anders interpretieren. Die drei Retroaktionen systematisieren Gegenperformativität: (1) Bei der ersten Form der Retroaktion richten Akteur*innen ihre Kulturproduktion so aus, dass sie einem theoretischen Konzept „entgegenlaufen“. (2) Dann können Akteur*innen auch ein anderes theoretisches Konzept verlangen und passen deshalb ihre Kulturproduktion bewusst nicht an. (3) Zuletzt können die Akteur*innen eine Theorie anders interpretieren und deshalb ihre Kulturproduktion auf eine Weise ausrichten, die der üblichen Interpretation einer theoretischen Beschreibung entgegenläuft.

2.1.4 Schlussfolgerung: Ein theoretisches Modell für performative Effekte

Die bisherigen Erläuterungen allgemein sowie insbesondere der letzte Abschnitt [2.1.3] ermöglichen es nun, ein detailliertes Modell von Performativität zu erstellen. Dessen Grundlagen wurden zwar hauptsächlich in Bezug auf wirtschaftssoziologische Überlegungen einführt. Nichtsdestotrotz soll das Modell im Rahmen der empirischen Untersuchung in der Kulturproduktion angewendet und dessen Aspekte anschließend präzisiert werden. Die Abbildung [Abb. 2.1]

<p style="text-align: center;">Performative Effekte (Mackenzie 2008)</p>	<p><u>Gegenperformativität</u> (Mackenzie 2008) Ein Aspekt einer Theorie wird verwendet, um einen Prozess der sozialen Realität von Kulturproduktion genau nicht so zu gestalten, wie es die Theorie vorsieht.</p>
<p><u>„Barnesische“ Performativität</u> Eine Theorie wird verwendet, um die verschiedenen Prozesse der Kulturproduktion zu verändern und dadurch einen Gesamtbereich der sozialen Realität gemäß den Beschreibungen dieser Theorie zu konstituieren.</p>	<p><u>Retroaktion 1</u> (Desrosières 2015) Es erfolgen Abwehrreaktionen in der Kulturproduktion gegen das Einbringen der Theorie in die sozialen Realität.</p>
<p><u>„Effektive“ Performativität</u> Eine Theorie, deren Teile oder mehrere Theorien werden verwendet, um Prozesse der sozialen Realität auf die Beschreibung in der Theorie hin anzupassen, während gleichzeitig noch andere Vorstellung von Prozessen der Kulturproduktion oder Prozesse selber vorhanden sein können.</p>	<p><u>Retroaktion 2</u> (ebd.) Die Verwendung von Theorien in der Kulturproduktion wird akzeptiert, allerdings wird ein Rückgriff auf ein anderes theoretisches Konzept verlangt.</p>
<p><u>„Generische“ Performativität</u> Eine Theorie, deren Teile oder mehrere Theorien werden in der sozialen Realität als Referenz aufgenommen, ohne dass dabei Prozesse der Kulturproduktion auf die in den Theorien vorhandenen Beschreibung hin angepasst werden.</p>	<p><u>Retroaktion 3</u> (ebd.) Die Beschreibung in einem theoretischen Konzept, das in der sozialen Realität zur Anwendung kommt, wird auf verschiedene Weise für Kulturproduktion ausgelegt.</p>
	<p><u>Gescheiterte Performativität</u> (Brisset 2018)</p> <ul style="list-style-type: none"> – Theorie zeigt keine empirische Alternative für die Kulturproduktion auf. – Theorie wird nicht von einer ausreichenden Menge von Akteur*innen geteilt (als selbsterfüllende Prophezeiung). – Theorie entspricht keiner externen Kondition, nämlich einer bereits vorhandenen Vorstellung der Kulturproduktion.

Abb. 2.1 Theoretisches Modell der performativen Effekte (Quelle: Eigene Darstellung)

versammelt die Konzeptualisierungen von Brisset (2019), MacKenzie (2006; und indirekt auch Kjellberg und Helgesson 2006) sowie Desrosières (2015), um sie zu integrieren und zusammenzufassen. Im linken Bereich der Abbildung finden sich dabei die eigentlichen performativen Effekte: die verschiedenen Grade, mit denen ein theoretisches Konzept die soziale Realität beeinflussen kann. Im rechten Bereich sind die Gegenperformativität und Retroaktionen aufgelistet. Diese fassen die Wirkungen einer Theorie auf die soziale Realität zusammen, bei denen die Übereinstimmung mit den vorhandenen Beschreibungen nicht vorliegt. Diese beiden Varianten von Performativitäten und Gegenperformativitäten stehen vor dem grauen Hintergrund der „gescheiterten“ und nicht in der sozialen Realität wirkenden Theorien.

2.2 Theorien im Prozess der Valorisierung

2.2.1 „Berechenbarkeit“ in kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien

Nachdem zuletzt die theoretische Perspektive der Performativität eingeführt sowie ein entsprechendes Modell abgeleitet wurde, gilt es nun, den Fokus auf die kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien zu legen und darzustellen, wie diese performativ wirken könnten. Dieser Abschnitt klärt hierzu allgemein, wie diese theoretischen Konzepte eine „Berechenbarkeit“ etablieren können, um eine Analogie mit den performativen Effekten von wirtschaftswissenschaftlichen Theorien zu nutzen. Die „Berechenbarkeit“, die der Abschnitt einführt, muss wiederum in einem sehr weiten sowie fundamentalen Sinn verstanden werden. Im folgenden Abschnitt [2.2.2] wird geklärt, für welchen „Markt“ die Theorien eine Berechenbarkeit liefern können (um die Analogie mit der wirtschaftssoziologischen Performativität beizubehalten). Die hier vorgebrachten Argumente erfolgen dabei immer mit Bezug auf Resultate der Kulturproduktion: Die Möglichkeiten ihrer „Berechenbarkeit“ mittels kultur- und sozialwissenschaftlicher Theorien und die mit der Kulturproduktion zusammenhängenden „Märkte“ sollen anhand der theoretischen Überlegungen dieser Arbeit konzeptualisiert werden.

Im Zentrum von Kulturproduktion stehen Prozesse der Ästhetisierung: des Kreierens von etwas „Schönem“, anstelle einer funktionalen Gestaltung. Die Praktiken, die eine Ästhetisierung ermöglichen, „[...]“ und die Verheißungen wie Dilemmata, mit denen sie sich verknüpfen, sind kein isoliertes Phänomen unserer unmittelbaren Gegenwart, sondern von den Sozial- und Kulturwissen-

schaften das gesamte letzte Jahrhundert hindurch in verstreuten Kontexten thematisiert worden“ (Reckwitz et al. 2015, S. 9 f.). Das Zitat stammt aus dem Sammelband *Ästhetik und Gesellschaft* (Reckwitz, Prinz, und Schäfer 2015a), der diverse Grundlagentexte aus den Kultur- und Sozialwissenschaften in Hinblick auf Fragen der Ästhetik und damit der Kulturproduktion präsentiert. Die versammelten theoretischen Thematisierungen von Ästhetik sollen „Referenzpunkte“ (Reckwitz et al. 2015b, S. 10) für eine kultur- und sozialwissenschaftliche Forschung zur Ästhetik bieten. Eine solche erste Funktion der Texte ist unbestritten. Allerdings ist dies nur eine der möglichen Verwendungen der Ansätze. Denn die Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften liefern nicht nur Konzepte von Ästhetik, die anschließend im Zentrum von Forschungen stehen. Die Beschreibungen können weiter auch außerhalb der Wissenschaft und in den Produktionsfeldern bewusst herangezogen werden, um sinnliche Wahrnehmung auf eine bestimmte Art und Weise auszurichten. Dies kann eine zweite Funktion der Texte sein: Die theoretischen Konzepte bestimmen dann (mit), welche Formen und Farben, Kompositionen und Klänge oder Inhalte und Erzählungen wie ausgewählt, angewendet oder angeordnet werden. Oder anders formuliert: Die kultur- und sozialwissenschaftlichen Konzepte ermöglichen die Berechenbarkeit der ästhetischen Praktiken. Das entspricht der performativen Wirkung von Konzepten.

Dies kann im Folgenden nun problematisiert werden, zuerst kurz mit zwei allgemeineren Hinweisen, bevor zwei zentrale Punkte zu den Fragen der Ästhetik vorgebracht werden. Grundsätzlich kann erstens festgehalten werden, dass eine performative Verwendung von Theorien unabhängig von der Intention einer Wissenschaftlerin erfolgen kann. So verweist Niklas Luhmann in *Kunst der Gesellschaft* darauf, dass es sich bei seinen Ausführungen „nicht um eine hilfreiche Theorie“ für das „Kunstsystem“ handle (2007, S. 9). Trotzdem tauchten Verweise auf den Soziologen im empirischen Material der vorliegenden Arbeit auf und seine Theorie wirkte performativ (siehe [5.2.5]). Der zweite allgemeine Hinweis ist folgender: Oftmals wirken diejenigen theoretischen Konzepte der Kultur- und Sozialwissenschaften performativ, die mehr oder weniger direkt auf ästhetische Praktiken verweisen. Ein solcher Bezug zu Ästhetik ist allerdings keine Voraussetzung: Eines derjenigen Konzepte, das besonders präsent war in den verschiedensten Fällen (siehe [5.4.4]), enthält keine wirklichen Hinweise zu ästhetischen Praktiken, nämlich Michel Foucaults Erläuterungen zum Panoptismus (1976). Die Theorien können also durchaus performativ wirken, selbst wenn sie keinen direkten Bezug zur Ästhetik aufweisen. Andere kultur- und sozialwissenschaftliche Konzepte tauchten wiederum nicht in den untersuchten Kulturwelten auf, obwohl sie einen Bezug zu ästhetischen Praktiken

aufweisen, etwa Georg Simmels *Soziologische Ästhetik* (2009). Der direkte Bezug scheint daher weder eine notwendige, noch eine hinreichende Bedingung für Performativität zu sein.

Nach diesen beiden allgemeinen Hinweisen kann nun mit den folgenden zwei Punkten spezifischer auf das Verhältnis der Kultur- und Sozialwissenschaften zur Ästhetik eingegangen werden: Die erste Problematisierung der performativen Verwendung der Theorien lässt sich anhand der Unterscheidung von Ästhetik und Ästhetisierung erläutern. Diese Differenz mag nicht immer trennscharf sein, verdeutlicht aber nochmals die Perspektive der vorliegenden Arbeit. Es findet sich nämlich auf der einen Seite ein Diskurs um Ästhetik selbst, in dem – etwas vereinfacht dargestellt – die Art und Weise beschrieben wird, wie ein ästhetisches Urteil zu fällen ist. Der zentrale Punkt hierbei ist, dass bereits in den Konzepten eine Aufforderung zu einer Ausprägung von Ästhetik enthalten ist. Die Theorien der Ästhetik beschreiben, wie Formen verwendet werden können, eine Komposition angegangen werden soll, oder ganz allgemein, welche Inhalte es auszuwählen gilt. Der Diskurs dieser Theorien der Ästhetik kann insbesondere der Kunstgeschichte oder auch den Musikwissenschaften zugeschrieben werden (siehe für eine detaillierte Betrachtung [2.3.2]). Er beinhaltet (implizite) Aufforderungen zur Ausgestaltung einer ästhetischen Praktik. Mit Theorien der Ästhetisierung wiederum, die eher dem Vorgehen der Sozial- und Kulturwissenschaften entsprechen, gilt es, die „Prozesse der Ästhetisierung in den Blick nehmen zu können“ (Reckwitz 2015, S. 21, eigene Hervorhebung). Anstelle einer Aufforderung gibt sich der Diskurs dieser Konzepte daher deskriptiv gegenüber den ästhetischen Praktiken (bzw. die Aufforderung würde einer Forschungsperspektive gelten): Die Theorien der Ästhetisierung beschreiben konkrete, empirisch vorhandene ästhetische Praktiken als Teil des Sozialen. Im Zentrum stehen die sozialen Gesetzmäßigkeiten im Zusammenhang mit einer Ästhetik, etwa die „Steuerung“ von Produktion und Distribution (Engel 2006, S. 232 ff.). Die eigenen „Wirkungen“ dieser Theorien auf eine Ästhetik (im Sinne einer Aufforderung) ist nicht vorgesehen. Trotzdem haben diese Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften, die vorhandene soziale Tatsachen nur beschreiben sollten, einen performativen Effekt auf Ästhetik.

Über eine solche Problematisierung wird zweitens die Rolle der Disziplinen vor dem Hintergrund einer Ästhetisierung moderner Gesellschaften nochmals neu gedacht. Grundsätzlich haben insbesondere die soziologischen Forschungsansätze lange einen Fokus auf Rationalisierung gesetzt: Im Zentrum der Moderne wurde ein Strukturzusammenhang der formalen und rationalen Versachlichung verortet. Dies führte dazu, dass in den Beschreibungen der gesellschaftlichen Entwicklungen ästhetische Praktiken marginalisiert wurden

(vgl. Wagner 1995; Gephart 1998; siehe auch Beck 1986, S. 25). Der „Bias zugunsten einer Entästhetisierung“ (Reckwitz 2015, S. 15) scheint allerdings mehr und mehr zu verschwinden und eine Diskussion um Ästhetisierung wird in der Beschreibung von gegenwärtigen Entwicklungen zentral (vgl. Schäfer 2018, S. 193). Diese neue Diskussion diagnostiziert, dass „die moderne Gesellschaft [...] in zunehmendem Maße ästhetische Praktiken fördert, dass diese sich in verschiedenste soziale Felder und Lebensformen hinein ausdehnen und intensivieren“ (Reckwitz 2015, S. 4). Ästhetiken und damit zusammenhängende Prozesse werden zu einer immer zentraleren Komponente für die Beschreibung der Funktionsweisen moderner Gesellschaften, dem Sozialen und für Formen der Kritik (vgl. Reckwitz 2015, S. 20). Die performative Verwendung der Theorie weist dann darauf hin, dass kultur- und sozialwissenschaftliches Wissen diese (neue) Relevanz des Ästhetischen nicht nur beschreibt und erklärt, sondern auch in die ästhetischen Praktiken eingreift, d. h. diese womöglich fördert und formt. Damit findet sich eine vergleichbare „Steuerung“ oder eben „Berechenbarkeit“ der Gesellschaft durch die Kultur- und Sozialwissenschaften im Bereich der Ästhetik, wie diese auch für die Rationalisierung festgestellt wurde (Lazarsfeld et al. 1975; Lau und Beck 1989). Im Folgenden gilt es deshalb kurz zu erläutern, wie sich diese gegenwärtige Relevanz des Ästhetischen in Gesellschaften zeigt.

2.2.2 Wertzuschreibung im Kulturkapitalismus

Nach den Hinweisen zur „Berechenbarkeit“ im letzten Abschnitt wird hier nun ein „Markt“ vorgestellt, für den die kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien eine performative Wirkung entfalten könnten. Hierzu sollen einige Überlegungen aus aktuellen Gesellschaftsdiagnosen herangezogen und dabei auf einen bestimmten Prozess fokussiert werden. Den weiteren Rahmen bietet Andreas Reckwitzs Arbeit *Die Gesellschaft der Singularitäten* (2017). Innerhalb der im Buch gemachten Diagnose soll auf Valorisierung eingegangen werden. Dieser spezifische Aspekt sowie die damit ermöglichte Beschreibung von Prozessen wird von diversen anderen Autor*innen eingeführt und verwendet, sowohl Reckwitz' Überlegungen vorausgehend (Karpik 2011; Eymard-Duvernay 2012) als auch in anderen Zusammenhängen (Boltanski und Thévenot 2007; Cefaï et al. 2015; Peetz et al. 2016; Berli et al. 2021). Valorisierung fokussiert allgemein auf die Art und Weise, wie Akteur*innen ihrem Handeln, den getätigten Transaktionen oder den nötigen Koordinationen mit Dingen und Menschen einen Sinn geben (Cefaï et al. 2015, S. 2). Aus diesem zugeschriebenen Sinn folgt immer ein Status des „Wertvollen“ (Reckwitz 2017, S. 66) oder ein spezifischer „Wert“. Letzteren

Begriff gilt es wiederum in einem sehr umfassenden Sinne zu verstehen, wie zuvor bereits die „Berechenbarkeit“ von Preis. Valorisierung kann Prozesse der Wertbestimmung in der Ökonomie (Beckert und Aspers 2011) als auch in der Kulturproduktion verdeutlichen (Antal et al. 2015). Über die Betrachtung dieser Prozesse werden dabei immer auch Bedeutungskontexte hervorgehoben, die einen bestimmten Wert schaffen und erlebbar machen. Die hier präsentierten Gesellschaftsdiagnosen bieten die Möglichkeit, diesen Kontext in einer sehr allgemeinen Weise zu erfassen.

Im Anschluss an Reckwitz (2017, 2019) kann die Verwendung von theoretischen Konzepten im Rahmen der Kulturproduktion nicht nur als Valorisierung, sondern insbesondere als ein spezieller Prozess des „Kulturkapitalismus“ aufgefasst werden. Die in der Einleitung [1] verdeutlichte neue Relevanz des Ästhetischen in spätmodernen Gesellschaften kann daher im besonderen Maße auf deren Wirtschaftssystem übertragen werden. Während in der kapitalistischen Logik einer industriellen Moderne noch massenhaft Gebrauchsgüter für eine Population hergestellt wurden, verbreitet sich spätestens seit den 1980er Jahren eine neue Logik (Reckwitz 2017, S. 105 ff.). Ausgehend von einer „Creative Economy“ (Florida 2002) – die neben Musik, Kunst, Mode und mehr auch die Arbeitsformen von Wissenschaft umfasst – verändert sich die industrielle Ökonomie hin zu diesem neuen Kulturkapitalismus.⁷ Die in Subkulturen, Start-ups und Netzwerken der Kulturproduzent*innen entwickelten Arbeitsweisen entgrenzen sich immer mehr und werden Teil der Logik der kapitalistischen Produktion. Damit entstehen nicht mehr Produkte, die „Mittel zum Zweck“ sind, sondern „kulturelle Güter“: Die von einer Kreativwirtschaft hergestellten „Dinge, Dienste, Ereignisse oder Medienformate“ (Reckwitz 2017, S. 16) sind nun die breit produzierten Erzeugnisse einer Wissens- und Kulturökonomie.

Eine vergleichbare Entwicklung des Kapitalismus haben auch Luc Boltanski und Eve Chiapello in *Der neue Geist des Kapitalismus* beschrieben (2003; vgl. Reckwitz 2017, S. 191 f.). Sie verdeutlichen dabei den Übergang eines „Geistes“

⁷Obwohl Reckwitz in seinen Ausführungen Wissenschaft nicht als Teil der Creative Economy aufführt, kann man diese durchaus dazuzählen, wenn man Florida folgt (2003, S. 8). Es macht insbesondere Sinn, die Arbeit von Wissenschaftler*innen zum sogenannten kreativen Kern zu zählen, wenn man die Arbeitsweise der jeweiligen Akteur*innen und der Netzwerke fassen möchte – was Florida mit Kreativität als Kapital und als Produktionsfaktor beschreibt. Reckwitz hingegen fasst den Begriff von einer Ausgangslage der offiziellen Statistik her (vgl. 2017, S. 115) – und Wissenschaft gehört dort nicht zu Kreativwirtschaft.

oder allgemeiner einer Konvention, welche die Dominanz industrieller Massenproduktion und bürokratisierter Großunternehmen während der Phase des Fordismus reflektierte, hin zu dem neuen „Geist“ als Organisations- und Rechtfertigungsform des Kapitalismus am Ende des 20. Jahrhunderts.⁸ Diese seit dem Anfang der 1980er Jahre entstehende Form ist charakterisiert durch die Flexibilität, Mobilität und Selbstverantwortung sowie Kreativität, wie sie insbesondere von moderner Projekt- und Netzwerkarbeit gefordert wird (vgl. auch Peter 2011, S. 79). Was Reckwitz mit „Entgrenzung“ der Kreativwirtschaft beschreibt (2017, S. 114 f.), fassen Boltanski und Chiapello als Reaktion des Kapitalismus: Der neue Geist oder eben der Kulturkapitalismus, so ihre These, ist eine Antwort auf eine Kritik an der Standardisierung, der Bürokratie und der Massenproduktion, wie sie von kreativ-künstlerischen Kreisen der 1960er und 1970er Jahre formuliert wurde (Boltanski und Chiapello 2003, S. 461 ff.; Chiapello 2004). Die Forderungen wurden aufgenommen und genutzt, „um die Transformationen, die sich auf die Fortführung des Akkumulationsprozesses günstig auswirken würden, zu begleiten und attraktiv erscheinen zu lassen“ (Boltanski und Chiapello 2003, S. 470).

Im Gegensatz zur fordistischen Industrie einer Moderne geht es neuerdings in diesem Kulturkapitalismus nicht mehr um Standardisierung bei Produktion von Gütern. Vielmehr stehen „einzigartige“ oder eben „singuläre“ kulturelle Güter im Zentrum von spezifischen Märkten, wie dies Lucien Karpik verdeutlicht: „Es sind die Märkte von singulären, unvergleichlichen und deshalb unvergleichbaren Produkten. Sie stellen kein Randphänomen dar, sondern umfassen all die Austauschvorgänge, in denen es um das ‘Gute’ oder ‘Richtige’ geht – um edle Weine oder um Romane, um Ärzte, freiberufliche Dienstleistungen und besondere Expertisen“ (Karpik 2011, S. 13/45). Diese kulturellen Güter oder gemäß Reckwitz „Singularitäten“ verfügen nun über keinen praktischen oder zweckrationalen Nutzen mehr und ihre Funktionen können nicht im Rahmen einer Ordnung oder Skala verglichen werden (Reckwitz 2017, S. 67). Daraus folgt, dass diese Güter nicht mehr über einen unmittelbaren Wert verfügen, sondern dieser Wert muss

⁸Der erste Geist des Kapitalismus ist derjenige eines Paternalismus, des familiären Kleinunternehmertums, der ausgehend vom 19. Jahrhundert bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts vorherrschte (Boltanski und Chiapello 2003, S. 54 f.). Hier wurde daher der Übergang vom zweiten zum dritten Geist kurz verdeutlicht. Diese „Geister“ können dann dem allgemeineren Begriffsrepertoire der „Economie des conventions“ zugeordnet werden, wie es unten eingeführt wird: die handwerkliche Konvention (1. Geist), die industrielle Konvention (2. Geist) und die Netzwerkkonvention (3. Geist).

im besonderen Maße zugeschrieben und so trotz einer Vorstellung von „Unvergleichbarkeit“ vergleichbar gemacht werden (Karpik 2011, S. 18; Reckwitz 2017, S. 174 f.). Kurz: Es geht um eine Valorisierung. Dabei impliziert der Prozess nicht etwa, dass lediglich ein Übergang von „Kultur“ zu „Kommerz“ erfolgt, in dem die Kulturprodukte durch einen Markt vereinnahmt würden. Vielmehr wird verdeutlicht, „wie der Markt die Zirkulation unvergleichlicher Güter gewährleisten kann und dadurch eine eigene, bislang verkannte Realität schafft“ (Karpik 2011, S. 18; vgl. Boltanski und Esquerre 2018, S. 421 f.).

Die singulären Güter und damit oftmals die Resultate einer Kulturproduktion stehen immer mehr im Zentrum des kapitalistischen Wirtschaftssystems spätmoderner Gesellschaften. Mit Hinblick auf die Arbeiten von Boltanski und Arnaud Esquerre zur *Bereicherung* (2018) lassen sich diese Überlegungen nochmals etwas präzisieren. Auch sie verdeutlichen einen Wechsel weg vom Industriekapitalismus und dessen „Konsumgesellschaft“ (Boltanski und Esquerre 2018, S. 34) hin zu einer neuen Art und Weise der kapitalistischen Produktion: der sogenannten „Bereicherungsökonomie“.⁹ Ähnlich wie Reckwitz sehen sie darin eine zentrale Gesellschaftsdiagnose, die „zur Interpretation der veränderten Zusammensetzung einer sozialen Formation“ beachtet werden muss (Boltanski und Esquerre 2018, S. 565; vgl. Susen 2018, S. 17 f.). Boltanski und Esquerre machen nochmals deutlich, dass diese neue Art der kapitalistischen Produktion vor allem deshalb erfolgt ist, weil in den westlichen spätmodernen Gesellschaften die Massenproduktionen ausgelagert wurde. Die De-Industrialisierung verlangte, dass neue Profitquellen gefunden werden mussten, die auf einer „Ausbeutung“ von anderen als den bisherigen Ressourcen beruhen. Hierbei ist „eine Umwandlung von Objekten, Orten und sogar Erfahrungen, die in Bezug auf die ureigenen kapitalistischen Interessen lange Zeit nur eine nachrangige

⁹ „Wir werden diese Art von Ökonomie ‚Bereicherungsökonomie‘ nennen. Dabei spielen wir mit der Mehrdeutigkeit des Ausdrucks ‚enrichissement‘, den wir zum einen in dem Sinne verwenden, in dem man von der Anreicherung eines Metalls spricht, von der Bereicherung eines Lebens, dem Reicherwerden einer Kultur, der Veredelung eines Kleidungsstücks oder auch von der Bereicherung, die es darstellt, wenn eine Sammlung um eine Reihe von Objekten erweitert wird. [...] Zum anderen verweist der Ausdruck ‚Bereicherung‘ auf eine Besonderheit dieser Ökonomie, dass sie sich nämlich den Handel mit Dingen zunutze macht, die vornehmlich für Reiche bestimmt sind, die mit ihnen als zusätzliche Bereicherungsquelle Handel treiben. Unserem Eindruck nach ist die Beachtung dieser Bereicherungsökonomie und ihrer Auswirkungen erforderlich, um die Transformationen der französischen Gesellschaft der Gegenwart sowie bestimmte Spannungen zu erfassen, die ihr innewohnen.“ (Boltanski und Esquerre 2018, S. 16)

Rolle gespielt hatten, in potenzielle Wohlstandsquellen“ erfolgt (Boltanski und Esquerre 2018, S. 31). Neben diversen weiteren Möglichkeiten ist es wiederum die Kulturproduktion, die eine neue und zentrale Ressource repräsentiert: „Ein anderer Indikator für die Bildung einer ökonomischen Bereicherungssphäre ist die Entstehung eines besonders bunt zusammengewürfelten, sich auf die zahlreichen Aktivitäten beziehenden Bereichs, die in der Regel unter dem vagen Ausdruck ‚Kultur‘ zusammengefasst werden.“ (Boltanski und Esquerre 2018, S. 65)

Die Analyse von Boltanski und Esquerre verdeutlicht somit einen ähnlichen Prozess der Valorisierung. Auch bei ihnen werden als Folge der zuvor genannten Entwicklung diejenigen Güter immer wichtiger, die eine je eigene Kostbarkeit haben sollen, außergewöhnlich seien oder eine besondere „Authentizität“ aufweisen würden, wie eben singuläre und kulturelle Güter. Dabei wird nicht nur den Objekten selbst eine wachsende Bedeutung zugesprochen, sondern vor allem den sie umgebenden Welten und Kontexten (Boltanski und Esquerre 2018, S. 40). Der zentrale Prozess der Valorisierung ist die sogenannte „Bereicherung“ und die damit verbundene Sammlerform von Waren (Boltanski und Esquerre 2018, S. 317): Hierbei wird etwas bereits Vorhandenes mit einem Narrativ aufgeladen, welches insbesondere auf eine Vergangenheit abzielt. Diese neue Form der Ökonomie beruht daher weniger auf der Produktion von neuen Dingen, als darauf, bereits vorhandene Dinge „reicher“ zu machen, in dem diese mit Geschichten verknüpft werden (Boltanski und Esquerre 2018, S. 16). Diese Form der Valorisierung ist auch zentral für zeitgenössische Kulturproduktion (Boltanski und Esquerre 2018, S. 407 ff.): Die Resultate der Kulturproduktion müssen nämlich nicht zuletzt eine bestimmte Anerkennung von „Sammler*innen“ erhalten, damit diese Güter als „Werke“ getauscht werden (Boltanski und Esquerre 2018, S. 410). Oder anders formuliert: Sie müssen einen singulären Charakter ausweisen können, um nicht völlig unbeachtet zu bleiben oder gar als „Abfall“ zu enden. Die Sammlerform und der damit zusammenhängende Prozess der Bereicherung ist bei Boltanski und Esquerre aber nur eine von insgesamt vier Varianten der Valorisierung.¹⁰ Sie beschreiben daher nicht nur eine Verschiebung hin zu einem Kulturkapitalismus, sondern vielmehr zu einem „Vollkapitalismus“ (Boltanski und Esquerre 2018, S. 34): Dieser verknüpft die verschiedenen Weisen miteinander, Wert zu schaffen. Die hier beschriebene Form der Valorisierung ist dann eine Weise, die immer intensiver erfolgt.

¹⁰Neben der (1) Sammlerform sind dies weiter (2) die Standardform der Massenproduktion, (3) die Trendform und ihre auf Aufmerksamkeit beruhender Wertermittlung sowie (4) die Anlagelform der Finanzökonomie (Boltanski und Esquerre 2018).

Die kurz skizzierten Gesellschaftsdiagnosen verdeutlichen, dass Kulturproduktion und deren Logiken zu einem immer wichtigeren Aspekt im Rahmen von kapitalistischer Produktion werden. Dabei zeigen sich bestimmte Schwierigkeiten der produzierten Güter, die eine Valorisierung verlangen. Eine Komplexität der „Bewertung“ von Kulturprodukten war jedoch bereits im Industriekapitalismus vorhanden und die dortigen kulturellen Erzeugnisse galt es genauso im sozialen Kontext zu betrachten (vgl. Frith 1999, S. 22). Gleichzeitig können nochmals einige Prozesse genannt werden, die verdeutlichen, dass eine gegenwärtige Situation und die dabei benötigten Valorisierungen eine neue Herausforderung für Akteur*innen darstellen. Bei gewissen Kulturprodukten hat etwa die technologische Entwicklung dazu geführt, dass „Rarität“ (Reckwitz 2017, S. 126) kaum noch ein mögliches Bewertungskriterium sein kann. Mit dem Aufkommen digitaler Speicherung und Distribution wurden Kulturprodukte wie Musik ubiquitär (Huber 2018). Einzigartigkeit muss auf völlig neue Weise herausgestellt und damit überhaupt erstmals hergestellt werden (vgl. Karpik 2011, S. 294 ff.). Auch andere bisher herrschende Standards wie etwa die Unterscheidung von E- und U-Musik werden im Rahmen von gesellschaftlichen Kontexten immer mehr hinterfragt (Hondros i. E.). Um solche Herausforderungen der Valorisierung zu lösen, so eine sehr vage erste These, können die Kultur- und Sozialwissenschaften sowie insbesondere deren theoretische Konzepte eine Handlungsressource bereitstellen und performativ wirken. Ziel soll es im nächsten Abschnitt daher sein, einige theoretische Überlegungen vorzubringen, warum die theoretischen Konzepte in Bezug auf kulturelle und singuläre Güter eine solche Wirkung entfalten könnten.

2.2.3 Valorisierung mittels kultur- und sozialwissenschaftlicher Theorien

Das Herausstellen der Einzigartigkeit von kulturellen Gütern kann nicht nur über eine Rarität erfolgen, sondern auch über eine besondere Originalität: Die Güter sind nach innen „komplex“ sowie „dicht“ und damit interessant; nach außen immer „anders“ und daher überraschend (Reckwitz 2017, S. 126 f.). Das Bestimmen eines solchen Wertes kann auf verschiedene und sich gegenseitig ergänzende Weisen erfolgen (Reckwitz 2017, S. 121 f.). Einerseits können dem jeweiligen Kulturprodukt ästhetische, gestalterische, ethische und/oder ludische Eigenschaften zugeschrieben werden. Andererseits können die Wertzuschreibungen insbesondere innerhalb von Narrativen und hermeneutischen Eigenschaften erfolgen, die Bedeutungen und Erklärungen beisteuern. Hier

erhalten nun die kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien ihre Relevanz: Sie sind Modelle, Blickrichtungen oder Diskurse, mit denen ein solches Narrativ und die Bedeutungen für ein kulturelles Gut generiert werden können (vgl. Graham 2000, S. 152; Boltanski und Esquerre 2018, S. 59). Mit der Theoriereferenz kann dann etwa auf einen zusätzlichen Sinn beim Konsum eines kulturellen Produktes hingewiesen werden – also wieso gerade ein bestimmtes Musikstück gehört werden soll, welche besondere Situation eine Farbgestaltung repräsentiert oder was sich einer Person im Rahmen einer Theateraufführung erschließen könnte. Mit ihren Begriffssystemen und Erklärungsweisen liefern die Theorien eine große Anzahl an weiteren Referenzen und Anknüpfungspunkten, die zusätzlich zu den bereits vorhandenen Elementen der kulturellen Güter mobilisiert werden können. Die Valorisierungen mit Bezug auf Theorien verbinden weitere kulturelle und soziale Themen mit den Gütern, wodurch diesen eine hohe Eigenkomplexität zugeschrieben werden kann und sie als singular ausgezeichnet werden (vgl. Reckwitz 2017, S. 52).

Diese Art der Valorisierung über eine Herausarbeitung von Originalität kann dem Genre der Rezension zugeordnet werden (Reckwitz 2017, S. 167; vgl. auch Diaz-Bone 2010). Rezensionen bereichern allgemein das Besprechen von Kulturprodukten, um deren Wert in „komplizierter“ Weise zu erläutern (z. B. die „Kritik“ eines Musikalbums in einer Zeitschrift). Die Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften können dabei nicht nur genutzt werden, um eine hohe Eigenkomplexität in den Narrativen und Erklärungen einer Rezension zu verdeutlichen. Die Verwendung der wissenschaftlichen Konzepte ermöglicht es zudem, einer Problematik der Valorisierung zu begegnen. Rezensionen haben sich nämlich in dem Sinne verbreitet, als dass sie von den Kunstfeldern aus über in diverse andere Bereiche geflossen sind und zum eigentlichen „Schlüsselformat der Ökonomie“ wurden (Reckwitz 2017, S. 167; vgl. Karpik 2011, S. 202 ff.; Boltanski und Esquerre 2018, S. 74 f.). Zudem werden nicht nur in immer mehr Bereichen, sondern allgemein immer mehr Rezensionen verfasst. Unter anderem ermöglichen die digitalen Medien eine „Demokratisierung“ hinsichtlich des Verfassens von Rezensionen (vgl. auch Huber 2018, S. 41 ff.). Die Verbreitung und insbesondere diese Demokratisierung der Rezensionen führt zu einer Problematik der Bewertung zweiter Ordnung (Reckwitz 2017, S. 168). Rezensionen müssen aufgrund ihrer großen Verbreitung und unklarer Herkunft nun selbst auch bewertet werden. Das Vertrauen in eine bestimmte Bewertung ist nicht per se gegeben. Als eine Ressource für Rezensionen können die theoretischen Konzepte dank der Verbindung zum wissenschaftlichen Kontext eine gewisse Sicherheit und Legitimität bieten. Ein geteiltes Wissen um Theorien liefert mindestens einen gemeinsamen Bezugspunkt und womöglich gar eine

sichere Basis im Sinne einer Expertise (vgl. Bessy und Chateauraynaud 1995, 2019).

Das Herausstellen einer Originalität im Rahmen einer Rezension impliziert bisher, dass die jeweiligen Produkte bereits vorhanden sind und erst im Nachhinein valorisiert würden. Das Herausarbeiten der singulären Eigenschaften kann aber bereits von Beginn der Kulturproduktion an erfolgen. Um den Status des singulären Gutes zu erhalten, ist daher nicht wichtig, ob der Valorisierungsprozess die Produktion von Anfang an bereits mitstrukturiert oder ob ein jeweiliges kulturelles Gut bereits vorhanden ist und in einem darauffolgenden Schritt eine bestimmte Wertzuschreibung erlebt. Beide Prozesse können als ein „Arrangement“ verstanden werden (Reckwitz 2017, S. 69): Objekte, Individuen, Bilder und Texte – und damit auch theoretische Referenzen – werden zusammengefügt. Kern dieses Arrangierens ist daher nicht eine Arbeit an einem jeweiligen Objekt wie etwa am Musikstück, sondern eine weitere, oftmals auch immaterielle Arbeit. Zudem wird bei einer solchen Arbeit auf gegebene Elemente zurückgegriffen, um die Produktion des Neuen, Einzigartigen zu ermöglichen. Zentral für die Produktion des singulären Gutes – sowohl als neu zu entdeckende als auch von Anfang an produzierte Idiosynkrasie – ist nicht ein Erfindungs- oder Schöpfungsgestus, sondern die Kombination von verschiedenen Elementen (vgl. auch Boltanski und Chiapello 2003, S. 176). Dabei soll das Arrangieren nicht mit denjenigen Elementen erfolgen, die sich bereits durch Nähe, Ähnlichkeiten oder Überschneidungen auszeichnen. Vielmehr gilt es, heterogene Teile zu einem „stimmigen Ganzen“ zu verknüpfen (Reckwitz 2017, S. 69). Kultur- und sozialwissenschaftliche Konzepte – und nicht etwa die „näher“ an einer Kulturproduktion liegenden Theorien der Ästhetik (siehe [2.2.1]) – liefern in den Arrangements ein neues und anderes Wissen für Narrative und Erklärungen. Beim Beispiel der Musik geht es dann nicht mehr darum, zu erfassen, welche Harmonien oder Rhythmen hauptsächlich in einem Musikgenre auftreten, sondern etwa die sozialstrukturelle Klasse zu nennen, welche ein Musikgenres hauptsächlich hört.

Dem Performativitätsansatz folgend können die Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften eine „Framing“-Funktion in Bezug zu diesen Arrangements übernehmen: Sie bestimmen, was als sinnvolles Element dazugehört, wobei sie eine besondere Heterogenität in Bezug auf das Kulturprodukt zu integrieren vermögen. Gleichzeitig verdeutlichen die bisherigen theoretischen Überlegungen noch nicht, wieso gerade die Theorien aus dem Bereich der Kultur- und Sozialwissenschaften eine solche Relevanz erhalten könnten. Es können auch andere, nicht direkt auf praktische Kulturproduktion ausgerichtete Konzepte mit einer bestimmten gesellschaftlichen Legitimität dazu verwendet werden, um

die „fremden“ Narrative rund um ein kulturelles Gut zu bilden und damit eine Singularität zu schaffen. Eine spezifische Passgenauigkeit zwischen den durch Kulturkapitalismus produzierten Gütern und den kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien muss daher noch genauer herausgearbeitet werden. Hierfür können als weitere theoretische Überlegungen die Eigenschaften von singulären Gütern kurz diskutiert werden (Reckwitz 2017, S. 137 ff.). Diese verfügen über (1) einen starken Bezug zur Idee von Authentizität, (2) haben eine spezielle zeitliche Struktur von Moment und Dauer, während sie (3) gleichzeitig von der Zirkulation in einer „Hyperkultur“ leben. Im Rahmen von allen drei Merkmalen kann dann aufgezeigt werden, wie die Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften ein Erklären und Verstehen ermöglichen können.

Die erste Eigenschaft der Authentizität positioniert die kulturellen Güter gegenüber den „Künstlichen“ oder den „Kopien“, beschreibt sie als echt, als besonders (Reckwitz 2017, S. 137 f.; Boltanski und Esquerre 2018, S. 229/368). Die Güter sind authentisch, weil sie eine besondere oder eigentümliche Struktur aufweisen und nicht irgendwelchen Regeln folgen und weil sie auf etwas zurückgeführt werden können. Die Güter werden nicht als etwas Konstruiertes, sondern als etwas Unmittelbares aufgefasst. Diese Unmittelbarkeit ist allerdings nie per se vorhanden, sondern wird immer aktiv geschaffen. Das Schaffen von Authentizität kann ebenfalls auf verschiedenste Arten erfolgen: An einem Ende des Spektrums steht hier etwa die aktive „Suche“ nach dem Authentischen (Peterson 1997, 2005), insbesondere über eine Geschichte und die Vergangenheit (Boltanski und Esquerre 2018, S. 349 f.). Am anderen Ende der Konstruktionsmöglichkeiten liegt ein bewusstes und reflektiertes „Spiel“ mit Authentizitätsmerkmalen (vgl. Diederichsen 2014, S. xxiv). Hierbei können die theoretischen Beschreibungen der Kultur- und Sozialwissenschaften wieder eine Rolle spielen. Die Analysen dieser Ansätze haben nämlich insbesondere die Konstruktionseffekte von Authentizität beschrieben (vgl. auch Reckwitz 2017, S. 138) und so verdeutlicht, dass keine einheitliche Vorstellung von dem Authentischen herrscht (Bessy und Chateauraynaud 1995). Werden die Theorien solcher Analysen als Referenz im Zusammenhang mit einem kulturellen Gut verwendet, kann eine neue Art von Authentizität vermittelt werden: Ein Bewusstsein für die Konstruiertheit von Authentizität gilt dann als authentisch (vgl. Diaz-Bone 2010, S. 347; Hennion 2018, S. 159). Das „Künstliche“ wird zur unbewussten oder unreflektierten Konstruktion von Authentizität, während das „Echte“ sich der eigenen Konstruktion als soziale Tatsache bewusst ist. Es ist eine Möglichkeit, authentisch zu wirken im Anbetracht der Idee, dass es so etwas wie das Authentische nicht gibt.

Die zweite Eigenschaft der singulären, kulturellen Güter ist ihre spezifische Zeitlichkeit, die aus einer „Doppelstruktur von Moment und Dauer“ besteht (Reckwitz 2017, S. 141). Die zeitliche Komponente des Moments entspricht einem Erleben im Sinne eines psychischen und/oder physischen Prozesses von „Weltaneignung“ (Reckwitz 2017, S. 70). Es steht eine Wahrnehmung als solche und deren Affekt im Zentrum, und nicht etwa eine Informationsfunktion im Wahrnehmen. Für die Zeitlichkeit der kulturellen Güter kann die Valorisierung mittels kultur- und sozialwissenschaftlicher Theorien nun ermöglichen, den Übergang in der Doppelstruktur zu betonen: Im Sinne einer Narration wird der Wechsel von Moment zu Dauer etabliert (vgl. Boltanski und Esquerre 2018, S. 221 f.). Indem das Erleben eine Beschreibung mit den theoretischen Konzepten erfährt, geht es über zu einer Langfristigkeit. Im Erleben können regelhafte Mechanismen und wiederkehrende Muster über die Theorien verdeutlicht werden: vom Praktischen zum Kontemplativen sowie vom Partikularen zum Generellen.¹¹ Insbesondere vergleichsweise jüngere sozialwissenschaftliche Ansätze haben genau diesen Übergang vom affektuellen Erleben hin zu einer weiteren sozialen Funktion von Kulturproduktionen betont (z. B. DeNora 2000). Die Theorien erweitern die Komplexität von etwas Stattgefundenem, die dann weit über diejenige des reinen Erlebens hinausgeht und so generelle Möglichkeiten für ein Erinnern und die Dauer des kulturellen Gutes schafft.

Das dritte Merkmal der vom Kulturkapitalismus produzierten Güter ist gemäß Reckwitz deren Zirkulieren in einer „Hyperkultur“ (2017, S. 143 f.). Auch hierfür können die Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften die Ansatzpunkte liefern, um die Singularität herauszustellen. Eine Hyperkultur im Sinne Reckwitz beschreibt, dass bestimmte Güter aus einem lokalen und historischen Kontext herausgelöst werden. Alle Elemente der Kultur sind prinzipiell gleichberechtigt, um „zur potenziellen Quelle der Bereicherung des Lebensstils“ werden zu können (Reckwitz 2017, S. 108). Unabhängig vom jeweiligen Produktionskontext erfolgt dann ein Zirkulieren in einem globalen Markt. Dieser Übergang erfolgt

¹¹ Siehe auch Donald Levines Überlegungen zu Theorien, die alle einen vergleichbaren Übergang betonen:

“The most common associations to the term theory reflect four distinct meanings of the term. The term can be construed in the sense of theory₁ – *abstract* or rational, as contrasted with empirical; theory₂ – *general*, as contrasted with particular; and theory₃ – *contemplative*, as contrasted with practical. There is also a function (theory₄) that might be termed *exegetical*, as contrasted with heuristic.” (Levine 1997, S. 2, Hervorhebung i. O.)

sowohl für ehemalige Güter des Industriekapitalismus als auch für die kulturellen Güter:

Viele Singularitäten [...] stammen aus der Sphäre der Kultur selbst – allerdings der vorökonomischen, der nichtmarktförmigen. Hier braucht also keine Kulturalisierung stattzufinden, die Transformation betrifft vielmehr den sozialen Rahmen, in dem Kulturobjekte sich bewegen. Konkret heißt dies: Eine kulturelle Singularität, die einmal ausschließlich fester Bestandteil bestimmter lokal und historisch verankerter Praktiken war, wird aus diesem Kontext herausgelöst und zu einem global zirkulierenden kulturellen Gut, das nun in Wettbewerb mit anderen Gütern gerät und von Konsumenten in pluralen Kontexten mit Kennerschaft angeeignet wird. Daraus ergibt sich eine für die Spätmoderne charakteristische Form der Kultur, die ich Hyperkultur nenne. In der Hyperkultur kann potenziell alles – gleich ob volks-, populär- oder hochkultureller Herkunft, gleich ob gegenwärtig oder historisch, gleich welchen lokalen Ursprungs – den Wert der Kultur erlangen. (Reckwitz 2017, S. 108)

Einen ähnlichen Übergang beschreiben auch Boltanski und Esquerre bei der Wertermittlung durch die Sammlerform im Rahmen der Bereicherung: Um einen entsprechenden Status als kulturelles Gut zu erhalten, muss ein Artefakt der Kulturproduktion nämlich „in die Zirkulationssphäre [vordringen], in der Güter dieser Art getauscht werden“ (Boltanski und Esquerre 2018, S. 409 f.). Deshalb ist „der eindeutigste Indikator dafür, ob etwas sich in ein Kunstwerk verwandeln lässt, nichts anderes ist als seine Aufnahme in eine Sammlung“ (Boltanski und Esquerre 2018, S. 410). Das Herauslösen der Güter aus dem Entstehungskontext und damit das Eintreten in diese Hyperkultur beziehungsweise die Zirkulationssphäre der Sammler*innen könnte wiederum durch kultur- und sozialwissenschaftliche Konzepte erreicht werden. Was Reckwitz als eine „Dekontextualisierung“ (2017, S. 146) bezeichnet, kann in Bezug auf die Theorien als eine Kontrolle des Kontextes beschrieben werden: Der Fokus liegt auf einem bestimmten Aspekt (Klasse, Geschlecht, Institution usw.), während ein jeweiliger Kontext nicht mehr zentral ist beziehungsweise der Aspekt in verschiedenen Kontexten auftritt (vgl. auch Frith 1999, S. 19). So beschreibt Howard Becker etwa ein Spannungsverhältnis zwischen einem Dienstleistungsgewerbe und künstlerischem Schaffen (2014). Dieses Verhältnis gilt dann nicht nur für den von Becker beschriebenen Fall, also für die amerikanische Großstadt Chicago in den 1960er Jahre. Vielmehr kann die entsprechende Konzeptualisierung das abweichende Verhalten in verschiedensten Kontexten verdeutlichen (Becker 2014, S. 89 f.). Die Valorisierung mittels kultur- und sozialwissenschaftlicher Bedeutungen und Narrative überführt daher dank der theoretischen Perspektive Güter in eine mögliche Hyperkultur.

Neben den eben beschriebenen „Passgenauigkeiten“ zwischen den Merkmalen von singulären Gütern und den kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien findet sich eine weitere Überschneidung zwischen der Valorisierungslogik des Kulturkapitalismus und den theoretischen Konzepten. Aufgrund eines fehlenden Äquivalenzmaßes hinsichtlich der Nützlichkeit oder der Funktionalität (Reckwitz 2017, S. 70) müssen die kulturellen Güter auf andere Aspekte ausgerichtet werden. Es gilt nämlich, nicht die Art und Weise der Verwendung in den Arrangements mitzudenken, sondern die Rezeption: Es ist eine „Weltverarbeitung“, die erreicht werden soll, und nicht eine „Weltbearbeitung“ (Reckwitz 2017, S. 70 Hervorhebung i. O.). Abgeleitet von der doppelten zeitlichen Struktur lässt sich auch Rezeption zweifach imaginieren: Die singulären Güter können sowohl ein Erleben in den Fokus rücken, als dass auch ein analytischer Zugriff und weitere Valorisierung mitbedacht werden können (Reckwitz 2017, S. 66 f.). Während das Erleben in verschiedenster Art und Weise vor allem bei einem Laienpublikum im Zentrum steht, geht die weitere Valorisierung von Expert*innen aus (Reckwitz 2017, S. 70; Karpik 2011, S. 202 ff.; Boltanski und Esquerre 2018, S. 412). Dieser unterschiedliche Schwerpunkt in der Rezeption markiert dann auch den Unterschied zwischen den beiden Positionen – und nicht etwa das Vorhandensein eines bestimmten Wissens (vgl. auch Bessy und Chateauraynaud 2019, S. 142). Überträgt man diese Überlegungen auf die Verwendung kultur- und sozialwissenschaftlicher Theorien in der Kulturproduktion, lässt sich diese Differenz folgendermaßen interpretieren: Mit einem Konzept wird nicht nur das Erleben der rezipierenden Laien aus der Kulturproduktion angeleitet. Gleichzeitig wird eine weitere Valorisierung verdeutlicht, bei der auch die Expert*innen aus der Wissenschaft wieder auf das Produkt zurückgreifen können, da eine weitere Valorisierung bereits angedeutet wird.

2.2.4 In die Valorisierung hinein: Wertigkeiten in den Theorien

Die bisherigen theoretischen Überlegungen verdeutlichen, in was für weiteren sozialen Zusammenhängen die kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien Relevanz erhalten können. Dabei fehlte jedoch eine theoretische Konzeptualisierung davon, was als „Wertvorstellung“ in den Theorien enthalten sein könnte und was für eine Art der „Berechenbarkeit“ durch das Framing der Konzepte möglich würde. Mit anderen Worten blieb der mit den Theorietexten (mit-)konstruierte Wert der kulturellen Produkte noch eine „Blackbox“ (Latour 2003b): Dessen genaue Bedeutung, seine Ausrichtung und sein Vergleichs-

horizont, die von ihm bestimmten Eigenschaften und umfassenden Bedeutungen sowie die damit verbundenen Implikationen wurden noch nicht definiert. Hier soll nun die theoretische Konzeptualisierung eingeführt werden, die einen Wert oder „Wertigkeiten“ erfassen kann. Dazu werden sogenannte „Qualitätskonventionen“ erläutert, die aus der neo-pragmatischen Soziologie der „Economie des convention“ (EC) entstammen (vgl. Diaz-Bone und de Larquier 2022). Dieser (nicht ganz einheitliche) Konzeptverbund hat einen direkten Bezug zu Fragen von Wert, wie er im Rahmen der EC allgemein verhandelt wird und wie er insbesondere von Boltanski und Laurent Thévenot im Grundlagenwerk *Über die Rechtfertigung* (2007) beschrieben wurde.

Das Buch gilt als einer der zentralen Beiträge der neueren französischen pragmatischen Soziologie und beschreibt, wie Akteur*innen sich auf normative Prinzipien beziehen, um Handlungen zu rechtfertigen (Boltanski und Thévenot 2007; vgl. Diaz-Bone 2018a, S. 141 ff.). Rechtfertigungen werden darin als eine soziale Praktik verstanden, in der konkrete Akteur*innen sich in verschiedensten gesellschaftlichen Teilbereichen auf anerkannte Wertigkeiten berufen, um dadurch in Konflikten und unsicheren, offenen Situationen zu einer tragfähigen Entscheidung zu gelangen. Dies kann wiederum auf verschiedenste Arten erfolgen, ganz im Sinne einer Pluralität. Gerade diese Pluralität, so eine Ausgangslage der Konzeptualisierung, ist ein Merkmal heutiger Gesellschaften (vgl. Peter 2011, S. 76). Den Rahmen für die verschiedenen Rechtfertigungen bilden die sogenannte Qualitätskonventionen, anhand derer Handlungen legitimiert wie auch koordiniert werden können.¹² Mehr noch als bei simplen „Qualitätsstandards“ von Produkten werden über diese verschiedenen Rechtfertigungen mittels Konventionen auch die Existenz und die Eigenschaften von Personen, Handlungen oder Objekten in einem umfassenden Sinne bestimmt und anerkannt (Eymard-Duvernay 1989; vgl. Diaz-Bone 2018a, S. 143). Die Theorieperspektive der EC, wie sie hier in spezifischer Weise präsentiert wird, geht damit immer

¹²Während in *Über die Rechtfertigung* (Boltanski und Thévenot 2007) vor allem der Begriff der „Rechtfertigungsordnung“ mit dazugehöriger „Welt“ verwendet wird, später auch als „Polis“ bezeichnet (Boltanski und Chiapello 2003), gehen weitere Autor*innen der EC dazu über, mehr und mehr von „Qualitätskonventionen“ zu sprechen (vgl. Diaz-Bone 2018a, S. 147). Zudem hat das Konzept eine Vielzahl von Ausprägungen erlangt. Diese können gemäß ihres „Miteinbezugs einer moralischen Dimension, hinsichtlich ihrer Reichweite und hinsichtlich ihrer methodologischen Verwendung in EC-basierten Arbeiten“ unterschieden werden (Vogel 2019, S. 78). Die Gleichsetzung der Konventionen-Idee mit dem Rechtfertigungskonzept ist vor allem in der deutschsprachigen Forschungswelt erfolgt (ebd.).

davon aus, dass ein Wert nicht einfach so gegeben ist (wie dies etwa eine neoklassische Konzeption des Begriffs tun würde, vgl. Eymard-Duvernay 1989). Wie bereits in den zuvor eingeführten Gesellschaftsdiagnosen und den dabei ersichtlichen Valorisierungsformen geht es vielmehr um die Produktion eines Wertes. Die Konventionen aus *Über die Rechtfertigung* (Boltanski und Thévenot 2007) präsentieren eine Möglichkeit, um die verschiedenen Wertigkeiten oder eben Qualitäten zu konzeptualisieren.

Zentral im Prozess der Rechtfertigung ist für Boltanski und Thévenot jeweils ein „Gemeinwohl“, das die Grundlage einer Konvention bildet und worauf sich die Qualitäten beziehen (Boltanski und Thévenot 2007, S. 11/28 ff.). Als Prinzip stimmt es „die verschiedenen Einzelwillen aufeinander ab“ und bringt sie in „Einklang“ (Boltanski und Thévenot 2007, S. 53). Die Möglichkeiten von Qualitätskonventionen, deren jeweiliges Gemeinwohl sowie weitere damit verbundene „Grammatiken“ leiten die beiden Autoren aus einer Auswahl von Klassikertexten der Sozioökonomie, der Philosophie, von theologischen Texten und ebenso von zeitgenössischen Ratgebern ab. Boltanski und Thévenot verdichten dabei die unterschiedlichen Positionen zu den „Rechtfertigungsordnungen“ (oder eben den Qualitätskonventionen), auf die sich die Akteur*innen beziehen können (Diaz-Bone 2018a, S. 146). Sie betreiben mit ihrem Modell also nicht einfach eine Sozialphilosophie, sondern zeigen anhand von empirisch vorhandenen Texten eine „praktische Metaphysik“ auf, mit der die Akteur*innen umgehen (Boltanski und Thévenot 2007, S. 202 f.; vgl. Diaz-Bone 2018a, S. 145). Die Rechtfertigung anhand dieser Metaphysik der Qualitätskonventionen erlaubt es den Akteur*innen, nicht nur ihre Handlungen zu legitimieren und zu koordinieren, sondern sie implizieren auch immer eine bestimmte Wertigkeit als „Qualität“:

Die Qualifizierung, die durch koordinierenden Bezug auf die Rechtfertigungsordnungen und in Welten erfolgt, erkennt den qualifizierten Sachverhalten (Personen, Objekten, Handlungen) „Qualität“ im Sinne eines moralischen Wertes zu. Rechtfertigungsordnungen ermöglichen damit für die Akteure die Bezugnahme und Begründung normativ aufgeladener Oppositionen wie „gut“/„schlecht“, „gerecht“/„ungerecht“ oder „richtig“/„falsch“. Die praktische Normativität, die diese Welten und Rechtfertigungsordnungen realisieren und die sich in diesen normativen Begriffsoppositionen ausdrückt, ist immer bezogen auf das durch eine Koordination in Situationen anzustrebende Gemeinwohl. Dieses ist anders bestimmt je nach Welt und Rechtfertigungsordnung. (Diaz-Bone 2018a, S. 2018)

In *Über die Rechtfertigung* werden dazu sechs dieser Konventionen herausgearbeitet (Boltanski und Thévenot 2007), die später von zwei weiteren ergänzt wurden (Lafaye und Thévenot 1993; Boltanski und Chiapello 2003; Thévenot

et al. 2011). Diese insgesamt acht beschriebenen Qualitätskonventionen lassen sich nach verschiedensten Merkmalen unterscheiden. Sie sollen aber hier nur in einer synthetisierten Form präsentiert und dabei knapp auf Kulturproduktion ausgerichtet werden.¹³

- In der *Marktkonvention* wird ein Wert über einen Preis bestimmt. Qualität zeigt sich dann in einer Form der Koordination, die sich an individuellen Bedürfnissen ausrichtet. Das optimale Ergebnis entsteht hierbei auf freien Märkten und der damit etablierten Konkurrenz um knappe Güter. Die wertvollen und großen Objekte „sind verkäufliche Güter, die eine starke Position auf einem Markt einnehmen“ (Boltanski und Thévenot 2007, S. 268). Hier würde daher eine Kulturproduktion einen Wert erhalten, die Profit über den Verkauf des Produktes auf einem Markt erzielen kann.
- Während in der Welt des Marktes die Konkurrenz im Zentrum steht, ist es in der *industriellen Konvention* die effiziente Planung sowie die optimale Aufgabenteilung in der Kooperation. Eine funktionale Beziehung (und nicht Tausch) vermittelt dabei eine Wertigkeit: „Die Eigenschaft großer Wesen, die funktional, einsatzfähig oder professionell [...] sind, zeigt also, dass sie imstande sind, sich in die Räderwerke und Getriebe einer Organisation einzufügen [...]“ (Boltanski und Thévenot 2007, S. 278). Es ist Vorhersehbarkeit, Zuverlässigkeit und eine Planbarkeit, anhand der sich Wertigkeit in der industriellen Konvention ausrichtet. Ein Kulturprodukt würde über einen optimierten Produktionsprozess hergestellt und hätte eine Funktion in einem spezifischen Zusammenhang.
- Nochmals anders wird Produktion und damit Qualität in einer *handwerklichen* oder auch *häuslichen Konvention* bestimmt. Hier ist Koordination idealtypisch auf eine körperliche Produktion von Einzelstücken ausgerichtet und die Konvention hat die Familie und deren Hierarchievorstellungen als Modell. Zentrale Bezugspunkte für Wert sind dabei die Stärke einer Gemeinschaft, deren Gepflogenheiten und ihre Kontinuität sowie die „Beziehung zu den Großen“ und die davon ausgehende Wertschätzung (Boltanski und Thévenot 2007, S. 230). Kulturproduktion würde somit ihren Wert im Rahmen einer bestimmten Tradition erhalten.

¹³Die folgende Übersicht wurde neben den Zitaten aus den drei Hauptwerken zu den acht Konventionen (Boltanski und Chiapello 2003; Boltanski und Thévenot 2007; Thévenot et al. 2011) von Diaz-Bones Darstellungen übernommen (2018a, S. 146 ff., 162 f.). Die kursiven Hervorhebungen aus den Hauptwerken wurden entfernt.

- Nochmals anders als die industrielle und die handwerkliche Rechtfertigung organisiert die *Konvention der Inspiration* eine Produktion: Hier sind es Kreativität und Genialität, die auf einer Spontanität beruhen (und bisweilen auch Irrationalität) und so zu Wertigkeit führen. „Größe besitzt in dieser Welt das, was sich nicht beherrschen lässt und sich gegen eine Messung, vor allem in ihren industriellen Formen, sperrt“ (Boltanski und Thévenot 2007, S. 223). Obschon eine solche Rechtfertigung augenscheinlich in der Kulturproduktion eine Rolle spielt, findet sich die Konvention auch mehr und mehr im „regulären“ kapitalistischen Produktionskontext, wie dies etwa die Verbreitung der „Creatives Economies“ aufzeigen (vgl. Diaz-Bone 2018a, S. 153 f.; siehe oben).
- Zentraler Bezugspunkt für die *Konvention der Bekanntheit* sind die Meinungen von anderen. Wertigkeit wird durch das Ausmaß des Ruhms abgeleitet, denn hier bedeutet „Berühmtheit“ Größe (Boltanski und Thévenot 2007, S. 246). Die Idee in der Konvention ist es, dass eine aus der Bekanntheit resultierte Sichtbarkeit zu Überzeugung führt (und deshalb etwa auf „Geheimnisse“ verzichtet wird, Boltanski und Thévenot 2007, S. 249). „[I]m Umkehrschluss ist das angreifbar, was bei der großen Masse nicht bekannt ist [...]“ (Boltanski und Thévenot 2007, S. 253). Resultate der Kulturproduktion wären somit wertvoll, weil sie von einer breiten Masse rezipiert werden.
- Ein vergleichbarer Bezugspunkt im Sinne der Öffentlichkeit ist zentral für die *staatsbürgerliche Konvention*. Sie beruht auf den Vorstellungen von Solidarität, (Grund-)Rechten und einem Gesellschaftsvertrag. Wertigkeit entsteht über ein Engagement für kollektive Anliegen und durch Vertretung von Kollektivinteressen. „Die Einzelpersonen oder Kollektive gewinnen an Größe hinzu, wenn sie an der Einigung arbeiten, wenn sie sich zu Verfolgung gemeinsamer Ziele vereinigt haben [...]“ (Boltanski und Thévenot 2007, S. 255). Kulturproduktion, die von einem Kollektiv ausgeht und sich gesamtgesellschaftlichen Interessen widmet, wäre in diesem Sinne wertvoll.
- Die sechs in *Über die Rechtfertigung* (Boltanski und Thévenot 2007) herausgearbeiteten Qualitätskonventionen wurden im Anschluss um zwei ergänzt.¹⁴ Dies ist auf der einen Seite die *ökologische Konvention*, in welcher die

¹⁴Neben den beiden ergänzenden Rechtfertigungsordnungen (der ökologischen Konvention und der Netzwerk-Polis) finden sich weitere Ideen für Qualitätskonventionen. Erst kürzlich wurde diejenige der „Solution“ vorgeschlagen (Nachtwey und Seidl 2017). Siehe für weitere Beispiele die Fußnote 211 bei Diaz-Bone (2018a, S. 147).

Integrität der Umwelt im Zentrum steht: „Handlungen und Entitäten wird, bezugnehmend auf solche ‘grünen’ Rechtfertigungen, Größe (Wertigkeit) beigemessen, wenn sie Umweltprinzipien oder eben ‘Grünsein’ dienen und entsprechen, also zum Beispiel sauber oder umweltfreundlich, erneuerbar, wiederverwertbar oder nachhaltig sind und im Einklang mit der Natur stehen“ (Thévenot et al. 2011, S. 157). Wertigkeit entsteht dann aufgrund der Ausrichtung der Produktionsweise auf dieses Ideal – und weniger aufgrund der Produkte selbst (Diaz-Bone 2018a, S. 157). Auch Kulturproduktion müsste dementsprechend vor allem ökologisch ausgerichtet sein, um wertvoll zu sein.

- Im bereits erwähnten Werk *Der neue Geist des Kapitalismus* (Boltanski und Chiapello 2003) wurde schließlich die *Netzwerkkonvention* herausgearbeitet. In dieser projektförmigen Welt geht es um die Balance zwischen Kooperation und Konkurrenz, wobei die Mobilisation von Netzwerkstrukturen zentral wird (und nicht etwa Standardisierung). Zentraler Bezugspunkt für einen Wert ist hier die Idee der Vermittlung: „[D]ie Mittlertätigkeit ist ein Wert an sich bzw. [...] eine spezifische Wertigkeit, auf die jeder Akteur verweisen kann, wenn er ‘Verbindungen knüpft’, ‘Kontakte herstellt’ und ‘netzbildend’ wirkt“ (Boltanski und Chiapello 2003, S. 152 f.). Es ist dann eine „Fähigkeit, sich in einem Projekt zu engagieren, sich rückhaltlos einzubringen“, die das Zeichen für einen Wertigkeitsstatus ausmacht (Boltanski und Chiapello 2003, S. 158). Resultate der Kulturproduktion hätten dann einen Wert, wenn ihre Herstellung ein solches netzwerkartiges Projekt etabliert hätten.

Die Qualitätskonventionen weisen im Kontext der Valorisierung darauf hin, dass ein konkreter „Wert“ sich auf die verschiedensten Arten und Weisen zeigen kann, wobei aber eine begrenzte Anzahl von gesellschaftlich legitimierten Varianten konzeptualisiert ist (und immer wieder empirisch überprüft wurde, vgl. Diaz-Bone und de Larquier 2022; Heinich 2000). Die verschiedenen Konventionen können zudem kombiniert werden und treten nicht per se einzeln auf (vgl. Diaz-Bone 2018a, S. 168), wobei gewisse Kombinationen sich besser etablieren lassen als andere. Diese Konzeptualisierung von Wert wird für die vorliegende Arbeit so übertragen, dass davon ausgegangen wird, dass auch die theoretischen Konzepte einer oder mehrerer solcher Konventionen entsprechen und damit eine bestimmte Qualität für die Akteur*innen vorgeben. Als Teil des Arrangements der Valorisierung eines kulturellen Gutes kann dieser theorieimmanente „Wert“ letztlich zu demjenigen des kulturellen Gutes werden. Das Ziel, einen solchen Wert in Theorien anhand der Qualitätskonventionen aufzuzeigen, ist bereits selbst

in mehrfacher Weise in der EC angelegt.¹⁵ So hebt Thévenot hervor, dass ein „Konstruktionseffekt“ der Sozialwissenschaften für das Soziale mitzubestimmen sei (Thévenot 1986). In mit der Idee der Performativität vergleichbaren Weise geht es darum, dass die Akteur*innen die von den Sozialwissenschaften erarbeiteten Konzepte selbst in den Alltagssituationen einbringen (vgl. Diaz-Bone 2018a, S. 96).¹⁶ Die verschiedenen Sozialwissenschaften und deren Theorien bringen somit unterschiedliche Konzeptionen des Sozialen mit ein – und bestimmen damit die soziale Konstruktion von „Wertigkeiten“ mit. Die Idee einer theorieimmanenten Wertigkeit findet sich weiter in der Anlage von *Über die Rechtfertigung* (Boltanski und Thévenot 2007): Auch einige der Texte, anhand derer Boltanski und Thévenot ihre Rechtfertigungsordnungen und Konventionen ableiteten, können als kultur- und sozialwissenschaftliche Theorien aufgefasst werden (2007, S. 28 ff.).

2.2.5 Ermöglichung von Valorisierung: Parapraktik und Form

Der Prozess einer Valorisierung, durch den die Performativität der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien erfolgen kann, findet nicht etwa in einem „luftleeren Raum“ statt. Er wird vielmehr durch bestimmte Praktiken nicht nur begleitet, sondern erst ermöglicht. In Anlehnung an Gérard Genette (1989 [2014]) können mit dem Begriff des „Paratextes“ beziehungsweise der Parapraktiken genau diese Tätigkeiten bezeichnet werden, die einen Übergang zwischen einem

¹⁵Die Vorstellung einer in Theorien enthaltenen Qualität findet sich auch in anderen soziologischen Auffassungen von Theorie und sie steht teilweise quer zu der Frage der Bedeutung einer Theorie (Abend 2008). Michael Burawoy etwa versteht Theorien als ein Projekt, das Welten darstellt und genauer bestimmt: “In their own way, each theorist contributes to that project [of demonstrating that the world does not have to be the way it is], either by opening up new visions or by arguing against such visions. Sociology, then, becomes a dialogue between the utopian and the antiutopian” (Burawoy 2021, S. 33). Mit dem von ihm eingeführten Begriff der Utopie wird somit die Wertigkeit in diesem Prozess des Näher-Bestimmens deutlich: Etwas gilt es zu erreichen, das gut oder richtig ist; etwas anderes ist schlecht und dieses Etwas gilt es daher zu vermeiden. Die Theorien als Projekte erläutern in unterschiedlichem Detailgrad, was ein Etwas ist, und explizit oder implizit, wie dieses erreicht oder verhindert werden kann.

¹⁶Anstatt auf Performativität bezieht sich Thévenot mit dem Begriff des „Konstruktionseffekts“ noch stärker auf den von Bourdieu beschriebenen „Theorieeffekt“ (Bourdieu 2016; vgl. Diaz-Bone 2018a, S. 96).

theoretischen Konzept und den Wertigkeiten für ein kulturelles Produkt ermöglichen. Es sind diese Praktiken, die ein jeweiliges Produkt und damit dessen Wert „umgeben und verlängern [...], um ihn im üblichen, aber auch im vollsten Sinne des Wortes zu präsentieren; ihn präsent zu machen“ (Genette 2014, S. 9). Diese Parapraktiken können das Schreiben von Presstexten, das Führen von Interviews, das Halten von Vorträgen und viele weitere Dinge sein. Erst solche begleitenden Prozesse ermöglichen die Valorisierung: Durch sie werden die erzählenden und erklärenden Elemente beigefügt, es findet eine Bereicherung statt und eine Originalität oder Rarität kann festgemacht werden. Es sind diese Paratexte und Parapraktiken, die „Transaktion“ und „Einwirkung“ (Genette 2014, S. 10) zwischen der Produktion und der Herausstellung des Wertes eines Produktes ermöglichen (im Erleben und im Rezipieren). Sie und die Kommunikationsinstanz und -situation, mit denen sie zusammenhängen, verdeutlichen immer auch einen „pragmatischen“ Status des Kulturproduktes (Genette 2014, S. 15): Es muss als ein offenes, unfertiges Etwas aufgefasst werden, dessen Interpretation von weiteren Aspekten angeleitet wird. Obschon Genette seine Klassifizierung von den begleitenden und vermittelnden Praktiken vor allem auf Texte bzw. textbegleitendes Material bezieht, kann eine von ihm vorgeschlagene Gliederung solcher Parapraktiken übernommen werden.

Dem Ansatz Genettes folgend können in Bezug auf solche Praktiken vier Aspekte unterschieden werden (2014, S. 12 ff.): (1) Eine Parapraktik zeichnet sich einmal durch eine bestimmte Stellung aus. Ein kulturelles Produkt kann etwa direkt anhand eines beiliegenden Presstextes eine Valorisierung erfahren. Neben diesem örtlichen Wo kann ebenfalls eine zeitliche Komponente bei der Verortung der Parapraktiken unterschieden werden, also ob die Praktik vor der Produktion bereits vorhanden ist oder erst auf ein vorhandenes Resultat der Kulturproduktion folgt. (2) Weiter können die begleitenden Parapraktiken dahingehend unterschieden werden, wie sie sich genau zeigen. Die Valorisierungen können etwa anhand eines schriftlichen Textes erfolgen oder die Praktik erfolgt in einer verbalen Weise, etwa im Sinne eines Vortrags, wo wiederum auf theoretische Konzepte verwiesen wird. Mehr und mehr zeigt sich ein solches Wie in digitalen Medien: angehängte Links oder weiteres Material, das im Zusammenhang mit dem Resultat der Kulturproduktion auf sozialen Medien verbreitet wird. (3) Zudem verfügen die verschiedenen Prozesse der Valorisierung über bestimmte sendende Adressanten und empfangende Adressatinnen. Das heißt, dass beispielsweise ein Vortrag, der in Zusammenhang zu einem kulturellen Produkt steht, sowohl von einer Künstlerin gehalten werden kann als auch von jemand anderem als der „Produzentin“. Zudem kann unterschieden werden, an wen sich die Parapraktik richtet und die Differenzen bei Adressaten trägt dazu bei, wie mit einer

theoretischen Referenz bei der Valorisierung umgegangen wird. (4) Als letztes Unterscheidungsmerkmal dient der Grund für eine Parapraktik. So kann etwa in einem sehr allgemeinen Sinne versucht werden, anhand der Parapraktik eine bestimmte Information zu vermitteln. Oder aber die Praktik zielt ganz konkret darauf ab, eine Anleitung zum Konsum des kulturellen Produktes zu geben (Genette 2014, S. 17 f.).

Über diese erste Systematisierung hinaus lassen sich im Hinblick auf Performativität noch Spezifizierungen vornehmen: So können die Ausprägungskombination der vier zuvor genannten Aspekte in den Blick genommen werden, um ihre Rollen für Performativität zu bestimmen. Hierbei wäre von Interesse, in was für Ausprägungen der Parapraktiken die theoretischen Referenzen überhaupt auftauchen. Es sind dann die Praktiken, die eine Wertkonstruktion mitbestimmen, indem sie es „erlauben“, dass eine theoretische Referenz überhaupt auftaucht. Eine solche Verwendung von Parapraktiken bewegt sich bisweilen weg von einer Ausgangslage, in der lediglich die Beschreibungen der Theorien „performen“, und ergänzt dies mit der Vorstellung, dass eben auch die Praktiken eine Leistung erbringen (vgl. Cochoy 2007). Damit geht zudem einher, dass bestimmte Parapraktiken die Performativität erst gar nicht ermöglichen oder im Verlauf der Produktion scheitern lassen (vgl. Licoppe 2010). Als weitere Spezifizierung kann die Ausgangslage nochmals umgedreht werden: Anstelle der Vorstellung, dass die Parapraktiken in der sozialen Realität bereits vorhanden sind, kann nämlich die Möglichkeit betrachtet werden, wie die theoretischen Konzepte selbst gewisse Praktiken etablieren. Sie erschaffen dann eine sozio-materielle Infrastruktur, in welcher eine Valorisierung von kulturellen Gütern erfolgen kann. Dabei wird nicht die Wirkungsrichtung der Ausprägungen von Parapraktiken auf Performativität betrachtet, sondern die Wirkung der Performativität auf die Ausprägungen von Parapraktiken aufgezeigt.

Unabhängig von den Ausprägungen und der Wirkungsrichtung kann die Etablierung einer jeweiligen Praktik als „Forminvestition“ aufgefasst werden (Eymard-Duvernay und Thévenot 1983; Thévenot 1984). Allgemein beschreibt das Konzept, wie Koordinationsabläufe und die dabei vorhandenen Qualitätsvorstellungen stabilisiert werden. Diese Konzeptualisierung dreht also eine gängige Verbindung von kognitiver Struktur und Handlungen um und versucht zu erklären, wie Handlungen nicht durch Strukturen beeinflusst sind, sondern wie die Handlungen selbst überhaupt erst die Strukturen schaffen (vgl. Araujo und Kjellberg 2015, S. 71). Die Investitionen, welche die Handlungen verdeutlichen und Strukturen etablieren, zeigen sich einerseits im Sinne von ganz konkreten, physisch-materiellen Objekten wie bei der Anschaffung von Maschinen für die Produktion von Gütern (vgl. Diaz-Bone 2018a, S. 18). So

müsste eben eine bestimmte Investition getätigt werden, damit ein Presstext zu einem Kulturprodukt gedruckt werden könnte. Gleichzeitig gehen die materiellen Formen immer einher mit Standardisierung, der Definition von Normen und der Kodierung von Input und Output (Thévenot 1984, S. 8 f.). Investitionen können daher andererseits im Sinne einer symbolischen Arbeit getätigt werden, sowohl in Bezug auf materielle Prozesse als auch (mehr oder weniger) unabhängig davon. Es gilt, nicht nur einen Presstext zu drucken, sondern auch in die Vorstellung eines solchen Textes und in dessen Inhalt zu investieren: Es benötigt eine Forminvestition, damit die Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften als „gängige“ Referenz in solchen Presstexten auftauchen.

Versteht man die Etablierung von Parapraktiken als Forminvestition, lässt sich Genettes Ansatz auch in den weiteren Rahmen der Frage nach Wertigkeiten sowie der Qualitätskonventionen stellen. Was dann erfasst wird, ist nämlich nicht nur die Etablierung der Praktik per se, sondern auch die damit ermöglichte Weise der Valorisierung: „Die Investition, die hierbei betrachtet wird, ist die Investition in die Gültigkeit (Validität im Sinne einer Anerkennung) einer Form hinsichtlich einer bestimmten (sachlich-sozialen) Reichweite und für eine bestimmte zeitliche Dauer“ (Diaz-Bone 2018a, S. 18). Eine bestimmte Qualität wird über die Investition in eine Praktik validiert und über eine spezifische Situation hinaus erweitert. Die Forminvestitionen schaffen die Prinzipien, um Vergleichbarkeit mittels der Qualitätsvorstellung zu ermöglichen. Es entstehen die Äquivalenzen, mit denen Personen und Dinge auf einer „Ebene der Allgemeinheit“ gefasst werden, indem Charakterisierungen, Klassifikationen und Standards bestimmt werden (Boltanski und Thévenot 2007, S. 21; vgl. Diaz-Bone 2018a, S. 86). Was sowohl in den Spezifizierungen der Parapraktiken als auch mit dem Konzept der Forminvestition deutlich wird, ist, dass Valorisierung nicht mit einer simplen Ursache- und Wirkungsbeziehung erfasst wird (Thévenot 1984, 2001). Vielmehr ist es ein komplexer Zusammenhang, der durch eine Investition in Praktiken ermöglicht wird und im Rahmen dessen wiederum neue Praktiken und Formen gebildet und verändert werden (Araujo und Kjellberg 2015, S. 76 f.). Es sind parallele und sich ergänzende Handlungen, die das Äquivalenzmaß gemeinsam schaffen.

2.2.6 Schlussfolgerung: Die Auslegung von Wertigkeiten durch Akteur*innen

Die vergangenen Abschnitte [2.2.1–2.2.5] haben aufgezeigt, wie die möglichen „Blaupausen“ der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien konzeptualisiert werden können: Aussagen von Theorien, die nicht mehr nur

Beschreibungen repräsentieren, sondern die soziale Realität beeinflussen. Es wurde dargestellt, im Rahmen welcher Prozesse die Konzepte durch die gesellschaftlichen Akteur*innen angewendet werden können und wo dann eine performative Wirkung erfolgen würde. Hierbei wurden sowohl verschiedene, eher allgemein-theoretische Gesellschaftsdiagnosen im Hinblick auf den Prozess der Valorisierung vorgestellt als auch detailliertere theoretische Überlegungen erläutert, wie zuletzt zu Parapraktiken und Forminvestitionen. Zudem wurde mit den Qualitätskonventionen ein theoretisches Modell eingeführt, das eine konzeptionelle Fassung von in Theorien vorhandenen „Wertigkeiten“ ermöglicht. Was jedoch im Rahmen der Einführung dieses Modell unterlassen wurde, war Folgendes: Es wurden keine Beispiele für Theorien aus den Kultur- und Sozialwissenschaften genannt, die den jeweiligen Konventionen zugeordnet werden können. Diese Zuordnung darf nämlich nicht theoretisch festgelegt werden, sondern sie muss empirisch überprüft werden. Es gilt danach zu fragen, welche Wertigkeiten die Akteur*innen in den Theorien festmachen (und dann natürlich auch, wie das eine jeweilige Kulturproduktion verändert). Die Rezeption der Theorien und die je eigene Leistung in Bezug auf das Festmachen einer Wertigkeit durch die Akteur*innen ist ein zentraler Punkt, wenn die Performativität der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien betrachtet wird.

Die eigene Leistung von Akteur*innen muss nicht nur in der Rezeption der Theorie verdeutlicht werden, sondern sie kann auch auf die Rezeptionspraktiken der valorisierten Kulturprodukte erweitert werden. Die bisherigen Konzeptualisierungen implizierten, dass lediglich die Produktion von Kultur im engeren Sinne unter einer Valorisierungsperspektive betrachtet würde: Unter Bezugnahme auf Theorien würden die Wertigkeiten von Produzent*innen „vorgegeben“, während Rezipient*innen genau diese Wertigkeiten lediglich „annehmen“ würden. Dieser Prozess der Wertzuschreibung kann jedoch auch von Rezipient*innen ausgehen. Michel de Certeau (1988) folgend wird dann die Valorisierung mittels theoretischer Konzepte als eine Aneignungspraktik im Konsum angesehen. Darin zeigen sich sowohl widerständige Praktiken, die womöglich den implizierten Weisen der Produktionen widersprechen, als auch Konsumpraktiken, die den Vorgaben folgen (Certeau 1988, S. 13/19). In jedem Fall muss ein situativer Eigensinn in der Rezeption mitbetrachtet werden, der womöglich alltäglich und unabhängig von der Kulturproduktion im engeren Sinne erst deutlich wird. Die Rezipientinnen oder Konsumenten sind nicht lediglich der Valorisierung von Produktion ausgelieferten, sondern sie können selbst aktiv sein. Dabei wird eine Analogie zwischen der Theorie performativer Sprachakte und der Perspektive der Performativität deutlich (siehe [2.1.1]). Das Handeln im Konsum und im Alltag wird zu einem performativen Akt der

Aneignung: zu einer eigenen Valorisierung, die womöglich mit der ursprünglichen Intention der Wertigkeit von Produzent*innen nicht übereinstimmt (vgl. Füssel 2018, S. 102 f.).

Sowohl bei der eigentlichen Produktion der Kulturprodukte als auch bei deren Rezeption zeigt sich aber dieselbe Schwierigkeit, nämlich die Bestimmung ihrer Funktion. Dieser Schwierigkeit wird mit der Valorisierung begegnet und hierfür liefern die Konzepte der Kultur- und Sozialwissenschaften eine Art passgenaue Ressource. Den hier präsentierten theoretischen Überlegungen folgend werden die Resultate der Kulturproduktion über Konzepte auf eine spezifische Authentizität ausgerichtet, erhalten eine Langfristigkeit und werden allgemeiner beziehungsweise von ihrem Kontext unabhängiger. Performativität erfolgt dann im Rahmen eines Arrangements, mit dem ein Wert herausgearbeitet wird. Für dessen Herausarbeitung liefern die kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien ein „Frame“: einen Rahmen, der mitbestimmt, was hinzugezogen wird, was dazugehört und was nicht. Dies erfolgt sowohl im Sinne einer bereits in der Produktion angelegten Arbeit als auch in einer anschließenden Valorisierung. Zentral für die Performativität in der Valorisierung sind Parapraktiken: Diese bestimmen ein Gelingen beziehungsweise ein Scheitern von Performativität und sie können auch selbst erst durch die theoretischen Referenzen geschaffen werden. Diese verschiedenen theoretischen Überlegungen sollen nun aber nicht so weit getrieben werden, um bereits die Effektstärken von Performativität (siehe [2.1.4]) abzuleiten. Ziel ist es vielmehr, die Effekte in den empirischen Zusammenhängen aufzuzeigen. Die Idee der Zusammenhänge nimmt Überlegungen der pragmatischen Soziologie allgemein (Barthe et al. 2016) und Erkenntnisse aus Untersuchungen zu Forminvestitionen auf (Thévenot 1984, 2001): Es soll nicht ein Modell vorausgesetzt werden, das bereits eine Ursache-Wirkungsbeziehung einfach festschreibt. Vielmehr müssen sowohl die von den Theorien ausgehenden Prozesse als auch die auf diese Prozesse einwirkenden Konsequenzen erfasst werden und das Modell der Valorisierung mittels Theorien empirisch ausgearbeitet werden.

2.3 Die Herkunft der Theorien

2.3.1 Die Auswirkungen von Universitäten und Fachhochschulen

Nachdem das Konzept der Performativität eingeführt [2.1] und anschließend auf Fragen der Valorisierung bezogen wurde [2.2], soll in einem weiteren Unterkapitel aufgezeigt werden, wie die Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften

eine Verbreitung erfahren haben. Damit die theoretischen Konzepte überhaupt als Ressourcen in breiten sozialen Zusammenhängen auftauchen können, müssen die Akteur*innen über ein theoretisches Wissen verfügen und die Konzepte kennengelernt haben. Hierzu wird im vorliegenden Unterkapitel auf drei Achsen verwiesen, die aufzeigen, „dass die Sozialwissenschaften im Allgemeinen und die Soziologie im Besonderen mit ihren Forschungen und Diagnosen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine ungemein weite öffentliche Verbreitung gefunden haben“ (Keller 2012, S. 16). Die offensichtlichste Achse, welche eine Verbreitung aufzeigen kann, ist diejenige der Universitäten und Fachhochschulen sowie der dortigen kultur- und sozialwissenschaftlichen Studiengänge. Es soll daher versucht werden, einen „Impact“ zu beschreiben, der von diesen Institutionen ausgeht. Diese Beschreibung erfolgt allerdings nicht systematisch, sondern vielmehr als Skizze, um grundsätzlich aufzuzeigen, wie breit eine Wirkung der entsprechenden Institutionen aufzufassen ist. Das ermöglicht es jedoch bereits, Hinweise zu geben, wie die Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften eine ihrer wichtigsten Verbreitungen erfahren haben. Denn diese Disziplinen zeichnet aus, dass sie „keine Maschinen, keine handfesten Daten, keine technischen Ratschläge anzubieten haben, sondern einzig und allein das vergängliche Gut ‚Interpretationen‘“ (Beck und Bonß 1989b, S. 25) – oder eben: Theorien.

Einer der zentralsten Faktoren für die Verbreitung der Kultur- und Sozialwissenschaften und ihrer theoretischen Konzepte ist die allgemeine Bildungsexpansion (Behrmann 2006, S. 400 ff.). In den 1960er und 1970er Jahren hat sich die Anzahl der Studienabgänger*innen in verschiedensten westlichen und insbesondere europäischen Ländern um ein Vielfaches erhöht. Dies kann zuerst für die Soziologie in Deutschland beschrieben werden: Bis in die 1980er Jahre erfolgte ein „beispielloser Ausbau“ von Lehr- und Forschungseinrichtungen an den deutschen Universitäten (Viehoff 1984, S. 264). Dies führte natürlich zu einer entsprechenden Zunahme der Absolvent*innen. Uwe Marquart beschreibt, wie sich deren Zahl von den 1960er zu den 1980er Jahren von knapp 500 auf über 10.000 erhöhte und auch danach weiter zunahm, bis im Jahr 2010 rund 60.000 Personen einen Abschluss in Soziologie machten (2011, S. 1). Eine ähnliche Zunahme kann für die Schweiz aufgezeigt werden: Hier hat sich beispielsweise seit den 1980er Jahren die Zahl der an Universitäten und Fachhochschulen eingeschriebenen Personen verdoppelt (während die Bevölkerungsgröße rund um das Eineinhalbfache zunahm). In demselben Zeitraum vervierfachte sich aber die Zahl der in sozialwissenschaftlichen Fächern eingeschriebenen Personen: Während sich 1980 rund 6000 Personen für ein solches Studium eingeschrieben hatten, waren dies 2018 bereits 24.000 Personen (SHIS-studex

2020). Gemeinsam mit den Studierenden der Geistes- und Kulturwissenschaften machen die Sozialwissenschaftler*innen so fast zwei Drittel der in der Schweiz an Hochschulen erfassten Personen aus (SBFI 2020, S. 171) und bilden auch die größte Gruppe an Absolvent*innen auf der Masterstufe (BfS 2015, S. 6). Die genannten Zahlen dürften das Phänomen womöglich noch unterschätzen, da die entsprechenden Befragungen oftmals auf den Hauptfächern der Studierenden beruhen und Kombinationen mit anderen Bereichen ignorieren könnten (vgl. Behrmann 2006, S. 402). Gleichzeitig kann festgestellt werden, dass ein Aufwärtstrend der Absolvent*innen aus den Sozialwissenschaften seit den 2010er Jahren nicht mehr feststellbar ist und sich deren Zahlen (auf dem hohen Niveau) stabilisieren (Diaz-Bone 2019a, S. 5 f.).

Die Bildungsexpansion liefert erste Hinweise auf einen Impact der Universitäten und Fachhochschulen, muss aber anhand weiterer Aspekte spezifiziert werden: So landen die vielen ausgebildeten Kultur- und Sozialwissenschaftler*innen nach ihrem Studium in den verschiedensten gesellschaftlichen Sphären. Es findet sich kein eindeutiger Karrierepfad für die Absolvent*innen dieser Disziplinen, im Rahmen dessen ihr Wissen zur Anwendung kommen sollte und der eine klare Berufsperspektive verdeutlichen würde (Diaz-Bone und Jann 2019). Im Gegensatz zu den vorgegebenen Berufsfeldern der Medizin, Pädagogik oder Rechtswissenschaft, bei denen ein Arbeitsmarkt sichtbar ist, bleibt die genaue professionelle Identität der Kultur- und Sozialwissenschaften unklar: „As soon as sociologists leave the higher education system [...], step by step, they ‘invisibilize’ themselves as graduates of their discipline“ (Diaz-Bone 2021a, S. 278). Die Absolvent*innen identifizieren sich nämlich im weiteren Verlauf ihrer Karriere mehr und mehr mit Kategorien, die nicht ihre ehemalige universitäre Disziplin signalisieren (Diaz-Bone 2019a, S. 9). Die Bildungsexpansion hat also nicht nur zu viel mehr Abgänger*innen aus den Kultur- und Sozialwissenschaften geführt. Im Sinne eines begleitenden Effektes zeigt sich zudem, dass die so ausgebildeten Personen in verschiedensten Sphären auftauchen können, ohne dass dies wirklich nachvollzogen werden kann: „Aus Soziologen werden dann zum Beispiel Projektmanager, Gruppenleiter, Consultants, Regierungsangestellte, Amtsleiterinnen. Je mehr sich Soziologinnen und Soziologen etablieren, umso mehr verlieren sie einen Teil ihrer fachlichen Identität, ohne sie jemals ganz aufzugeben“ (Mai 2017, S. 8). Daher kann auch das theoretische Wissen dieser Disziplinen durch die Abgänger*innen in eine große Anzahl professioneller Felder getragen werden, auch in die Kulturproduktion (Dürkop-Henseling 2018).

Als Spezifizierung kann zudem danach gefragt werden, welche Rolle die Forschungsergebnisse der Kultur- und Sozialwissenschaften im Sinne eines

„Impacts“ haben. Denn die Bildungsexpansion führte nicht nur zu mehr Absolvent*innen, sondern auch zu mehr produzierten Ergebnissen. Diese sollen zu einem wirtschaftlichen Wachstum in einer Region führen, so zumindest eine allgemeine Implikation in Bezug auf die Auswirkungen von Forschung (Lendel et al. 2009, S. 393). In den entsprechenden Untersuchungen, die ein stärkeres Wachstum aufgrund einer höheren Forschungstätigkeit nachweisen, wird die positive Wirkung vor allem auf die Ergebnisse der Natur- und Technikwissenschaften zurückgeführt. Die Situation für die Kultur- und Sozialwissenschaften ist hingegen komplexer und viele der üblichen Indizes zur Messung der Auswirkungen von Forschungsergebnissen können kaum übertragen werden (Bastow et al. 2014, S. 22 f.). Diese Komplexität etablierte einen grundsätzlichen Zweifel über mögliche Verwendungszwecke der Ergebnisse aus den Kultur- und Sozialwissenschaften, was sowohl von Akteur*innen der Politik als auch durch die Wissenschaftler*innen selbst diskutiert wurde (vgl. Beck und Bonß 1989b, S. 8; Bastow et al. 2014, S. 23). Der Zweifel mag immer noch vorhanden sein bei einigen gesellschaftlichen Akteur*innen. Gleichzeitig finden sich aber Positionen, welche die Relevanz von kultur- und sozialwissenschaftlichen Ergebnissen für wirtschaftliche Entwicklung anerkannt haben (vgl. SBFI 2020, S. 171). Trotz der verschiedensten Schwierigkeiten beim Messen der Auswirkungen von Ergebnissen (Beck und Bonß 1989b) wird daher das Wissen dieser Disziplinen als etwas Erstrebenswertes angesehen, das Wachstum in einer Region fördern könnte. Der eben bereits zitierte Bericht des Schweizer Staatssekretariat für Bildung, Forschung und Innovation (SBFI) hebt daher heraus: „Selbstverständlich benötigt die Wirtschaft, wenn sie wettbewerbsfähig bleiben will, eine ständige industrielle und technologische Erneuerung. Doch nur wenn diese neuen Technologien Sinn machen, werden sie akzeptiert und können umgesetzt werden. Den Geistes- und Sozialwissenschaften kommt dabei eine zentrale Bedeutung zu“ (SBFI 2020, S. 171).

Als weiterer die Bildungsexpansion spezifizierender Aspekt kann auf die sogenannte „Third Mission“ verwiesen werden. Der Begriff bezeichnet bestimmte Aktivitäten von Universitäten und Fachhochschulen, die nicht den üblichen Kernaufgaben von Lehre und Forschung zugeordnet werden können: Sie betreffen das „unmittelbare Wirksamwerden der Wissenschaft in außerwissenschaftlichen Kontexten“, während hingegen das Wirken der Wissenschaft in der Lehre und Forschung als „mittelbar“ aufgefasst werden kann (Henke und Pasternack 2020, S. 163). Im Rahmen der dritten Mission werden bewusst Interaktionen mit Akteur*innen außerhalb des universitären Kontextes gesucht, um gesellschaftliche Entwicklungsinteressen zu bedienen und dabei auf Forschungs- oder Lehrressourcen zurückzugreifen (vgl. Henke

und Pasternack 2020, S. 164). Es geht um eine Vernetzung mit den gesellschaftlichen Partner*innen, wodurch die Entwicklungen aktiv und mit den eigenen Evidenzen gestaltet werden sollen. Diese dritte Mission wird immer mehr auch systematisch an Universitäten und Fachhochschulen institutionalisiert (vgl. Valero und Van Reenen 2019, S. 54; Spiel et al. 2020, S. 251 f.). Im Rahmen von solchen Vernetzungsaktivitäten und dem damit verbundenen Engagement können die theoretischen Konzepte der Kultur- und Sozialwissenschaften verbreitet werden. Die „Unmittelbarkeit“ der entsprechenden Aktivitäten könnte diesen Aspekt noch befördern, da die Anwendung des Wissens aus den Disziplinen durch wissenschaftliche Akteur*innen stärker „kontrolliert“ wird. Denn bei der Verbreitung von Ergebnissen ohne die aktive Beteiligung von Wissenschaftler*innen werden eher andere Aspekte als die theoretischen betont und eigene Interpretationen vorgenommen (Beck und Bonß 1989b, S. 10 f.).

2.3.2 Ein „Turn to the Social“ in der Kulturproduktion

Neben den zuvor beschriebenen Auswirkungen der Kultur- und Sozialwissenschaften selbst gilt es, eine weitere Achse zu skizzieren, anhand derer eine mögliche Verbreitung der Theorien verdeutlicht werden kann. Parallel zum Aufschwung dieser Disziplinen sind nämlich deren Wissensbestände in diverse andere Fachbereiche eingeflossen (vgl. Beck und Bonß 1989b, S. 8). Dies verdeutlichen etwa Gale Miller und Kathryn Fox für den Sozialkonstruktivismus (1999, S. 56): Seit den 1980er Jahren wurde dieses Paradigma in Bereichen wie der Psychologie, den Wirtschafts- und Politikwissenschaften, dem Management, der Medizin und dem Gesundheitswesen sowie in der Sozialen Arbeit etabliert. Statt die Verbreitung in diversen Bereichen aufzuzeigen (wie Miller und Fox), wird hier dargestellt, wie kultur- und sozialwissenschaftliches Wissen in der Kulturproduktion Anklang fand (auch wenn dieser Bereich natürlich sehr vielfältig ist). Die Etablierung dieses Wissens soll als ein „Turn to the Social“ aufgefasst werden: Soziale Faktoren werden zu einem zentralen Punkt in der Betrachtung der Prozesse in einem anderem Bereich.¹⁷ Wiederum erfolgen die Hinweise zu diesem Turn nicht durchsystematisiert, sondern in einer Art und Weise, die auf eine mögliche Verbreitung der Theorien verweist. Im Zentrum

¹⁷Was hier als „Turn to the Social“ bezeichnet wird, hat daher noch umfassendere Implikationen als etwa der sogenannte „Social Turn“, welcher vor allem soziale Anliegen der Kulturproduktion verdeutlicht (vgl. auch Martin 2015, S. 97).

der Betrachtung steht dabei die Akademisierung der Ausbildung an Kunsthochschulen.

Howard Singerman beschreibt diese Entwicklung für die USA und zeigt auf, wie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts der Master in Bildender Kunst verändert wurde (1999): Anstelle einer Lehre, die Produktionstechniken vermittelt, etablierte sich immer mehr eine universitäre Ausbildung, im Rahmen derer ein Denkstil erlernt werden sollte.¹⁸ Dabei wurden Texte geschrieben, Vorträge gehalten und im Rahmen von Diskussionen die eigenen und andere Werke verhandelt. Als Modell hierfür diente den Kunstdepartementen die Kultur- und Sozialwissenschaften: „Theorie“ und ein damit verbundenes Forschungsinteresse wurde zu einem zentralen Aspekt der Ausbildung (Singerman 1999, S. 193 f.). Die Curricula bezogen sich insbesondere auf die sogenannte post-strukturalistische Theorie, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Frankreich entstand. Einige dieser Werke wurden kurz nach ihrer Veröffentlichung womöglich selbst noch als Kunstkritik aufgefasst, sind aber jetzt Teil des Kanons der Kultur- und Sozialwissenschaften (Prinz und Wuggenig 2012, S. 209 f.).

Die theoretischen Vorstellungen, welche den Denkstil der auszubildenden Kulturproduzent*innen prägen sollten, waren dementsprechend nicht nur Ästhetiken im eigentlichen Sinne, sondern auch die Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften (vgl. Singerman 1999, S. 2; siehe [2.2.1]). Die damit einhergehende Änderung der Ausbildung an Kunsthochschulen ist weiterhin aktuell und Diskussionen darum werden geführt: Antje Krause-Wahl verdeutlicht dies spezifisch für eine Hochschule in Deutschland (2008, S. 93, 2014), eine andere Studie verweist auf die weiter stattfindenden Diskussionen um die Akademisierung in der Schweiz (Saner et al. 2016, S. 117), Gary Fine zeigt Konsequenzen daraus für die USA auf (2018, S. 124 f.) und Georgina Born beschreibt den Prozess für die Kunsthochschulen in Großbritannien (2021, S. 46). Zudem wird mit der Akademisierung und dem neuen Primat der Theorien nicht nur ein Wechsel der Ausbildung selbst, sondern eine breite Veränderung im Feld deutlich. Die an den Institutionen erlernte Sprache und Denkart verknüpfen die ausgebildeten Künstlerinnen, Händler, Kuratorinnen, Kritiker und mehr:

¹⁸Damit fand nicht nur ein inhaltlicher Wechsel statt, sondern – der Bildungsexpansion folgend – auch eine quantitative Zunahme: In den USA erhöhte sich die Zahl solcher Masterprogramme von rund 70 in den 1960er Jahren auf über 300 in den 2010er Jahren (Fine 2018, S. 7).

A network of discursive and professional practices by artists, critics, teachers, and students raises some questions as credible and pressing, as the legitimate objects of disciplinary research; as those issues construct the field of practice, they have real effects in and on the community of makers. As feminism, for example, has become part of the professional discourse of recent art, and gender an "issue" around which art can be made and critical writing be done, reading lists have changed, and so too have rosters of visiting artists and, more slowly, the hiring practices of university departments as they seek to be at the forefront of disciplinary change, of advancing disciplinary knowledge. (Singerman 1999, S. 202)

Die theoretische Sprache, die im Zusammenhang mit Kulturproduktion verwendet wird, ermöglicht so teilweise eine Statusmarkierung und die Studierenden an Kunsthochschulen sehen sich verpflichtet, die Konzepte zu verwenden (Fine 2018, S. 128 f.). Gleichzeitig ändern sich damit die Praktiken der Kulturproduzierenden. Krause-Wahl verdeutlicht eine konkretere Veränderung, nämlich dass ein Vortrag selbst zu einem künstlerischen Akt wird: Die Künstler*innen-Vorträge „sind die Konsequenz einer veränderten Kunstpraxis, in der Ideen und Sprache im Zentrum stehen, und Anzeichen eines neuen künstlerischen Selbstbewusstseins, in dem die Künstler ihr Wissen über die den Werken zugrunde liegenden Ideen, ihre Kontexte und Diskurse selbst vermitteln“ (Krause-Wahl 2014, S. 270). Fine beschreibt dies sehr allgemein als ein politisches Engagement, das mit der Theorie einhergeht: „[T]hese artists as thinkers of the world [...] attempt to engage, merging pure theory with praxis, and linking to other forms of activism on campus, embracing the civic engagement of social practice“ (Fine 2018, S. 136).

Die Änderungen der Ausbildungen verdeutlichen ein anderes Verhältnis zwischen Kulturproduktion und Wissenschaft. Grundsätzlich kann zwar darauf verwiesen werden, dass vergleichbare Beeinflussungen bereits viel früher auftraten. So kann weit bis ins 18. Jahrhundert von einer strukturellen Abhängigkeit von Kunst und Wissenschaften gesprochen werden, etwa wenn die Musiker*innen ihre Tonmetrik von Mathematik ableiteten (Weber 2004; Sørensen 2005). Vergleichbare Beeinflussungen zeigen sich auch noch im 20. Jahrhundert (Bauer 2010). Mit der hier eingeführten Perspektive wird jedoch deutlich, dass ein völlig anderes Spektrum von wissenschaftlichen Konzepten für Kulturproduktion hinzugezogen wird: Dieses entspricht kaum noch einem Wissen, das direkt ästhetische Praktiken ausrichten und anleiten kann [2.2.1]. Vielmehr werden völlig andere Fragen durch die Konzepte angesprochen. Es geht nicht mehr nur um eine jeweilige eigene ästhetische Praktik, sondern um die ästhetische Praktik in der Rolle als Künstler*in, in Bezug zur Kunst und in deren weiteren sozialen Bedeutung (vgl. Singerman 1999, S. 2). Dies macht eine

weitere Veränderung des Verhältnisses zwischen Kulturproduktion und Wissenschaft deutlich: Zwar kann bereits für das frühe 20. Jahrhundert aufgezeigt werden, dass sich die Kunstbewegungen auch an kultur- und sozialwissenschaftlichen Konzepten orientierten (Schmidt-Wulffen 2016; vgl. Diaz-Bone und Schwegler 2021, S. 141 f.). Aber diese Beeinflussung wurde über die oben beschriebenen Veränderungen der Kunstausbildung breit institutionalisiert und auf ein Selbstverständnis als Fach und dann auch als Profession bezogen. Anstelle einer historisch fortschreitenden Differenzierung der Kulturproduktion kann daher vielmehr eine stärkere Entdifferenzierung zwischen Kunst und Wissenschaft hervorgehoben werden (Diaz-Bone und Schwegler 2021).

Auch das bereits kurz erwähnte Phänomen der „Artistic Research“ [2.1.1] kann als weitere Konsequenz der veränderten Ausbildung von den Kulturproduzierenden betrachtet werden. Unter dem Schlagwort etabliert sich seit der Jahrtausendwende eine Beeinflussung von Kulturproduktion durch Wissenschaft, bei der weitere Ausbildungs- und Forschungsprogramme sowie eine besondere Form der Interdisziplinarität etabliert werden (vgl. Diaz-Bone und Schwegler 2021, S. 144). Günter Mey folgend kann diese künstlerische Forschung verstanden werden als „in den Kunstwissenschaften verankert[e] Variante, bei der künstlerische Praktiken auch zur Erkundung von Phänomenen genutzt werden“ (Mey 2018, S. 2). Die genaue Definition im Feld selbst bleibt eher umstritten. So wird etwa von einer „institutionellen Nähe“ zu den Geisteswissenschaften gesprochen, welche diese Forschung in der Kunst besitzt, oder auch eine „Verwandtschaft“ mit den Sozialwissenschaften hervorgehoben (Borgdorff 2012, S. 71/74). Eine relevante Gemeinsamkeit verschiedener Projekte aus dem Bereich „Artistic Research“ ist aber folgende (Diaz-Bone und Schwegler 2021, S. 144): Die eigentliche Forschungstätigkeit und die Phänomene, die nun mit künstlerischen Praktiken angegangen werden sollen, scheinen oftmals aus den Natur- und Technikwissenschaften zu stammen (vgl. Born 2021, S. 43). So verdeutlicht etwa Michael Lüthy: „Dem eigenen Anspruch nach ersetzt *Artistic Research* die herkömmlichen künstlerischen Verfahren wie Mimesis, Fiktion oder Spiel durch die experimentellen Verfahren der Natur- und Ingenieurwissenschaften, um in produktiver Weise Wissenschaft und Kunst zu verbinden“ (Lüthy 2014, S. 223, Hervorhebung i. O.). Die oben skizzierte Veränderung der Ausbildung, die ja alle auch bereits zu einer Art „Artistic Research“ und einer Interdisziplinarität geführt haben, scheinen hingegen kaum hinterfragt zu werden: Die kultur- und sozialwissenschaftliche Akademisierung gehört bereits selbstverständlich zur Kunst.

Neben der veränderten Ausbildung und Forschung an Fachhochschulen lassen sich weitere Aspekte in Bezug zur Kulturproduktion verdeutlichen, die auf einen entsprechenden „Turn to the Social“ verweisen (und die natürlich

nicht völlig unabhängig von der Akademisierung der Fachhochschulen zu sehen sind). Nathalie Heinich hebt hervor, dass die Bezüge zu den Kultur- und Sozialwissenschaften auch dem Streben nach Singularität zuzuordnen sind (2014): Das beständige Experimentieren mit Form und Inhalt zur Abgrenzung der eigenen Praktik gegenüber anderen geht so weit, dass die Produzierenden sich gezwungen sehen, mit den Ideen und Materialien aus einem anderen Feld zu hantieren (vgl. Peters und Roose 2020, S. 955). Diese Ideen und Materialien können theoretische Konzepte sein oder auch die Legitimierung der eigenen Praktik durch ein bestimmtes soziales und/oder kritisches Engagement. In Bezug zu Letzteres finden sich verschiedenste Vorstellungen im Feld wieder, die hier nur kurz angedeutet werden sollen: So sollen die unter dem Schlagwort „Institutionenkritik“ laufenden Praktiken die Rolle der Galerien und Museen für Kunst hinterfragen sowie das Konzept und die soziale Funktion der Kulturproduktion selbst kritisch reflektieren (Alberro und Stimson 2009). Ein weiterer Ansatz in der Kulturproduktion versteht sich als „relationale Ästhetik“. Hierbei soll sich Kunst nicht mehr um Ästhetik selbst kümmern, sondern um deren Bedeutung für soziale Interaktion (Bourriaud 2010). Ein sehr spezifischer Ansatz ist das Genre der Autozoziobiographie: Dort wird versucht, mittels der literarischen Darstellung der eigenen Biografie auf gesellschaftliche Problemlagen hinzuweisen und dabei Aspekte wie soziale Herkunft und Klasse zu verhandeln (Blome et al. 2022). Unabhängig von der jeweiligen Ausprägung ist den Ansätzen gemein, dass mit dem sozial-kritischen Engagement immer auch theoretische Konzepte aus den Kultur- und Sozialwissenschaften mitverbreitet werden. So beschreibt etwa Niccolous Bourriaud, dass die relationale Ästhetik durch einen bestimmten theoretischen Rahmen eine Veränderungen herbeiführen möchte: “[A]n art taking as its *theoretical* horizon the realm of human interactions and its social context [...]” (Bourriaud 2010, S. 14 eigene Hervorhebung).

Die bisher erläuterten Ausführungen zu einem „Turn to the Social“ haben sich mit wenigen Ausnahmen wie zuvor die Literatur insbesondere auf die Bildende Kunst bezogen. Singerman hebt hervor, dass in diesen beiden Bereichen eine Akademisierung und die damit zusammenhängende Integration von Theorien sehr einfach erfolgen konnten: „The private practices of painting and writing, historically imagined as interior and individual endeavors, were more readily adaptable to the causes of general education and universal creative expression than were those of the collaborative – and more expensive and technically and architecturally demanding – arts of music, film, and theater“ (Singerman 1999, S. 195). Insbesondere in der Musik und damit in dem Feld, in welchem die vorliegende Arbeit ihre empirische Analyse hauptsächlich durchführt, muss der „Turn to the Social“ differenzierter betrachtet werden. Obschon in den USA etwa

die Musikausbildung zur selben Zeit wie die Kunstausbildungen an Universitäten etabliert wurde, betont der erste Bereich viel stärker noch die Rolle klassischer Instrumentation und Tonalität sowie die dabei „prüfbar“ handwerklichen Fähigkeiten (Singerman 1999, S. 196). Singermans Beschreibungen liegen zwar mehr als zwei Jahrzehnte zurück, trotzdem scheint diese Ausbildungsweise an vielen Musikhochschulen immer noch sehr dominant zu sein (Reitsamer und Prokop 2018). Nico Thom zeigt etwa für den deutschen Sprachraum auf, dass in praxisorientierten Studiengängen kaum kultur- und sozialwissenschaftliche Themen gelehrt werden, die auf einen „Turn to the Social“ hinweisen würden (2019a, S. 217, b, S. 222 f.). Gleichzeitig finden sich Bereiche in der musikalischen Ausbildung wieder, die einen vergleichbaren „Turn“ erlebt haben: Dies können auf der einen Seite eher forschungsorientierte Studiengänge zur Musik sein, die teilweise an denselben Instituten ansässig sind und eine stärker interdisziplinäre, kultur- und sozialwissenschaftliche Perspektive auf Musik einnehmen (vgl. Thom 2019b, S. 223 f.). Auf der anderen Seite findet sich aber eine Vielzahl von „Musiker*innen“, die eine Ausbildung in der bildenden Kunst genossen haben (vgl. Fine 2018, S. 75). Daher kann in einigen Bereichen der Musik davon ausgegangen werden, dass eine Verbreitung der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien stattgefunden hat (wie das im eigentlichen empirischen Fall der vorliegenden Arbeit deutlich werden wird).

2.3.3 Theorien als Alltagsressourcen

Das theoretische Wissen der Kultur- und Sozialwissenschaften hat nicht nur eine Verbreitung über die Studienabgänger*innen dieser Disziplinen sowie über den zuvor erläuterten „Turn to the Social“ von Praxisdisziplinen der Kulturproduktion erfahren. Anhand eines dritten Bereichs kann verdeutlicht werden, dass ein Eindringen von kultur- und sozialwissenschaftlichem Wissen in den Alltag stattgefunden hat. So verweist eine Erhebung zu Ausstellungsbesucher*innen etwa darauf, dass nicht nur die Künstlerinnen oder Kuratoren über ein Wissen um Theorie verfügen (Prinz und Wuggenig 2012, S. 219 f.). Auch die Gelegenheitsbesucher*innen der untersuchten Ausstellungen kannten die Namen von Theoretiker*innen und wiesen Präferenzen auf, was theoretische Konzepte angeht. Nochmals allgemeiner und „alltäglicher“ zeigt sich die Verbreitung der Kultur- und Sozialwissenschaften darin, dass die Themen und Theorien dieser Disziplinen in den Tageszeitungen aufgenommen und dort besprochen werden (insbesondere im sogenannten „Feuilleton“, vgl. Korte 2021, S. 225/230). Der vorliegende Abschnitt führt deshalb in verschiedene Ansätze ein, die

aufzeigen, wie die Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften im Alltag der Akteur*innen auftauchen, statt deren Relevanz nur in Bezug zu Hochschulen und der Kulturproduktion selbst zu suchen.

Bevor auf die spezifische Verbreitung von theoretischen Konzepten eingegangen wird, kann allgemein aufgezeigt werden, dass das Wissen der Kultur- und Sozialwissenschaften eine Verbreitung im Alltag der Akteur*innen erfahren hat. Dies zeigt sich etwa an bestimmten Fachbegriffen und wie diese in der Alltagssprache einer breiteren Kultur verwendet werden (Merton und Wolfe 1995): „Habitus“, „Abhängigkeitsverhältnis“ oder auch „Legitimationskrise“ können heute durchaus als alltagstaugliche Konzepte angesehen werden. Die drei Begriffe wurden von Merton und Alan Wolfe in ihrer Studie von 1995 noch als Gegenbeispiele gebraucht: „Recent terms – habitus, dependency, legitimation crisis – will have to rattle about in the academy for some time before, if ever, they enter the general culture“ (Merton und Wolfe 1995, S. 19). Die Verwendung dieser Begriffe mag bestimmten Moden unterliegen, Unklarheiten aufweisen und womöglich nicht immer einen weiteren Einfluss haben. Trotzdem sind dies erste Hinweise darauf, wie die Wissenschaft eine andere Relevanz für Alltagsprobleme erhält (vgl. Beck und Bonß 1989b, S. 33). Die Konzeptualisierung von Ulrich Oevermann zur Versozialwissenschaftlichung der Identitätsformation (1985) beschreibt bereits in konkreter(er) Weise, wie solche Begriffe und ihre Perspektiven auf die Alltagsakteur*innen wirken können. Das Konzept und die damit erfassten Phänomene verdeutlichen, dass bestimmtes Wissen nicht etwa lebenspraktisch angewendet werden könnte. Sondern die eigene Lebenspraxis wird von den entsprechenden Akteur*innen unter den kultur- und sozialwissenschaftlichen Konzepten subsumiert: Die eigene Realität wird von einer analysierenden, sozialwissenschaftlichen Perspektive aus betrachtet (Oevermann 1988, S. 245 f.).

Neben einem allgemeinen Einfluss von kultur- und sozialwissenschaftlichem Wissen kann konkreter nach der Relevanz von spezifischen theoretischen Konzepten im Alltag gefragt werden. Dies tun etwa Klaus Geiselhart und Tobias Häberer (2019) und erläutern hierzu ein Subjektverständnis, das auf dem Poststrukturalismus beruht. Diese Theorieströmung beschreibt eine Dekonstruktion des Subjektstatus, mit der deutlich gemacht wird, wie sich Individuen unbewusst den kulturellen Ordnungen ihrer Gemeinschaften unterwerfen (Reckwitz 2008). Dies, so Geiselhart und Häberer, kann konkreten Einfluss auf die eigene Subjektvorstellung nehmen: „Das poststrukturalistische Subjekt wird von den gesellschaftlichen Verhältnissen hervorgebracht, denn sowohl seine Überzeugungen wie auch seine Wünsche sind von diesen bestimmt. Letztlich ist das poststrukturalistische Individuum damit auch jeglicher Verantwortung enthoben“ (Geiselhart und Häberer 2019, S. 120). Die von einer solchen Theorieströmung

beeinflussten Personen verneinen die „Vorstellung des Menschen als autonomen Schöpfer seiner Selbst“, um so strategisch eine Verantwortung für das eigene Handeln abzulehnen (Geiselhart und Häberer 2019, S. 115). Obschon die beiden Autoren empirische Hinweise hierfür vorbringen (ebd.), lässt sich natürlich fragen, wie breit sich solch konkrete theoretische Vorstellungen im Alltag manifestieren können. Grundsätzlich aber wird bereits deutlich, wie im alltäglichen Tun theoretische Vorstellungen eine Relevanz erfahren können.

Ein Beispiel eines sozialen Umfelds, das durch poststrukturalistische Theoriekonzepte beeinflusst wurde, beschreibt Dominic Boyer (2001): Im Ostberlin der 1980er Jahren fand sich ein Kreis von Personen, die alle solche Theorieansätze als Teil ihrer Identität auffassten und diese nicht im Rahmen einer institutionellen Ausbildung kennenlernten. Für den Personenkreis ermöglichten die theoretischen Konzepte ein anderes Verständnis für Sprache und Kommunikation: „Post-structuralist theory was thus engaged in the Prenzlauer Berg as a communicative code that could effect a truly ontological renewal of human culture providing that its ideational messages were explored through a fundamental shift in the way one experienced the relationship of language to life“ (Boyer 2001, S. 212). Obwohl die Akteur*innen die Theoriekonzepte im Rahmen von Kulturproduktion verwendeten (insbesondere Literatur), muss die Relevanz der Konzepte in Bezug zum Alltag gesehen werden. Der im letzten Zitat erwähnte „fundamentale Wandel“ im Erleben von Sprache erfolgte nämlich in Bezug zum Alltag in der damaligen Deutschen Demokratischen Republik. Die Szene im Prenzlauer Berg wollte eine andere Sprache als diejenige finden, die von staatlichen Stellen ausging und der sie in ihrem täglichen Leben im stark überwachten Staat begegneten. Hierfür boten die poststrukturalistischen Konzepte einen Rahmen, um verschiedenste Erfahrungen gemeinsam zu fassen und zu kritisieren: „[T]he analytical vocabularies of post-structuralist theory were resonant in East Berlin not solely on the basis of their analytical sophistication, rather because the texts were recognized to offer an accredited cosmopolitan language with which to articulate an alienation from the state’s public language and public culture“ (Boyer 2001, S. 216).

Die von Boyer untersuchte Szene stellt ein historisches Beispiel eines sehr spezifischen sozialen Umfelds dar. Andere Autor*innen und die von ihnen untersuchten Phänomene verdeutlichen, dass eine vergleichbare Relevanz von theoretischen Konzepten im Alltag auch in breiten sozialen Milieus gefunden werden konnte. Ein solches beschreibt etwa Sven Reichardt (2014) für die späten 1970er und frühen 1980er Jahre in Westdeutschland: das sogenannte linksalternative Milieu. Im Zentrum dieses Milieus stand eine „Suche nach der Überwindung von ‚Entfremdung‘ in kommodifizierten, durchrationalisierten und verbürokratisierten Lebenswelten“ sowie das Verfolgen einer besonderen

solidarischen Nähe und den dadurch ermöglichten „echten“ Erfahrungen (Reichardt 2014, S. 55 f.). Um dieses Ziel zu erreichen, waren theoretische Konzepte aus den Kultur- und Sozialwissenschaften ein zentrales Element, denn die Mitglieder des Milieus strebten eine „selbstreflexive Soziologisierung oder Psychologisierung ihrer Erfahrung“ an (Reichardt 2014, S. 92 f.). Zwar erfolgte hierbei auch ein Bruch mit dem dogmatischen Umgang mit marxistischen Theoriekonzepten, der von damaligen kommunistischen Gruppen ausging (Reichardt 2014, S. 56). Dies führte aber keineswegs zu einer vollkommenen „Theorielosigkeit“, sondern theoretische Konzepte wurden kreativ neu kombiniert und in den alltäglichen Lebenserfahrungen angewendet (Reichardt 2014, S. 51/583 ff.). Was zuerst wie ein spezifisches und eingeschränktes Phänomen erscheint, darf keineswegs unterschätzt werden. Das linksalternative Milieu repräsentierte einen beachtlichen Teil der Gesellschaft und rund 10 % der jungen Erwachsenen rechneten sich dem Milieu zu (Reichardt 2014, S. 41 ff.). Die Etablierung von Theoriekenntnissen in diesem sozialen Umfeld stand zudem nicht nur im Zusammenhang mit Bildungsinstitutionen (vgl. Reichardt 2014, S. 119). Und Kulturproduktion spielte zwar eine zentrale Rolle, aber der Umgang mit theoretischen Konzepten war immer etwas Alltägliches.

Auch in Philipp Felschs Studie des Merve Verlag zwischen 1960 und 1990 wird deutlich, dass ein ganzes Milieu sich im Alltag dem Lesen von theoretischen Texten widmete (2015). Der Verlag verbreitete insbesondere die Theorieansätze aus dem bereits mehrfach erwähnten Poststrukturalismus, also die Arbeiten von Roland Barthes, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Jean-François Lyotard und Anderen. Merve erlebte selbst einen ähnlichen Übergang wie er im linksalternativen Milieu erfolgte (Reichardt 2014, S. 588 f.), also weg von der neomarxistischen Theorie der 1960er Jahre und hin zu den zuvor erwähnten Strömungen. Zudem landeten die Merve Bücher in der von Boyer beschriebenen Szene im Prenzlauer Berg (2001, S. 214). Mit der Distribution dieser Texte setzte sich der Verlag auch von akademischen Kontexten ab (Felsch 2015, S. 114), wodurch eine Verbreitung von Theorie außerhalb von Hochschulen deutlich wird. Dabei mag Merve zwar als Kleinstverlag in den 1970er Jahren begonnen haben, wurde dann aber immer größer und etablierte ein bestimmtes Interesse: „Theorie verkaufte sich plötzlich wie Schallplatten“ (Felsch 2015, S. 115) und wurde zum Accessoire im Alltag. Die Blütezeit des Verlags mag nun einige Jahre zurückliegen. Gleichzeitig gilt es, das von Felsch beschriebene Phänomen der Theorierezeption im Alltag zu erweitern: Die spezifische Auswahl von und der entsprechende Umgang mit Theorie, der von Merve ausging, habe sich nämlich in den 1990er Jahren in die Kunstwelten verschoben, so Felsch (2015, S. 172). Und die von Merve veröffentlichten poststrukturalistischen Theoriekonzepte sind auch

im Literaturkanon der Kultur- und Sozialwissenschaften zu finden (siehe [2.3.2]). Die Relevanz der verbreiteten Konzepte hat daher nicht etwa abgenommen, sondern eher zugenommen. Zudem muss die Verbreitung von Theorie nicht allein auf den Merve Verlag zurückgeführt werden: In den USA war es etwa Semiotext(e), der ab den 1980er in vergleichbarer Weise poststrukturalistische Theoriekonzepte in den Alltag der Menschen und in die Kulturproduktion trug (Schwarz und Balsamo 1996). Im deutschsprachigen Raum kann das Phänomen zudem nochmals breiter gefasst werden: Der Begriff der „Suhrkamp-Kultur“ beschreibt etwa, wie der gleichnamige Verlag einem nochmals viel breiteren Publikum die verschiedensten kultur- und sozialwissenschaftlichen Werke zugänglich gemacht hat (vgl. Suhrkamp Verlag 2000).

Begleitet und gefördert wird die Theoretisierung der Alltagswelt nicht nur durch die Massenmedien, bestimmte Milieus oder Verlage, sondern auch durch Medien, die sich auf spezifische Interessen spezialisiert haben und gleichzeitig auf Theorie verweisen. In den 1990er Jahren entstanden etwa im Kunstfeld diverse Zeitschriften, die sich an den Kultur- und Sozialwissenschaften ausrichteten und deren „Intellektualisierung“ der Sprache mit der Verwendung von Theorie einherging (Prinz und Wuggenig 2012, S. 206). Vergleichbare, theorie-informierte Zeitschriften sind auch in anderen Kulturbereichen entstanden: bereits Ende der 1960er Jahre in Frankreich für den Film (Fairfax 2021) und Ende der 1970er Jahre in England in der Musik (Brennan 2019), während etwa in Deutschland verschiedenste Bereiche der Kulturproduktion von einer Vielzahl theoretisch-informierter Zeitschriften ab den 1990er Jahre diskutiert wurden (vgl. Hinz 1998, S. 16). Zwar mögen diverse dieser Zeitschriften mit der schwindenden Relevanz von gedruckten Medien und der neuen Dominanz des Onlinebereichs ihren Einfluss verloren haben (oder deren Produktion wurde ganz eingestellt). Aber es etablierten sich vergleichbare Phänomene auch in online publizierten Zeitschriften oder sogenannten Blogs: Auch hier wird zu spezifischen Interessen geschrieben und dabei auf Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften verwiesen. Ein Alltagsbezug von Theorien zeigt sich in anderer Form durch die neue Relevanz des Internets und dessen medialen Möglichkeiten.

2.3.4 Schlussfolgerung: Eine Durchdringung mit Theorien

Das Unterkapitel verdeutlichte, dass eine Verbreitung von kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien auf eine mannigfaltige Weise erfolgt ist. Für die Prozesse der Valorisierung, im Rahmen derer eine Performativität der theoretischen Konzepte

erfolgen kann [2.2.2–2.2.3], bildet ohne Zweifel die Bildungsexpansion eine fundamentale Grundlage. Mit der weitverbreiteten Bildung geht auch eine Nachfrage einher nach genau einer solchen Bildung sowie dem Wissen, das von den akademisch ausgebildeten Personen produziert wird (vgl. Boltanski und Esquerre 2018, S. 587 ff.). Reckwitz folgend kann festgehalten werden, dass ein Prozess in der Moderne die „Infrastruktur“ für einen Prozess in der Spätmoderne bildet (2017, S. 182 f.). Gleichzeitig muss aber diese Infrastruktur komplexer betrachtet werden und ist nicht lediglich eine Zunahme von Bildungsabschlüssen in den Disziplinen der Kultur- und Sozialwissenschaft. Grundsätzlich ist nämlich nur schwer erfassbar, wo überall die theoretischen Konzepte zur Anwendung kommen könnten, da ausgebildete Kultur- und Sozialwissenschaftler*innen in verschiedensten gesellschaftlichen Sphären tätig sind. Der beschriebene „Turn to the Social“ zeigte weiter auf, dass die Verbreitung der theoretischen Konzepte nochmals durch die Kulturproduktion und deren Ausbildungsstätten verdoppelt wird. Anhand der Hinweise zu „Artistic Research“ wurde zudem deutlich, dass die bereits stattgefundene Akademisierung und Theoretisierung teilweise schon so selbstverständlich ist, dass sie kaum noch hinterfragt wird. Schlussendlich wurde mit den Überlegungen zur Verbreitung theoretischer Konzepte in bestimmten sozialen Milieus aufgezeigt, dass im Zusammenhang mit Theorien gar nicht immer Fragen von „Forschung“ oder „Produktion“ behandelt werden müssen. Genauso wie die Valorisierung in alltäglichen Praktiken erfolgen kann (siehe [2.2.6]), können auch die theoretischen Konzepte eine Selbstverständlichkeit im Alltag erhalten. Unabhängig von Institutionen fassen die Personen die Theorien dann als Teil ihres jeweiligen Lebensstils auf.

Die mannigfaltige und komplexe Verbreitung von Theorien und Theoretisierungen kann nicht nur als historischer Prozess aufgefasst werden (dessen Resultat nun betrachtet wird), sondern auch als gegenwärtiges Phänomen in Gesellschaften. Ein aktuelles Beispiel, das zwar aus dem US-amerikanischen Kontext stammt, aber auch eine weitere Verbreitung im europäischen Raum erfahren hat, ist die Diskussion um die sogenannte „Critical Race Theory“ (Crenshaw et al. 1995; vgl. Adams 2016).¹⁹ Grundsätzlich wird bei dem Beispiel

¹⁹Die „Critical Race Theory“ wird genutzt, um nachzuvollziehen, wie das soziale Konstrukt von „Race“ und rassistische Vorstellungen in politische Institutionen eingelagert sind und so reproduziert werden. Rassismus wird hierbei zu einem strukturellen Problem (und ist nicht mehr die negative Eigenschaft von einzelnen Individuen). Der Ansatz nimmt unter anderem Bezug auf die theoretischen Konzepte zu Hegemonie von Antonio Gramsci, Max Horkheimer und Theodor Adorno, bezieht Überlegungen der Diskurstheorie von Michel Foucault mit ein oder beruft sich auf die Arbeiten des US-amerikanischen Soziologen W. E. B. du Bois.

deutlich, wie theoretische Vorstellungen aus den Kultur- und Sozialwissenschaften innerhalb verschiedener Studiengänge eine Verbreitung erfahren haben, insbesondere im Bereich von Recht oder in der Bildungsforschung. Die Fragen nach der diskursiven Realität einer Rechtsprechung und der sozialen Konstruktion von „Race“ werden so in immer mehr Bereichen verhandelt. Die gegenwärtigen gesellschaftlichen Konsequenzen dieses „Mainstreamings“ der Critical Race Theory (Adams 2016, S. 13) könnten aber kaum größer sein, da die theoretischen Vorstellungen nicht nur in akademischen Kontexten und verschiedenen Professionen diskutiert werden. Sie sind ein Thema, das für Furore sorgt bei Politiker*innen, während die entsprechenden Diskussionen in verschiedensten Medien aufgenommen, verbreitet und diskutiert werden. Auch sehen sich Personen in ihrem Alltag dazu genötigt, sich zu Critical Race Theory zu äußern, wenn etwa theoretisch-informierte Reformen an Schulen implementiert werden. Nicht zuletzt verweisen auch Kulturproduzent*innen auf diese Konzepte. Das Beispiel zeigt auf, wie eine theoretische Vorstellung aus der Kultur- und Sozialwissenschaft in anderen Disziplinen, in ein Berufsleben, in die Politik und in den Alltag von Personen eindringt: Entsprechende Grenzen zwischen den Bereichen lösen sich auf und es erfolgt eine Art Durchdringung durch ein Theoriekonzept.

Diese Durchdringung von Lebenswelten mit Theorien, die in der Spätmoderne teilweise erwartet werden kann, steht in Zusammenhang mit verschiedenen Aspekten. So muss mit der Bildungsexpansion immer auch eine Öffnung des sozialen Raums mitbetrachtet werden: Ein ehemals exklusives Wissen ist heute einer breiten gesellschaftlichen Basis zugänglich. Insbesondere in Frankreich, aber ebenfalls in weiteren Ländern, stand diese Bildungsexpansion im Zusammenhang mit den Studierendenprotesten der 1960er Jahre. Die stärkere Verbreitung der theoretischen Konzepte war daher Teil von weiteren sozialpolitischen Forderungen (vgl. Füssel 2018, S. 9 f./95 f.; Certeau 2005). Die beständige Durchdringung mit Theorien führt zudem dazu, dass der Umgang mit den theoretischen Konzepten womöglich gar nicht mehr in expliziter Weise erfolgen muss: Zu Beginn der Entwicklung konnte den Theorien noch ein besonders starker symbolischer Gehalt zugeschrieben werden, wie dies beim Umgang mit frühen Veröffentlichungen des Merve Verlag deutlich wird (Felsch 2015). Ein vergleichbares „Zur-Schau-Stellen“ der Konzepte und Ähnliches ist heute womöglich gar nicht mehr nötig, da die Verwendung der theoretischen Konzepte bereits in vielen Bereichen gang und gäbe ist. Die Durchdringung kann somit als Hybridisierung von Wissenschaft, Beruf, Alltag und Freizeit aufgefasst werden, wobei die theoretischen Konzepte nur einen kleinen Aspekt eines viel größeren Prozesses darstellen. So wird diese Hybridisierung ohne Zweifel durch die neuen Onlinemedien und die Sättigung des Alltags mit den entsprechenden

Technologien getragen (vgl. Castells 2017, S. xxxiii). Die Kultur- und Sozialwissenschaften und deren Theoriekonzepte scheinen in eine Art „Mitte“ dieser ganzen Gleichzeitigkeit von Aspekten zu fallen. Dabei darf allerdings nicht vergessen werden, dass zwar eine Wirkungsrichtung im Rahmen der vorliegenden Arbeit im Fokus liegt, nämlich von der Wissenschaft (und deren Theorien) auf die Gesellschaft (und deren Kulturproduktion). Die Durchdringung erfolgt aber ebenso in die andere Richtung: So haben die Aspekte aus der Kulturproduktion sowie deren „Turn to the Social“ wiederum die Wissenschaft beeinflusst (Diaz-Bone und Schwegler 2021).

Die als Durchdringung zusammengefasste Entdifferenzierung, Hybridisierungen und gegenseitige Beeinflussung von Wissenschaft und gesellschaftlichen Bereichen zeigt sich daher anhand verschiedener Pfade. Die oben eingeführten drei Achsen, anhand derer eine Verbreitung der Theorien aufgezeigt wurde, sind lediglich makrosoziale Trends. Sie können kaum die genaue Analyse der ablaufenden Prozesse leisten (weshalb sie im Rahmen des ersten Theoriekapitels eingeführt wurden). Es ist zunächst eine grundsätzliche Annahme, dass eine Spätmoderne vorausgesetzt werden kann, in der Wissenschaft und Gesellschaft wechselseitig „invasiv“ werden (Nowotny et al. 2001, S. 47) und in der Fachwissen über verschiedenste professionelle Kontexte und neue soziale Gruppen verteilt ist. Diese Annahme der Durchdringung verlangt nach einem bestimmten Umgang mit ihr: Es geht darum, die neuen Formen der Durchmischung und deren Konsequenzen zu identifizieren und zu analysieren, ohne bestimmte Achsen, Trennungen oder Ähnliches vorauszusetzen (vgl. Born und Barry 2013, S. 247 f.). Situationen müssen fokussiert werden, in denen sich die Durchmischung zeigt, um dann aus der Performativitätsperspektive nach den Konsequenzen zu fragen.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.





Konzepte zur Analyse von Performativität in der Kulturproduktion

3

Das letzte Kapitel [2] führte über das Konzept der Performativität eine allgemeine Perspektive auf die Verwendung der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien durch die gesellschaftlichen Akteur*innen ein und verortete das Phänomen in weiteren sozialen Zusammenhängen. Im Zentrum des Interesses dieser Arbeit steht allerdings nicht die allgemeine Verwendung dieser wissenschaftlichen Ressource, obwohl auch Erkenntnisse hierfür aus den empirischen Analysen folgen sollen. Die Perspektive der Performativität wird vielmehr als Erklärungsweg angesehen, um nachzuvollziehen, weshalb Kulturproduktion eine solch große Bedeutung in gegenwärtigen Gesellschaften erlangen kann. Im Rahmen eines weiteren theoretischen Kapitels [3] gilt es daher, eine Reihe von Ansätzen einzuführen, um den gesellschaftlichen Bereich zu theoretisieren. Diese Theoretisierungen werden dann in Verbindung mit der Perspektive der Performativität gebracht, um zu fragen, wie die Effekte der Theorien jeweils wirken können.

In den folgenden Unterkapiteln werden drei grundsätzliche Konzeptbereiche vorgestellt: [3.1] Dies ist zuerst der Ansatz der Lebensstilforschung aus der Sozialstrukturanalyse. Damit wird ein grundsätzliches Verständnis von Kulturkonsum als symbolische Repräsentation von Ungleichheit etabliert (Bourdieu 1982). Dies gilt es zu erweitern und zu verfeinern, um verschiedene strukturelle Veränderungen in Gesellschaften beachten zu können (Beck 1986) und eine Handlungstheorie zu etablieren (Lahire 2011a). [3.2] Anschließend wird Kulturproduktion als gesellschaftlicher Teilbereich konzeptualisiert. Anhand der Feldtheorie lässt sich ein solcher Bereich auf ein eindeutiges analytisches Interesse ausrichten, nämlich Dominanz (Bourdieu 1999), während mit dem Ansatz der Kulturwelten stärker auf Details in einem sozialen Kontext eingegangen werden kann (Crane 1992; Peterson und Anand 2004; Becker 2017 [1982]). [3.3] Der

letzte Konzeptbereich ermöglicht es schließlich, Kulturproduktion als Phänomen kohärent zu betrachten, indem ein Blick auf Mediationsprozesse eingeführt wird (Hennion 2015).

Ziel dieses Kapitels ist nicht, eine vollständige Erklärung für die Verwendung der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien in der Kulturproduktion zu liefern. Die im Folgenden präsentierten Konzepte sind daher nicht „definitiv“ (vgl. Blumer 1954, S. 7): Sie liefern weder je einzeln alle Eckpunkte der Kulturproduktion, noch dass deren Kombination die umfassenden Eigenschaften der Prozesse bestimmt. Die Konzepte sollen lediglich „sensibilisieren“ (Blumer 1954, 1986): Sie dienen dazu, Referenzen und Richtlinien zu etablieren, die für das empirische Vorgehen im Rahmen der Erforschung der Kulturproduktion genutzt werden können. Sie führen weitere Interessen ein, die neben der allgemeinen Perspektive der Performativität verfolgt werden können. Das im Kapitel präsentierte Angebot an sensibilisierenden Konzepten, so die Annahme, entspricht einer angemessenen und zeitgenössischen soziologischen Betrachtung von Kulturproduktion.

3.1 Theorien als Lebensstil-Ressource

3.1.1 Ein Interesse für Sozialstruktur und Lebensstile

Im vorhergehenden Kapitel [2] wurden neben dem Konzept der Performativität einige Diagnosen aus aktuellen, gesellschaftstheoretischen Arbeiten präsentiert und die Verbreitung der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien diskutiert. Die Überlegungen aus den Unterkapiteln [2.2 und 2.3] verbindet eine Gemeinsamkeit: Sie weisen ein Interesse dafür auf, wie sich die vorhandenen gesellschaftlichen Strukturen aus den beschriebenen Entwicklungen verändern beziehungsweise für welche Mitglieder einer Gesellschaft diese Entwicklungen besonders relevant sind. Es wird nicht etwa davon ausgegangen, dass alle Individuen von den beschriebenen Prozessen in demselben Maß beeinflusst sind, sondern dass sich spezifische Unterschiede in einer Gesellschaft zeigen. Dieses gemeinsame Interesse kann mit der Sozialstrukturanalyse in Verbindung gebracht werden. Sie „untersucht die unterschiedlichen Arbeits- und Lebensverhältnisse, in denen die Mitglieder einer gesellschaftlichen Einheit situiert sind“ (Weischer 2022, S. 1). Dabei sind strukturelle Unterscheidungen von besonderem Interesse, die Ungleichheiten zwischen den Mitgliedern einer Gesellschaft eine Beständigkeit verleihen. Die Sozialstrukturanalyse stellt hierzu theoretische Überlegungen an, um diese Ungleichheiten zu bestimmen. So können summarische Analysen

für soziale Gruppen durchgeführt werden, um eine Komplexität der gesellschaftlichen Unterschiede zu reduzieren, während gleichzeitig ein Erklärungspotenzial durch die Gruppierungen geschaffen wird (ebd.). Die sozialstrukturellen Konzepte können auch in Bezug gesetzt werden zu den im letzten Kapitel beschriebenen Entwicklungen.

Die Sozialstrukturanalyse schafft insofern einen relevanten Blick auf soziale Prozesse wie Performativität, da sie eine Aufmerksamkeit für Ungleichheiten einführt. Offensichtlich wird dies bei der sogenannten Bildungsexpansion [2.3]: Hier lässt sich für die Schweiz festhalten, dass der Zugang zur Bildung nicht etwa insgesamt demokratischer geworden ist; sprich, dass alle gesellschaftlichen Schichten mehr Bildungsabsolvent*innen aufweisen würden. Vielmehr ist die Zunahme an Hochschulabsolvent*innen in der Gesamtbevölkerung seit den 1970er Jahren vor allem auf ein Wachstum in einer bestimmten sozialen Gruppe zurückzuführen, nämlich einer „oberen Mittelklasse“ (Falcon 2016, S. 7). Dies lässt die Vermutung zu, dass das Wissen um die Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften ebenfalls in einer bestimmten sozialen Gruppe vorgefunden werden kann und in anderen nicht. Auch die erwähnten Gesellschaftsdiagnosen [2.2] verdeutlichen, dass es bestimmte soziale Gruppen sind, welche für die diagnostizierten Veränderungen besonders relevant sind: Die Kulturalisierung und das Streben nach Einzigartigkeit werden von einer „neuen Mittelklasse“ getragen, so Andreas Reckwitz (2017, S. 273 ff., 2019b). Diese bildet sich aus Personen, die ein hohes kulturelles Kapital in Form von akademischen Bildungsabschlüssen besitzen, weshalb auch von einer „Akademikerklasse“ gesprochen werden könne (Reckwitz 2017, S. 274). In ähnlicher Weise gilt für die Bereicherungsökonomie, dass Personen, die über kulturelles Kapital verfügen, eine zentrale Rolle in den neuen Wertschöpfungsprozessen spielen (Boltanski und Esquerre 2018, S. 587). Gleichzeitig heben Luc Boltanski und Arnaud Esquerre hervor, dass im Zusammenhang mit dem von ihnen untersuchten ökonomischen Wandel nur sehr vage von sozialen „Klassen“ gesprochen werden kann (2018, S. 613 f.). Denn diese Gruppierung von Personen hänge unter anderem mit sozioprofessionellen, statistischen Kategorien zusammen, die noch gar nicht für die verschiedenen Akteur*innen der Bereicherungsökonomie vorhanden sind. Trotzdem, oder gerade aufgrund dieser Tatsache, bleibt die Sozialstrukturanalyse allgemein sowie eine eigene Anwendung davon ein wichtiges Instrument, um die entsprechenden gesellschaftlichen Entwicklungen zu verstehen (vgl. Boltanski und Esquerre 2018, S. 137 ff.) und die damit verbundenen Ungleichheiten zu erfassen.

Auch die vorliegende Arbeit mit ihrem Interesse an der Verwendung von kultur- und sozialwissenschaftlicher Theorie durch gesellschaftliche Akteur*innen muss daher einige Überlegungen der Sozialstrukturanalyse

aufnehmen und im Rahmen der Analyse anwenden (vgl. Weischer 2022, S. 1 ff.). Es müssen Modellvorstellungen gefunden werden, die Individuen auf bestimmte Weise zu sozialen Gruppen zusammenfassen, um die Verwendung der Konzepte bei den Mitgliedern einer Gesellschaft zu verorten. Damit kann verdeutlicht werden, dass das Phänomen mit bestimmten strukturellen Aspekten einer Gesellschaft zusammenhängt. Den bisherigen Überlegungen folgend wird nämlich angenommen, dass die Konzepte nicht etwa von allen Mitgliedern in gleichem Maße verwendet werden, sondern dass sich bestimmte gemeinsame Nenner derjenigen Personen finden, welche die Theorien als Ressource für ihre Produktionsweisen auffassen. Performativität wird daher im Zusammenhang gesehen mit den Ungleichheiten von Arbeits- und Lebensverhältnissen: als Phänomen, das von diesen Verhältnissen bestimmt wird und diese wiederum beeinflusst. Die allgemeine Modellvorstellung, die hier vorgeschlagen wird, um soziale Gruppen oder auch „Klassen“ zu bilden, greift insbesondere auf Arbeiten von Pierre Bourdieu zurück (Bourdieu 1974, 1982; vgl. Diaz-Bone 2010, S. 26 ff.; Reckwitz 2019, S. 67 f.). Der Begriff der Klasse wird hierbei mit einem bestimmten Interesse verwendet: Die sozialen Gruppen sind nicht nur deskriptiv zu erfassen und es sollen nicht nur Unterschiede zwischen ihnen festgemacht werden. Der Begriff hilft zu verdeutlichen, dass sich eine Hierarchie zwischen den Gruppen in Bezug auf ihre Möglichkeiten in einer Gesellschaft ergibt und dass diese Hierarchie aufgrund eines relationalen Verhältnisses zwischen ihnen entsteht (vgl. Wright 2015, S. 12). Zudem ermöglicht eine verhältnismäßig wenig theoretisierte Auffassung des Begriffs bereits, Zusammenhänge mit anderen Arbeiten aufzuzeigen, die auf Klassen verweisen (neben den oben bereits erwähnten Arbeiten wäre dies etwa Florida 2002).

Für die Beschreibung der Mitglieder einer Gesellschaft kann auf eine fundamentale Unterscheidung hingewiesen werden, die genutzt wird, um die Klassen zu konzeptualisieren: Soziale Gruppen können zuerst „objektiv“ bestimmt werden (Bourdieu 1974, S. 42 ff.). Hierbei werden die Mitglieder einer Gesellschaft gruppiert, indem ihre gemeinsamen sozialstrukturellen Merkmale hinsichtlich verschiedener Kapitalsorten verdeutlicht werden. Kapital wird dabei als „Energie“ aufgefasst und dessen Verteilungsstruktur zu einem Zeitpunkt repräsentiert die Verteilung sozialer Macht (Diaz-Bone 2010, S. 27). Als Klassen unterscheiden sich die Gruppen daher in Bezug auf ihren gesellschaftlichen Status, ihr Prestige, ihre Möglichkeiten und ihren Einfluss (Reckwitz 2019b, S. 69). Dies kann indirekt über die objektiven Merkmale erhoben werden. Sie werden hinsichtlich drei Kapitalsorten zusammengefasst: (1) So kann das oben bereits genannte kulturelle Kapital der Akteur*innen bestimmt werden, das sich in Form von erworbenen Fähigkeiten und Wissen, formalisierter Bildung

und institutionalisierten Bildungsabschlüssen zeigt. Das Wissen um Theorien würde dieser ersten Kapitalsorte zugeordnet. (2) Weitere objektive Merkmale werden im ökonomischen Kapital zusammengefasst, das dem Einkommen und dem Besitztum einer Person entspricht. (3) Ergänzt werden diese beiden Kapitalarten um das sogenannte soziale Kapital: Dieses besteht aus aktuellen oder potenziellen Ressourcen, die aus dem Netzwerk an Beziehungen und Bekanntschaften gewonnen werden können. Für jedes Mitglied einer Gesellschaft kann grundsätzlich eine Verteilung der Sorten als Kapitalstruktur sowie ein Besitz insgesamt als Kapitalvolumen bestimmt werden. Verfügen verschiedene Personen über vergleichbare Ausprägungen von Struktur und Volumen, so bilden sie eine objektive Klasse. Die so gebildeten sozialen Gruppen können im Verhältnis zueinander angeordnet und bildlich in einem zweidimensionalen sozialen Raum dargestellt werden. Hierbei entspricht die Struktur der horizontalen Achse und das Volumen bildet die vertikale Achse (Bourdieu 1982, S. 171 ff.; vgl. Diaz-Bone 2010, S. 29).

Die sozialen Gruppen können nicht nur „objektiv“ bestimmt werden, sondern auch über „symbolische“ Merkmale und die damit zusammenhängende Konzeptualisierung von Lebensstilen (Bourdieu 1982, S. 277 ff.; Diaz-Bone 2010, S. 30 ff.). Diese symbolischen Merkmale umfassen Handlungs- oder allgemeiner Lebensformen, Auffassungen oder Weltansichten (Bourdieu 2016, S. 16). Die Verwendung der Theorien im Rahmen von Kulturproduktion ist ebenfalls ein solches Merkmal und Teil einer weiteren Konstellation von Verhaltensweisen im Alltag der Individuen (vgl. Otte und Rössel 2011, S. 12 f.). Die Konzepte treten als eine mögliche „Ressource“ eines Lebensstils auf, neben einer Vielzahl weiterer: etwa ein Konsum spezifischer kultureller Produkte und eine Vorliebe für ein bestimmtes Musikgenre, den „gewöhnlichsten Entscheidungen des Alltags“ hinsichtlich „Küche, Kleidung oder Inneneinrichtung“ (Bourdieu 1982, S. 25) oder auch Wertvorstellungen gegenüber Personen, Institutionen und so weiter. Teilen verschiedene Personen einen gemeinsamen Lebensstil, können sie wiederum zu einer sozialen Gruppe zusammengefasst werden. Als Merkmal der jeweiligen Gruppe verfügt die Lebensstilkonstellation über eine gewisse sinnhafte Kohärenz sowie biographische Stabilität, ist Ausdruck einer zugrunde liegenden Orientierung und kann von anderen Personen identifiziert werden (vgl. Otte und Rössel 2011, S. 12 f.). Die Konstellationen von symbolischen Merkmalen können daher als etwas angesehen werden, mit dem eine objektive soziale Gruppe ihre Identität in Abgrenzung zu anderen Gruppen oder Kollektiven markiert (Bourdieu 1982; vgl. Diaz-Bone 2010, S. 26 f.). Wie bereits bei der objektiven Einteilung finden sich auch bei der symbolischen Zuordnung zu Gruppen nicht nur Unterschiede, sondern es wird eine gesellschaftliche Hierarchie dieser Lebensstile

angenommen: Einige symbolische Merkmale sind wichtiger, akzeptierter oder legitimer als andere. Der soziale Raum und die darin angeordneten Klassen finden daher ihre symbolische Entsprechung in einem zusätzlichen Raum der Lebensstile: Die Relationen und Hierarchien von letzterem sind homomorph zu denjenigen von ersterem (Bourdieu 1982, S. 286; Diaz-Bone 2010, S. 31).

Die soeben implizierte Korrespondenz zwischen objektiven und symbolischen Merkmalen muss dabei nicht immer vorausgesetzt werden. Vielmehr kann ein Interesse dafür, ob und wie die objektiven sozialen Strukturen die subjektiven symbolischen Ausdrucksweisen von Individuen bestimmen, als ein „Kern“ der Lebensstil-Debatte aufgefasst werden (Otte 2004, S. 21). Die entsprechende Debatte in der Soziologie entwickelte sich allerdings erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts. Bis in die 1970er Jahre wurde eine objektive Bestimmung des Berufs als die dominierende Erklärung für unterschiedliche Lebenslagen in der Gesellschaft angesehen: Die sozio-ökonomische Abstufung in Beziehung zu den Berufspositionen erklärte die Ungleichheiten im Leben von verschiedenen Individuen sowohl bei (marxistischen) Klassenanalysen als auch bei den (US-amerikanischen) Schichtkonzepten (vgl. Berger und Hradil 1990, S. 4 f.).¹ Erst im weiteren Verlauf der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde diese Dominanz eines Erklärungsfaktors mehr und mehr abgelöst und stattdessen ein differenzierteres Bild der Ungleichheit von modernen Gesellschaften präsentiert (Otte und Rössel 2011, S. 9 f.). Zentral für diese Entwicklung war insbesondere die 1979 veröffentlichte Studie *La distinction* von Bourdieu (*Die feinen Unterschiede*, 1982). Neben der bereits eingeführten Konzeptualisierung des mehrdimensionalen sozialen Raums und dessen Verdoppelung im Raum der Lebensstile (vgl. Diaz-Bone 2010, S. 26) verdeutlichte diese Studie vor allem Folgendes: Es sind nicht nur die objektiven Eigenschaften der Klassen, die zu strukturellen Unterschieden führen, sondern vielmehr auch die symbolischen Aspekte und die davon ausgehende „Gewalt“. Letztere wurde von Bourdieu als zentraler Faktor in der Reproduktion von sozialen Ungleichheiten festgemacht. Hierzu wird genau auf die Übereinstimmung oder eben Homologie zwischen objektiven und symbolischen Merkmalen einer Klasse fokussiert. Konsumformen sind eine Möglichkeit für die Mitglieder einer Gesellschaft, ihren

¹Die marxistische Klassentheorie und das Schichtkonzept mögen sich zwar fundamental in Bezug auf ihr Gesellschaftsbild unterscheiden, nämlich eine konfliktorientierte, dichotome Unterscheidung auf der einen Seite und eine integrative Abstufung auf der anderen Seite. Gleichzeitig ist es bei beiden Modellvorstellungen eine vertikale Dimension mit dem zentralen „Fixpunkt Beruf“, die soziale Ungleichheit erklärt (Berger und Hradil 1990, S. 5).

Kapitalbesitz darzustellen und Zugehörigkeit sowie Abgrenzung aufzuzeigen. Diese theoretische Vorstellung markiert allerdings nur den einen Pol der Debatte um Lebensstile.

Ebenso kann der Startpunkt einer Betrachtungsweise die Annahme sein, dass eine stärkere Entkoppelung von symbolischen und objektiven Merkmalen stattgefunden hat. Die Lebensstile üben aus dieser Perspektive immer noch eine wichtige symbolische Gewalt aus, also einen Einfluss auf Ungleichheit. Sie werden allerdings nicht mehr nur durch objektive Merkmale bestimmt und stehen daher immer weniger im Zusammenhang mit sozialen Klassen. Paradigmatisch wurde dieser andere Pol der Debatte um Lebensstile von Ulrich Beck und dessen Individualisierungsthese etabliert (1983, 1986; Beck und Beck-Gernsheim 1994). Ausgangslage für Becks These war die wohlfahrtsstaatliche Modernisierung und Integration, wie sie ab den 1950er Jahren in weiten Teilen Europas stattfand (1983, S. 37 f.). Auf der einen Seite hat diese Veränderung der Lebensbedingungen für eine Vielzahl von Menschen lediglich vertikale, ökonomische Ungleichheiten zwischen Klassen teilweise ausgeglichen. Auf der anderen Seite machten die Entwicklungen immer mehr auf horizontale Unterschiede innerhalb von Klassen aufmerksam. Vor diesem Hintergrund lösten sich die Individuen teilweise von den sozialen Gruppen und deren „ständische Fixierungen“ (Beck 1983, S. 63) sowie aus den zentralen Bezugsrahmen von Familien und Berufen. Die (materiellen) Klassenunterschiede wurden mehr und mehr nivelliert, sodass auch deren struktureller Einfluss auf Lebensstile abnahm. Die Individualisierungsthese schreibt dieser neuen Situation allerdings nicht ein Fehlen von Ungleichheit zu. Vielmehr zeigen sich Unsicherheiten und neue Entscheidungszwänge, die durch einen breit vorhandenen Wohlstand auch für den Lebensstil von immer mehr Personen gelten. Dabei werden die einzelnen Personen zu einer „lebensweltlichen Reproduktionseinheit des Sozialen“ (Beck 1986, S. 119). Sinn und Identität der Verhaltensweisen müssen individuell gefunden werden, wobei weniger das „Individuelle“, sondern das „Müssen“ zu betonen ist (Beck 1986, S. 307). Ungleichheiten fallen daher keineswegs weg und bleiben auch im Sinne eines ökonomischen Klassenverhältnisses weiterhin bestehen.² Gleichzeitig verlagern beziehungsweise erweitern sie sich und betreffen nicht mehr nur Fragen des Zugangs (Beck 1986, S. 302). Somit müssen neue Ungleichheiten identifiziert

²Siehe für das Verhältnis der Klassen den von Beck beschriebenen „Fahrstuhl-Effekt“ (1986). Während etwa das Einkommen absolut steigt, bleiben gleichzeitig die Einkommensunterschiede zwischen den Klassen relativ bestehen: „[D]ie ‘Klassengesellschaft’ wird insgesamt eine Etage höher gefahren“ (Beck 1986, S. 122).

werden, etwa bei der Suche nach Sinn und Identität, und nachvollzogen werden, wie sich daraus womöglich neue soziale Gruppen ergeben.

Hier soll nicht etwa eine Entscheidung getroffen werden für einen der beiden theoretischen Pole zur Analyse von Sozialstruktur allgemein und Lebensstilen im Besonderen (also entweder „für Bourdieu“ oder „für Beck“). Denn auf der einen Seite finden sich kaum Studien, die eine Kohärenz und Stabilität der Übereinstimmung von objektiven und symbolischen Merkmalen in der Weise feststellen würden, dass die entsprechende Homologie immer in einem absoluten Sinne vorausgesetzt werden könnte (Otte und Rössel 2011, S. 12). Auf der anderen Seite wird von verschiedensten Studien aufgezeigt, dass ein Zusammenhang zwischen den objektiven Klassenmerkmalen und den Lebensstilen, wie dieser von der Individualisierungsthese infrage gestellt wurde, sehr wohl vorhanden ist (vgl. Otte 2004, S. 22; Weischer 2022, S. 534 f./720 f.). Zudem erlebt das Konzept der Klasse eine neue Relevanz in einer Vielzahl aktueller soziologischer Studien (Nachtwey 2016; Atkinson 2017; Hochschild 2017; vgl. Reckwitz 2019b, S. 63). Soll anhand der Sozialstrukturanalyse ein Phänomen wie die Performativität der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien verortet werden, so gilt es, eine Ko-Existenz des Erklärungspotenzials verschiedener Modelle anzuerkennen. Dabei ist eine gewisse Vielfalt der Begriffe und Theoriekonzepte eher vordergründig. Die verschiedenen Ergebnisse sind in einem kumulativen Sinne aufzufassen (Weischer 2022, S. 723), wobei ein Konsens über die wichtigeren Trends herrscht (Weischer 2011, S. 481). Ein Zuwachs an Bildung, die Bedeutung des Sozialstaats, eine Erosion klassischer sozialmoralischer Milieus und die Veränderung der Geschlechterverhältnisse sind alles Entwicklungen, die übereinstimmend als relevant angesehen werden, während lediglich deren Gewichtung umstritten ist (ebd.). Dementsprechend haben beide theoretischen Pole ihre Relevanz. Die Frage ist, wie sich Übereinstimmungen zwischen den objektiven und symbolischen Merkmalen zeigen und wie sich damit soziale Klasse sowie deren unterschiedliche gesellschaftliche Stellungen aufzeigen lassen. Und genauso soll danach gefragt werden, wie sich symbolische Merkmale von bestimmten objektiven Strukturen lösen und sich dadurch womöglich neue Ungleichheiten zeigen, die nicht mehr nur mit Klassenstrukturen übereinstimmen.

3.1.2 Distinktion über Kulturprodukte

In der bisher präsentierten Weise erfüllte der sozialstrukturelle Ansatz vor allem eine deskriptive Funktion, die es nun zu erweitern gilt. Zuerst kann hierzu grundsätzlich festgehalten werden, dass die Beschreibung der sozialen Gruppen

über objektive und symbolische Merkmale nicht nur für die eigentlichen Produzent*innen der Kulturprodukte gemacht werden kann. Vielmehr können auch die Konsument*innen oder allgemeiner diejenigen Personen erfasst werden, für welche die Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften eine Lebensstil-Ressource in Bezug auf die Resultate der Kulturproduktion repräsentieren. Ist eine entsprechende soziale Gruppe von Akteur*innen einmal bestimmt, kann gefragt werden, welches analytische Potenzial sich aus der Frage nach dem Zusammenhang von objektiven und symbolischen Merkmalen ergibt. Das zuletzt eingeführte gleichzeitige Interesse sowohl für den vorhandenen Zusammenhang als auch für die Entkoppelung der beiden Merkmale repräsentiert insbesondere für die Betrachtung von Kulturproduktion eine wichtige Herangehensweise. Gleichzeitig wird darüber ein Mechanismus deutlich, der von Bourdieus Arbeiten und damit im Hinblick auf die Reproduktion von Klassenstrukturen konzeptualisiert wurde, nämlich „Distinktion“ (Bourdieu 1982). Dieser Mechanismus wird im vorliegenden Abschnitt aufgegriffen und verallgemeinert, um ihn auch in Bezug auf die Individualisierungsthese zu diskutieren. Anschließend [3.1.3] wird Distinktion in Bezug gesetzt zum zentralen Phänomen der vorliegenden Arbeit, nämlich der Verwendung der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien in der Kulturproduktion.

Kulturprodukte sind in gegenwärtigen Gesellschaften ubiquitär verfügbar. Die digitalen Medien und ihre Möglichkeiten im Zusammenhang mit dem mobilen Internet haben eine Situation geschaffen, in der fast jeder Wunsch zu fast jeder Zeit erfüllt werden kann, insbesondere wenn es um Musik geht (Huber 2018; Sun 2019). In dieser Extremform mag dies nicht für alle Kulturformen gelten, trotzdem ermöglichen unter anderem die digitalen Aufnahmen unendlich reproduzierbare Produkte, die einfach verbreitet werden können. Dies geht so weit, dass die Frage des Besitzes schon fast unnötig erscheint. Angesichts dieser potenziellen ubiquitären Verfügbarkeit haben sich neue Zugangsbeschränkungen ergeben. Sie können zeitlicher und/oder räumlicher Natur sein, oder es können neue Ressourcen wie Beziehungen oder ein bestimmtes Wissen benötigt werden, um den Zugang erst zu ermöglichen (vgl. Huber 2018, S. 8; Sun 2019, S. 220). Die neuen Beschränkungen verweisen daher teilweise noch auf objektive Grundlagen. Aber ein Zugang zu den Resultaten der Kulturproduktion ist immer weniger über einen Faktor wie Geld oder eben ökonomisches Kapital reguliert. Es wird daher eine Entkoppelung deutlich, welche die Individualisierungsthese allgemeiner erfasst: Die Akteur*innen sind in dem Sinne freigesetzt worden, als dass sie die vormalig durch finanzielle Einschränkungen vorgegebenen oder durch Institutionen festgelegten Entscheidungen immer öfter selbst treffen müssen (Beck 1986, S. 115). In dieser Entwicklung sind die Akteur*innen zu

einem anderen Umgang mit Kulturprodukten „gezwungen“. Für die Analyse verdeutlicht die ubiquitäre Verfügbarkeit von kulturellen Gütern als symbolische Merkmale, dass im besonderen Maße die Stilisierung der Lebensführung durch die eigenen Anstrengungen der Akteur*innen betrachtet werden muss.

Die Stilisierung des Konsums kann nun als Distinktion erfasst werden. Der Mechanismus beschreibt grundsätzlich, wie sich die sozialen Ungleichheiten im Bereich des „Geschmacks“ oder eben der symbolischen Merkmale fortsetzen (was zuvor bereits mit der Homologie des Sozialraums und des Raums der Lebensstile beschrieben wurde). Es findet sich ein bestimmter Lebensstil in einer Gruppe, der sich von einem anderen Lebensstil einer anderen sozialen Gruppe unterscheidet. Distinktion ist daher eine Praxis, „in der sich ein Klassifizierender in einem urteilenden Akt in eine Relation zu einem Objekt, zu einer Handlung oder zu einem Wert setzt“ (Diaz-Bone 2010, S. 37). Dies gilt nicht nur für Kulturgüter, sondern zeigt sich in allen alltäglichen Bereichen der Lebensführung. Die Distinktion führt dann dazu, dass die gesellschaftlichen Unterschiede, wie eben diejenige zwischen Klassen, in den Handlungssituationen reproduziert werden (Diaz-Bone 2010, S. 38).

Demzufolge stellt der Raum der Lebensstile, d. h. das Universum der Eigenschaften, anhand deren sich – mit oder ohne Wille zur Distinktion – die Inhaber der verschiedenen Positionen im sozialen Raum unterscheiden, nichts anderes dar als eine zu einem bestimmten Zeitpunkt erstellte Bilanz der symbolischen Auseinandersetzungen, die um die Durchsetzung des legitimen Lebensstils geführt werden und ihre exemplarische Verwirklichung in den Kämpfen um das Monopol über die Embleme von ‘Klasse’ – Luxusgüter, legitime Kulturgüter und deren legitime Aneignungsweisen – finden. (Bourdieu 1982, S. 388 f.)

Die Vermittlung zwischen dem Raum der Sozialstruktur und dem Raum der Lebensstile, die sich im Akt der Distinktion zeigt, erfolgt über den Habitus. Das Konzept erfasst ein „einheitsstiftendes Erzeugungsprinzip“ (Bourdieu 1982, S. 175), das die mit einer Klassenlage korrespondierenden Praktiken erklären kann. Der Habitus umfasst die Dispositionen, also die Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsschemata, die sich in mentalen Strukturen ablagern. Es ist eine „lebenslange Verinnerlichung der sozialen Existenzbedingungen“, aus dem der Habitus als Erzeugungsprinzip für Praxisformen entsteht (Diaz-Bone 2010, S. 34; vgl. Bourdieu 1982, S. 104). Die Existenzbedingungen wiederum lassen sich in den sozialen Gruppen im Sinne von objektiven Strukturen und den sich daraus ergebenden Möglichkeiten finden. Die daraus resultierenden Dispositionen führen zu den Vorlieben, die in einem nicht reflexiven Sinne und jenseits eines Bewusstseins zu den Lebensstilen führen und so die symbolischen Strukturen

schaffen (Bourdieu 1982, S. 727). Mit der daraus folgenden Beschränkung des Denkens und Handelns reproduziert der Habitus wiederum die objektiven Strukturen (vgl. Fuchs-Heinritz und König 2014, S. 58). Dadurch ist er sowohl das Resultat von Existenzbedingungen als auch beeinflusst er diese wiederum – der Habitus strukturiert genauso, wie er selbst strukturiert wird (Bourdieu 1982, S. 279). Ein durch den Habitus geformter, persönlicher Geschmack kann somit als eine systematische Verhaltensweise einer sozialen Gruppe gelesen werden, die sich von anderen unterscheidet und abgrenzt. Im Sinne einer „sozialisierten Subjektivität“ werden daher in der Analyse die persönlichen Vorlieben der Individuen als etwas Gesellschaftliches verstanden (Bourdieu und Wacquant 1996, S. 159).

Die habituelle Distinktion verdeutlicht eine „dreifache Indexikalität“ (Diaz-Bone 2010, S. 37): (1) Das Geschmacksurteil verweist auf die distingierende Person selbst zurück, da von der Homologie des sozialen Raums und dem Raum der Lebensstile ausgegangen wird. Das Urteil zeigt nämlich auf, welche Position im sozialen Raum und damit welche biographischen sowie alltäglichen Bedingungen die entsprechende Entscheidung für etwas ermöglichen (ebd.). (2) Weiter verdeutlichen und reproduzieren die Geschmacksurteile eine symbolische Ordnung der distingierten Objekte: Es wird in der Gesellschaft ein System von Zeichen etabliert, bei dem bestimmte Güter oder Praktiken bestimmten sozialen Gruppen zugeschrieben werden (Bourdieu 1982, S. 278).³ Entsprechend werden einige Güter von den Akteur*innen nicht konsumiert, weil sie als etwas betrachtet werden, das einer anderen Klasse zuzuordnen ist. (3) Schlussendlich lassen die Geschmacksurteile auf eine implizite Ästhetik schließen (Diaz-Bone 2010, S. 42), die sowohl für Kulturgüter als auch für die alltäglichen Dinge gilt. Je nach Klasse finden sich verschiedene Logiken davon, was „gut“ und „schön“ beziehungsweise „schlecht“ und „unschön“ ist. Ästhetik ist damit nicht etwas Universelles, sondern zeigt sich in Abhängigkeit von sozialen Gruppen: Sie ist „keine Qualität der Objekte, sondern ein System von semantischen Oppositionen,

³Das heißt nicht, dass die kulturellen und alltäglichen Produkte immer nur einer Gruppe zugeschrieben werden können oder dass die hierarchische Ordnung einer absoluten Zuordnung entspricht (vgl. Diaz-Bone 2010, S. 40). Der Zusammenhang zwischen einem Objekt und seinem Zeichencharakter kann sich über die Zeit ändern. Bourdieu beschreibt in *Die feinen Unterschiede* etwa divergierende Ausprägungen von Tennis (1982, S. 338). Die Omnivorthese von Richard Peterson macht einen Wechsel von einem bestimmten zu einem möglichst breiten Musikgeschmack als Distinktionsmerkmale der höheren Klassen fest (Peterson und Kern 1996). Trotz dieser Veränderung bleibt jedoch die Funktion des Geschmacks als symbolische Distinktion der objektiven sozialen Gruppen bestehen.

das sich in der Relation zwischen Klassifizierendem (Distinguierendem) und Klassifiziertem (Distinguiertem) entfaltet“ (Diaz-Bone 2010, S. 43).

Obwohl Bourdieu die Distinktion als zentrale Praxis für die Reproduktion von Klassenunterschieden verdeutlicht, kann dieses Prinzip auch im Zusammenhang mit Becks Individualisierungsthese betrachtet werden. Denn neben dem zentralen Unterschied, der sich anhand des Zusammenhangs zwischen objektiven Klassenstrukturen und symbolischen Merkmalen zeigt, finden sich Gemeinsamkeiten der beiden Ansätze (vgl. Wissing 2006, S. 156 ff.). Sowohl im Distinktionsmechanismus als auch in Bezug auf die Individualisierungsthese werden nämlich Handlungsspielräume der Akteur*innen hervorgehoben, die sich aufgrund einer veränderten Sozialstruktur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ergeben haben (Bourdieu 2016a, S. 260 f.; Beck 1983, S. 58 f.). Beide Positionen haben daher die Ausgangslage, dass die Mitglieder einer Gesellschaft sich in neuen Arten und Weise behaupten müssen und soziale Integration nicht mehr nur durch objektive Merkmale, sondern auch durch andere Mechanismen geleistet wird. Die Inszenierung und Stilisierung des Konsums im Rahmen eines Lebensstils kann als ein solch neuer Mechanismus der Integration aufgefasst werden: als ein bestimmter Ausdruck von Individualisierung (Wissing 2006, S. 158 f.). Die Fragen der sozialen Unterschiede werden von beiden Polen der Debatte um Lebensstile verschoben: von der objektiven auf die symbolische Ebene.

Der Mechanismus der Distinktion lässt sich daher als allgemeinerer Prozess auffassen. Die Gruppe, von der die symbolische Abgrenzung ausgeht, muss nicht unbedingt einer Klasse entsprechen, die hauptsächlich durch eine ökonomische Realität geprägt ist. Sondern auch eine soziale Gruppe, die sich aufgrund von „neuen“ Ungleichheiten gebildet hat (wie sie von der Individualisierungsthese impliziert werden), kann im Hinblick auf ihre distinguierenden Praktiken betrachtet werden. Werden diese Praktiken nämlich analysiert, so geht es nicht nur um die Möglichkeit eines bestimmten Konsums, sondern um die jeweiligen Eigenarten: die Strategien des Aneignens (vgl. Bourdieu 1982, S. 441; Diaz-Bone 2010, S. 40). Diese erzeugen einen Lebensstil und damit immer auch die Möglichkeit für eine bewusste Markierung einer Differenz gegenüber den Eigenarten im Konsum von anderen sozialen Gruppen. Die Individualisierungsthese impliziert dabei zwar einen Spezialfall, der jedoch nicht unbedingt gegen den von Bourdieu beschriebenen Mechanismus spricht: Wenn potenziell alle gesellschaftlichen Schichten auf ein Kulturgut zugreifen können beziehungsweise strukturelle Eigenschaften keinen Konsum vorgeben, dann sind es die bewussten und gewählten Umgangsweisen mit symbolischen Merkmalen, die Differenzen zwischen den sozialen Gruppen verdeutlichen. Der Unterschied der

beiden Pole der Diskussion um Lebensstile wird erst wieder beim implizierten Resultat dieses Prozesses deutlich: Der Theorieperspektive Bourdieus folgend würden sich trotz der ubiquitären Verfügbarkeit die Klassenunterschiede über die Kulturgüter reproduzieren. Der Individualisierungsthese folgend würde hingegen nach neuen sozialen Gruppen gefragt werden, die sich über ihren Konsum von Kultur distingieren. Der Akt der Distinktion ist aber aus beiden Perspektiven von Interesse.

3.1.3 Distinktion mittels kultur- und sozialwissenschaftlicher Theorien

Die theoretischen Überlegungen in Bezug auf Distinktion lassen sich detaillierter auf das Interesse der vorliegenden Arbeit ausrichten. Für kulturelle Produkte, bei denen sich Fragen des Zugangs teilweise von objektiven strukturellen Voraussetzungen lösen, gilt es, die Ungleichheit in spezifischen Aneignungsweisen zu suchen (vgl. auch Seifert 2018, S. 210 ff.). Das heißt, dass die bewussten Umgangsformen, wie sie der Mechanismus der Distinktion verdeutlicht, immer relevanter werden, während die Möglichkeiten des Konsums alleine kaum mehr ein Distinktionspotenzial versprechen. Die Verwendung der Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften ermöglicht, eine solch spezifische Aneignungsweise und Umgangsform mit den Resultaten der Kulturproduktion zu etablieren: Die theoretischen Texte im Zusammenhang mit kultureller Produktion sowie eine dazugehörige Fähigkeit, die Referenzen zu dekodieren, können eine distinkte Praxis repräsentieren. Aus der bisher erläuterten sozialstrukturellen Perspektive ergibt sich daraus die Frage, für welche soziale Gruppe diese Praxis eine symbolische Abgrenzung ermöglicht. Bourdieus Perspektive auf Lebensstile würde verdeutlichen, dass Kenntnis und Verwendung der theoretischen Konzepte Teil eines bestimmten Klassenhabitus sind und so die entsprechenden objektiven Ungleichheiten reproduziert würden. Folgt man hingegen der Individualisierungsthese, so verdeutlicht die symbolische Abgrenzung mittels der Theorien keine objektive soziale Gruppe im Sinne einer Klasse. Vielmehr müsste nach anderen Zwängen gesucht werden, die zur Verwendung der Konzepte führen, und ein Interesse darauf ausgerichtet werden, welche neuen integrativen Prozesse erkennbar werden.

Nach der Einführung des Konzeptes der Distinktion und der grundsätzlichen Ausrichtung auf die Verwendung der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien, kann gefragt werden, wie verschiedene performative Effekte in diesem sozialen Mechanismus wirken könnten. Dazu lassen sich die verschiedenen

Effektstärken von Performativität (siehe [2.1.4]) mit der bereits eingeführten, dreifachen Indexikalität der Distinktion verknüpfen (Diaz-Bone 2010, S. 37): Der Verweis auf die Position der distingierenden Person im sozialen Raum kann zuerst noch unabhängig von Performativität betrachtet werden. Denn egal welche Effektstärke durch eine Theorie bewirkt werden könnte, die entsprechende Praxis der Verwendung des Konzeptes verweist immer auf Akteur*innen, die über das benötigte Wissen verfügen (d. h. ein spezifisches kulturelles Kapital aufweisen). Bei der zweiten Indexikalität, dem Zeichensystem der distingierten Objekte, und der dritten Indexikalität, der impliziten Ästhetik, lassen sich hingegen die verschiedenen Effektstärken unterscheiden. Ein generisch performativer Effekt würde dann auftreten, wenn eine Akteurin das von ihr wahrgenommene Zeichensystem oder ihre Ästhetik durch ein theoretisches Konzept der Kultur- und Sozialwissenschaften bestätigt sieht. Sie könnte also ihre bereits vorhandene Aneignungsweise neu beschreiben, während sich gleichzeitig deren Zeichencharakter nicht verändern würde. Beim Auftreten eines stärkeren performativen Effektes würde ein theoretisches Konzept hingegen diese Aspekte verändern: Die Ordnungen der distingierten Objekte könnte sich ändern, indem neue Objekte aufgenommen oder Rangfolgen angepasst würden. Die theoretische Beschreibung würde daher dazu führen, dass ein Akteur die gesellschaftlich vorhandenen Assoziationen nicht mehr als gegeben ansieht. Auch Veränderungen bei der impliziten Ästhetik sind denkbar: Die theoretischen Beschreibungen würden dazu führen, dass die entsprechenden Vorstellungen von „gut“ und „schön“ sich anpassen würden, um Objekte anders zu bewerten.

Die soeben eingeführten Effekte sind lediglich hypothetisch und die Wirkungsweisen von Performativität müssen empirisch detaillierter ausgearbeitet werden. Gleichzeitig lassen sich durch die Überlegungen einige theoretische Schwierigkeiten aufzeigen: So kann danach gefragt werden, ob die kultur- und sozialwissenschaftlichen Konzepte lediglich eine Abgrenzung verdeutlichen oder mit ihrem Einfluss auf Distinktionspraktiken auch andere Prozesse ermöglicht werden. Insbesondere in der bourdieuschen Formulierung des Mechanismus wird jedoch davon ausgegangen, dass eine (objektive) Dominanz einer sozialen Gruppe immer zur (symbolischen) Abgrenzung führen muss (vgl. Bourdieu 1982, S. 270 f.). Dies muss aber nicht immer der Fall sein, sondern entspricht vielmehr nur einer bestimmten Form der Dominanz. Boltanski und Eve Chiapello (2003) zeigen etwa auf, dass es auch Koordinations- und Rechtfertigungslogiken gibt, die auf andere Prozesse als Abgrenzung ausgerichtet sind. In der Koordinationsweise (und Qualitätskonvention) des Netzwerks, die die gegenwärtige kapitalistische Produktion mitbestimmt (siehe [2.2.2 und 2.2.4]), wird eine Distinktion im Klassenhabitus als

das zentrale Merkmal einer sozialen Logik immer mehr untergraben (Boltanski und Chiapello 2003, S. 164).⁴ Zeitgenössische Koordinationsformen schreiben eher denjenigen Praktiken eine Wertigkeit zu, bei denen mit verschiedensten Personen interagiert wird, wo zwischen diversen Kontexten Brücken geschlagen werden und über die sich Akteur*innen in verschiedenen Zusammenhängen bewegen. Auch herrschende und dominante Positionen müssen koordinieren und motivieren, was wiederum geteilte Ansichten und „reibungslöse“ Beziehungen verlangt (Erickson 1996). Daraus folgt nicht unbedingt, dass es keine distinkten Merkmale mehr gibt. Aber diese Merkmale müssen sich bisweilen in einer neuen Art und Weise zeigen, in welcher Abgrenzung alleine nicht mehr das Hauptmerkmal zu sein scheint (Peterson und Kern 1996; vgl. auch Kunißen et al. 2018, S. 209 f.). Gerade solche Wertigkeiten könnten von den theoretischen Konzepten impliziert werden.

Neben diesem eher grundsätzlichen Problem der Distinktionslogik lassen sich weitere konzeptionelle Schwierigkeiten in Bezug zur Performativität anführen: Unklar bleibt etwa, wie bei der Verwendung der Theorien durch die Akteur*innen ein Einfluss von Konzepten gemeinsam mit weiteren Aspekten und Ressourcen betrachtet werden kann (vgl. Boltanski et al. 2018, S. 3). Solange nämlich der Distinktionsmechanismus nicht von einer barnesischen Performativität vollständig beeinflusst wird, kann die Verwendung der Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften nicht isoliert betrachtet werden. Vielmehr müssen die theoretischen Konzepte und deren performative Effekte als ein Teil von weiteren Prozessen im Umgang mit Kulturgütern aufgefasst werden, die erst gemeinsam eine distinkte Praxis schaffen. So betrachtet Sarah Thornton in einer Studie der elektronischen Tanzmusik (1995) die Distinktionsweisen einer sozialen Gruppe. Diese zeigen sich auf der einen Seite anhand verschiedener Themen: die Bestimmung von authentischen Produktionsweisen, die Abgrenzung gegenüber einem imaginierten „Mainstream“ oder das Verhältnis zu den Massenmedien (Thornton 1995, S. 16 f.). Auf der anderen Seite erfolgt die Distinktion in der

⁴Boltanski und Chiapello verorten diese Netzwerk-Konvention in gesellschaftlichen Entwicklungen, die auch Beck beschrieben hat (Beck 1986):

„Das Sozialleben wird von nun an nicht mehr – wie noch in der familien-kapitalistischen Welt – als eine Reihe von Rechten und Pflichten gegenüber einer erweiterten Familiengemeinschaft dargestellt, und auch nicht – wie es für die Industriewelt galt – als eine abhängige Beschäftigung innerhalb eines Hierarchiegefüges, in dem man sich hocharbeitet und bei strikter Trennung zwischen Berufsleben und Privatsphäre seine gesamte Karriere durchläuft.“ (Boltanski und Chiapello 2003, S. 149).

entsprechenden Kulturwelt auf verschiedenen Ebenen: Sie kann sich nämlich stärker auf Positionen innerhalb der Kulturwelt beziehen oder gegenüber gesamtgesellschaftlichen sozialen Gruppen ausgerichtet sein. Wichtig ist hierbei, dass sich die Strategien als auch die damit zusammenhängenden objektiven Merkmale je nach Thema oder Ebene unterscheiden (vgl. Thornton 1995, S. 27 f.). Auch Rainer Diaz-Bone arbeitet in seiner Analyse der diskursiven Konstruktion der Wertigkeiten von Lebensstilen (2010) eine Vielzahl von Repräsentationsdimensionen heraus und zeigt, wie sich zwei Musikgenres darin unterscheiden. Im Hinblick auf die Performativität muss daher betrachtet werden, wie im Rahmen von welchen Themen, Ebenen oder Dimensionen der Distinktion die theoretischen Konzepte eine Wirkung entfalten.

Distinktion ist daher auch innerhalb einer sozialen Gruppe kein einheitlicher Prozess. Eine solche Interpretationstendenz folgt jedoch aufgrund der theoretischen Vorstellung einer durch Habitus bedingten Distinktion. Denn eine jeweilige Art und Weise der symbolischen Abgrenzung wird als etwas angesehen, was einheitlich für eine soziale Gruppe gilt (vgl. Bourdieu 1982, S. 277 f.): Die Gruppe ähnelt sich nicht nur aufgrund vergleichbarer objektiver Merkmale, sondern auch aufgrund einer spezifischen Konstellation symbolischer Merkmale, die bei allen Gruppenmitgliedern auftritt. Bereits mit Becks Individualisierungsthese wird impliziert, dass die Einheitlichkeit in Bezug auf Klassen nicht mehr angenommen werden kann, sondern vielmehr deren sozialer Charakter in Bezug auf Lebensbedingungen „verloren“ geht (1986, S. 122). Performativität kann potenziell zu einem ähnlichen Resultat führen, aber die damit zusammenhängende Erklärungslogik ist eine andere: Dabei kann zuerst zwar festgestellt werden, dass die Verwendung von theoretischen Konzepten womöglich ein einheitliches Merkmal einer sozialen Gruppe sein kann und deren Distinktion ermöglicht. Aus dieser Verwendung und aus den stärkeren performativen Effekten können sich jedoch unterschiedliche Wertvorstellungen und damit unterschiedliche Konsumformen ergeben, die abhängig sind von der verwendeten Theorieperspektive (siehe [2.2.4]): Ein Zeichencharakter der Kulturprodukte oder eine implizite Ästhetik kann sich ändern und dies nicht einheitlich für alle Mitgliedern einer sozialen Gruppe, sondern in Abhängigkeit der verwendeten theoretischen Konzepte. Als Folge der performativen Effekte würde die soziale Gruppe dann in Bezug auf ihre symbolischen Merkmale keine Einheitlichkeit mehr aufweisen.

Als letzte Schwierigkeit kann darauf verwiesen werden, dass die habituellen Prozesse der Distinktion in den bisherigen theoretischen Formulierungen als etwas Prä-Reflexives konzeptualisiert sind: als etwas, was den Akteur*innen nicht bewusst ist. Der prä-reflexive Charakter von Distinktion ist hierbei nicht nur ein theoretisches Detail, sondern wird in der bourdieuschen Perspektive

als eine zentrale Erklärungsweise für die soziale Funktion der Abgrenzung herangezogen (Bourdieu 1982, S. 727; vgl. Diaz-Bone 2010, S. 44). Doch gerade die Verwendung der theoretischen Konzepte bietet die Möglichkeit, dass die Akteur*innen sich gewisser Prozesse bewusst werden. Im Sinne eines „Extrembeispiels“ könnten Kulturproduzent*innen Bourdieus Studie *Die feinen Unterschiede* (1982) gelesen haben und sich deshalb ihrer vor-reflexiven Abgrenzungsmechanismen bewusst werden.⁵ Dies mag nicht dazu führen, dass keine Distinktion mehr stattfindet. Zumindest könnten aber gewisse Retroaktionen der Akteur*innen erwartet werden, die einigen symbolischen Abgrenzungen entgegenwirken würden. Aber auch weniger „extreme“ Beispiele sind denkbar, bei denen Akteur*innen eine Reflexivität gegenüber den stattfindenden sozialen Prozessen erlangen. Dies kann bereits bei einer generischen Performativität erfolgen, wenn über ein theoretisches Konzept etwa die implizite Ästhetik explizit gemacht wird. Solche potenziellen Effekte der Verwendung der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien in der Kulturproduktion lassen sich aktuell noch nicht mit der der theoretischen Perspektive auf Lebensstile vereinbaren.

3.1.4 Die Möglichkeit eines pluralen Habitus

Trotz der erläuterten Schwierigkeiten, die die Konzeptualisierung der Distinktion mit sich bringt, beschreibt das Konzept einen relevanten Mechanismus, um die sozialen Gruppen analytisch zu erfassen und auf den Zusammenhang zwischen objektiven und symbolischen Merkmalen in einer bestimmten Weise einzugehen. Dieser Fokus auf Gruppen führt jedoch auch zu den erläuterten Schwierigkeiten (vgl. Schwegler i. E.). Handlungsweisen lassen sich nämlich nicht in jedem Fall deterministisch von einer Gruppe ableiten, insbesondere wenn Performativität betrachtet wird. Das Phänomen verlangt vielmehr, dass die in den Individuen ablaufenden Prozesse nachvollzogen werden. Anstelle eines theoretischen Fokus auf den gemeinsamen Lebensstil einer Gruppe und der Frage, wie sich ähnliche sozialstrukturelle Bedingungen in Umgangsformen mit Resultaten der Kulturproduktion zeigen, muss daher eine ergänzende theoretische Perspektive

⁵Ein solches Beispiel trat im Rahmen der empirischen Analyse auf. Gleichzeitig leitete die Akteurin, welche *Die feinen Unterschiede* (Bourdieu 1982) gelesen hatte, keine Konsequenzen aus dem Konzept der Distinktion für ihre eigene Kulturproduktion ab. Siehe für eine Diskussion hierzu [5.4.8].

eingeführt werden. Dies ist das Akteur*innen-Konzept von Bernard Lahire (2011a), mit dem der bisher erläuterte Habitus-Begriff neu aufgefasst wird. Anstatt von einem Punkt im sozialen Raum auszugehen, von dem aus die Sozialisationsprozesse für Dispositionen ausgehen, betont Lahire die Notwendigkeit, die Entstehung von Praktiken empirisch zu untersuchen. Der Fokus liegt auf den Praktiken der Akteur*innen in verschiedenen Situationen und in einer Entwicklung über die Zeit, statt die einheitliche Logik einer sozialen Gruppe zu analysieren.

As long as sociologists want to shed light on groups of individuals on the basis of a practice or of a specific domain of practices – employees of a corporation, partners, readers, users of a given cultural institution, voters, etc. – there is no need to study these individualized social logics. However, when the focus is on individuals, not as atoms that are the basic elements of sociological analysis but as complex products of multiple processes of socialization, it is no longer possible to remain confined to relying on explicit or implicit models of actors, action, and cognition which have been current until now. (Lahire 2003, S. 332 f.)

Die Perspektive von Lahire startet mit der Annahme der Pluralität: Ziel ist es zu klären, wie sich heterogene Umgebungen und materielle genauso wie soziale Realitäten in den einzelnen Akteur*innen und ihrem Verhalten ausdrücken und zu verschiedenen Resultaten führen können (vgl. Hadas 2022). Noch viel stärker als in Bourdieus Konzeptualisierung von Habitus gilt es daher, das Zustandekommen, die Verfügbarkeit und die jeweilige Nutzung von spezifischen Dispositionen zu betrachten und zu verorten, die dann zu symbolischen Merkmalen führen. Die Perspektive muss gewechselt werden und Strukturen dürfen nicht mehr durch eine Makroperspektive betrachtet werden; stattdessen wird der Blick auf die Akteur*innen gerichtet. Diese empirische Betrachtung der Habitus-Dispositionen soll auf eine vollumfängliche Weise erfolgen und einen langen Zeitraum abdecken (Lahire 2017). Der Fokus auf die Individuen, deren Handlungen in verschiedenen Situationen und die jeweiligen Entwicklungen über längere Zeiträume soll aber nicht einer reinen Detailversessenheit dienen, sondern analytisches Potenzial bieten. Auf der einen Seite ermöglicht diese Herangehensweise, das soziale Leben in seiner Komplexität und Unordnung zu erfassen (vgl. Telling 2016, S. 150) und damit die relativ „grobe“ Betrachtung der Reproduktion von sozialer Ungleichheit zu verfeinern und differenzierter darzustellen. Auf der anderen Seite gilt es aber auch, die sich neu stabilisierenden Kombinationen und Strukturen zu erklären, die in der sozialen Realität deutlich werden. Die Erfahrungen, welche die Akteur*innen machen und die ihre Dispositionen formen, sind damit keineswegs etwas „Individuelles“. Vielmehr repräsentieren sie

spezifische Kombinationen der Bedingungen der Welt – und somit immer etwas durch und durch Soziales.

Der Zusammenhang zwischen den Handlungen der Akteur*innen, ihrem Lebensstil und der Sozialstruktur wird von Lahires Perspektive auf verschiedene Weisen neu erfasst: Grundsätzlich werden die Individuen nicht nur als ein Produkt der Ungleichheit und als die Reproduktionsinstanzen der Unterschiede angesehen, wie dies noch bei Bourdieus Habitus-Konzept vorausgesetzt wird (vgl. Lahire 2003, S. 333). Ein solcher Prozess muss zuerst empirisch aufgezeigt werden, statt ihn a priori festzulegen. Weiter folgen die Akteur*innen nicht einer zentralen Logik in allen Bereichen ihres Lebens und sind nicht nur die „Exekutoren der Makrostrukturen“ (Peter 2004, S. 297). Damit ist das Auftreten von Lebensstilkonstellationen nicht von einheitlichen „Profilen“ geprägt (Lahire 2011b), das heißt, nicht alle Individuen einer Gruppe weisen vergleichbare symbolische Merkmale auf. Neben den inter-individuellen Unterschieden in Gruppen sind insbesondere intra-individuelle Differenzierungen bei einzelnen Akteur*innen zu erwarten. Das heißt, dass Individuen jeweils nicht nur einem „Geschmack“ folgen, sondern sich an einer Vielzahl unterschiedlicher Logiken in ihrem Lebensstil orientieren. „Dissonante“ und „heterogene“ Profile im Habitus – also diejenigen, welche die Prinzipien von verschiedenen Klassen in ihren Lebensstilausprägungen aufweisen – sind nicht Ausnahme, sondern Regel des Sozialen (Lahire 2004, 2011b). Dies fördert die Aufmerksamkeit dafür, dass die Akteur*innen „nacheinander oder gleichzeitig“ Teil von verschiedenen sozialen Gruppen und Institutionen sind (Lahire 2011b, S. 47 f.), die wiederum spezifisch die symbolischen Merkmale und Handlungen der Individuen ermöglichen und auf diese einwirken. Die Konzeptualisierung von heterogenen Sozialisationsinflüssen (Lahire 2011b, S. 50) richtet zudem Becks Individualisierungsthese (1983) neu aus. Anstelle einer „Herauslösung“ sowie einer „Freisetzung“ (Beck 1986, S. 25/115) der Individuen und damit dem Fehlen von Bezugspunkten wird die Verschiedenheit und Gleichzeitigkeit der Bezugspunkte betont. Dies bestimmt dann die Lebensstile der Individuen in neuer Art und Weise.

Lahire geht wie bereits Bourdieu in seinem Habitus-Konzept von Dispositionen aus, führt dabei aber wichtige Änderungen ein. Diese können zu zwei Aspekten zusammengefasst werden: Erstens wird eine Heterogenität von Sozialisationsinflüssen und Kontexten bei den unterschiedlichen objektiven sozialen Positionen vorausgesetzt. Diese Heterogenität wird dafür verantwortlich gemacht, dass ein Repertoire von verschiedenen habituellen Dispositionen bestimmend für die Handlungen der Individuen wird (Lahire 2011a, S. 26, b, S. 50). Dispositionen sind daher nicht einheitlich für soziale Gruppen zu erwarten. Wiederum vergleichbar mit Bourdieu nimmt in der

Erklärung die Vergangenheit eine wichtige Stellung ein: Sie verdeutlicht die Genese der Dispositionen. Über die Vergangenheit lassen sich die genauen Konditionen aufzeigen, innerhalb derer die Handlungsschemata als Resultate von Sozialisierungserfahrungen entstehen und sich in den Individuen ablagern. Dabei erfolgen sowohl sukzessive als auch parallele Entwicklungen hin zu den Dispositionen. Als zweite Änderung gegenüber Bourdieus Habitus-Konzept hält Lahire aber fest, dass die Vergangenheit alleine noch nicht als Erklärung ausreicht. Es muss weiter aufgezeigt werden, wie eine bestimmte Disposition in einer neuen Situation aktualisiert werden kann (Lahire 2003, S. 335). Erst zwischen den beiden Zeitpunkten Vergangenheit und Gegenwart zeigt sich eine konkrete Disposition, die aber jeweils nur ein mehr oder weniger beständiges Schema repräsentiert. Handeln, Sehen, Fühlen oder Glauben sowie die daraus resultierenden Voraussetzungen, Arten des Seins, jeweiligen Perspektiven oder auch Vorlieben und Vorstellungen sind daher nicht in jedem Fall stabil. Lahire konzeptualisiert Dispositionen als heterogene sowie teilweise stabile Eigenschaften, die sich relational zwischen der Vergangenheit und der aktuellen Situation entfalten (Lahire 2011a, S. 52).

Die Ausgangslage zur Erklärung der Lebensstile von Akteur*innen präsentiert sich daher folgendermaßen: Multiple Handlungsanleitungen entstehen in einem auf diverse Arten und Weisen erfolgenden Sozialisierungsprozess und müssen in einer aktuellen Situation abgerufen werden. Die Herausforderung ist zu erklären, welche der Habitus-Dispositionen konkret abgerufen werden in einer gegenwärtigen Situation.

If the present situation certainly does not explain anything by itself, it is this that opens or leaves closed, awakens or leaves in reserve, mobilizes or silences the habits embodied by the agents. Negatively (by what they leave 'unexpressed' or 'unactualized') as well as positively (by what they allow to be 'expressed' or 'actualized'), the elements and configuration of the present situation have a quite fundamental weight in the generation of practices. (Lahire 2011a, S. 49)

Es sind die gegenwärtigen Situationen und deren Funktionen beim Abrufen von vergangenen Erfahrungen, die im Zentrum der Erklärungen stehen. Dieser Fokus leitet sich daraus ab, dass in den allermeisten Fällen eingeprägte Strukturen zwar bestimmte Handlungen konditioniert haben. Trotzdem können diese Handlungen nicht immer direkt auf die aktuelle Situation übertragen werden. Zu oft herrschen zu viele Diskrepanzen zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart, als dass die erlernten Handlungslogiken direkt angewendet und die Vergangenheit immer auf dieselbe Art und Weise repetiert werden könnte (Lahire 2011a, S. 45 f.). Dadurch können auch ein Akteur und sein Lebensstil nicht nur über eine gewisse

Anzahl objektiver sozialer Koordinaten bestimmt werden (Lahire 2011a, S. 47). Vielmehr entscheidet sich in der Gegenwart, wie aus einem Pool von Handlungsschemata ausgewählt wird. Die jeweilige Situation bestimmt mit, ob eine Akteurin sich etwa an einer als legitim geltenden kulturellen Logik orientiert oder an einer völlig anderen – oder auch, ob sie rational handelt oder nicht. Je pluraler die Möglichkeiten für Handlungen oder Vorlieben sind, desto weniger kann ein und dasselbe Schema aus der Vergangenheit übertragen werden, und desto mehr entscheidet die aktuelle Situation mit (Lahire 2011a, S. 47).

Mit einer solchen Perspektive, die in der Situation das zentrale Moment einer Erklärung sieht, können dann auch dissonante Profile und mehr konzeptualisiert werden (Lahire 2011b). So können Aktivitäten beispielsweise habituell erfolgen, gleichzeitig aber auch unabhängig von einem Geschmack ausgeführt werden – etwa aufgrund der Höflichkeit, als Zwang in einer Situation oder aufgrund der Beeinflussung durch ein theoretisches Konzept. Die Aktivitäten werden jeweils von einem zeitlichen Kontext oder allgemeiner einer aktuellen Situation ermöglicht oder eingeschränkt. Diese Kontextbedingungen sind ohne Zweifel nicht völlig befreit von Strukturmerkmalen: Akteur*innen und deren Situation sind bestimmt durch ihre soziale Umwelt, die soziale Klasse und weitere Aspekte. Allerdings darf den Situationen deshalb eine Wirkmächtigkeit nicht abgesprochen werden. Es müssen sowohl Kontextbedingungen einer Situation als auch die Dispositionen mitgedacht werden, um Handlungen zu erklären (Lahire 2011a, S. 52 f.): Erstere im Sinne eines Auslösers oder als eine Wirkung, die Handeln mitbeeinflusst, indem die Situation die Auswahl von Dispositionen bestimmt; Letztere im Sinne der verschiedenen Möglichkeiten, aus denen überhaupt ausgewählt werden kann. Die vielfältigen Kombinationen der Ausgangslagen ermöglichen, dass eine Vielzahl von Identitäten zum Ausdruck kommt. Verschiedene Handlungslogiken aus verschiedenen Dispositionen können in verschiedenen Situationen zum Zug kommen – und womöglich in Widerspruch zueinander stehen (Lahire 2011a, S. 58). Diese theoretische Betrachtungsweise schafft daher das Potenzial, die Wirkungsweisen von Theorien innerhalb der Lebensstile der Akteur*innen zu beachten, sowohl grundsätzlich als insbesondere auch im Hinblick auf eine mögliche Reflexivität, die sich aufgrund der Konzepte entwickelt.

3.1.5 Reflexivität und Performativität

Die Heterogenität der Dispositionen, welche vom pluralen Akteur*innen-Konzept aufgezeigt wird und welche die Betrachtung von Performativität ermöglicht, kann nun in einer bestimmten Weise geordnet werden. Hierfür schlägt Lahire vier

Dimensionen vor (2003, S. 336 ff.): (1) Erstens ist eine Unterscheidung zwischen den eigentlichen Handlungsdispositionen und Denkd dispositionen nötig.⁶ Letztere zeigen sich in einer rein mentalen Komponente von Überzeugungen oder Normen. Sie müssen nicht in jedem Fall in Handlungen übersetzt werden und können den eigentlichen Handlungen der Akteur*innen auch widersprechen (Lahire 2003, S. 337). (2) Als zweite Unterscheidungsdimension können Dispositionen in eher starke und eher schwache Schemata aufgeteilt werden. Die starken Dispositionen sind bleibende Vorstellungen und immer wiederkehrende Routinen, während die schwächeren eher vorübergehend übernommenen Wertvorstellungen oder einem kurzlebigen Verhalten entsprechen (Lahire 2003, S. 336). Doch auch bei stärkeren Dispositionen finden sich Möglichkeiten, dass diese aufgrund von neuen Lebenssituationen oder sonstigen gravierenden Änderungen ersetzt werden (Lahire 2003, S. 340). (3) Eine dritte Dimension klärt die Frage, ob die Schemata mit bewussten Präferenzen der Individuen korrespondieren. Dispositionen können daher unterschieden werden, ob sie mit den Wünschen und Vorlieben der Individuen übereinstimmen, ob sie einfach einer (unbewussten) Routine entsprechen oder die Handlungs- und Denkschemata sogar abgelehnt werden. (4) Eine letzte Unterscheidungsdimension zeigt auf, ob die Schemata eine berufliche Kompetenz der Akteur*innen darstellen oder eher nicht (vgl. Lahire 2003, S. 340). Eine bestimmte Handlung oder Vorliebe kann nämlich sowohl Teil eines professionellen Kontextes sein als auch lediglich einem beiläufigen Hobby entsprechen. Ein Schema aus letzterem Bereich wird zwar ebenso regelmäßig ausgeführt und bleibt ein wichtiger Teil des Lebensstils einer Person. Die entsprechende Disposition würde aber kaum in einer Weise weiterentwickelt, wie dies in einem beruflichen Umfeld erfolgt.

Die vier Dimensionen verdeutlichen noch einmal, dass die durch Dispositionen geformten Beziehungen zur sozialen Umwelt, zu anderen Personen und zu Objekten durch verschiedenste Faktoren geprägt sind und kaum einer einzelnen Logik oder einem dominanten Prinzip folgen. So können Handlungen unbewusst, ohne weitere Empfindungen und nur für einige Male erfolgen. Oder sie können von den Akteur*innen bewusst und mit großer Missgunst über lange Zeit immer wieder vorgenommen werden. Oder die Dispositionen zeigen sich

⁶Noch detaillierter unterscheidet Lahire die Dispositionen in einem jüngeren Artikel (2017). Dort findet sich eine Differenz zwischen Handeln, Glauben, Sehen und Fühlen. Hier geht es allerdings darum, verschiedene Dispositionen zu klassifizieren – und nicht darum, (nochmals) die Tatsache herauszustreichen, dass verschiedene Dispositionen hinzugezogen werden, die sich durchaus auch widersprechen können.

gar nicht in konkreten Handlungen, sondern nur in einer Freude über etwas. All diese und noch viel mehr Möglichkeiten können sich im Rahmen eines zentralen sozialen Bezugspunkts einer jeweiligen Person zeigen oder auch in eher „unwichtigeren“ Bereichen und Nebenschauplätzen entwickelt werden. Die Pluralität von Dispositionen verweist weiter auf einen Aspekt, der im Folgenden genauer behandelt wird: Die Schemata für Handlungen und Denkprozesse müssen nicht als jederzeit unbewusste Komponenten der Akteur*innen betrachtet werden. Genauso wie man sich schlechter Angewohnheiten bewusst sein kann, ohne dass diese geändert werden, gehören auch Planen und Konzeptualisieren zu einem Repertoire von Handlungen. Das Mobilisieren der jeweils passenden, in der Vergangenheit eingepprägten Dispositionen in einer aktuellen, sozialen Situation kann daher sowohl unbewusst als auch im Sinne einer gewählten Entscheidung erfolgen (Lahire 2011a, S. 66). Die Vorstellung von pluralen Akteur*innen bezieht reflexive Tätigkeiten in die Betrachtung mit ein.

Lahires Konzeptualisierung erfasst die Möglichkeit für Reflexivität in einem bestimmten Sinne: Grundsätzlich wird damit nicht impliziert, dass die Individuen ihre allumfassenden Lebensziele ständig befragen und eine Langzeitplanung unabhängig von sozialen Einschränkungen erreichen (vgl. Telling 2016, S. 151). Vielmehr sollen (auch) die tagtäglichen, scheinbar unbedeutenden Arten der Reflexion in die Analyse miteinbezogen werden. Diese Form des Befragens von Situationen durch die Akteur*innen ist keineswegs nur einer bestimmten sozialen Gruppe vorbehalten (wie dies im ursprünglichen Habitus-Konzept teilweise impliziert wird, vgl. Bourdieu 1982, S. 283). Ziel einer Analyse ist es, Reflexion als etwas Graduelles zu fassen und die Möglichkeit zur Reflexivität zu überprüfen. Unterschiedliche Situationen zeichnen sich durch ein bestimmtes Maß an Reflexion aus, von hochgradig öffentlichen und weitreichenden Konfigurationen bis hin zu minimalem Zögern in Routinen (vgl. Barthe et al. 2016, S. 213 f.). Je nach Situation ergibt sich eine gewisse Offenheit in der Anwendung der pluralen Dispositionen. Je offener diese ist, desto weniger können das Denken und Handeln der Akteur*innen nach Routinen und Gewohnheiten ablaufen. Offenheit fordert das Individuum auf „nachzudenken“, womit Teile einer Selbstverständlichkeit hinterfragt werden können. Diese theoretischen Annahmen sind allerdings nicht gleichbedeutend mit einer Aufgabe des Habitus-Konzepts selbst. Einerseits gilt es nach wie vor, die Möglichkeit für „ungewollte“ Praktiken oder Nachahmungen zu prüfen (Lahire 2011a, S. 72 f.). Und andererseits sind auch reflexive Momente beziehungsweise die darin benötigten Kompetenzen sozial konstruiert (ebd.). Die Handlungs- und Entscheidungskompetenz der Akteur*innen ist damit weder komplett durch Autonomie bestimmt, noch folgt sie lediglich unbewussten Prozessen.

Die Betrachtung der Dispositionen in einem pluralen Sinne ermöglicht es, das Abstrahieren, die Gestaltung von Plänen und das konzeptuelle Denken der Akteur*innen nachzuvollziehen. Je nach Situation können Reflexionen stattfinden oder nicht. Die konzeptionelle Ausgangslage verortet zudem das wissenschaftliche Denken und die darin vorhandene Reflexivität auf derselben Ebenen wie ein alltägliches Handeln im Lebensstil. Eine a priori getroffene Unterscheidung zwischen den beiden Formen wird daher in Frage gestellt: „An intellectual and scholarly habit, which presupposes, the highest degree of reflexivity, is not any the less applied pre-reflectively in the everyday reasonings of researchers. Scientist may make us of the specific habits of reflexivity without being aware of it, without having to think of it, without any particular need for reflexivity“ (Lahire 2011a, S. 73). Reflexivität ist demnach nicht ein klar von anderen dispositionalen Praktiken abzutrennender Modus, sondern genauso ein Schema, das von allen Akteur*innen erlernt werden kann. Dies gilt für wissenschaftliche wie für gesellschaftliche Akteur*innen. Die Möglichkeit zur Anwendung von reflexiven Dispositionen verbindet Lahire insbesondere mit bestimmten Handlungen, etwa dem Schreiben oder dem Erstellen von Diagrammen, Tabellen oder Modellen (2011a, S. 40/140 f.). Solche Handlungen sind für ihn Objektivierungstechniken in einem allgemeinen Sinne, die eine Distanz zwischen einer jeweiligen Praxis und der Betrachtung dieser Praxis einführen. So erfolgt etwa über das Schreiben eine abstrakte und damit objektivierende Beherrschung einer Praxis, die vorher nur in einem praktischen Sinne angeeignet wurde (Lahire 2011a, S. 121). Objektivierungstechniken können daher dazu beitragen, dass reflexive Dispositionen abgerufen werden oder überhaupt erst für die Akteur*innen entstehen. Anwendung findet eine solche Distanzierung durch Objektivierungstechniken beim Außergewöhnlichen, den Ausnahmen des Alltags:

When practical sense (habitus) is no longer enough to ‘remind oneself’ or act, in view of the unusual nature of things, the extension of timeframe to be mastered and the need to prepare the future, because of the complexity of activities to be managed, the tension due to an official situation, the absence of the body, or temporary mental disturbances and disorganizations, then appeal is made to writing. [Written words] enable not only a reflexive look back on action but also its reflexive preparation. (Lahire 2011a, S. 135)

Die Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften als symbolische Ressourcen können nun ebenfalls in Zusammenhang mit den Objektivierungstechniken betrachtet werden. Denn wie das Schreiben oder das Entwickeln von Modellen sind diese Konzepte nicht ein exklusives Arbeitsinstrument und Erkenntniswerkzeug von Wissenschaftler*innen. Grundsätzlich eröffnen die Konzepte die

Möglichkeit, dass Handlungen auf eine Art und Weise reflektiert und objektiviert werden, wie dies in kultur- und sozialwissenschaftlichen Denkweisen erfolgt. Sie bieten den Akteur*innen eine Möglichkeit, ein unabhängiges Wissen über die eigene Kulturproduktion zu erlangen und diese zu verändern. Die Theorien können daher auf zwei Weisen mit Objektivierungstechniken in Verbindung gebracht werden: Zuerst kann danach gefragt werden, welche Ausnahmen und Techniken eine Anwendung der Theorien bedingt. Dann kann betrachtet werden, wie die Konzepte selbst zu solchen Objektivierungstechniken werden.

Wie bereits bei der Betrachtung der verschiedenen Dispositionen ist es auch bei der Frage nach dem Reflektieren von Handlungen mittels theoretischer Konzepte eine jeweilige Gegenwart, die eine Erklärung liefert: Die Verwendung der Theorie findet nie in einem absoluten Sinne entweder statt oder nicht, sondern es ist eine konkrete Situation, innerhalb der sich entscheidet, ob und wie stark eine theoretische Reflexivität zum Zug kommt (vgl. auch Lahire 2011a, S. 154). Gewisse Handlungen beruhen auf einer unmittelbaren Reaktion, die keine Gelegenheiten für reflexive Momente bietet. Wenn hingegen eine Handlung aufgeteilt werden kann in verschiedene Zeiträume, Entscheidungsschritte sowie Versuchs- und Evaluationsprozesse, ergeben sich Gelegenheiten für Reflexivität (vgl. Lahire 2011a, S. 154) oder die theoretischen Konzepte können zum Zuge kommen. Es gilt, eine Situation zu analysieren, in der allenfalls vorhandene theoretische Referenzen hinzugezogen werden, um die eigenen Handlungen zu objektivieren und – nochmals als Option – neue Dispositionen zu schaffen sowie Handlungen anzupassen (vgl. auch Lahire 2011a, S. 50 ff.). Der theoretische und der praktische Bezug zur Welt kann damit nicht mehr fundamental unterschieden werden, sondern beide können in derselben Person und in derselben Situation gleichzeitig präsent sein (Lahire 2011a, S. 144).

Daraus folgt weiter, dass die Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften nicht nur zu einem weiteren symbolischen Merkmal der Akteur*innen und ihrem Verhältnis zu Kulturprodukten gehören. Vielmehr wird ihre Verwendung theoretisch fassbar: Die Konzepte werden gebraucht, um Kulturproduktion zu beschreiben, zu planen oder zu bewerten sowie zu evaluieren. Diese Verwendungsweisen werden aber nicht abgetrennt von Handlungsdispositionen betrachtet. Die theoretischen Konzepte sind nicht lediglich sekundäre Formen, die etwas bereits Vorhandenes nur bezeichnen oder begleiten.

[I]t is essential to abandon the idea that ‘thought’, ‘psyche’, ‘mental activity’ or ‘consciousness’ possess some kind of existence anterior to their ‘expressions’ or ‘manifestations’. To say that linguistic activity (in all its forms) is simply the ‘expression’ of something already formed in consciousness outside of any linguistic

instrument, an 'expression' 'making public' in some way an 'internal', 'private' or 'intimate' activity, would be equivalent to maintaining that the tail wags the dog. (Lahire 2011a, S. 174)

Die Theorien als Lebensstil-Ressourcen dienen als Instrument zur Schaffung, Veränderung und Übernahme von Praktiken. Damit ermöglicht Lahires Ansatz, auf eine bestimmte Effektstärke von Performativität zu fokussieren: Es geht nämlich nicht darum, dass der bereits vorhandene Zeichencharakter des Lebensstils nochmals durch Theorie neu erfasst wird, ohne dass Änderungen erfolgen. Diese generische Form der Performativität wird bereits durch den Distinktionsmechanismus verdeutlicht. Das hier eingeführte Akteur*innen-Konzept fokussiert aber ebenso wenig auf den unwahrscheinlichen Fall, dass eine umfassende Änderung der symbolischen Merkmale im Hinblick auf ein theoretisches Konzept ausgerichtet würde, wie dies eine barnesische Performativität erfasst. Was Lahires Perspektive im besonderen Maße ermöglicht, ist eine Performativität in einem effektiven Sinne zu beschreiben: Als Objektivierungstechnik werden Teile von einer oder mehreren Theorien verwendet, um Dispositionen auf die Beschreibung in der Theorie hin anzupassen. Welche Mechanismen weiter mitspielen – oder ob gar Gegenperformativität oder Retroaktionen erfolgen – muss im Rahmen einer jeweiligen Situation nachvollzogen werden. Die weiteren Perspektiven hierfür werden im Verlauf des Kapitels noch ergänzt [3.3], doch bereits jetzt ist die Erfassung der Veränderungen in einem Lebensstil grundsätzlich theoretisierbar dank der Erweiterungen der Distinktions-Perspektive durch Lahires plurales Habitus-Konzept.

3.1.6 Schlussfolgerung: Handlungen in Lebensstilen

Die über den Verlauf dieses Unterkapitels eingeführten Konzeptualisierungen versuchten Möglichkeiten zu bieten, wie diejenigen Akteur*innen theoretisch zu bestimmen sind, welche die Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften in der Kulturproduktion verwenden. Hierzu wurde erläutert, wie entsprechende Gruppen über objektive und symbolische Merkmale sozialstrukturell zu erfassen sind. Die Verwendung der theoretischen Konzepte in Bezug auf Produktion und Konsum wurde als Teil eines Lebensstils konzeptualisiert, der die symbolische Distinktion einer objektiven Gruppe ermöglichen kann. Für die Frage danach, wie diese sich abgrenzende Gruppe genau zu erfassen ist, wurden zwei grundsätzliche Pole der Lebensstildebatte angeführt: Die Perspektive kann einerseits auf die Reproduktion von Klassenunterschieden gerichtet werden, wie

dies insbesondere Bourdieus Arbeiten verdeutlicht haben (1982). Andererseits können „neue“ Ungleichheiten hervorgehoben werden, wie sie von Beck in seiner Individualisierungsthese hervorgehoben wurden (1983, 1986). Als mögliches gemeinsames Interesse der beiden Pole wurde die Frage nach der Distinktion dieser Gruppen herausgehoben. Anschließend daran konnte die Erklärungsrichtung umgedreht werden mit dem Konzept der pluralen Akteur*innen beziehungsweise des pluralen Habitus Lahires (2011a). Seine Konzeptualisierungen erfassen nicht nur die performativen Effekte der Theorien als Lebensstil-Ressourcen genauer, sondern sie weichen auch von einem allgemeinen Fokus auf Fragen der Reproduktion von sozialer Ordnung ab (vgl. Lahire 2003, S. 338). Statt dies erklären zu wollen, wird stärker auf die Prozesse innerhalb der Reproduktion und die daraus folgenden Änderungen fokussiert. Die Sozialstruktur selbst wird dabei eher als Kontext angesehen und dient nicht als endgültige Erklärung. Es geht neu darum, wie genau Handlungsmodi, Interaktionen, Reaktionen, Wertschätzungen, Orientierungen, Wahrnehmungen, Kategorisierungen und Weiteres von den Individuen übernommen werden (Lahire 2011a, S. 176). Diese Erklärungen können wiederum zurückgeführt werden, um zu verdeutlichen, wie Dispositionen zum Teil der sozialen Beziehungen werden, Strukturen stabilisieren und womöglich Ungleichheiten reproduzieren oder auch nicht.

Das Konzept der pluralen Akteur*innen ergänzt eine Lebensstilperspektive zusätzlich um eine bestimmte handlungstheoretische Ausrichtung. Neben dem bereits erwähnten Perspektivenwechsel in Bezug auf die Reproduktion sozialer Ordnung etabliert und erweitert Lahires Ansatz auch eine Kulturosoziologie des Konsums. Konkret wird im Rahmen der symbolischen Merkmale eine wissenssoziologische Komponente stark gemacht. Das Auftauchen von Musik, Filmen, Belletristik oder eben auch theoretischen Texten in den Lebensstilen der Individuen wird nicht mehr nur als soziale Funktion und als Zeichen gelesen (vgl. Lahire 2011a, S. 94, 2011b, S. 41 f.). In den Fokus rückt nun, wie genau und mit welchen Dispositionen die Objekte von den Individuen aufgenommen und in welchen Situationen diese verwendet werden. Lahires Ansatz ermöglicht es damit, die „Resultate“ aus diesem Kulturkonsum mitzudenken, zum Beispiel welches neue Wissen durch die Verwendung der Ressourcen entsteht und wie sich dadurch Handlungen ändern. Die entsprechende Konzeptualisierung von Dispositionen sowie deren Entstehung, Anwendung, Veränderung und bewusste Änderung repräsentiert gleichzeitig eine Handlungstheorie. Die Abwesenheit einer solchen wird insbesondere bei einigen Ansätzen der Lebensstilforschung kritisiert (vgl. Otte 2004, S. 34; Otte und Rössel 2011, S. 12). Im weiteren Verlauf der Arbeit wird implizit eine Vielzahl von zusätzlichen Konzepten

vorgestellt, die ebenfalls einer Handlungstheorie zuzuordnen sind (bevor dann erst die empirische Arbeit eine systematische Anwendung der verschiedenen Konzeptualisierung zulässt). Gleichzeitig kann jetzt bereits auf einen wichtigen Aspekt in Lahires Handlungstheorie hingewiesen werden.

Die Vorstellung der pluralen Akteur*innen und deren Potenzial für Reflexivität lässt sich in Einklang bringen mit der umfassenderen theoretischen Perspektive dieser Arbeit, nämlich dem Neo-Pragmatismus und der „Economie des conventions“ (Diaz-Bone 2018a). Dieser allgemeine Ansatz verfolgt nämlich eine Analyse unter der Prämisse der Pluralität und der teilweise widersprüchlichen Logiken, mit denen sich die Handelnden nicht nur konfrontiert sehen, sondern die sie auch bewusst navigieren können (vgl. Barthe et al. 2016, S. 214 f.). Eine Vorstellung von prä-reflexivem Habitus, wie sie in Bourdieus Überlegungen impliziert wird, ist damit kaum vereinbar (Boltanski 2003a; Diaz-Bone 2018a, S. 81). Gleichzeitig will der Neo-Pragmatismus eine Handlungsfähigkeit der Individuen nicht überbewerten (vgl. Peter 2011, S. 77; Wagner 2004). Vielmehr liegt das Interesse darin, diejenigen sozialen Prozesse zu erklären, durch welche die materiellen und kognitiven Voraussetzungen für die Handlungen geschaffen werden – egal ob diese reflexiv sind oder nicht. Hierbei treffen sich das (handlungstheoretische) Akteur*innen-Modell des Neo-Pragmatismus und dasjenige von Lahire. Das lässt sich wie folgt zusammenfassen: Die dispositionale Erfassung von Handlungen beschreibt diese zwar nicht vollständig, sie führt aber eine gewisse Vorhersehbarkeit und Erklärbarkeit ein. Die Bestimmung von Dispositionen erlaubt es, in der Analyse das beobachtbare Verhalten der Akteur*innen mit den vergangenen Verhaltensweisen ins Verhältnis zu setzen. Damit kann verdeutlicht werden „wie – d. h. durch welche Prüfungen und Dispositive – die hier und jetzt zum Vorschein kommenden Tendenzen und Gewohnheiten sich mit der Zeit herausgebildet haben“ (Barthe et al. 2016, S. 216). Eine solche Verwendung des Habitus-Konzepts ist so vereinbar mit der neo-pragmatischen Soziologie (ebd.).

3.2 Felder und Kulturwelten: Theorien im sozialen Kontext der Kulturproduktion

3.2.1 Felder als soziale Kontexte der Kulturproduktion

Die Erläuterungen zum Habitus der Akteur*innen im vorhergehenden Unterkapitel [3.1] verweisen sowohl in Bourdieus ursprünglicher Formulierung als auch in der mit Hilfe von Lahire neu konzeptualisierten Weise darauf, dass Dis-

positionen in Bezug zu einem jeweiligen sozialen Kontext betrachtet werden müssen. Das heißt, es gilt zuerst, in einem deskriptiven Sinne die Bedingungen zu erfassen, welche eine Kulturproduktion sowie Resultate der Kulturproduktion und deren Konsumformen als symbolische Merkmale überhaupt erst hervorbringen. Aus der bourdieuschen Distinktionsperspektive heraus ist dann die Frage relevant, wie ein Zusammenspiel der Güterproduktion in diesem sozialen Kontext mit der Geschmacksproduktion im weiteren sozialen Raum zu erfassen ist (Bourdieu 1982, S. 362). Für Lahires Ansatz wiederum sind diese Bedingungen relevant, da sie den Rahmen zur Konstruktion der Habitus-Dispositionen bieten und die Aktivierung von Schemata genau nachvollziehen lassen (2011a, S. 26 f.): Erst der Bezug zu verschiedenen Kontexten und verschiedenen Positionen in einem Kontext führt dazu, dass Akteur*innen als plural bestimmt werden können (Lahire 2011a, S. 31). Das vorliegende Unterkapitel wird daher genutzt, um ein theoretisches Modell für die sozialen Kontexte zu erarbeiten, in denen Kulturprodukte realisiert werden.

Ausgangslage für die theoretische Konzeptualisierung ist die sogenannte Feldtheorie (Bourdieu 1983, 1993, 1999). Das von Bourdieu eingeführte Analysekonzept positioniert sich gegen zwei Annahmen, um ein sozialwissenschaftliches Verständnis von Kulturproduktion zu etablieren. Auf der einen Seite reicht nämlich die Betrachtung der Resultate der Kulturproduktion selbst nicht aus, die insbesondere von Disziplinen wie der Kunstgeschichte oder der Literaturwissenschaft vorgenommen werden (vgl. Bourdieu 1998, S. 17 f.). In den Werken steckt keine essentialistische und universelle Realität, die direkt auf soziale Aspekte bezogen werden könnte. Auf der anderen Seite reicht es jedoch genauso wenig aus, die umfassenden sozialen Strukturen herbeizuziehen und die Resultate der Kulturproduktion in Bezug „zur Gesellschaft“ zu verstehen, wie dies etwa marxistische Kulturanalysen teilweise implizieren (ebd.). Denn eine solche Betrachtungsweise ignoriert die Handlungen der Akteur*innen in konkreten sozialen Situationen. Das Konzept des Feldes beschreibt nun ein „vermittelndes Universum“ (Bourdieu 1998, S. 18) zwischen den Produkten und der gesamten Gesellschaft. Im weiteren Verlauf des Unterkapitels [3.2.3–3.2.5] wird die feldtheoretische Perspektive Bourdieus wieder um weitere Ansätze ergänzt. Lahires Konzeptualisierungen verdeutlichen nämlich, dass der plurale Habitus von Akteur*innen nicht nur in Bezug zu *einem* Feld betrachtet werden kann (Lahire 2011a, S. 30). Vielmehr muss auch eine Beeinflussung der Dispositionen der Akteur*innen durch mehrere Felder und außerhalb von Feldern bedacht werden. Diese theoretische Prämisse des pluralen Habitus-Kontexts ist nicht zuletzt diejenige des Phänomens der Performativität: Theoretische Texte aus dem Feld der Wissenschaft werden von Akteur*innen außerhalb dieses Feldes verwendet, näm-

lich im Rahmen der Kulturproduktion. Trotz der benötigten Erweiterung weist die Feldtheorie eine Vielzahl von Konzeptualisierungen auf, die sowohl bei der Betrachtung der Kulturproduktion allgemein als auch bei der Betrachtung des Phänomens der Performativität nützlich sind (Martin 2003).

Grundsätzlich wird mit einer feldtheoretischen Perspektive sowie den damit verwandten Positionen versucht, die verschiedensten Aktivitäten und Bereiche einer modernen Gesellschaft zu ordnen. Diese Ordnung der sozialen Kontexte kann einerseits der Idee der Differenzierung folgen und damit die Herausbildung von funktionalen gesellschaftlichen Bereichen verdeutlichen (vgl. Lahire 2012, S. 411). Andererseits kann eine Verdichtung und Ballung von Praxis- sowie Diskursformen innerhalb eines bestimmten Feldes aufgezeigt werden, ohne dabei entsprechende funktionale Unterscheidungen ins Zentrum zu stellen (vgl. Reckwitz 2006, S. 51). Die differenzierungstheoretische Erklärungsweise liegt diversen Ansätzen klassischer und neuerer Soziologien zugrunde. So wird unter anderem feldtheoretisch aufgezeigt, dass sich mit der Entstehung einer gesellschaftlichen Moderne mehr und mehr Funktionen trennen, die zuvor gemeinsam abgelaufen sind (Witte 2014). Ein Beispiel für eine solche Entwicklung wäre etwa die Herausbildung eines „Kunstmarktes“: Im 17. Jahrhundert, so die verkürzte Erklärung, entstand ein gesellschaftlicher Teilbereich mit eigener Wertrationalität und einem Selbstbezug, durch den sich Künstler*innen vom Einfluss und der Abhängigkeit eines Mäzenatentums ablösten (vgl. Janz 2014, S. 118). Ziel einer solchen und vieler anderen „Ordnungen“ ist es allgemein, die Prozesse der Differenzierung und/oder Gruppierung der sozialen Aktivitäten gemeinsam mit der spezifischen Logik eines bestimmen gesellschaftlichen Bereichs oder eben Feldes zu betrachten.

Im Hinblick auf eine Ordnungsvorstellung repräsentiert die Verwendung der Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften im Rahmen der Kulturproduktion einen Aspekt, der theoretische Erwartung verwirft. Insbesondere diejenigen Ansätze, die Differenzierung in modernen Gesellschaften als den zentralen sozialen Prozess ausmachen (etwa Parsons 2009; Luhmann 1977, 1992, 2007), sehen sich nämlich mit einem Phänomen konfrontiert, das diesem zentralen Prozess entgegenläuft: Eine Logik, nämlich das Heranziehen von theoretischen Konzepten, wechselt scheinbar von einem gesellschaftlichen „System“ in ein anderes. Die wissenschaftliche Praktik wird Teil eines Kulturkapitalismus (Wirtschaftssystems), beeinflusst Wertvorstellungen von Kulturproduzent*innen (Kunstsystem) oder ist überhaupt nicht mehr exklusiver Teil eines gesellschaftlichen Bereichs, sondern wird zu einer Alltagspraktik der Individuen. Die mit dem Phänomen zusammenhängenden sozialen Prozesse sprechen gemäß einer Differenzierungslogik für eine Umkehrung des ursprünglichen Prozesses der

Moderne (vgl. Böschen 2016, S. 54 f.). Aus der Performativität der Kultur- und Sozialwissenschaften könnten daher für die Differenzierungsperspektive schon fast „dramatische“ Konsequenzen folgen. Gleichzeitig ist es möglich, das Phänomen der Verwendung von Theorien in der Kulturproduktion in einer weniger dogmatischen Funktionslogik zu sehen (vgl. Böschen 2016, S. 53). Insbesondere neuere soziologische Konzeptualisierungen betonen nämlich statt eindeutiger Grenzen vielmehr den „konflikthaften, uneinheitlichen Charakter der Moderne“ und so eine „Logik der Grenzüberschreitung“ (Reckwitz 2004, S. 3).

Auch die Feldtheorie kann als ein Ansatz aufgefasst werden, der nicht einfach die (horizontale) Differenzierung von unterschiedlichen Funktionen in gesellschaftlichen Bereichen ins Zentrum rückt (vgl. Hillebrandt 2006, S. 337 f.; Böschen 2016, S. 55 f.).⁷ Vielmehr werden mit dem Feldkonzept mindestens drei Interessen verfolgt, mit denen auch eine produktive Analyse des Phänomens der Performativität angedacht werden kann: (1) So stehen zunächst die Zusammenhänge von gesellschaftlichen Teilbereichen stärker im Fokus. Exemplarisch zeigt sich das in der von Bourdieu postulierten Beziehung zwischen „Kunst“ und „Markt“, die eine simple Gegenüberstellung von Ästhetik und Kapitalismus überschreiten und vielmehr auf Ausprägungen von Abhängigkeiten eingehen möchte (Bourdieu 1999; vgl. Kropf 2017, S. 3). Künstler*innen und diejenigen Institutionen wie Galerien und Verlage, welche die künstlerischen Arbeiten gemäß einer ökonomischen Logik verwerten, seien „Gegner und Komplizen zugleich“, die in ambivalenten Beziehungen zueinander stehen (Bourdieu 2015a, S. 107; vgl. Kropf 2017; Chiapello 2004). (2) Weiter gilt das Interesse des Erklärungsansatzes immer auch Dynamiken, also Fragen nach Bestand und Wandel der sozialen Ordnung. Dieser Schwerpunkt einer Feldtheorie wurde insbesondere von Neil Fligstein und Doug McAdam hervorgehoben (2012; vgl. Bartley 2021, S. 25). Die oben skizzierten Herausforderungen für einen Differenzierungsblick sind hier also eher Normalfall: Die Feldtheorie interessiert sich für die Formen und Mechanismen der Grenzveränderung zwischen Feldern und erklärt immer auch Verschiebungen in den Einflüssen innerhalb eines gesellschaftlichen Teilbereichs (vgl. Böschen 2016, S. 56). (3) Nicht zuletzt wird das Verhältnis zwischen Feldern und die jeweilige Grenzziehung nicht

⁷Im Gegensatz zur Systemtheorie stellt die Feldtheorie „die vertikale Differenzierung der Gesellschaft in hierarchisch zueinander in Beziehung stehenden Klassen in den Mittelpunkt der Gesellschaftsanalyse“ (Hillebrandt 2006, S. 337). Auch Bourdieu selbst betont, dass neben einigen „oberflächlichen Ähnlichkeiten“ die beiden Theorien „radikal verschieden“ seien (Bourdieu und Wacquant 1996, S. 134).

grundlegend theoretisch festgelegt. Es soll nämlich empirisch erfasst werden, wie die Verhältnisse und Prozesse zustande kommen. Die soziale Realität wird hierfür immer als fundamental relational betrachtet (vgl. Hilgers und Mangez 2015, S. 2; Diaz-Bone 2017a, S. 382). Mit dem Ansatz wird daher ein Interesse deutlich, wie ein Feld der Wissenschaft auf ein Feld der Kulturproduktion wirken könnte.

In Bourdieus allgemeiner Praxistheorie, wie sie in Bezug auf Lebensstile bereits ansatzweise dargestellt wurde (siehe [3.1.1–3.1.2]), stellt das Feldkonzept ergänzend zum Habitus ein zweites Strukturierungsprinzip für Handlungen dar (Bourdieu 1993, S. 107; Bourdieu und Wacquant 1996, S. 136). Ein jeweiliges Feld repräsentiert daher einen weiteren teilautonomen Subraum, der neben den sozialen Raum tritt und so mitverantwortlich ist für ein Wahrnehmen, Denken und Handeln der Individuen (vgl. Diaz-Bone 2010, S. 49).⁸ Im Sinne einer allgemeinen Feldtheorie zeigen sich die gesellschaftlichen Teilbereiche als eine Summe von Positionen und deren jeweiligen Macht und Einfluss (Bourdieu 1993, S. 107; Fuchs-Heinritz und König 2014, S. 111). Die Relationen dieser Positionen schaffen eine Struktur und damit ein *soziales Kräftefeld*. In den verschiedenen Feldern erfolgt daher ein „Kampf“ darum, wer Einfluss ausübt und wer über die Konsekrationsmacht verfügt. Letztere entspricht dem „Monopol auf Durchsetzung legitimer Wahrnehmungs- und Bewertungskategorien“ (Bourdieu 1999, S. 153). Die etablierten „Amtsinhaber“ (Fligstein und McAdam 2012) besitzen überdurchschnittlichen Einfluss in einem Feld, wodurch sich ihre Interessen und Ansichten in den Strukturen und Prozessen vertreten finden. Der Kampf im Feld zeigt sich sehr oft zwischen Amtsinhabern beziehungsweise „Herrschenden“ und den „Anwärtern auf die Herrschaft“ (Bourdieu 1993, S. 107). Die herausfordernden Akteur*innen, die sich in weniger privilegierten Positionen finden, formulieren alternative Visionen des Feldes und versuchen diese durchzusetzen (vgl. Fligstein und McAdam 2012, S. 13). Aus den Relationen des Kräftefeldes ergeben sich die Grenzen genauso wie die eigentlichen Möglichkeiten für die Handlungen der einzelnen Akteur*innen oder der Kollektive (Fligstein und McAdam 2012, S. 9). Deshalb repräsentieren die Felder eine eigene soziale Wirklichkeit als Subraum und bestimmen mit, wie sich die

⁸Wie bereits für den sozialen Raum und den Raum der Lebensstile wird auch für das Feld als weiteren Subraum eine Homologie angenommen, nämlich eine „Homologie zwischen dem Raum der Produzenten und dem der Konsumenten“ (Bourdieu 1999, S. 395). Das heißt, dass der sogenannte autonome Pol des Feldes, der von Personen mit hohem kulturellem Kapital repräsentiert wird, Produkte für den Konsum derjenigen Personen im Sozialraum bereitstellt, die ebenfalls mit hohem kulturellem Kapital ausgestattet sind.

Individuen verhalten und sich dadurch wiederum positionieren (vgl. Hilgers und Mangez 2015, S. 10). Die gesellschaftlichen Teilbereiche werden daher immer auch als *Praxisfelder* verstanden: Es können die Passungen betrachtet werden, die zwischen den Schemata des Habitus aus der Sozialstruktur und demjenigen eines Feldes vorhanden sind beziehungsweise vorhanden sein müssen, um in den gesellschaftlichen Bereich eintreten zu können (Diaz-Bone 2010, S. 50). Darüber hinaus werden mit der Feldtheorie die Bedingungen betrachtet, unter denen (kulturelle) Produkte geschaffen werden. Die Felder sind daher auch *Produktionsfelder* (Diaz-Bone 2010, S. 50 f.), in denen ein materielles oder symbolisches Gut geschaffen wird. Damit geht es in den gesellschaftlichen Teilbereichen immer darum, zu koordinieren und zu mobilisieren. Während Bourdieu hierbei vor allem eine Dominanz einzelner Positionen ins Zentrum rückt, betonen andere Feldtheoretiker wie Fligstein und McAdam stärker die Rolle von Gruppen und deren gemeinsame Anstrengung und Kooperation (Fligstein und McAdam 2012, S. 18/25).

Neben den allgemeinen Mechanismen zeigen sich Unterschiede zwischen den Feldern. In den gesellschaftlichen Teilbereichen sind nämlich je eigene „Interessen und Interessensobjekte“ (Bourdieu 1993, S. 107) definiert und die Bereiche verfügen über bestimmte Werte und Ressourcen, mit denen feldspezifische Ziele angestrebt werden. Dadurch ordnen sich die verschiedenen Kapitalien (siehe [3.1.1](#)) in eine Hierarchie gemäß den Feldern, je nachdem welche Sorte welche Relevanz erlangt im sozialen Kontext. Die Kapitalien tauchen dabei als doppelte Ressource auf: sowohl im Sinne einer Grundlage für Handlungen als auch als umkämpfte Objekte (vgl. Bourdieu und Wacquant 1996, S. 128). Die Akteur*innen sind in den Feldern daher nicht einfach von äußeren Kräften bestimmte „Teilchen“, sondern Agent*innen, die gemäß ihrer zur Verfügung stehenden Kapitalstruktur und Kapitalvolumen über Möglichkeiten verfügen und eine bestimmte Agenda verfolgen (Bourdieu und Wacquant 1996, S. 140). Für die Felder der Kulturproduktion gilt nun, dass im besonderen Maße das eigentlich unterliegende ökonomische, kulturelle oder soziale Kapital „verleugnet“ beziehungsweise „verneint“ wird (Bourdieu 1982, S. 39 ff., 2011; vgl. Diaz-Bone 2010, S. 52). Das heißt, dass der Besitz dieser Kapitalsorten weder als Quelle des Einflusses einer Position anerkannt wird, noch in einer offensichtlichen Weise deren Gewinnung angestrebt werden kann. In den Feldern der Kulturproduktion ist daher vor allem das sogenannte symbolische Kapital legitim: Es gilt, Prestige, Reputation oder Autorität anzustreben, „sich einen Namen zu machen“ (Diaz-Bone 2010) und diesen Einfluss zu nutzen. Das Verfügen über symbolisches Kapital ermöglicht eine „Konsekration“ (Bourdieu 1999): die Weihung von Kulturgütern mit einem Wert. Als Folge des Einflusses

einer Position wird dieser Wert von den anderen Personen im Feld der Kulturproduktion anerkannt.

Anhand der Felder der Kulturproduktion wird so wiederum besonders deutlich, was für alle gesellschaftlichen Teilbereiche gelten kann: Jedes Feldes verfügt über eigene „Spielregeln“, die Außenstehenden unzugänglich und unverständlich sein mögen. Insbesondere in der wissenschaftlichen Betrachtung eines solchen sozialen Kontextes können gewisse Funktionsweisen eines Feldes als „illusio“ beschrieben werden, als eine Täuschung der im Feld tätigen Akteur*innen. Innerhalb von Feldern kann hingegen von einer „croyance“ gesprochen werden, einem Glauben an die Feldprozesse: Die Akteur*innen werden dazu bewogen, nach der Logik des Feldes zu handeln und Entscheidungen gemäß des darin vorliegenden Interpretationsrahmens zu treffen (Bourdieu 1999, S. 36). Sie sind sich zwar ihrer Position und des daraus resultierenden Verhältnisses bis zu einem gewissen Grad bewusst. Trotz des „Kampfes“ um die Positionen stimmen die Akteur*innen aber dahingehend überein, was genau im Feld erfolgt, welche Regeln befolgt werden sollen sowie was als Ressource hinzugezogen wird (vgl. Fligstein und McAdam 2012, S. 10 f.). In den Konflikten wird daher das Bestehen des Feldes selbst nie infrage gestellt (Bourdieu 1993, S. 109) und es zeigt sich eine Art „stillschweigende Anerkennung des Wertes der Interessenobjekte der Felder“ (Bourdieu und Wacquant 1996, S. 149). All dies erfolgt, ohne dass Regeln eindeutig ausformuliert werden müssten. Das gemeinsame Verständnis sowie der kollektive Glaube an dieses Verständnis bestimmen, wie die Dinge, Personen und Handlungen einen Wert erhalten (Bourdieu 1982, S. 389; Fligstein und McAdam 2012, S. 10 f.; vgl. Diaz-Bone 2010, S. 56). Dort, wo diese Feldlogiken nicht angenommen werden, wo sie nicht mehr funktionieren, zeigt sich die Grenzen eines Feldes (vgl. Bourdieu und Wacquant 1996, S. 130 f.).

3.2.2 Performativität und die (Un-)Abhängigkeit von Feldern

Von zentraler Bedeutung für die Herausbildung als auch für die Funktion eines Feldes stehen immer die Fragen nach der Abhängigkeit und Unabhängigkeit eines gesellschaftlichen Teilbereichs. Grundsätzlich kann die Emergenz eines Feldes erfolgen, wenn zwei Akteur*innen-Gruppen einen zuvor unorganisierten sozialen Kontext besetzen (vgl. Fligstein und McAdam 2012, S. 109). Aufgrund von fehlenden Regeln oder gemeinsamen Verständnissen finden sich die beiden Parteien zuerst in einer unsicheren Lage. Zu Beginn des Prozesses für die Etablierung eines Feldes bilden die Akteur*innen daher neue Interaktions-

formen auf der Grundlage gemeinsamer Gruppeninteressen aus. Als Reaktion auf wahrgenommene Chancen, Gefahren oder Möglichkeiten in diesem sozialen Bereich werden über die neuen Interaktionen von den beiden Parteien eigene soziale Beziehungen, Identität und normative Vorstellungen geschaffen (vgl. Fligstein und McAdam 2012, S. 91 f.). Damit diese Übereinkünfte in Bezug auf Koordination, Vorgehen oder Ziel eine eigene Logik repräsentieren und sich zu einem Feld entwickeln können, muss der entsprechende soziale Bereich ein gewisses Maß an Autonomie erlangen: Es gilt, die eigenen „Spielregeln“ nicht nur festzulegen und zu stabilisieren, sondern auch unabhängig von anderen Interaktionsformen zu machen (vgl. Fligstein und McAdam 2012, S. 94 f.). Das Einfordern der eigenen Definitionen ist die kritische Phase in der Herausbildung eines Feldes (Bourdieu 1999, S. 104). Zudem geht die Autonomisierung von Aktivitäten in einer bestimmten Sphäre mit der Herausbildung der zentralen Positionen der Konsekration einher: Sie bestimmen legitime Interpretationen von Praktiken, formalisieren Handlungsschemata und entwickeln ein System von Normen (Hilgers und Mangez 2015, S. 6). Mit einer Entwicklung von Unabhängigkeit zeigt sich schlussendlich, welche Ressource im Feld als relevant angesehen wird.

Die Autonomie eines Feldes ist vorhanden, wenn dessen Handlungs- und/oder Produktionslogiken nicht mehr gemäß externen Maßstäben und anderen Kapitalstrukturen funktionieren, sondern einer Anwendungs- und Akkumulationslogik des im Feld zentralen Kapitals folgen (vgl. Witte 2014, S. 162). Die herausgebildeten und stabilisierten Kriterien, die Handlungen und Produktion anleiten und Relationen im Feld bestimmen, führen dazu, dass Akteur*innen ihre Realität mehr und mehr aufgrund der geteilten Prinzipien im Feld wahrnehmen. Als letzte Konsequenz der autonomen Funktionslogiken schottet sich das Feld nach außen hin ab: „Je mehr sich ein [...] Raum verselbstständigt, desto mehr entwickelt er eine eigene Logik, desto mehr tendiert er dazu nach den dem Feld inhärenten Interessen zu funktionieren, und desto größer wird der Bruch mit den Laien“ (Bourdieu 2001, S. 47). Der Zugang zum Feld wird schwieriger, da die Autonomie verschiedene Eintrittshürden etabliert. Als Folge der neuen Praktiken, den „wechselseitigen Verständnisbarrieren“ (Fuchs-Heinritz und König 2014, S. 116) und dem erschwerten Zugang im Sinne einer „Eintrittsgebühr“ findet der im Zitat erwähnte Bruch statt und zeigt sich als „Brechungseffekt“ (Bourdieu 1999, S. 349). Das heißt, dass die Akteur*innen auch felddexterne Phänomene gemäß den Ansätzen, Logiken und Vorstellungen des gesellschaftlichen Teilbereichs ableiten, übersetzen und interpretieren – sowohl gemäß dem Feld allgemein als auch gemäß ihrer Position darin. Weiter konstituieren die dominanten Positionen ein eigenes Wissen im Feld, was die Abschottung vorantreibt (vgl. Hilgers und

Mangez 2015, S. 7): Es erfolgt eine bestimmte Historisierung der Feldentwicklung und es herrscht ein Bewusstsein für den eigenen, geschichtlichen Verlauf. Schlussendlich zeigt sich eine Unabhängigkeit des Feldes im Entstehen von Institutionen, welche die verschiedenen Praktiken und die Positionen auf Dauer ermöglichen (vgl. Bongaerts 2015, S. 103).

Der beständige Autonomisierungsprozess kann nochmals in spezifischer Weise für Kulturproduktion beschrieben werden. Das zuvor erwähnte Bewusstsein für die eigene Feldgeschichte ermöglicht bei Feldern allgemein, dass der Erwerb der Eintrittsbedingungen in den gesellschaftlichen Teilbereich bestimmt wird. Für die Kulturproduktion impliziert dies Folgendes: Wenn ein Kunstwerk von einer Person erst dann „korrekt“ interpretiert werden kann, wenn sie die Geschichte eines Produktionsfeldes kennt (Bourdieu 1993, S. 111; vgl. auch Diaz-Bone 2010, S. 54), dann repräsentiert das eine Eintrittshürde in das Feld (und das fehlende Verständnis ist ein Feldeffekt). Die Historisierung führt nicht nur zu symbolischen Eintrittshürden, sondern es werden auch stilisierende Selbstbezüge möglich (und die beiden Aspekte bedingen sich gegenseitig, Diaz-Bone 2010, S. 54). Die fortschreitende Autonomisierung der Kulturproduktion wird daher feldtheoretisch als etwas aufgefasst, das zu einem verstärkten Fokus auf formal-abstrakte Ästhetiken führt. Diese Vorstellungen, die sich etwa im Ausdruck „l’art pour l’art“ zusammenfassen lassen, bestimmen vermehrt den Wert von Kulturprodukten und es erfolgt ein Streben nach „Reinheit“ (vgl. auch Bourdieu 2007, S. 70; Diaz-Bone 2010, S. 53). Anstelle von externen Funktionen wie etwa ein Unterhaltungswert für viele Personen, eine Musik zum Tanzen oder auch ein finanzieller Erfolg wird immer mehr ein „internes“ Spiel mit Formen angestrebt (vgl. Bourdieu 1999, S. 134).

Werden nun die kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien im Rahmen von Kulturproduktion verwendet, lassen sich erste feldtheoretische Schlussfolgerungen ziehen. Diese können anhand von zwei Dimensionen der Felder geordnet werden können: Zuerst kann danach gefragt werden, ob die Konzepte der Kultur- und Sozialwissenschaften von den dominanten Positionen im Feld oder den dominierten Positionen verwendet werden (vgl. Bourdieu 2011, S. 175 f.). Räumlich betrachtet geht es hierbei um eine vertikale Dimension im Feld, die den Besitz von symbolischem Kapital unterscheidet (als Pendant zum Kapitalvolumen im sozialen Raum, vgl. Bourdieu 1993, S. 186). Werden die Konzepte von den „oberen“ und dominanten Positionen im Feld verwendet, so würde dies eher auf eine fehlende Autonomie hinweisen: Das Streben nach Unabhängigkeit mithilfe des symbolischen Kapitals und in Bezug auf eine „Reinheit“ der Prozesse der Kulturproduktion ist konzeptionell schwer vereinbar mit

der Verwendung einer Ressource aus einem anderen Feld. Um eine Autonomie trotzdem anzunehmen, könnte einerseits der Brechungseffekt betrachtet werden, der eine eigene Verwendung der Theorie im Feld der Kulturproduktion aufzeigen würde. Andererseits könnte die strategische Verwendung der theoretischen Konzepte als Teil der Historisierung des eigenen Feldes aufgefasst werden. Wäre die Verwendung der theoretischen Konzepte hingegen ein Merkmal der dominierten Positionen „unten“ im Feld, dann könnte weiterhin die Autonomie des Bereichs der Kulturproduktion angenommen werden. Die aufstrebenden Avantgarden (vgl. Kropf 2018, S. 188) würden dann die Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaft als Mittel ansehen, mit dem die dominanten Positionen und deren Konsekrationsweisen herausgefordert werden könnten.

Die Abbildung [Abb. 3.1] fasst die Überlegungen zur ersten Dimension zusammen und verweist bereits auf die weiteren Konzeptualisierungen. Die Interpretationsweise wird im Folgenden insofern erweitert, als dass nicht mehr nur bestimmt wird, ob eine Autonomie für das ganze Feld entweder eher vorhanden ist oder nicht. Unabhängigkeit zeigt sich nämlich innerhalb desselben Feldes in einer Abstufung. Die in der Abbildung ersichtliche und nun weiter zu erläuternde zweite Dimension verdeutlicht diese relative Autonomie des Feldes. Sie ist der zweite „zentrale Gegensatz“ (Bourdieu 1999, S. 190) aufgrund des Besitzes von symbolischem Kapital und der damit ermöglichten Konsekration. Hierbei wird auf einen heteronomen und einen autonomen Pol verwiesen: Bei ersterem sind es andere Felder, die Anforderungen stellen und Einfluss auf die „Spielregeln“ nehmen. So können Kunstbereiche eben nicht nur nach einer „L’art-pour-l’art“-Maxime funktionieren (unabhängig von der Frage, wie viel symbolisches Kapital damit generiert wird), sondern auch anderen Logiken folgen (vgl. Bourdieu 1999, S. 198). Diesem Pol werden insbesondere populäre Formen der Kulturproduktion zugeordnet, die einen ökonomischen Erfolg erlangen (vgl. Bourdieu 1999, S. 198). Die entsprechenden Feldproduzent*innen können jedoch weniger symbolisches Kapital akkumulieren und verfügen nicht über dieselbe Konsekrationsmacht wie die kulturellen und symbolisch dominanten Positionen (vgl. Diaz-Bone 2010, S. 53). Letztere lassen sich wiederum eher am autonomen Pol verorten. Die dortigen Akteur*innen sind in ihren Praktiken nur durch die Logik des Feldes bestimmt. An diesem Pol, so die gängige Auffassung (Bourdieu 1999, S. 135), finden sich Personen, die im Besitz von viel kulturellem Kapital sind, während sie gleichzeitig aber „wirtschaftlich beherrscht“ werden (ebd.). Als Konsequenz ihrer Autonomie und der entsprechenden „reinen“ Produktion sind ihre Werke nämlich nicht für eine breite Masse interessant und können (zumindest kurzfristig) nicht in einem großen Ausmaß verkauft werden (Bourdieu



Abb. 3.1 Vereinfachte Darstellung eines Feldes in Bezug auf Theorieverwendung durch die Agent*innen (Quelle: Eigene Darstellung in Anlehnung an Bourdieu 1983, S. 329; vgl. Hilgers und Mangez 2015, S. 9/12)

1999, S. 137). Deshalb sind die entsprechenden Akteur*innen auf ökonomisches Kapital aus anderen Bereichen angewiesen (ebd.). Anstelle einer Einschätzung der Autonomie des Feldes insgesamt, wird mittels der zweiten Dimension nun gefragt, an welchem Pol die theoretischen Texte auftauchen. Deren Auftreten am heteronomen Pol würde auf einen Einfluss der Kultur- und Sozialwissenschaften in der wirtschaftlichen Produktion verweisen, die dann indirekt auf den ökonomisch-dominanten Pol eines Feldes wirken würde. Wären die Konzepte Teil des kulturellen Pols, könnte die entsprechende Logik ebenfalls als heterogen konzeptualisiert werden (siehe unten), statt hier per se eine rein autonome Produktion anzunehmen.

Diese Überlegungen verdeutlichen, dass die Autonomie eines Feldes insgesamt als auch der Positionen innerhalb eines gesellschaftlichen Teilbereichs relativ ist (Hilgers und Mangez 2015, S. 8). Diese Situation der (Un-)Abhängigkeit wird von Autoren wie Fligstein und McAdam teilweise detaillierter konzeptualisiert als in Bourdieus Formulierung der Feldtheorie. Sie weisen auf drei Gegenüberstellungen hin, die Hinweise auf die gegenseitigen Beeinflussungen von Feldern geben können (Fligstein und McAdam 2012, S. 18/59 ff.): (1) Als erste Gegenüberstellung können im Verhältnis der Felder entfernte und sich nahestehende, gesellschaftliche Bereiche unterschieden werden. Letztere verfügen über zahlreiche Verknüpfungen miteinander. Entfernung zeigt sich hingegen darin, dass gar nicht erst die Möglichkeit besteht, dass ein Feld Einfluss auf ein anderes nehmen kann. (2) Die zweite Gegenüberstellung unterscheidet ebenfalls einen autonomen und einen heteronomen Pol. Letzteren konzeptualisieren die beiden amerikanischen Soziologen aber in einer Variante, die Bourdieus Ansatz ergänzt (Fligstein und McAdam 2012, S. 59): Der heteronome Pol kann nämlich nicht nur durch die Dominanz eines anderen Feldes bestimmt werden. Eine Beziehung zwischen Feldern kann auch im Sinne einer reziproken und voneinander abhängigen Kooperation bestehen. Dies bedeutet, dass zwei heteronome Pole gesellschaftlicher Bereiche sich gegenseitig und in vergleichbarer Weise beeinflussen. (3) Als dritte Gegenüberstellung führen Fligstein und McAdam diejenige zwischen staatlichen und nichtstaatlichen Feldern ein. Ihre These hierfür ist folgende: Die gesellschaftlichen Bereiche im Zusammenhang mit dem Staat verfügen in der Organisation der Moderne über besonderes Potenzial, um Einfluss auf andere Felder zu nehmen (Fligstein und McAdam 2012, S. 71). Agent*innen aus diesen Feldern besetzen oft allgemeinere Schnittstellen, sind übergeordnete Regulierungsinstanzen oder vergeben ökonomische Ressourcen an diverse Teilbereiche der Gesellschaft, wie dies etwa bei der staatlichen Kulturförderung erfolgt. In vergleichbarer Weise konzeptualisiert Bourdieu ein sogenanntes „Feld der Macht“, bei dem unter anderem staatliche Einflussnahme sichtbar wird

(Bourdieu 2004).⁹ Dieses konstituiert nicht nur einen weiteren gesellschaftlichen Teilbereich wie alle andern, sondern ist in einer exponierten Position und bildet ein externes Prinzip für Hierarchien, das andere Felder mitstrukturiert (Bongaerts 2015, S. 145).

Die ergänzenden Konzeptualisierungen zur gegenseitigen Beeinflussung von Feldern lassen sich wiederum auf das Phänomen der Performativität der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien übertragen. Aus den Überlegungen von Fligstein und McAdam (2012) folgt etwa, dass das betrachtete Feld der Kulturproduktion grundsätzlich verschiedenste Verknüpfungspunkte zum Feld der Wissenschaft aufweisen sollte (damit überhaupt ein Einfluss des einen Feldes auf das andere erfolgen kann). Weiter kann bei der Verwendung der theoretischen Konzepte am autonomen Pol des Feldes nach möglichen Kooperationsformen mit der Wissenschaft gesucht werden, die im Sinne einer Reziprozität funktionieren. Eine Form der hierarchischen Abhängigkeit könnte wiederum im Bezug der Kulturproduktion zu staatlichen Stellen, etwa durch Kulturförderung, gesucht werden. Den bisherigen feldtheoretischen Implikationen folgend ist nämlich die Verwendung der Theorien eher am kulturell-dominanten beziehungsweise ökonomisch-dominierten Pol zu erwarten, weshalb die Akteur*innen auf andere finanzielle Einnahmen als diejenige durch Verkäufe angewiesen sein könnten (z. B. Kulturförderung). Der mögliche Einfluss dieses „Feldes der Macht“ bietet zudem eine Möglichkeit, die Verwendung von Theorien in einer weiteren Weise zu konzeptualisieren:

[T]he question remains if the state does not leave a mark on the artistic realm itself. For many artists, government funding makes up an essential part of their livelihoods. If we link state support for the arts to Bourdieu's conception of the artistic field as a place of continuous struggle between autonomous and heteronomous principles of hierarchization (Bourdieu 1983; [1999]), dependence on government support may bring in heteronomous (i. e., field-external) justifications in the same way that the market impresses economic criteria onto the artistic field. However, the effects of state support on the arts have received considerably less empirical attention than the encroaching role of the market. (Peters und Roose 2020, S. 953)

⁹Bei Bourdieu wird das Feld der Macht allerdings nicht nur durch den Staat bestimmt, sondern ist allgemeiner ein Substitutsbegriff für die herrschende Klasse. Mit dem Konzept soll auf den Einfluss dieser Klasse in den diversen sozialen Bereichen verwiesen und insbesondere eine horizontale Differenzierung aufgezeigt werden (Bourdieu und Wacquant 1996, S. 106; Bourdieu 2004; vgl. auch Fuchs-Heinritz und König 2014, S. 123). Die Positionen in einem Feld werden daher nicht nur als Resultat der internen Relationen angesehen, sondern im Verhältnis zu Machtpositionen allgemein betrachtet (Bourdieu und Wacquant 1996, S. 145 f.).

Die Verwendung der Theorien kann theoretisch als Folge einer solchen staatlichen Einflussnahme erfasst werden. Um die entsprechende Fördergelder zu erhalten, könnten die Akteur*innen am autonomen, aber eben ökonomisch-dominierten Pol des Feldes auf die theoretischen Konzepte der Kultur- und Sozialwissenschaften zurückgreifen. Sie würden dann eine Ressource zur Rechtfertigung nutzen, um die eigene Kulturproduktion als förderungswürdig zu präsentieren (Peters und Roose 2020, S. 961). Als Folge dieser Rechtfertigungsweise wäre dann der kulturelle und scheinbar autonome Pol ebenfalls von heteronomen Hierarchisierungen beeinflusst.

Das Beispiel des Einflusses von staatlicher Kulturförderung (Alexander 2018) verweist darauf, dass nicht nur feldinterne Prozesse zu Veränderungen der Autonomie eines gesellschaftlichen Teilbereichs betrachtet werden müssen. Zwar müssen diese nachvollzogen werden, indem die Feldgeschichte als Entwicklung zwischen den dominanten und dominierten sowie den autonomen und heteronomen Polen betrachtet wird. Insbesondere in der Kulturproduktion wird so eine Abfolge von „Schulen“ ersichtlich, bei der ästhetische Veränderungen als permanente kulturelle Revolutionen aufgefasst werden (Diaz-Bone 2010, S. 53; vgl. Bourdieu 2007, S. 70). Das Potenzial für Änderungen in einem Feld kann aber auch allgemeiner erfasst werden im Rahmen von sogenannten „Episoden der Auseinandersetzungen“ (Fligstein und McAdam 2012, S. 21 f.), also Zeiten von Krisen und Unsicherheiten. Hierbei bilden die beständigen endogenen Veränderungen innerhalb eines gesellschaftlichen Teilbereichs nur die eine Möglichkeit. Bei diesen werden die „normalen“ Felddynamiken wie etwa Dominanz einer Schule überspannt, nutzen sich ab, wodurch ein Schwellenwert für deren Funktionen überschritten wird und sie außer Kraft gesetzt oder hinterfragt werden können (Fligstein und McAdam 2012, S. 102 f.). Daneben gilt es, die Auseinandersetzungen auch als Folge von exogenen „Schocks“ anzusehen (Fligstein und McAdam 2012, S. 99): Die Etablierung von staatlicher Kulturförderung kann einen solchen Schock repräsentieren, da eine neue Abhängigkeit des Feldes geschaffen wird.¹⁰ Andere Schocks können durch neue Akteur*innen-Gruppen

¹⁰Die Etablierung der staatlichen Kulturförderung im Verlauf des 20. Jahrhunderts erfolgte in Westeuropa zu unterschiedlichen Zeitpunkten: Während etwa in Großbritannien mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs der „Arts Council of Great Britain“ geschaffen wurde (Alexander 2018, S. 29), beginnen weitere Beispiele, etwa in Belgien, um 1965 (vgl. Peters und Roose 2020). In der Schweiz wiederum fand ab den 1970er Jahren eine Diskussion zur Rolle der öffentlichen Hand im Bereich der Kultur statt, die aber erst im Jahr 1999 zu Gesetzesänderungen führte (BfS 2012).

oder durch einschneidende Makroevents ausgelöst werden (ebd.). Ein Beispiel für Letzteres wäre die COVID-19-Pandemie im Jahr 2020 (Gamba et al. 2020), in Folge derer sich die Kulturproduktion über kurze Zeit fundamental anpassen musste. In den aus endogenen und exogenen Entwicklungen folgenden Episoden der Auseinandersetzungen besteht Unklarheit hinsichtlich der Regeln oder Machtverhältnisse in einem gesellschaftlichen Teilbereich. Wirkliche Wendepunkte entstehen aber erst dann, wenn es den zentralen Positionen im Feld nicht mehr möglich ist, ihren Einfluss zu reproduzieren (vgl. Fligstein und McAdam 2012, S. 111). Die Verwendung der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien in der Kulturproduktion ist daher auch im Zusammenhang mit diesen Episoden der Auseinandersetzungen zu betrachten, die sowohl in Bezug zu feldinternen als auch feldexternen Prozessen auftauchen können.

3.2.3 Von den Feldern zu den sozialen Welten der Kulturproduktion

Die Perspektive der Feldtheorie versucht die Verhältnisse der gesellschaftlichen Teilbereiche nicht a priori festzulegen und sieht es als empirische Aufgabe, „bei jedem Feld nach seinen Grenzen, seinem Zusammenhang mit den anderen Feldern usw.“ zu suchen (Bourdieu und Wacquant 1996, S. 142). Fragen nach der Abhängigkeit oder Unabhängigkeit, wie sie im Zusammenhang mit dem Phänomen der Performativität deutlich werden, können daher immer aufs Neue formuliert werden. Mit dieser offenen Ausgangslage muss die Feldtheorie aber konzeptionell erweitert werden, um die sozialen Kontexte für Kulturproduktion detaillierter zu erfassen. Die Verwendung der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien in der Kulturproduktion verweist nämlich auf die gegenseitige Beeinflussung und Ergänzung der Felder sowie auf eine mögliche Gleichzeitigkeit, bei der Akteur*innen in mehreren Feldlogiken operieren und diese Logiken von einem zum anderen Feld übertragen. Eine solche mit Lahire festgestellte und erläuterte Pluralität (Lahire 2010, S. 446; siehe [3.1.4–3.1.5]) erfordert eine Erweiterung der Feldtheorie. Insbesondere Bourdieus Ansatz weist die Tendenz auf, diejenigen Aktivitäten zu ignorieren, die nicht feldkonform organisiert sind. Dies wird in einer „banalen“ Weise beim Einfluss von Haushaltstätigkeiten im Feld deutlich (vgl. Lahire 2015, S. 75), scheint aber auch bei wissenschaftlichen Theorien als Lebensstil-Ressourcen der Fall zu sein. Beides ist nur schwer mit dem theoretischen Werkzeug der Feldtheorie zu erfassen. Denn ein solches Verhalten ist teilweise frei von den Machtfragen, die in einer Feldlogik gelten (vgl. Lahire 2011a, S. 30). Gleichzeitig haben diese Handlungen „von außerhalb“

einen Einfluss auf ein Geschehen und die Tätigkeiten in einem Feld: Aufgaben im Haushalt können dazu führen, dass im beruflichen Feld etwas nicht mehr ausgeführt werden kann, und ein Theoriestudium kann zu Veränderungen in der Kulturproduktion führen. Theoretisch erfassbar ist ein solcher Einfluss feldtheoretisch bisher noch nicht (vgl. Lahire 2015; Schwegler i. E.).

Die Problematik entsteht insbesondere deshalb, da die Feldtheorie die Individuen in ihrem Akteur*innen-Status auf die Agentschaft in einem sozialen Feld reduziert (vgl. Atkinson 2020, S. 4). Daraus folgen nämlich einige theoretische „Probleme“: Der Ansatz findet etwa nur schwer Erklärung für Laien- oder Hobby-Aktivitäten in einem gesellschaftlichen Teilbereich. Diese mögen zwar nicht in der Lage sein, die Regeln des Feldes zu definieren. Deren reine Konzeptualisierung als „dominiert“ würde aber einen möglichen Einfluss weitestgehend ignorieren. Insbesondere in den Feldern der Kulturproduktion finden sich immer auch Laiinnen und Laien, die Prozesse mitgestalten, während sie gleichzeitig nicht in dem Sinne von der „illusio“ des Feldes eingenommen worden sind, als dass sie hauptsächlich nach symbolischem Kapital streben würden (Lahire 2015, S. 73; vgl. Kaitajärvi-Tiekso 2018). Wissenschaftlerinnen können Laiinnen im Feld der Kulturproduktion sein, und Kulturproduzenten können wissenschaftsinteressierte Laien sein.¹¹ In vergleichbarer Weise wird mit dem Ansatz der Feldtheorie „ignoriert“, dass in der sozialen Realität Akteur*innen auftauchen, die in mehr als einem gesellschaftlichen Bereich tätig sind: die sich „diachron“ als auch „synchron“ in mehreren, gesellschaftlichen Teilbereichen aufhalten (Lahire 2010, S. 447; vgl. auch Bowker und Star 1999, S. 300 ff.). Feldzugehörigkeit kann sich im Laufe einer Karriere verändern oder Personen sind in mehreren Bereichen tätig. Etwaige Überschneidungen werden zwar mit der Frage der Übertragung von Kapitalien (vgl. Bourdieu 1993, S. 108) oder als „Transfergewinne“ (Diaz-Bone 2010, S. 404) im Ansatz Bourdieus diskutiert. Die Gleichzeitigkeiten dürfen aber nicht als Ausnahme, sondern eher als Normalfall angesehen werden. Dies gilt insbesondere dann, wenn die Felder der Kulturproduktion betrachtet werden. Sie ermöglichen nämlich oftmals kein „Vollzeit-Engagement“ in einem primären Feld, mit dem ein Lebensunterhalt verdient werden könnte. Die Akteur*innen sehen sich oftmals gezwungen, auf eine weitere Einkommensquelle zurück-

¹¹ Bourdieu erwähnt zwar durchaus die Möglichkeit des Wechsels zwischen Produktion und Konsum (z. B. 1999, S. 395), verbindet damit aber nicht unbedingt einen Wechsel der Positionen. Vielmehr wird die Erklärung einer Homologie angestrebt, nämlich eine strukturell äquivalente Position im sozialen Raum, im Raum der Lebensstile und im Feld als Subraum.

zugreifen, was oftmals eine Agentschaft in einem weiteren Feld bedingt (vgl. Lahire 2015, S. 82 ff.). Zusammengefasst ignoriert die Feldtheorie „the ceaseless transitions made by agents belonging to a field between the field in which they are producers, the fields in which they are mere consumer-spectators and the many situations that cannot be related to a field reducing actors to their being-as-ember-of-a-field” (Lahire 2011a, S. 30).

Neben der von Lahires pluralem Habitus-Konzept abgeleiteten Kritik gilt es, auf einen weiteren, den Ansatz der Feldtheorie einschränkenden Punkt hinzuweisen: die Konzeptualisierung von „Wert“ (vgl. Diaz-Bone 2010, S. 68; Schwegler i. E.). Im Rahmen des Ansatzes wird Wert nämlich vor allem über Gegensätze erfasst: Es findet sich eine autonom-reine Logik, die einer heteronom-fremdbestimmten Logik gegenübersteht. Jedoch haben neuere kunstsoziologische Arbeiten aufgezeigt, wie das Streben nach autonomen Produktionsweisen als Experimente mit Form und Inhalt auch dazu führen kann, die Grenzen des Feldes selbst zu überschreiten und mit Ressourcen aus anderen Feldern zu experimentieren (Heinich 2014). Wert kann daher nicht mehr nur über die erläuterte Gegensätzlichkeit bestimmt werden. Weiter verortet die Feldtheorie die Resultate der Kulturproduktion in Abstufungen gemäß ihrer gesellschaftlichen Legitimität (vgl. Kropf 2018, S. 197). Diese ergibt sich aus der Homologie der verschiedenen Räume: des Sozialraums, des Raums der Lebensstile und der Felder als Subräume. Was gesellschaftlich in welcher Form von Bedeutung ist, wird durch die horizontalen und vertikalen Hierarchien des sozialen Raums bestimmt (Bourdieu 1982, S. 365).¹² Es sind daher vor allem zwei Dimensionen, in denen Kulturproduktion wertend angeordnet sind. Doch genauso wie die verschiedenen Handlungskontexte die Tätigkeiten eines Feldes beeinflussen – diejenigen Kontexte ohne und außerhalb einer Feldlogik, die Laienkompetenzen sowie die Gleichzeitigkeiten und verschiedenen Formen von Heteronomie –, so resultieren daraus auch verschiedene Möglichkeiten, diese Tätigkeiten in den Feldern zu bewerten. Ein Wert, der lediglich gemäß den objektiven sozialen Eigenschaften von Personen die Resultate der Kulturproduktion differenziert, kann daher kaum die gegebene Komplexität erfassen (vgl. Boltanski 2003a; Diaz-Bone 2010, S. 68, 2011, S. 17 f.).

¹²Vereinfacht und überspitzt kann dann Wert wie folgt zusammengefasst werden: Das Produkt des kulturell-dominanten Pols des Feldes erhält seine kulturelle Legitimität, weil es von einer Gruppe im Sozialraum konsumiert wird, die über viel kulturelles Kapital verfügt und die damit ihre soziale Position symbolisch im Raum der Lebensstile abgrenzt.

Damit wird deutlich, dass die Feldtheorie die Fragen nach der Wertigkeiten und der Wertzuschreibung in der Kulturproduktion noch nicht ausreichend beantwortet. Sie stellt nämlich vor allem die Erklärung des kollektiven Glaubens an die Wertzuschreibung ins Zentrum. Sie erfasst hingegen nicht, wie diese jeweilige Anerkennung genau zu konzeptualisieren sei und was der konkrete „Glaubensinhalt“ ist (Diaz-Bone 2010, S. 56). Ebenfalls wird kaum konzeptualisiert, wie sich diese Prozesse in den Produktionsweisen manifestieren. Die Verwendung der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien durch die gesellschaftlichen Akteur*innen muss jedoch in Hinblick auf diese beiden Aspekte betrachtet werden. So impliziert ein generisch performativer Effekt, dass die Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften für die Bestätigung der Glaubensvorstellungen genutzt werden. Sie werden Teil von einem weiteren Prozess, über den ein Kulturprodukt im sozialen Kontext von den Akteur*innen als „authentisch“ qualifiziert wird (Bessy und Chateauraynaud 1995, 2019), als das „reale“ Resultat der Kulturproduktion gilt und nicht nur als irgendwas, dem keine Konsekration zuteilwerden kann. Gegenperformativitäten und Retroaktionen wären demnach die entsprechenden Abwehrreaktionen zu diesen theorieinformaten Konsektrationsweisen. Auch die Feldtheorie selbst kann zu einem Teil einer solchen Konsektration von etwas „Echtem“ im Feld werden: „The Bourdieusian approach to artistic autonomy and differentiation processes has dominated the understanding of artistic autonomy for a long time. In arts management, one could also claim that it has created some normative guidelines for artistic decision making“ (Kleppe 2018, S. 202). Verschiedene theoretische Konzepte müssen daher als Grundlage für vorhandene sowie neue Wertzuschreibungen aufgefasst werden. Um dies zu analysieren, muss auf die „Glaubensinhalte“ Bezug genommen werden können. Weiter müssen die Konsequenzen dieser Glaubensinhalte für die Produktionen erfasst werden können, um stärkere performative Effekte zu beschreiben.

Als nächster theoretischer Schritt wird eine Perspektive dargestellt, mit der konkreter auf kleinere Einheiten von Felder eingegangen werden kann (Diaz-Bone 2010, S. 137). Diese Einheiten können zunächst grundsätzlich als „soziale Welten“ (Strauss 1978) aufgefasst werden, um sie anschließend konkreter als „Kulturwelten“ zu bestimmen (Crane 1992). Der allgemeineren Welten-Begriff bezeichnet soziale Zusammenhänge von unterschiedlicher Größe, die ein bestimmtes Eigenleben aufweisen und bei denen die Teilnehmer*innen ein gemeinsames Verständnis von etwas schaffen (Strauss 1978, S. 122; vgl. Clarke et al. 2018, S. 148). Dieses Etwas ist (mindestens) eine geteilte Aktivität, die an einem bestimmten Ort stattfindet und gewisse Technologie nutzt, also Arten und Weisen, wie die Aktivität ausgeführt wird. Über den zeitlichen Verlauf einer

sozialen Welt können deren Aspekte mehr und mehr institutionalisiert werden und es entwickeln sich womöglich Organisationen. Zudem weisen soziale Welten gemeinsame Diskurse darüber aus, was ihre Angelegenheiten sind. Durch diese Verdichtungen von Handlungen, Kommunikation und Interaktion entsteht eine gemeinsame Identität (vgl. Zifonun 2012, S. 246). Trotzdem sind die Individuen in der Regel Teil von mehreren sozialen Welten gleichzeitig und führen deren unterschiedliche Aktivitäten aus, was zu fließenden Übergängen führt (Clarke et al. 2018, S. 148).

Die theoretische Ausrichtung auf soziale Welten verdeutlicht einige Unterschiede zur bourdieuschen Feldtheorie (vgl. Becker und Pessin 2006, S. 277 f.): Grundsätzlich wird bei der Betrachtung von sozialen Welten ein größeres Interesse für Details deutlich. Es geht um das Nachvollziehen der gemeinsamen und gegenseitig bedingten kollektiven Aktivität. Der zentrale Mechanismus, dem die Akteur*innen folgen und der im Zentrum dieser Perspektive steht, ist nicht Dominanz (bzw. der „Kampf“ um symbolische Anerkennung). Vielmehr soll ein sozialer Wandel nachvollzogen werden und dabei die „Kreativität“ der Akteur*innen in diesem Wandel verdeutlicht sowie die Situiertheit und Kontingenz der Prozesse betont werden (Strauss 1978, S. 120; Clarke und Star 2008, S. 113). Aus diesem Interesse folgt weiter die Annahme, dass die sozialen Welten sich immer überschneiden. Deshalb können noch weniger eindeutig Grenzen einer sozialen Welt festgelegt werden, sondern es bleibt eine analytische Entscheidung, was alles zur gemeinsamen Aktivität beiträgt und zur Welt gehört (Becker und Pessin 2006, S. 278). Die Raummetapher des Feldes kann daher nicht mehr in derselben Weise genutzt werden. Zudem wird bei der Betrachtung einer sozialen Welt kaum auf unterschiedliche Logiken innerhalb derselben Welt eingegangen, wie dies die verschiedenen Pole eines Feldes verdeutlichen. Dies wäre zwar theoretisch möglich, aber im Fokus steht immer die „zentrale“ Gestaltung der gemeinsamen Aktivität der sozialen Welt.

Mit dem Begriff der Kulturwelten werden diejenigen sozialen Welten erfasst, die eine bestimmte Kulturproduktion als ihre zentrale Aktivität ansehen. Bereits sehr früh hat Howard Becker das Konzept der sozialen Welten genutzt, um die Herstellung von Kunst soziologisch zu betrachten (1974). Dabei zeigt er auf, wie nicht nur Künstler*innen die Werke schaffen, sondern eine Vielzahl von Akteur*innen, Objekte und Prozesse an der Produktion beteiligt sind. Die „Kunstwelten“ (Becker 2017) oder eben Kulturwelten setzen sich aus all denjenigen Personen zusammen, „deren Handlungen für die Herstellung der Werke notwendig sind, die in dieser Welt – und möglicherweise auch in anderen – als Kunst bezeichnet werden“ (Becker 2017, S. 49). In den folgenden Erläuterungen liefert insbesondere die Perspektive der „Production of culture“ (Peterson 1976;

Crane 1992; Peterson und Anand 2004; Fine 2008, 2018) beziehungsweise deren diskursive Erweiterung (Diaz-Bone 2010) die Grundlage, um Kulturwelten zu erfassen. Der Ansatz verfolgt das Ziel, denjenigen sozialen Kontext zu bestimmen, in dem Kultur in Form von Bildern, Musik, Texten und mehr kreiert, verteilt, evaluiert oder unterrichtet wird und damit erhalten bleibt (vgl. Peterson und Anand 2004, S. 311). Grundsätzlich wird sowohl „Produktion“ als auch „Kultur“ sehr allgemein gefasst: Bei Ersterer geht es genauso um Technologien, Gesetze und Regulationen, wie damit Industrien sowie Organisationsstruktur und Karrieren gemeint sind (vgl. Peterson und Anand 2004). Bei Letzterer können auch gesellschaftliche Bereiche außerhalb von Kulturproduktion im engeren Sinne betrachtet werden (vgl. Diaz-Bone 2010, S. 141). Im folgenden Abschnitt wird thematisch trotzdem auf einen solchen engeren Begriff von Kultur fokussiert (Musik, Literatur usw.), während gleichzeitig aber die Produktion der „Kunst“ selbst nicht als einziger Aspekt einer Kulturwelt aufgefasst wird.

3.2.4 Konzepte zur Analyse von Kulturwelten

Dem Ansatz der „Production of culture“ folgend sollen in der Betrachtung von Kulturwelten die konkreten Produktions-, Distributions-, Evaluations- oder Konsumprozesse nachvollzogen werden (Peterson und Anand 2004, S. 312). Die Analyse kann sich dabei auf Organisationen, Berufe, Netzwerke, Gemeinschaften und mehr beziehen, um eine jeweilige Kulturproduktion zu erklären. Keine einzelne soziale Organisationsform und kein einzelner sozialer Prozess wird a priori als zentraler Erklärungsfaktor angesehen. Vielmehr soll mit der Erklärung von verschiedenen Aspekten aufgezeigt werden, wie Kulturproduktion in konkreten Situationen ausgeprägt ist und sich verändern kann (statt anzunehmen, „die Kultur“ sei ein gesamtgesellschaftliches und sich kaum veränderndes Phänomen). In den empirischen Studien des Ansatzes wird so verdeutlicht, wie Kunst, Musik, Literatur, Film und so weiter in den alltäglichen Prozessen der Herstellung geformt werden.¹³ Trotz dieses sehr stark empirischen Fokus und der Vielzahl von Aspekten, die potenziell beachtet werden können, lassen sich hier einige Konzepte aus verschiedenen Studien einführen. Diese sollen Kulturwelten

¹³ Siehe für einen Überblick zu den Arbeiten des „Production-of-culture“-Ansatzes in verschiedenen Themenbereichen folgende von Peterson im Jahr 2009 zusammengestellte Liste (letzter Aufruf 26.08.22): <https://codeandculture.wordpress.com/2009/08/26/production-of-culture/>

theoretisch erfassen sowie teilweise ordnen und insbesondere eine spätere eigene empirische Arbeit anleiten. Sie können als zusätzliche „Verwerfungen“ (Diaz-Bone 2010, S. 150) aufgefasst werden, die über die „Production-of-culture“-Perspektive in die feldtheoretische Betrachtungsweise eingeführt werden.

Als eine erste Konzeptualisierung kann es hilfreich sein, diejenige „Kultur“, die von einer sozialen Welt produziert wird, in Bezug zu verschiedenen gesellschaftlichen Domänen zu stellen. Ein solches Modell führt Diana Crane in ihren Arbeiten ein (1992, vgl. 1995, 2002). Als eine Art Synthese von Klassenmodellen und medientheoretischen Ansätzen vor dem Hintergrund einer immer größeren Medienvielfalt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts betrachtet Crane die Bedingungen für Produktion und Konsum von aufgezeichneter Kultur (1992, S. 5).¹⁴ Sie unterscheidet dabei grundsätzlich drei Domänen, in denen sich die Aufzeichnungen von symbolischen Gütern bewegen (Crane 1992, S. 5): (1) In einer Kerndomäne finden sich Medienkonglomerate, welche die Kulturprodukte an ein nationales und internationales Publikum verbreiten. Diesen Produkten sind potenziell alle Mitglieder einer jeweiligen Gesellschaft ausgesetzt. Beispiele hierfür wären die Filmproduktionen aus Hollywood oder die Musik im Vertrieb der großen „Major-Labels“. (2) Dieser Kernbereich wird ergänzt von einer Peripherie, die von Organisationen dominiert wird, welche stärker auf lokaler bis nationaler Basis Kulturprodukte vertreiben. Die entsprechenden Medien orientieren sich dabei an spezifischen und distinkten Subgruppen, das heißt an deren Lebensstilen. Beispiele hierfür wären etwa „Special-Interest“-Zeitschriften (Diaz-Bone 2010), Online-Plattformen für ein Musikgenre oder Ähnliches. (3) Die dritte Domäne ist diejenige einer spezifisch lokalen Kultur. Sie ist oftmals in einem urbanen Setting angelegt und in ihr wird von einem und für ein lokales Publikum Kultur produziert. Kulturwelten und ihre Kulturprodukte können anhand dieses Modells danach unterschieden werden, wie weit und in welcher Form sie in die jeweiligen medienvermittelten Domänen vordringen können (Diaz-Bone 2010, S. 175).

Die von Crane beschriebenen drei Domänen können anhand einiger Hinweise relativiert werden: Vor dem Hintergrund der Globalisierung (Buchholz 2016), der Digitalisierung sowie der zentralen Rolle des Internets für die Verbreitung

¹⁴Bei den Klassenmodellen folgt Crane unter anderem Bourdieus Distinktionsperspektive (1982), neben den Ansätzen der Frankfurter Schule (z. B. Horkheimer und Adorno 2015). Bei den medientheoretischen Ansätzen fokussiert sie sich insbesondere auf die Erkenntnisse von Marshall McLuhan (1997), dass die Medien selbst noch einen stärkeren Einfluss haben als ihr Inhalt (vgl. Crane 1992, S. 2 ff.).

von medialen Inhalten oder der Idee einer „Hyperkultur“ (Reckwitz 2017; siehe [2.2.3]) ist die Aufteilung womöglich nicht mehr zutreffend. So ist ein Großteil aller Medieninhalte heute immer und überall verfügbar. Aufgezeichnete Kulturprodukte sind womöglich nicht mehr eindeutig „international“ oder „lokal“ beziehungsweise sie sind alle „international“. Zudem haben sich die Produktionsweisen von verschiedenen Mediendomänen angleichen können, da Produktions- und Distributionsmittel durch die Digitalisierung immer günstiger und einfacher zugänglich wurden (Cole 2011). Gleichzeitig können Nischenprodukte im Rahmen der gegenwärtigen Valorisierungstendenzen des Kapitalismus (Reckwitz 2017, S. 298 ff.) zu weltweit erfolgreichen Massenphänomenen werden. Damit muss nicht mehr a priori ein Spannungsverhältnis zwischen einer Kerndomäne und einer lokalen Domäne vorausgesetzt werden (Diaz-Bone 2010, S. 176).¹⁵ Kulturproduktion zeigt sich nun auch in internationalen Netzwerken (Crane 2002, S. 7 f.), wodurch insbesondere die dritte Domäne der urbanen Kulturproduktion neu aufgefasst werden muss (Crane 2009). Letztere kann sich weiterhin durch einen lokalen Produktionsmodus auszeichnen. Gleichzeitig sind „Kleinräumigkeit“ und „Nähe“ in einem physischen Sinne nicht mehr zentrale Merkmale, welche diese urbanen Kulturwelten auszeichnet. Denn auch kleine Welten können in einem internationalen Sinne verknüpft sein und „global“ funktionieren.

Trotz der erwähnten Relativierung in Bezug auf die drei Domänen lassen sich einige wichtige Einsichten der Konzeption Cranes für Kulturwelten ableiten: So kann Kulturproduktion anhand der Größe eines jeweiligen Publikums unterschieden werden. Dabei sind es insbesondere kleine Publika und Produktionskreise, in welchen „neue“ Ideen ausprobiert werden (Crane 1992, S. 6). Diese mögen vielleicht nicht mehr nur lokal organisiert sein. Trotzdem sind sie immer noch „klein“ in der Anzahl der beteiligten Personen im Vergleich zum Publikum von größeren Medienkonglomeraten. Die Produktion innerhalb dieser kleinen Kontexte wird insbesondere dadurch bestimmt, dass

¹⁵ Ein solches theoretisch-impliziertes Spannungsverhältnis würde sich darin zeigen, dass die lokale Domäne versucht, sich einer Tendenz der Vereinnahmung durch das Medienzentrum zu entziehen. Denn die „Aufnahme von Genrelementen aus der Medienperipherie durch das Medienzentrum, die gleichzeitig von der Kulturwelt als Enteignung wahrgenommen wird, entzieht den distinktiven Wert für die Kulturwelt und vernichtet (aus Sicht der Kulturwelt) die Qualität der Authentizität“ (Diaz-Bone 2010, S. 176 f.). Dem Ansatz von Reckwitz folgend würde hingegen das entsprechende Distinktionspotenzial nicht mehr wegfallen (2017, S. 298 ff.). Die Arbeiten von Boris Collet zur „Independent Musik“ zeigen hierzu auf, wie sich Domänen als Märkte etablieren (Collet 2020) und dahingehend unterscheiden, wie Qualitätsurteile gefällt werden (Collet und Rémy 2022).

die Kreierenden sich immer wieder gegenseitig abgleichen (Crane 1992, S. 6). Zudem kann eine wechselseitige („two-way“) Kommunikation zwischen Kulturproduzentinnen und Kulturkonsumenten auftreten (Crane 1992, S. 29). Quer zu den verschiedenen Domänen können wiederum „Genres“ betrachtet werden (Crane 1992, S. 7): bestimmte Arten von Literatur, Musik oder Film etwa, die über je eigene Normen und Kodierungen verfügen. Die Genres lassen sich insbesondere dadurch unterscheiden, wie sehr ihre Produktionsweisen auch in einer Kerndomäne übernommen werden können, oder inwiefern entwickelte Eigenheiten in spezifischen Bereichen verbleiben: „[W]ithin each genre, some of the content is disseminated in the core domain (the cultural arena), while the remainder is disseminated in the peripheral and urban domains“ (Crane 1992, S. 7). Die Frage, welche spezifischen Aspekte übernommen werden oder nicht, ist dabei abhängig vom jeweiligen Publikum einer Domäne. Die Produkte von urbanen Kulturwelten sind geprägt von einem sozial deutlich homogeneren Publikum (Crane 1992, S. 109). Demgegenüber zeigen sich von der Peripherie hin zum Kern immer breitere soziale Gruppen, die von der Kulturproduktion angesprochen werden sollen: vom im weitesten Sinne gemeinsamen Lebensstil bis hin zu sehr breiten und heterogenen Bevölkerungsschichten. Je heterogener das Publikum, desto weniger spezifisch dürfen die vermittelten Inhalte sein.

Neben dieser ersten, sehr groben Betrachtung von Kulturwelten in Bezug zu den drei Domänen werden weitere Konzepte der „Production-of-culture“-Perspektive als nützlich erachtet. Hierbei kann nochmals die grundsätzliche Ausgangslage des Ansatzes angeführt werden (Becker 2017, S. 17 ff.): Es gilt, eine Vielzahl von Prozessen zu betrachten, die erst ein Kulturprodukt „ermöglichen“. Dies erläutert Becker in Bezug auf Musik wie folgt:

Für das Konzert eines Symphonieorchesters müssen zum Beispiel Instrumente erfunden, hergestellt und gewartet worden sein, eine Notenschrift muss entworfen werden und Musik muss komponiert worden sein, die diese Notenschrift verwendet, Musiker müssen gelernt haben, die Noten auf ihren Instrumenten zu spielen; für die Proben musste Zeit eingerichtet und ein Raum bereitgestellt worden sein; das Konzert musste beworben, die Öffentlichkeit informiert, Karten verkauft und ein Publikum musste erreicht werden, das dazu in der Lage ist, die Vorstellung zu hören, zu verstehen und auf sie zu reagieren. Eine ähnliche Liste kann für jede andere der Darstellenden Künste erarbeitet werden. (Becker 2017, S. 18)

All die verschiedenen Prozesse mit ihren jeweiligen Aspekten sind Teil einer Kulturwelt und führen zu bestimmten Resultaten der Kulturproduktion, die im Rahmen der zuvor erwähnten Domänen an ein Publikum vermittelt werden.

Je nach Domäne können sich dabei unterschiedliche Infrastrukturen ergeben, die eine bestimmte Verbreitung ermöglichen. Um die komplexen Zusammenhänge und deren potenziell unzähligen Möglichkeiten handhabbar zu machen, entwickeln sich in Kulturwelten bestimmte „Konventionen“ (Becker 2017, S. 43 ff.). Dies sind nun nicht die fundamentalen Ontologien, welche die „Economie des conventions“ (EC) anhand der Qualitätskonventionen beschreibt (Boltanski und Thévenot 2007; Diaz-Bone 2018a, S. 141 ff.; siehe [2.2.4]).¹⁶ Die Beckerschen Konventionen beschreiben vielmehr „frühere Übereinkünfte, die zum Bestandteil der Art und Weise geworden sind, wie [...] üblicherweise vorgegangen wird“ (Becker 2017, S. 44). Aufgrund der Tatsache, dass zu viele Prozesse der Kulturproduktion miteinander zusammenhängen, erhalten die Konventionen ihre Wirkmächtigkeit und Beständigkeit, während sie gleichzeitig nicht formalisiert werden müssen. Die Ausprägung dieser Konventionen im Sinne Beckers ist ein weiterer Aspekt, der neben der konkreten Produktion betrachtet werden muss.

Die Herstellung der Kulturprodukte und deren Verteilung sowie damit etablierte konventionelle Übereinkünfte erfassen noch nicht alle Aspekte, die in der Kulturproduktion vorkommen. So gilt es weiter, bestimmte Positionen zu betrachten, die zwischen Produktion und Konsum vermitteln, nämlich die sogenannten „Gatekeeper“ (Crane 1992, S. 70, 112; Diaz-Bone 2010, S. 140; siehe auch Karpik 2011, S. 206): Dies können Kritikerinnen, Kuratoren, Redaktionen und sonstige sichtbare sowie einflussnehmende Personen in einer Kulturwelt sein. Damit wird hervorgehoben, dass die Distribution der Kulturprodukte, im Sinne einer Infrastruktur zur Verbreitung, nicht der einzige erklärende Aspekt für einen Konsum ist. Es sind nämlich auch die Gatekeeper, die Resultate der Kulturproduktion beurteilen, besprechen und sichtbar machen und so deren eigentliche Verbreitung unter den Konsumierenden fördern. In meist mehreren Organisationsschritten der Kulturproduktion bestimmen sie, was überhaupt „konsumiert“ werden kann, bevor in weiteren Schritten die Produkte in einem eingeschränkten und stärker ausgewählten Bereich präsentiert werden (vgl. Crane 1992, S. 70). Die Verbreitung von Kulturprodukten über Online-Plattformen mag die Rolle von „etablierten“ Gatekeepern herausgefordert haben (Huber 2018, S. 48). Gleichzeitig funktionieren auch die neuen digitalen Möglichkeiten der Distribution nicht ohne solche Rollen (Collet und Rémy 2022). Das

¹⁶Eine detaillierte Unterscheidung der beiden theoretischen Konzeptualisierungen von Konventionen wurde im Rahmen der empirischen Analyse erarbeitet und wird im Ergebniskapitel präsentiert [5.3.2].

Konzept der Gatekeeper erfasst in einem spezifischeren Sinne für Kulturwelten, was im Rahmen der „Economie des convention“ (EC) allgemein über die „Intermediäre“ betrachtet wird. Es geht darum, dass sich Beziehungen zwischen zwei Dingen, wie etwa diejenige zwischen einer Produktion und dem Konsum, auf etwas „Drittes“ stützen. Dieses Dritte übernimmt in der vermittelnden Rolle eine aktive Mitkonstruktion an demjenigen Etwas, das vermittelt wird (Bessy und Eymard-Duvernay 1997; vgl. Diaz-Bone 2018a, S. 109 f.). Auch Gatekeeper etablieren einen auf das Kulturprodukt einwirkenden „Rahmen“ (Bessy und Eymard-Duvernay 1997, S. XVII f.). Konkret zeigt sich dieses Einwirken unter anderem daran, dass nicht immer in Hinblick auf die möglichen Wünsche eines Publikums produziert wird, sondern die Ausrichtung einer Produktion auf die Interessen der Gatekeeper abzielen kann (vgl. Hirsch 1972, S. 649).

Das Resultat einer Kulturwelt wird nicht nur durch konventionelle Übereinkünfte im Rahmen einer Produktion sowie durch vermittelnde Positionen geformt, sondern auch durch den Konsum beziehungsweise die Rezeption selbst. Die eigentliche Bedeutung ist daher noch nicht durch die Produktion selbst festgeschrieben. Daher muss die Art und Weise betrachtet werden, wie Personen mit der aufgezeichneten Kultur umgehen. Eine jeweilige Welt steht daher auch im Zusammenhang mit einer bestimmten Rezeptionsweise, die durch verschiedene Faktoren angeleitet wird:

First, how is a fictional narrative text read or interpreted by a reader? Here the objective is to explain how multiple readings of a text can produce different interpretations. [...] Second, what are the characteristics of the text that make it less susceptible to multiple readings? Reception theory argues that texts ‘position’ readers. This means that the text reflects the viewpoint of a particular gender, race, age, social class, or other social category, generally the dominant ideology. [...] Third, how is the reader’s interpretation of the text influenced by his or her social location? Reception theory hypothesizes that readers belong to interpretive communities, or communities of readers, who interpret the same text in similar ways because they share similar backgrounds and environments. (Crane 1992, S. 88)¹⁷

Die Fragen nach der Interpretation sind für die vorliegende Arbeit gleich doppelt relevant: Sie müssen einerseits im Zusammenhang mit den Resultaten der Kulturproduktion einer sozialen Welt gestellt werden. Andererseits muss auch die Rezeption der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien in der Kulturwelt erfasst werden, da diese zur Verwendung ebenfalls interpretiert werden müssen.

¹⁷Crane verweist für ihre Konzeptualisierungen auf verschiedene Ansätze der Rezeptionstheorie (Iser 1976; DeVault 1990; Allen 2003).

Dabei kann angenommen werden, dass die theoretischen Konzepte im Vergleich eher komplexe kulturelle Produkte repräsentieren und jeweils für eine sehr spezifische Leserschaft ausgerichtet wurden. Deshalb sollten sie für die Kulturproduzent*innen Unbestimmtheiten und damit Rahmen für Interpretationen bieten: „Texts directed to more homogeneous audiences leave more leeway for, and in some cases require, interpretation by the audience“ (Crane 1992, S. 96). Cranes Ansatz impliziert weiter auch eine besondere Nähe, die für eine Theorieverwendung in der Kulturproduktion vorhanden sein sollte. Denn je mehr sich Produzierende und Konsumierende sozial ähneln, desto mehr können komplexere und „esoterische“ Kodierungen der Resultate von Kulturproduktion verwendet werden, da ein entsprechender Interpretationsrahmen vorausgesetzt werden kann (Crane 1992, S. 106).

Im Anschluss an diese ersten Konzepte der „Production-of-culture“-Perspektive können fünf Eigenschaften von Kulturwelten systematisiert werden (Crane 1992, S. 112): (1) Es finden sich in jeder Kulturwelt Produzent*innen, die mit einem weiteren Umfeld von Akteur*innen, Objekten, Prozessen und mehr die Kulturprodukte gemeinsam herstellen. (2) Zentral für die Herstellung ist eine in der Vergangenheit festgelegte Art und Weise, wie dies von Becker (2017) als konventionelle Übereinkunft beschrieben wurde: eine geteilte Vorstellung dessen, was die Resultate der Kulturproduktion genau sein sollen und wie diese zu bewerten sind. (3) Für die verschiedenen Aktivitäten einer Kulturwelt (wie eben Produktion, Distribution, Evaluation und Konsum) sind bestimmte Organisationen, Mittel, Infrastrukturen und so weiter vorhanden. (4) Es finden sich in einer Kulturwelt zudem ergänzende Rollen vor, wie etwa die Gatekeeper. Diese bestimmen mit, wie Kulturprodukte gestaltet werden und – als letztes Element der Kulturwelten – (5) welche Produkte von einem Publikum konsumiert werden. Das Publikum als Eigenschaft einer Kulturwelt nimmt eine aus mehreren Gründen wichtige Rolle ein: Auf der einen Seite wird ihm eine zentrale Kompetenz zugewiesen, die Bedeutungen der Kulturprodukte zuzusprechen. Und auf der anderen Seite können verschiedene Kulturwelten sowohl anhand ihrer Organisationsweise (Eigenschaften 1–4) als auch durch die soziale Strukturierung ihres jeweiligen Publikums unterschieden werden (Crane 1992, S. 113).

3.2.5 Authentische Produktion und Performativität

Das Festlegen der Eigenschaften einer jeweiligen Welt, die den sozialen Kontext von Kulturproduktion darstellt, darf allerdings nicht als Endpunkt der Analyse verstanden werden. Es muss auch ein Resultat der Produktion betrachtet werden,

das durch diese Eigenschaften ermöglicht wird (Peterson 1997, S. 10). Das heißt, dass danach gefragt werden muss, was aus den strukturellen Arrangements der Produktion, Distribution, Evaluation und des Konsums als Kulturprodukt folgt. Im Anschluss an Richard Peterson kann dessen Resultat als die „Authentizität“ in einer Kulturwelt angesehen werden (1997, 2000, 2005). Die Ausprägung der jeweiligen Authentizität liefert einen einheitlichen Bezugspunkt zur Ausrichtung der unterschiedlichen Prozesse in einer Kulturwelt. An diesem können sich die Akteur*innen orientieren – und auch eine Analyse der sozialen Welt kann darauf ausgerichtet werden (vgl. Strauss 1978, S. 123). Die Fragen von Authentizität sind zudem in verschiedenen weiteren theoretischen Zusammenhängen dieser Arbeit immer wieder aufgetaucht: So haben die Gesellschaftsdiagnosen, die im Zusammenhang mit Performativität der Kultur- und Sozialwissenschaften eingeführt wurden, auf die Bedeutung dieser Vorstellung in der gegenwärtigen kapitalistischen Produktion hingewiesen (Reckwitz 2017, S. 137; Boltanski und Esquerre 2018, S. 229). Sowohl bei den Erläuterungen zur Distinktion hinsichtlich der Lebensstile als auch im Zusammenhang mit der Verwendung der Theorien in Feldern tauchten immer wieder Fragen nach dem „Authentischen“ auf (siehe [3.2.3]). Eine konzeptionelle Erfassung der entsprechenden Vorstellung als Grundlage und als Resultat der Kulturproduktion scheint daher angebracht.

Für seine Untersuchung von Authentizität beschreibt Peterson verschiedene „Pfade der Institutionalisierung“ (1997, S. 8) am Beispiel der US-amerikanischen Countrymusik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Anhand dieser Pfade lässt sich grundsätzlich nachvollziehen, wie sich diese Kulturwelt in einer bestimmten Weise herausbildet, nämlich indem für die gemeinsame Aktivität mehr und mehr Rollen definiert werden:

To be successful the earliest artists not only had to perform for an audience, but they often had to book their own engagements, arrange transportation, plan publicity, find new songs, and collect the money owed to them. Over the years, the roles of manager, talent agent, recordings producer, publicist, publisher, song plugger, disk jockey, sideman, session musician, and costumer emerged, and by the mid 1950s constituted the institutionalized “world” (Becker [2017]) or “field” (Bourdieu [1982]) of commercial country music, a machine that was capable of making and merchandising new records and new artist on predictable basis using the evolving conception of authenticity. (Peterson 1997, S. 10)¹⁸

¹⁸ Im Original verweist Peterson auf die englischen Publikationen von *Art Worlds* und *Distinction* aus den Jahren 1982 beziehungsweise 1984. Diese wurden hier durch die deutschen Versionen ersetzt (Becker 2017, Bourdieu 1982).

Durch die Institutionalisierungen der Rollen entsteht sowohl ein bestimmtes kulturelles Produkt (bzw. dessen Produktion wird darin definiert) als auch eine konkrete und korrespondierende Vorstellung von dessen Authentizität. Es wird definiert, was „echt“ ist; was das Originale und nicht das Gefälschte ist; was als unverändert gelten kann oder was richtig reproduziert wurde; was und wer in einem Kontext glaubwürdig ist (vgl. Peterson 1997, S. 206 ff.). Auf die Vorstellung von Authentizität können die verschiedensten Akteur*innen im Feld immer wieder Bezug nehmen und sich danach ausrichten. Gleichzeitig ist aber Authentizität selbst nicht in einem Objekt oder Prozess per se festgelegt. Es muss von der Kulturwelt selbst bestimmt werden, was auf welche Art und Weise abgerufen und vermittelt wird, um Authentizität zu schaffen. Für „Country“ beschreibt Peterson unter anderem die Orientierung an einer Glaubwürdigkeit im aktuellen Kontext und die Betonung authentischer Persönlichkeiten, mit der eine Authentizität der Musik geschaffen wurde (1997, S. 209). So galten allzu einfache Formen wie diejenigen der „Oldtimers“, bei denen alte, traditionell gekleidete Männer alte und traditionelle Lieder spielten, nicht unbedingt als „authentische“ Countrymusik. Gemäß einer Authentizitätsinterpretation in Bezug zum aktuellen Kontext wurde diese Form eher als Kuriosität interpretiert (Peterson 1997, S. 5/66/227). Eine Authentizität der Musik wurde vor allem anhand der Künstler*innen als „Personen“ festgemacht. Diese sollten das „Leben auf dem Land“ kennen, die eigenen Lieder schreiben und engen Kontakt zum Publikum suchen (Peterson 1997, S. 153/210/225). Hierfür wurden bestimmte Stereotype geschaffen, wie etwa der arme in den Bergen lebende „Hillbilly“ oder der auf Farmen und oftmals alleine arbeitende „Cowboy“. Die Darstellung der Country-Musiker*innen anhand dieser Charaktere konnte jeweils auf vorhandene kulturelle Imaginationen zurückgreifen. Dass es „Darstellungen“ und damit konstruierte Authentizitätsvorstellungen waren, zeigt sich an folgender Tatsache: Die Musiker*innen, welche die Charaktere repräsentierten, waren in der Stadt aufgewachsen und lebten auch weiter dort. Und die eigentlich arbeitenden Cowboys konnten kaum Musikinstrumente auf dem Niveau spielen, das für einen Erfolg im „Country“ nötig gewesen wäre (Peterson 1997, S. 68).

Am Mechanismus der Authentizitätskonstruktion lassen sich Fragen zur Produktion in einer Kulturwelt auf verschiedenste Weise angehen. Ein Analyseinteresse kann mit der Frage beginnen, warum in einem gewissen Bereich kultureller Produktion überhaupt eine Forderung nach Authentizität entsteht. Beim Beispiel der Countrymusik tauchten solche Forderungen mit der Wende hin zum 20. Jahrhundert auf: Infolge einer sich ausbreitenden Plattenindustrie sei eine zuvor noch vorhandene „Unmittelbarkeit“ der Musik mehr

und mehr weggefallen, so Peterson (1997, S. 211). Das bedeutet keineswegs, dass es gesellschaftliche Bereiche der Produktion gibt, die im Sinne eines „Urzustandes“ dem wirklich „Echten“ entsprechen würden. Der „Production-of-culture“-Perspektive folgend geht es Peterson darum, die Strukturen zu beschreiben, in denen ein stärkerer Fokus auf ein Konzept wie Authentizität gelegt wird. Im Verlauf der Formierung und Etablierung eines Authentizitätsverständnisses kann in einer Kulturwelt weiter eine bewusste Politik verfolgt werden, welche dieses Verständnis zu naturalisieren versucht (Peterson 1997, S. 211 ff.). Als Resultat dieses Prozesses zeigt sich eine bestimmte Ausrichtung der Vorstellung vom „Echten“ und die dazugehörigen Prozesse neu als Normalität. Das in der institutionalisierten Kulturwelt konsolidierte Verständnis von Authentizität und das System zur Produktion werden als Teile einer „natürlichen“ Ordnung dargestellt und die daraus abgeleiteten Prozesse zur Gewohnheit erklärt (Peterson 1997, S. 212, 217). Ein analytisches Interesse kann hierbei aufzeigen, wie Intentionen mit dem entsprechenden Naturalisierungsprozess verbunden sind und dabei (bewusst) alternative Möglichkeiten ausgeschlossen werden.

Das naturalisierte Authentizitätsverständnis und die damit zusammenhängenden Produktionsstrukturen können sich im weiteren zeitlichen Verlauf einer Kulturwelt auch wieder ändern. Für das Beispiel der Countrymusik verdeutlicht Peterson, wie bestimmte Prozesse zu dieser Veränderung geführt haben. Diese lassen sich mit bereits eingeführten Konzeptualisierungen erfassen, nämlich als ein Wechselspiel zwischen einem ökonomischen und einem kulturellen Pol des Feldes (siehe [3.2.2]) beziehungsweise zwischen einer Kerndomäne und den kleinräumigeren Produktionswelten (siehe [3.2.4]). Peterson erläutert die beiden Pole beziehungsweise Domänen als die „weiche“ und „harte“ Countrymusik (1997, S. 137 ff.). Zentral ist hierbei, dass ein bestimmtes Authentizitätsverständnis nicht nur je einem der beiden Bereiche zugeordnet werden kann. Vielmehr erfolgt eine Hin und Her in Bezug auf Authentizität zwischen den beiden Bereichen: Ein zuerst kulturell-dominant hartes Authentizitätsverständnis wurde in der ökonomisch-dominant weichen Kerndomäne übernommen und umgekehrt (Peterson 1997, S. 154 f.). Die Anpassung des Authentizitätsverständnisses innerhalb der Kulturwelt wurde von weiteren sozialen Veränderungen begleitet. Diese zeigen sich auch im Sinne von exogenen Schocks (siehe [3.2.2]), welche die Produktionsbedingungen im Feld neu anpassen. Ein Beispiel für Letzteres war in der Countrymusik die Verbreitung und Popularisierung des Radios, das neue Authentizitätsverständnisse erfordert (Peterson 1997, S. 119 ff.). Was daher authentisch ist, ist im Rahmen einer Kulturproduktion nicht statisch, sondern verändert sich über die Zeit hinweg. Die Festlegung von Authentizität ist dabei nicht

zufällig, sondern repräsentiert “a continuous political struggle in which the goal of each contending interest is to naturalize a particular construction of authenticity” (1997, S. 220).

Die mit Peterson eingeführte Betrachtungsweise kann auf das in der vorliegenden Arbeit im Zentrum stehende Phänomen übertragen werden. Die Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften können innerhalb einer Authentizitätskonstruktion insofern performativ wirken, als dass sie ein mögliches Modell darstellen, auf das ein Verständnis in der Kulturwelt ausgerichtet werden kann. Ein Hinweis auf ein theoretisches Konzept oder dessen Autor*in kann etwa Teil eines Sets von kodierten Referenzen sein, die eine Kulturwelt auszeichnen. Für die Countrymusik beschreibt Peterson dieses Set wie folgt: “The verbal accent, vocabulary, grammar, and prior rough work experience affirm that a person is from the great geographic cradle of country music and hasn’t let education get the better of a working-class identification” (Peterson 1997, S. 225). Ein solches Authentizitätsverständnis von Countrymusik könnte potenziell zu retroaktiven Effekten gegenüber der Verwendung von Theorien führen, also zur bewussten Ablehnung der entsprechenden Referenzen in der sozialen Realität. Für die Kulturwelten, in denen die Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften als Referenzen auftauchen, kann daher eine Art gegenteiliges Authentizitätsverständnis erwartet werden, das auf die Relevanz der Bildung hinweist. Die Verwendung eines theoretischen Konzeptes wäre somit die Bestätigung, dass ein*e Kulturproduzent*in potenziell über das „richtige“ Verständnis von Kulturproduktion verfügt. Das Set von Referenzen, in dem Theorien auftauchen, funktioniert sowohl als Distinktionsmerkmal als auch im Sinne einer zu befolgenden konventionellen Übereinkunft für die Produzierenden (bzw. Distribuierenden oder Evaluierenden). Im Sinne der generischen Performativität (siehe [2.1.4]) würden die Theorien in einem solchen Set auftauchen, ohne dass dies weitere Konsequenzen für die konkrete Ausprägung der Authentizität und damit die Wertvorstellungen in der Kulturwelt hätte. Die Referenz auf ein Konzept wird als eine Art gegebenes Kriterium angesehen, das es zu erfüllen gilt (vgl. Crane 1992, S. 119).

Wiederum stärkere performative Effekte würden aufgrund der Verwendung eines kultur- und sozialwissenschaftlichen Konzeptes zu einer Veränderung des Authentizitätsverständnisses führen. Die Theorien wären nicht eine weitere Referenz unter vielen, sondern würden aktiv mitbestimmen, was überhaupt und auf welche Weise etwas zu einer Referenz werden kann. Ein Effekt, der einer solch effektiven Performativität ähnelt, wird von Paul DiMaggio am Beispiel von kulturellen Unternehmer*innen am Ende des 19. Jahrhunderts in der US-amerikanischen Stadt Boston aufgezeigt (DiMaggio 1982a, b; vgl. Peterson 1997,

S. 206). Er verweist zunächst darauf, dass zu Beginn des Jahrhunderts kaum Unterscheidungen zwischen einer „Hochkultur“ und einer „populären Kultur“ vorherrschten, wie dies in Europa der Fall war (DiMaggio 1982a, S. 34 f.). Die verschiedensten Formen wurden in Museen nebeneinander präsentiert. Die Vorstellung einer authentischen Hochkultur musste zuerst noch etabliert werden, um sie in konkreten organisationalen Zusammenhängen festzumachen (etwa ein Museum für „bildende Kunst“). Grundlage für diese Unterscheidung und die Zuordnung von Kulturprodukten zu den beiden Bereichen waren unter anderem die Schriften eines englischen Literaturkritikers (vgl. DiMaggio 1982a, S. 306). Diese Schriften gaben vor, was wirklich „Kultur“ sein könne (und zu einer besseren Gesellschaft führe) und was lediglich für andere Zwecke geschaffen wurde. Die entsprechenden Aufteilungen wurden dann konkret umgesetzt (DiMaggio 1982a, b; vgl. Peterson 1997, S. 206). Das Beispiel zeigt auf, wie ein theoretisches Konzept und dessen Beschreibung der sozialen Realität das „Zentrum“ eines Authentizitätsverständnisses repräsentiert. Im Gegensatz zu den oben vorgestellten Überlegungen zur generischen Performativität kann hierbei die Referenz auf eine Theorie und das damit verbundene Verständnis auch stärker in den Hintergrund rücken. Trotzdem leitet ein theoretisches Konzept die verschiedensten Prozesse einer Kulturwelt an (vgl. Carstensen und Hansen 2019). Eine solche Wirkung auf Authentizität beschreibt potenziell eine Möglichkeit, wie sich ein besonders starker performativer Effekt einer Theorie entfalten könnte.

3.2.6 Schlussfolgerung: Zwei Interessen am sozialen Kontext von Performativität

In diesem Unterkapitel wurde versucht, den sozialen Kontext der Kulturproduktion theoretisch zu bestimmen, in dem die Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften verwendet werden. Die zuletzt eingeführten Konzepte in Bezug auf Kulturwelten verdeutlichten hierbei ein stärker detailorientiertes Interesse: So wurde die Möglichkeit diskutiert, wie im Rahmen der Authentizitätskonstruktion die vorhandenen Vorstellungen von den „echten“ Resultaten der Kulturproduktion bestätigt oder verändert werden könnten. Dabei ließen sich bereits verschiedene Effektstärken von Performativität (siehe [2.1.4]) im sozialen Kontext verorten. Die Überlegungen zur Performativität lassen sich auch auf die weiteren eingeführten Konzepte in Bezug zu Kulturwelten übertragen: Werden Gatekeeper analysiert, so kann danach gefragt werden, ob und auf welche Weise diese die Verwendung der Theorie fördern oder womöglich

einschränken (und deshalb Retroaktionen provozieren).¹⁹ Die Rezeptionsweisen in einer Kulturwelt kann ebenfalls danach befragt werden, wie diese von einer kultur- und sozialwissenschaftlichen Perspektive beeinflusst werden (wobei wiederum Effektstärken unterschieden werden können) oder wie die Rezeptionsweisen zu unterschiedlichen Interpretationen der Theorien führen (und damit wieder Retroaktionen bewirkt werden). Im Zusammenhang mit den verschiedensten Produktionsprozessen lässt sich somit eine konventionelle Übereinkunft der Kulturproduktion nachvollziehen, die mit den theoretischen Konzepten im Zusammenhang steht und davon beeinflusst wird. Anhand der drei Domänen von Kultur können schließlich Thesen abgeleitet werden, weshalb sich Prozesse der Verwendung der Theorien in unterschiedlichen Kulturwelten unterscheiden: Die Kerndomäne, so die theoretische Annahme, würde komplexere Kodierungen der Kulturprodukte wie eben Referenzen auf Theorien eher verhindern. Das Angebot an Konzepten aus der Kulturwelten-Perspektive ist ohne Zweifel eine Hilfestellung bei der Betrachtung einer Vielfalt und der Situiertheit von den Produktionsprozessen, im Rahmen derer die kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien verwendet werden.

In der Kombination mit der allgemeineren Perspektive der Praxis- und Feldtheorie Bourdieus wird wiederum ein stärkeres abstraktes und analytisches Interesse an diesen Details hervorgehoben. So kann Kulturproduktion, die der Kerndomäne zugeordnet wird, als eine Art „Zusammenfassung“ der heteronomen Pole verschiedener Felder betrachtet werden. Die Orientierung an einem breiten Publikum, so die theoretische Schlussfolgerung, ist dann der Dominanz einer ökonomischen Logik zuzuschreiben. Die urbanen Kulturwelten wiederum können als der kulturell-dominante Pol angesehen werden, an dem Produzierende für andere Produzent*innen die Produkte schaffen. Das mögliche Spannungsverhältnis zwischen den Domänen wäre die Ausübung des symbolischen Einflusses der urbanen Welten auf das Feld insgesamt. Dieser Einfluss führt weiter potenziell dazu, dass ein distinktiver Wert der Kulturprodukte durch die Aufnahme in

¹⁹Crane erläutert drei Einflussformen auf Gatekeeper (1992, S. 119 f.): (1) Diese können „sozial“ überzeugt werden, da eine Produzentin und ein Gatekeeper befreundet sind. Hierbei muss das jeweilige Kulturprodukt nicht spezifisch ausgerichtet werden. (2) Weiter kann versucht werden, den ästhetischen Kriterien der Gatekeeper zu entsprechen. (3) Die letzte Form ist der Versuch des Produzenten, eigene Kriterien einzuführen. Dabei müssen die Gatekeeper überzeugt werden, diese Kriterien zu übernehmen. Der Dreiteilung folgend könnten auch die performativen Effekte von Theorien angeordnet werden: (1) generische Performativität, (2) effektive Performativität und (3) barnesischen Performativität.

die Kerndomäne abhandenkommt (vgl. Diaz-Bone 2010, S. 157 f.). Auch die Betrachtung der Rezeptionsweisen innerhalb der Kulturwelten lässt sich auf ein solches Interesse an Distinktion umorientieren. Der „Interpretationsrahmen“ der Mitglieder einer Welt stimmt deshalb mit den Produktionslogiken überein, da von einer funktionalen und strukturalen Homologie ausgegangen werden kann (Bourdieu 1982, S. 365, 1999, S. 395): Die produzierenden Feldpositionen und die konsumierenden Positionen im sozialen Raum weisen einen vergleichbaren Kapitalbesitz auf. Daran anschließend lässt sich das Interesse an den Gatekeeper analytisch ausrichten. Bourdieu beschreibt nämlich sogenannte „neue Kulturvermittler*innen“ (1982, S. 510): Diese verfügen über eine besondere Stellung in den Massenmedien, die zwischen der kulturell-dominanten Produktion und der Massenproduktion anzusiedeln ist. Hierbei geht es weniger um die „Auswahl“ von Kulturprodukten, sondern darum, dass diese Kulturvermittler*innen eine sogenannte „Fehlrezeption“ herbeiführen. Es wird suggeriert, dass die Produkte des kulturell-dominanten Pols über die Massenmedien prinzipiell allen zugänglich gemacht werden könnten (vgl. Diaz-Bone 2010, S. 64). Dieses Zugänglichmachen kann dazu führen, dass die Resultate der Kulturproduktion ihren distinkten Wert verlieren. Der beständige Wandel in sozialen Welten, der in der „Production-of-culture“-Perspektive ein zentrales Interesse ist, resultiert aus den Prozessen der symbolischen Dominanz (vgl. Bourdieu 1982, S. 512 f.). So wird deutlich, dass auch Kulturwelten die strukturellen Eigenschaften von Feldern aufweisen beziehungsweise deren Dynamiken folgen (Diaz-Bone 2010, S. 151). Aus beiden Perspektiven wird ein Kontext als sozialer und symbolischer Raum erfasst (vgl. Zifonun 2012, S. 246). Während die Feldtheorie weniger auf Details eingeht, so hebt sie immer wieder das analytische Interesse für Dominanz hervor.

Die Kombination der beiden theoretischen Perspektiven zur Betrachtung des sozialen Kontextes, in dem Performativität stattfindet, lässt sich in bestimmter Weise zuspitzen. Diese Zuspitzung ist unabhängig davon, ob eine stärker analytische Abstraktion betrieben wird (wie bei der Feldtheorie) oder ob die Betrachtungsweise detailorientiert erfolgt (in Bezug auf Kulturwelten). Grundsätzlich geht es nämlich um folgende beide Interessen: Steht die Performativität im Zusammenhang mit einer Art Zusammenarbeit zwischen zwei sozialen Kontexten? Oder zeigt sich die Verwendung der Theorien als etwas, das einen eigenen sozialen Kontext überhaupt erst etabliert? Beim ersten Interesse wird wahlweise danach gefragt, wie ein Bereich eine Dominanz in einem anderen Bereich erlangen konnte (also Wissenschaft in der Kulturproduktion) oder wie eine Kooperation in spezifischen Produktionsprozessen ermöglicht wird. Eine solche Kooperation kann über eine „Nähe“ der unterschiedlichen Kontexte, über die Überschneidungen ihrer Netzwerke oder durch eine sogenannte „Kooperation

ohne Konsens“ erfasst werden. Letzteres beschreibt eine Zusammenarbeit ohne Dominanz, bei der gleichzeitig die genauen Formen noch nicht festgelegt sind und vielmehr ein offenes System der Zusammenarbeit etabliert wird (Strauss 2008, S. 248 ff.; vgl. Clarke und Star 2008, S. 125; Clarke et al. 2018, S. 73). Beim zweiten Interesse wird feldtheoretisch danach gefragt, wie eine Autonomie mittels der theoretischen Konzepte erreicht werden kann und von welchen Positionen aus die Verwendung erfolgt, also ob die dominierten Akteur*innen Konsekrationsweisen herausfordern oder ob etwa Heterogenität am kulturell dominanten Pol ausgemacht werden müsste. Aus der Detailperspektive der Kulturwelten-Theorie wiederum werden die Institutionalisierungspfade deutlich, die zu einer eigenen sozialen Welt mit spezifischen Eigenschaften führen können, in der die Verwendung der Theorien die zentrale Aktivität repräsentiert. Bei einer Kombination der Betrachtung von der Zusammenarbeit zweier Bereiche einerseits und der Etablierung eines eigenen sozialen Kontextes andererseits schließen sich die erläuterten Prozesse potenziell nicht gegenseitig aus. Vielmehr repräsentieren sie Interessen in Bezug auf das Phänomen der Performativität, die beide verfolgt werden sollen.

3.3 Mediation durch Theorien

3.3.1 Erweiterung der Perspektive durch Mediation

Mit dem in diesem Unterkapitel einzuführenden Begriff der Mediation wird ein Prozess nochmals aufgenommen, der teilweise bereits im Rahmen der vorhergehenden theoretischen Perspektiven betrachtet wurde: die Kulturproduktion als die „Erschaffung“ der Kulturprodukte. Die hier zu präsentierenden Konzeptualisierungen, die insbesondere von Antoine Hennion (2015) eingeführt wurden, versprechen aber, den Produktionsprozess nicht nur detaillierter, sondern vor allem theoretisch kohärent anzugehen. Auch beim Konzept der Mediation ist es das Ziel, Kulturproduktion und deren Resultate nicht auf eine reine Leistung der Künstlerin oder des Kulturproduzenten zurückzuführen. Vielmehr soll ein ganzes Set von Aktanten im weitesten Sinne beschrieben werden, die an dieser Produktion beteiligt sind (vgl. Hennion 2015, S. 17). Diese Aktanten können genauso Personen wie Objekte, Medien oder bestimmte Vorstellungen und Prozesse sein. Sie alle werden als Intermediäre aufgefasst: als aktiv beteiligte und ko-konstruierende Vermittler (vgl. auch Bessy und Eymard-Duvernay 1997). Die Aktanten sind Zwischeninstanzen, die Prozesse anleiten, Vorstellungen einführen, Kompetenzen zuschreiben, Informationen formatieren und so nicht zuletzt Reich-

weiten und Qualitätsvorstellungen der Kulturproduktion mitbestimmen (vgl. Diaz-Bone 2018a, S. 110). Mithilfe des Konzeptes der Mediation steht die aktive Vermittlung selbst im Fokus (und nicht das Vermitteln zwischen zwei Parteien), während die Handlungen im Auftreten betrachtet werden (statt diese einem Handelnden zuzuschreiben).²⁰

Die angestrebte Betrachtungsweise erweitert den Blick auf Performativität grundsätzlich um zwei Aspekte, die in den Lebensstil-Konzepten sowie der Feldtheorie beziehungsweise dem „Production-of-culture“-Ansatz nur schwach formuliert oder nur indirekt enthalten waren: Erstens wird auf die materielle und mediale Beschaffenheit von (kulturellen) Objekten eingegangen, wodurch zweitens die genaue Wirkungsweise der Theorien auf die Objekte der Kulturproduktion herausgehoben werden kann.

Materielle und mediale Beschaffenheit von Objekten

Bei der ersten Erweiterung mit dem Ziel, eine Ontologie der materiellen und medialen Beschaffenheit von kulturellen Objekten in der Analyse zu erfassen, orientiert sich das Konzept der Mediation an der allgemeinen Perspektive der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT, siehe auch [2.1.2]).²¹ Mediation ordnet sich damit in einen weiteren Verbund von Konzepten ein, die sich durch eine Umkehrung der Erklärungsperspektiven auszeichnen (Hennion 2013, S. 11 f.). Auch die Ansätze der neo-pragmatischen Perspektive der EC können diesem Verbund zugeordnet werden (vgl. Diaz-Bone 2018a, S. 14 f.). Im Rahmen dieser umgekehrten Erklärung wird etwa davon ausgegangen, dass die Handlungen die Akteur*innen schaffen (und nicht umgekehrt). Weiter werden Interessen von Akteur*innen nicht als gegeben betrachtet, sondern diese müssen erklärt werden – und erst dann können Interessen potenziell als Erklärungen hinzugezogen werden (vgl. Barthe et al. 2016, S. 210 f.). Objekte wiederum werden nicht als vorhanden angesehen, sondern erst eine bestimmte Beziehung zu diesen schafft sie. Anders formuliert geht es darum, Ursachen und Wirkungen umzudrehen:

²⁰Hennion nimmt mit dem Begriff der „Mediation“ Bezug auf Émile Durkheims Ausführungen zum Konzept der Intermediäre (Durkheim 2016), und nicht auf dasjenige der EC. Um die eigentliche aktive Vermittlung zu betonen, entfernt er das Präfix „Inter-“ und fügt stattdessen die Nachsilbe „-tion“ hinzu, um das Handeln hervorzuheben (vgl. Hennion 2015, S. 8 f./23).

²¹Implizit schließt Mediation auch an das Konzept der Performativität an. Denn Michel Callon, von dem der entsprechende Ansatz ausgeht [2.1.2], gilt als Mitinitiator der ANT gemeinsam mit Bruno Latour und John Law (vgl. z. B. Kneer 2009).

“[...] to study rather the construction of reality than realities already constructed” (Hennion 2015, S. 9). Mit dieser umgedrehten Perspektive soll sichergestellt werden, dass in den Erklärungen die wirklichen Tätigkeiten der Akteur*innen und die Realitäten der Dinge in den Blick geraten. Eine solche „Objektivität“ von Tätigkeiten und die Beschaffenheiten von Prozessen werden bisweilen ignoriert, wenn eine soziologische Analyse die Handlungen und Prozesse ausschließlich als soziale Zeichen analysiert (Hennion 2013b, S. 15 f.). Die eigentlichen Produktionsschritte eines Künstlers, das kulturelle Produkt und die Worte der Kritikerin, die Distributionskanäle oder die Konsumweisen einer Person fallen oft weg und werden (überspitzt formuliert) zum sozialen Zeichen für eine a priori festgeschriebene Funktion: für die Abgrenzung einer sozialen Gruppe oder für die Feldposition der Akteur*innen.²²

Die materielle oder mediale Beschaffenheit der Prozesse zu erfassen impliziert keineswegs, nach einem wie auch immer gearteten Absoluten oder Autonomem im Sinne eines „naiven Realismus“ zu suchen. Den verschiedenen Tätigkeiten wohnt ohne Zweifel die Funktion eines sozialen Zeichens inne. Weiter ist der Status der Prozesse und Objekte sowie ihre Realitäten immer konstruiert: Er zeigt sich erst durch weitere Assoziationen und vollzieht sich erst durch Handlungen, die mitlaufen müssen oder zugeschrieben werden (vgl. Hennion 2013, S. 16). Trotzdem muss einer solchen Konstruktion eine eigene Realität und eine eigene Rolle zugesprochen werden. Hennion hat das Konzept der Mediation insbesondere am Beispiel der Musik entwickelt. Dort repräsentiere die Analyse von Mediationen ein genauso „riskantes“ wie „vielversprechendes“ Unterfangen (Hennion 2015, S. 1 ff.). Ein eigentliches Objekt der Musik existiert nämlich nie, denn selbst die grundlegendsten Vibrationsbewegungen, welche das Klangerlebnis ausmachen, werden nur über Luft ermöglicht. Das Beispiel sei daher prädestiniert, in der sozialwissenschaftlichen Betrachtung zu „verschwinden“, so Hennion (2015, S. 3). Doch Klang – und das sollte der physikalische Vergleich klarmachen – wird über alle diese Verbindungen und Vermittlungen getragen: von den Luftschwingungen genauso wie von den Interpret*innen, von Instrumenten genauso wie von konzeptionellen Vorstellungen; bis er als Musik inmitten von Musikern und einem Publikum auftritt (Hennion 2015, S. 1). „Das, worauf die Mediation den Blick öffnet, ist eben jene musikalische Sache: Etwas, das entsteht oder hervortritt, etwas, wovon man den Eindruck hat, dass es

²²Hennion entwickelt seine Kritik einer fehlenden Ontologie von Objekten vor allem anhand von Durkheims Beschreibung eines australischen Totemismus (Durkheim 2017; vgl. Hennion 2015, S. 21 f.). Dann bezieht er dieselbe Kritik auch auf Bourdieu (vgl. Hennion 2015, S. 32 f.), wie im vorhergehenden Satz im Text deutlich wird.

(dort) anwesend ist oder auch nicht, eine Präsenz, ohne dass es jedoch ein konkretes Objekt gäbe, was man vor sich hinstellen und isolieren könnte“ (Hennion 2013, S. 18). Die Beschaffenheiten zu erfassen bedeutet all die potenziellen Stationen der Mediation in die Analyse miteinzubeziehen. Dabei gilt es zu fragen, wie deren jeweils eigene Materialität und Medialität wiederum diejenige des Resultates der Kulturproduktion, hier Musik, mitbestimmen.

Wirkungen der theoretischen Konzepte

Als zweite Erweiterung der bisher eingeführten Perspektiven wird über das Konzept der Mediation nochmals eine Wirkung vertieft und konkretisiert, die von der Verwendung der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien ausgehen kann. Mediation beschreibt nämlich eine kontinuierliche Vermittlung zwischen den verschiedensten Elementen, mit denen ein kulturelles Objekt und ein sozialer Zeichencharakter eines kulturellen Objektes entstehen (Hennion 2015, S. 1). Auch die wissenschaftlichen Theorien selbst werden als Teil der Mediation betrachtet: Sie sind ein weiterer Aktant oder eben Intermediär und so Teil der Beziehung zwischen einer Ontologie des Materiellen und dem Sozialen in einem Kulturprodukt. Beide Aspekte, die Ontologie des Materiellen/die Ästhetik und das Soziale/der Zeichencharakter, können mit den Theorien in der Mediation verändert werden. Hennion selbst erfasst einen vergleichbaren Prozess bereits in früheren Arbeiten für die Wirkung der Musiktheorie (1987a, b, 2021): Anstelle einer Beschreibung von Musik und der Erklärung von konsistenten Tonsystemen schafft jede Theorie eine je eigene Realität von Musik. Während die musikwissenschaftliche Diskussion lange davon ausging, wie eine Konsistenz in der Erfassung von Musik allgemein ermöglicht werden kann, dreht Hennion die Erklärung um: Die jeweiligen theoretischen Systeme verschieben Inkonsistenzen in den Tonsystemen und ermöglichen es so, bestimmte Musiken zu mobilisieren und zu kontrollieren (Hennion 2021, S. 20). Diese Vorstellung der performativen Wirkungen von Konzepten wird hier nun übernommen für die kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien.

Da die Einbindung von Theorien und abstrakteren Aspekten im Mediationsprozess beachtet wird, läuft Hennions Konzeptualisierung nicht Gefahr, in einen zu eng verstandenen „Empirismus“ zu verfallen. Dieser würde jegliche Generalisierungen und Stabilisierungen ignorieren und lediglich Detailprozesse betrachten (Hennion 2015, S. 35). Mediation verdeutlicht aber, dass ein Status der Objekte entsteht und festgeschrieben werden kann, der beständiger ist als eine immer wieder neue und direkte Verhandlung. Auch eine Theorie kann in diesem Prozess zwischen den verschiedensten Elementen als beteiligte intermediäre Position und Vermittlerin auftreten. Sie ist genauso Teil der Mediation wie eine mediale Anordnung, der Geschmack eines Kollektivs oder die physischen Eigen-

schaften eines Objekts. Die Rolle der Theorie in ihrer performativen Wirkung ist dabei nicht diejenige einer „wahren“ oder „falschen“ Beschreibung der Realität. Die theoretischen Konzepte bilden als Teil von Mediationen einen „Angelpunkt“ (Hennion 2021, S. 14), von dem aus Dinge neu ermöglicht und zusammengebracht oder auch verunmöglicht und getrennt werden können. Innerhalb der Mediation kann ein theoretisches Konzept der Kontrolle dienen, um eine Realität zu verändern und auch wieder festzuschreiben. Oder die Verwendung der Theorie durch die Akteur*innen verweist darauf, dass eine bestimmte Ontologie so sehr stabilisiert ist, dass ein abstraktes Konzept oder eine Generalisierung damit in Verbindung gebracht werden kann.

Mit der Vorstellung eines aktiven Eingreifens von Theorie in die Realität folgt Hennion der Ethnomethodologie (Garfinkel 2017) und wiederum einer pragmatischen Soziologie, die wissenschaftliche Analyse selbst als Teil einer kollektiven Produktion von sozialer Realität auffassen (Hennion und Muecke 2016; Hennion 2019, vgl. 2015, S. 36 f.). Der Ansatz der Mediation sieht es als Regel an, dass (kultur- und sozial-)wissenschaftliche Konzepte in der Empirie auftauchen können, und nicht etwa als Ausnahme. Damit ist eine performative Perspektive bereits implizit mitgedacht. Das Konzept der Mediation verhindert, dass ein jeweiliger Diskurs in der sozialen Realität in einen „Quarantänerraum“ durch die Wissenschaftlerin eingeschlossen wird, von dem die Wissenschaft selbst ausgeschlossen ist. Zudem vermeidet der Ansatz, die ontologischen Konsequenzen zu ignorieren, die aus diesem Diskurs erfolgen könnten, wie dies etwa bei einem zu simplen linguistischen oder rhetorischen „Turn“ passieren könnte (vgl. Diaz-Bone 2010, S. 148; Lahire 2015, S. 90). Die konstituierende Wirkung eines wissenschaftlich-informierten Diskurses muss mitanalysiert werden:

[Mediation] draws our attention to a long series of key figures, with complementary or rival roles – players, teachers and theorists, musicologists, critics, producers, publishers, sound engineers, concert impresarios, music shops and passionate music lovers; and to a no less heteroclitc list of intersecting material or institutional arrangements, more or less materialised as things – instruments, scores and treatises, teaching manuals, recordings, media, music lessons, stage sets, concert halls: in short, all the different types of programme which present us with music, from concert to radio, from school to the Internet. [...] in order to analyse the relations between the artistic object and the social, using the notion of mediation, the existing critical literature would be as much an object of analysis as a resource. (Hennion 2015, S. 10 f.)

Wissenschaftliche Theorien sind daher ein Teil all der verschiedenen Prozesse in der Mediation. Sie tragen dazu bei, dass etwas wie Musik über ein Dasein als Schwingungen zu einem Objekt der Kulturproduktion wird.

3.3.2 Naturalisierung und Sozialisierung der Objekte

Bei der Analyse der Mediation von Objekten der Kulturproduktion werden immer zwei Seiten gleichzeitig betrachtet: Einerseits geht es darum, wie die Repräsentation des Sozialen durch die Objekte ermöglicht wird. Und andererseits muss genauso betrachtet werden, wie die Effekte des Sozialen auf das Objekt wirken. Das Konzept legt den Fokus weder auf ein Zeichen noch auf das Bezeichnete, sondern auf eine „Signifikation“, den Prozess des Bezeichnens.²³ Damit führt Mediation weg von einem festgeschriebenen Modell, in dem eine mögliche Realität der Objekte unabhängig von den Zeichen existiert und umgekehrt, also einem Modell, in dem ein mögliches soziales Zeichen unabhängig von der Realität eines Objekts existiert. Das Konzept geht über zu einem performativen Erklärungsansatz (Austin 1972): Die Repräsentation produziert das, was sie repräsentiert (Hennion 2015, S. 23). Hierüber sollen gleichzeitig zwei Dinge vermieden werden: Einerseits darf gemäß Hennion keine rein soziale Erklärung von Kulturproduktion erfolgen. Und andererseits darf eine Erklärung auch nicht in eine Naturalisierung gemäß physischen Eigenschaften verfallen. Erstere würde einer zirkulären und externen Erklärung entsprechen: Der strukturalistischen Idee folgend (Durkheim 2017) wird das Objekt von umfassenderen sozialen Strukturen bestimmt und erhält durch diese eine mögliche „Wirkung“ oder eben einen Zeichencharakter, der wiederum auf dieselben sozialen Strukturen wirkt (Hennion 2015, S. 15/31/154/290). Die zweite Variante wäre eine lineare und interne Erklärung: Für ein Objekt finden sich einzelne soziale Aspekte und weitere Details als Ursache, die zusammengefasst dessen Eigenschaft ergeben. Das einmal geschaffene Objekt kann dann auf andere soziale Aspekte als Zeichen wirken (vgl. Hennion 2015, S. 15, 30, 155, 290). Wichtig ist nun, dass beide Varianten erst in der Kombination ihr Erklärungspotenzial entfalten.

Die Gleichzeitigkeit der zwei Erklärungen wurde bereits im letzten Unterkapitel zum sozialen Kontext angesprochen [3.2]. Sie kann hier zur Veranschaulichung nochmals in etwas zugespitzter Weise präsentiert werden (Hennion 2015, S. 156). Bourdieus Praxistheorie (1999) und die entsprechende Analyse von Kulturproduktion entspricht der zirkulären Erklärungsweise: Resultate der

²³Mit dem Hinweis auf die drei Begriffe – „signifiant“, „signifié“ und dann neu „signification“ – wird das Verhältnis von Mediation und einem linguistischen Modell Saussures betrachtet (vgl. Hennion 2015, S. 23; Saussure 2001).

Kulturproduktion entstehen aufgrund von bestimmten objektiv-ungleichen Verhältnissen in einem gesellschaftlichen Teilbereich (dem Feld). Sie ermöglichen dann die Distinktion: die symbolische Repräsentation der objektiv-ungleichen Verhältnisse in der Gesellschaft (im sozialen Raum). Für diesen gesamten zirkulären Prozess der Reproduktion von Ungleichheit spielt die Ontologie eines Kulturproduktes kaum eine Rolle. Zwar hat die Erklärungsweise vermittelnde Instanzen zwischen dem Resultat der Kulturproduktion und den sozialen Zusammenhängen in einer Gesellschaft eingeführt, wie etwa Distinktion, Felder oder Institutionen, Geschlechter und mehr. Diese Instanzen selbst werden aber auf ihre Zeichengebung reduziert, ohne nach weiteren Konsequenzen für das Kulturprodukt zu fragen (Hennion 2015, S. 95 ff.). Die Perspektive der Kulturwelten wiederum kann der linearen Erklärungsweise zugeordnet werden: Die jeweils spezifischen Eigenschaften einer Kulturwelt gilt es immer wieder aufs Neue zu erfassen. Davon ausgehend können die Kulturproduktion und ihr Resultat nachvollzogen werden (Becker 2017). Ziel der Erklärungsweise der Produktion des Objektes ist es, die Aktivität einer spezifischen sozialen Welt zu verstehen: Weil ein Objekt so und so beschaffen ist, zeigt sich die jeweilige soziale Welt auf diese und jene Weise. Hierbei scheint die genaue Beschreibung der vermittelnden Instanzen ein Ziel zu sein. Gleichzeitig fehlen in den stärker deskriptiven Ansätzen eine theoretische Erklärung und allgemeingültige Komponenten. Eine solche ist jedoch nötig, um die Mediation von Kulturproduktion außerhalb eines konkreten Beispiels zu abstrahieren und Befunde generalisieren zu können (Hennion 2015, S. 42 f./135 f.). Trotzdem ist die lineare Erklärungsweise wichtig: Über die Beschreibung der einzelnen Schritte werden die oft heterogenen Praktiken der Akteur*innen sowie gegenseitige Beeinflussungen ebenso deutlich wie die Rolle von zeitlichen Gegebenheiten (Hennion 2015, S. 128 f.).

Bei der Analyse der Mediation von Kulturproduktion müssen daher die von beiden Erklärungsweisen beachteten Aspekte als Agenten oder eben Intermediäre aufgefasst werden: „[...] showing instead how each one of the factors at work (in the fields of the social, the object, and their terms of engagement) is the product of others which it simultaneously actively produces“ (Hennion 2015, S. 162). Das eigentliche Ziel ist es, empirisch nachzuvollziehen, wie die Akteur*innen selbst die physischen Prozeduren und die sozialen Prozesse nutzen, um eine jeweilige Welt und deren Objekte zu verfestigen. Mediation selbst ist daher weniger ein theoretisches Erklärungskonzept als vielmehr die Zusammenfassung dessen, was die Akteur*innen oder allgemeiner die Aktanten etwas repräsentieren lässt (Hennion 2019, S. 42). Auf der einen Seite werden im Sinne der Naturalisierung sowohl die Objekte etabliert und ihnen eine Wirkung auf Subjekte zugeschrieben.

Auf der anderen Seite werden genau diese Wirkungen immer wieder hinterfragt und stattdessen die „dahinterliegenden“ Interessen, die Verhältnisse oder allgemeiner die Funktion des Sozialen hervorgehoben. Beide Betrachtungen können jedoch nicht nur in der Analyse erfolgen, sondern sie werden durch die Akteur*innen in der sozialen Welt hinzugezogen: als Prozesse zur Erschaffung der Kulturprodukte in einer Welt.

This is what writing on mediation involves: rather than theoretically obliterating the objects we come across by turning them into signs or accepting them as things, this means showing this double process constantly at work in the practices of the actors in order both to establish their objects (by naturalising them: that is, by turning them into things which have power, and by doing the same with the subjects which confront them) and to call them into question (by challenging their power: that is, by showing where it comes from, mobilising the interests which lie behind objects and socialising them). (Hennion 2015, S. 38)

Die Aufgaben der Soziologie in der Analyse ist es, den komplexen Wechsel zwischen den beiden Logiken zu fassen und die verschiedenen Interpretationen beim Einbeziehen der Elemente durch die Akteur*innen zu beschreiben (Hennion 2015, S. 199). Die Abbildung [Abb. 3.2] versucht, diese Auffassung schematisch zu präsentieren.

Wie ein mögliches Hin und Her der Mediation sich konkret zeigen kann und wie dessen Konsequenzen in einem kulturellen Objekt münden, beschreibt Hennion unter anderem am Beispiel der Barockmusik (2015).²⁴ Nach ihrer „Wiederentdeckung“ in den 1970er Jahren (Hennion 2015, S. 179) entstand zunehmend ein Streit darüber, was genau die Musik des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts sei und wie man sie in die aktuelle Gegenwart bringen könne (Hennion 2015, S. 166). Die zentrale Frage dabei war, wie diese frühe Musik genau gespielt werden soll. Die eigentliche Bruchlinie von zwei Vorstellungen verlief beinahe entlang der Grenzen von wissenschaftlichen Disziplinen (Hennion 2015, S. 167): Das eine „originalgetreue“ Lager ging insbesondere von archäologischen Studien der Instrumente sowie Partituren aus und argumentierte

²⁴Die zwei anderen Beispiele in *The Passion for Music* (Hennion 2015) neben Barockmusik sind eine Musikunterrichtsstunde sowie ein Bericht über ein Rockkonzert. In anderen Beiträgen beschreibt Hennion die Mediatoren der Plattenindustrie (1981), Popmusik-Produzent*innen (Hennion 1989), Mediation im Radio (Hennion und Méadel 1986) und weitet das Konzept später auch auf bildende Kunst allgemein aus (Hennion 1994), bevor im Verlauf der 1990er Jahre mehr und mehr die Frage nach einem „Liebhabertum“ ins Zentrum rückt (vgl. Moeschler 2017, S. 1013).

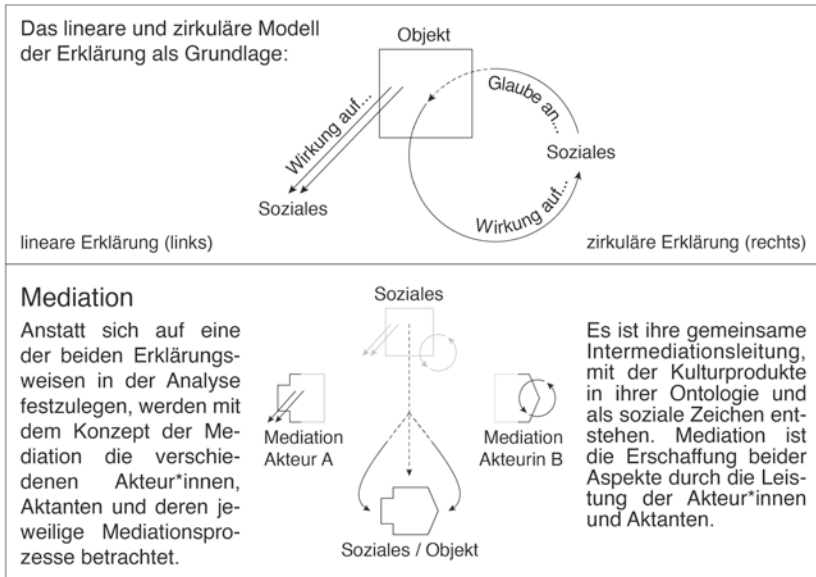


Abb. 3.2 Mediation zwischen linearer und zirkulärer Kausalität (Quelle: Eigene Darstellung in Anlehnung an Hennion 2015, S. 155)

musikwissenschaftlich. Im Sinne der linearen Kausalität und einer Naturalisierung versuchten die Vertreter*innen dieses Lagers, anhand des Bestimmens des genauen Umgangs mit den Objekten die Musik festzumachen, und orientierten sich an historischen Gegebenheiten. Barockmusik solle so gespielt werden, wie sie (angeblich) vor über 200 Jahren gespielt wurde: Es erfolgte die Wiederaufnahme von alten Instrumenten, Partituren, Tonsystemen und die Analyse von verschiedensten historischen Dokumenten, die Anleitungen hierfür gaben.²⁵ Das andere, „moderne“ Lager ignorierte nun genau eine Rolle von Objekten und

²⁵ Gleichzeitig fand als Teil der Mediation eine Verhandlung dieser Vorgaben statt, also wie genau die Instrumente korrekt (wie früher) gespielt werden sollten. In der Analyse der Mediation geht es also keineswegs darum, den Objekten reine Verantwortung zu übertragen, sondern es muss deren Rolle aus Sicht der Akteur*innen betrachtet werden: „Subjects think that they have dominion over objects, but they are in fact powerless without them: taking objects away reveals how dependent subjects are on them. Objects are powerless too when no one takes them seriously [...]“ (Hennion 2015, S. 205)

übernahm im Sinne eines „Turn to the Social“ eine geradezu soziologische und damit zirkulär-soziale Argumentation (Hennion 2015, S. 167; siehe [2.3.2]). Barocke Musik, so die Antwort dieses Lagers, müsse nicht möglichst originalgetreu interpretiert, sondern einer gegenwärtigen Zeit und deren Geschmacksvorstellungen angepasst werden. Neben den unterschiedlichen Ideen von der Mindestanzahl Musiker*innen, Instrumenten, Tonsystemen und Ähnlichem fanden sich daher im Streit um Barockmusik zwei verschiedene theoretische Vorstellungen, was als „authentische Musik“ gelten konnte (Hennion 2015, S. 168; siehe [3.2.5]).

Die Aktanten der Mediation beeinflussten dann nicht nur „Vorstellungen“ der Akteur*innen (etwa zur Authentizität), sondern ganz konkrete Umgangsweisen mit der Musik. So ignorierten die modernen Interpretinnen und Musiker die vorhandenen Anweisungen auf alten Partituren, um ihre „freie“ Interpretation weiterhin rechtfertigen zu können (Hennion 2015, S. 192 f.). Zudem existierten distinkte Verständnisse einer Mediennutzung: Für das Lager der „Modernen“ waren es die Interpretation der Partituren im Live-Kontext, welche als barocke Musik verstanden wurde (Hennion 2015, S. 166). Bei der „originalgetreuen“ Interpretationen stand hingegen die mediale Speicherung auf Vinylplatten und CDs im Zentrum. Solche Aufzeichnungen repräsentierten die „authentische“ Musik. In all diesen Entwicklungen, ihrem historischen Verlauf, in der gegenseitigen Beeinflussung und den daraus resultierenden Abhängigkeiten genauso wie in den Abgrenzungen zeigt sich die „Montage“ der Barockmusik (Hennion 2015, S. 165). Deren verschiedene Ausprägungen in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts hatten eine radikale ontologische Konsequenz. Denn zwischenzeitlich gab es zwei sehr verschiedene Interpretationen derselben Barockmusik: „There are now two musics where once there was one“ (Hennion 2015, S. 165).

Hennions Analyse des Beispiels bleibt nicht bei der Beschreibung der beiden unterschiedlichen Mediationsformen stehen. Er zeigt weiter auf, dass die „originalgetreuen“ Barockmusik-Interpret*innen sich durchsetzen konnten (Hennion 2015, S. 189 f.). Anhand des „Siegess“ dieses Lagers lässt sich nochmals verdeutlichen, dass weder die rein linear-ontologische, noch die rein zirkulär-soziale Mediationsweise der Akteur*innen für die Erklärung einer Kulturproduktion ausreichend ist. Würde Erstere genügen, so hätte es gar keine Möglichkeit für eine „moderne“ Interpretation gegeben. Denn es waren genügend historisch „objektive“ Anleitungen zum Spielen der Barockmusik vorhanden. Diese konnten aber dank der sozialen Argumentationsweise durch die „Modernen“ ignoriert werden (Hennion 2015, S. 191). Gleichzeitig reichte die zirkulär-soziale Mediation genauso wenig aus, da sich schlussendlich das

„originalgetreue“ Lager durchsetzen konnte: Sie kombinierten linear-ontologische Mediationen in ihrem Fokus auf den exakten Umgang mit Objekten und zirkulär-soziale Mediationen, indem sie sich den zeitgenössischen medialen Techniken anpassten. Die beiden Mediationsweisen wurden von den „Originalgetreuen“ nicht nur kombiniert, sondern die Mediationen verstärkten sich gegenseitig: „[M]ediations do not cancel each other out: they accumulate and feed off each other. The stabilisation and instrumentalization of one area of music through recordings does not forecast the end of musical performances, but opens up different spaces [...] In 1990, the most effective media for the return to ‘authentic’ performances of seventeenth-century music were called Harmonia Mundi or EMI, compact discs and Virgin Megastores“ (Hennion 2015, S. 202).²⁶ Es waren weder die Objekte, die schlussendlich ein Phänomen bestimmten, noch die sozialen Faktoren. Sondern es war deren Kombination und, wie im Falle der „originalgetreuen“ Interpret*innen der Barockmusik, ihre gegenseitige Verstärkung in der Mediation.

3.3.3 Wert in der Mediation

Die von Hennion anhand der Barockmusik verdeutlichten Aspekte wie die unterschiedlichen Authentizitätsverständnisse oder deren Zusammenhänge mit medialer Speicherung mögen in vergleichbarer Form ebenfalls in anderen Studien auftauchen. So haben die Arbeiten von Peterson (1997, 2005; siehe [3.2.5]) Konstruktionen von Authentizität in der Countrymusik verdeutlicht, die im beständigen Wandel sind. Auch eine bereits erwähnte Studie von Thornton (1995; siehe [3.1.3]) verweist darauf, wie in der elektronischen Tanzmusik ein Wechsel von der Live-Interpretation zur Aufführung einer gespeicherten Musik das Authentizitätsverständnis prägte und als Distinktionsmerkmal funktionierte. Im Gegensatz zu diesen und weiteren Studien sowie deren theoretischen Ansätzen vertieft das Konzept der Mediation nun einige Aspekte: Es sind das genauere Zusammenspiel und die Abhängigkeiten der einzelnen, vermittelnden Intermediäre, die analysiert werden. Das heißt, dass auch ein Distinktionsmerkmal erst im Zusammenwirken der verschiedenen Aktanten sowie deren gegenseitiger Beeinflussung entsteht und nicht, dass ein vorhandenes Kulturprodukt von den

²⁶ „Harmonia Mundi“ war damals noch ein unabhängiger Musikverlag, während „EMI“ ein sogenanntes Major-Label repräsentierte. „Virgin Megastores“ wiederum war eine Einzelhandelskette, die auch eine breite Musikauswahl anbot.

Akteur*innen aufgenommen wird. So führten etwa die beständigen Angriffe der Vertreter*innen der „originalgetreuen“ Interpretation dazu, dass die „modernen“ Interpret*innen sich schließlich nur noch auf eine Geschmacksfrage beriefen: „[T]hey could no longer invoke a standard other than their own taste in order to validate their judgement in personally liking or disliking a performance“ (Hennion 2015, S. 194). Bei der Betrachtung einer solchen vermittelten und vermittelnden Distinktion wird nicht nur die Entwicklung der Vorlieben und damit der symbolischen Merkmale der Individuen hervorgehoben. Mediation betont immer auch die Arbeit des Geschmacks am Kulturprodukt.

So sehr er auch einerseits Arbeit am Körper ist, ist der Geschmack andererseits genauso sehr *eine Arbeit an den Objekten*, um in ihnen eben jene Unterschiede entstehen zu lassen, die den Objekten nur durch die Aufmerksamkeit derer beigebracht werden können, die diese Unterschiede zu schätzen wissen, Unterschiede, die ihrerseits nur diejenigen erreichen, die sie wahrzunehmen und zu deuten vermögen. (Hennion 2011, S. 107, eigene Hervorhebung)

Die Fragen nach dem Geschmack und die damit verbundenen Wertvorstellungen werden also nicht nur durch das kulturelle Objekt bestimmt. Auch dieses selbst wird durch die Geschmacksausrichtungen mitgeformt. Die doppelte Konstitution innerhalb der Mediation verweist darauf, dass weder eine „individuelle Subjektivität“ am Werk ist, noch dass ein reiner Determinismus einer sozialen Differenzierung der Grund für die symbolischen Merkmale der Akteur*innen liefert (Hennion 2015, S. 190 f.). Der ersten Vorstellung wird anhand einer Stabilisierung in der Mediation entgegengewirkt. Das heißt, dass die gegenseitige Abhängigkeit von den Prozessen einer Kulturwelt betont wird, die ein kulturelles Objekt überhaupt ermöglichen. Letzterer Determinismus wird verhindert, da dem Geschmack eine Rolle in der Mediation und damit in der Stabilisierung des Resultates der Kulturproduktion zugeschrieben wird (Hennion 2007b).

Die gleichzeitige Mediation der symbolischen Merkmale und des Objektes findet eine gemeinsame Ausprägung in der Form eines „Validierungskriteriums“, das im Rahmen der Kulturproduktion zur Anwendung kommt (Hennion 2015, S. 187). Beim Beispiel der Barockmusik war dies auf der Seite der „Originalgetreuen“ die historische Präzision, während die „Modernen“ auf eine Spiel Freude verwiesen (ebd.). Ein solches Validierungskriterium wird an den verschiedensten Stationen der Mediation hinzugezogen, um symbolische Vorlieben genauso wie materielle Konsequenzen zu bestimmen. Oder umgekehrt: Das Kriterium wird verwendet, um bei den verschiedensten Etappen die nicht angemessenen und falschen Mediationsweisen hervorzuheben. Dies erfolgte auch im Prozess der Ablösung der „modernen“ durch die „originalgetreuen“ Inter-

pret*innen der Barockmusik. Letztere verwiesen immer mehr auf „Ungereimtheiten“, die sie im Zusammenhang mit ihrem Kriterium der Historizität in den „modernen“ Vorstellungen ausmachen konnten:

There was a systematic clash – sequential then simultaneous – between the different series of objects which the ‘Moderns’ added to early music in order to adapt it to their tastes (recent instruments and performance techniques, edited musical scores, equal scales and rhythms) and the series of archaeologically reconstituted objects which the Baroques restored to this music (its treatises, early instruments original musical scores). (Hennion 2015, S. 204)

Durch die musikwissenschaftlichen und historischen Argumente des „originalgetreuen“ Lagers verlor die „moderne“ Interpretation beständig an Glaubwürdigkeit in den Validierungen über die verschiedenen Etappen der Mediation (Hennion 2015, S. 199). Dies führte zu einer abnehmenden Kohärenz und schlussendlich zur „Demontage“ des musikalischen Objektes der „Modernen“ (Hennion 2015, S. 203). Die „originalgetreue“ Interpretation führte über ihre Validierungskriterien eine neue Rolle für die Musik und für die Ausrichtung in deren Mediation ein: Barocke Musik wurde als Beweis verstanden, als geschichtliches Zeugnis, dem es nachzueifern galt. Die andere Seite der „modernen“ Musikerinnen und Interpreten, welche die Barockmusik als Ausgangspunkt verstand, um etwas Neues zu schaffen (Hennion 2015, S. 203), verlor hingegen mehr und mehr an Relevanz.

Der von Hennion verwendete Begriff der „Validierung“ kann auch als eine Form der Valorisierung aufgefasst werden.²⁷ Mediation würde dann wegführen von einer „wertfreien“ Bestätigung und der Frage nach einer Gültigkeit der Mediationsschritte hin zu der Ausrichtung gemäß einem bestimmten Wert: eine „Qualität“ (Diaz-Bone 2018a, S. 143), die bei den verschiedenen Etappen der Mediation mitbestimmt und geprüft wird. Jede Validierung verfügt nämlich über normativ ausgerichtete Elemente: Ein entsprechendes Kriterium ist positiv-bestätigend als auch negativ-ablehnend ausgerichtet gegenüber gewissen Aktanten. Die mit dem Konzept der Mediation etablierte Betrachtungsweise erlaubt, hierfür gleich zwei scheinbar gegenläufige Sichtweisen auf Wert zu

²⁷Während die englische Übersetzung „validation“ verwendet (Hennion 2015) taucht in der französischen Originalversion von *La Passion musicales* „répondant“ auf (Hennion 2007a, S. 228/249/258). Bereits in der Übersetzung wird daher eine ähnliche Richtung eingeschlagen, wie sie auch hier weiterverfolgt wird, nämlich: die Wertigkeit in der Bestätigung hervorzuheben.

verknüpfen: Es wird einerseits verdeutlicht, dass einem Objekt kein Wert *per se* innewohnt.²⁸ Erst über die Mediation der Aktanten entsteht überhaupt eine bestimmte Qualität. Andererseits verdeutlicht gerade diese Betrachtungsweise, dass der Wert eines Objekts der Kulturproduktion keineswegs etwas Arbiträres repräsentieren muss (Hennion 2007b, S. 134). Da die verschiedenen Aktanten sowie deren Zusammenhänge über ein Validierungskriterium eine Kohärenz aufweisen und sich gegenseitig bedingen, hat ein bestimmter Wert eines Objekts zu folgen. Die Analyse der Mediationsprozesse zeigt so gleichzeitig auf, dass keine essentialistischen Wertigkeiten vorhanden sind, während gleichzeitig aus der Validierung ein bestimmter Wert folgen muss.

Innerhalb einer solchen Valorisierungsvorstellung der Mediation lässt sich wiederum nach den performativen Effekten fragen und lassen sich diese konzeptualisieren: Einer generischen Performativität folgend könnten die kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien in einer Mediation auftauchen und dabei bereits dem vorhandenen Validierungskriterium entsprechen. Die theoretischen Konzepte würden so eine Mediationsweise nochmals verdeutlichen, dabei aber nur einen Zeichencharakter bestätigen und als Referenz auftauchen (etwa im Rahmen eines Presstextes zum Kulturprodukt), ohne weitere Aspekte des Objektes zu verändern. Dies schien teilweise bei den „modernen“ Barockinterpret*innen der Fall zu sein, wenn diese über eine soziologische Argumentation auf ihren Geschmack als ultimatives Kriterium verwiesen. Die Theorien können aber auch in einem effektiven Sinne bestimmte Etappen der Mediation nicht nur validieren, sondern diese abändern und so eine einflussreichere Rolle übernehmen. Die theoretische Perspektive von Hennion scheint dabei zu implizieren, dass die stärkeren Effekte eigentlich immer erfolgen sollten, da die Ko-Konstitution von jedem Aktanten ausgehend angenommen wird. Die Möglichkeit für barnesische Performativität wäre insbesondere dann gegeben, wenn die Kohärenz einer Validierung sich voll und ganz auf eine theoretische Position der Kultur- und Sozialwissenschaften beziehen würde. Nicht zuletzt zeigt das Beispiel des Angriffs der „originalgetreuen“ auf die „modernen“ Interpret*innen

²⁸ Hier werden wiederum die theoretischen Parallelen von Hennions Konzeptualisierung zur EC deutlich. Auch dort wird mit dem Begriff der Qualitäten verdeutlicht, dass ein Wert nicht in einem Objekt (oder einer Person, einem Prozess usw.) innewohnt, sondern erst über die Koordinationsweisen geschaffen wird. Wiederum in einem performativen Sinne ist der Prozess der Wertzuschreibung gleichzeitig auch dessen Resultat, der Wert (vgl. Diaz-Bone 2018a, S. 144).

auf, dass Retroaktionen oder gar Gegenperformativitäten in Bezug zu den Validierungen und den enthaltenen Wertvorstellungen erfolgen können.

3.3.4 Von der Mediation zu Attachements

Der Schwerpunkt der bisher erläuterten Theorieperspektive Hennions kann leicht verschoben werden, um die Reichweite der damit verbundenen Implikationen zu verdeutlichen: Anstelle der Hervorbringung und Stabilisierung eines Objektes der Kulturproduktion kann nämlich auch betrachtet werden, wie die Mediation gleichzeitig den Status der Akteur*innen und Aktanten sowie deren Handlungen ermöglicht. Oder anders formuliert: wie nicht die Akteur*innen und Aktanten handeln, sondern sie durch die Handlungen hervorgebracht werden. Das Interesse hierfür kann allgemein der ANT-Perspektive zugeschrieben werden (siehe oben): Es geht darum, wie aus einem Netzwerk von hybriden Entitäten sowohl die verschiedenen Akteur*innen, Aktanten und deren Handlungen als auch die Stabilisierung des Netzwerks selbst hervorgeht (Callon 1998a, S. 7). Der analytische Schwerpunkt darauf kann mit dem Begriff des „Attachement“ verdeutlicht werden. Es geht darum, die mitwirkenden „Anhänge“ einer Konstituierung zu betrachten und die neu entstehenden „Anhänglichkeiten“ zu erfassen (vgl. auch Hennion 2011, S. 93). Anstelle der „Erschaffung“ und „Montage“ von etwas (wie dies die Mediation betont), sollen neu die resultierenden Interaktionen und Wechselwirkungen erfasst werden, die ein „Erschaffen“ und das „Montieren“ ermöglichen. Auf diese Weise werden Prozesse erklärt, wie es üblicherweise von der Handlungstheorie geleistet wird (siehe auch [3.1.6]). Gleichzeitig erfolgt mit dem Konzept eine Abwendung von einem zu simplen Vokabular der Handlungen oder eindeutigen Erklärungsrichtungen. Bei der Betrachtung von Attachements geht es nicht um eine Ursache- und Wirkungsbeziehung oder Kausalität, sondern um eine Verbundenheit von „Dingen“, die wiederum Prozesse einfordert (Latour 1999).

[Attachements] lassen sich nicht mit Begriffen wie Ursachen, Intentionen oder Bestimmungen erfassen. Sie gehören nicht zum Vokabular der Handlung, auch wenn man in diesem Modus über sie sprechen kann. Sie funktionieren eher auf der Passivseite, aber nicht im grammatikalischen Sinn, sondern in der Bedeutung, die das Wort Passiva, Schuldenmasse in der Welt der Unternehmen angenommen hat: als die Rechnung, welche die Vergangenheit der Gegenwart präsentiert. (Hennion 2011, S. 94)

In der Betrachtung des Attachements wird so versucht, eine Art „aktive Passivität“ hervorzuheben (Hennion 2013, S. 25). Auf der einen Seite wird mit den Attachements der „aktive“ Aufbau von Verbindungen betrachtet: das Anhängen

von Objekten, Konzepten, Personen, Institutionen und mehr. Sie alle werden Teil von einem Netzwerk und statten dieses mit Bezugspunkten aus. In einem reziproken Sinne werden dabei genauso die Individuen irgendwo „angehängt“ wie auch die Anhänge durch die Individuen bestimmt werden (Hennion 2017, S. 113). Die einmal etablierten Attachements führen dann in einem „passiven“ Sinne dazu, dass gewisse Prozesse zu erfolgen haben: Jemand „erhält“ einen Akteur*innen-Status oder eine Handlung „muss“ passieren, weil sie durch all die Anhänge eingefordert wird. Denn die Attachements bedingen sich gegenseitig mehr und mehr, bis die entsprechenden Prozesse zu erfolgen haben, denn nur sie machen im Netzwerk der Anhänge Sinn. Statt zwischen determinierten und determinierenden Aspekten klar zu unterscheiden, wird mit dem Konzept zu einer Kontinuität übergegangen. All dies soll aber nicht nur Beschreibungen komplexer machen, sondern durchaus auch „potenter“. Denn Akteur*innen, Aktanten, Handlungen, Begründungen, Objekte und alles Weitere wird im Netzwerk verteilt betrachtet und als etwas aufgefasst, dass sich gegenseitig bedingt. So soll ein besseres und umfassenderes Verständnis von all diesen Aspekten ermöglicht werden.

Neben einer allgemeinen Umdeutung des Schwerpunkts der Mediation nimmt der Begriff der Attachements zudem nochmals die Idee eines „Geschmacks“ (Hennion 2007b, c) als die Vorliebe für bestimmte Kulturprodukte in einem Lebensstil auf. Die symbolischen Merkmale von Akteur*innen werden mit dem Konzept nicht nur als Folge einer objektiven Position in der Sozialstruktur erklärt (Bourdieu 1982; siehe [3.1.1–3.1.2]), sondern neu in einem pragmatischen Sinne erfasst (Dewey 1980). Geschmack wird dabei als eine inkorporierte, gerahmte, kollektive und mit bestimmten Ausstattungen versehene Aktivität beschrieben. Sie erschafft sowohl die Kompetenzen der Akteur*innen als auch die Objekte des Geschmacks selbst (Hennion 2007b, S. 131; siehe [3.3.3]). Geschmack ist somit ein performativer Akt im Sinne Austins (1972): Die Äußerung der Geschmackspräferenzen für ein Kulturprodukt ist eine Bindung des Individuums an diesen Geschmack als Aktivität und damit immer auch die Beeinflussung der Ontologie des Produktes (Frith 1999, S. 276; vgl. auch Hennion 2007b, S. 135). Mit der pragmatischen Reformulierung der Handlungen des Geschmacks geht wiederum die These einher, dass nicht mehr nur menschliche Akteur*innen im Zentrum stehen müssen. Das Subjekt des Geschmacks wird genauso wichtig wie die verschiedensten Elemente, die an diesem Geschmacksprozess beteiligt sind (Hennion 2007b, S. 135). Beide Teile sind schlussendlich nur als Hybride in ihrer Mischung vorhanden. Mit dem Blick auf die Attachements sollen die Aktivitäten im Geschmack als etwas Eigenständiges aufgefasst werden, wie dies Hennion am Beispiel der (Musik-)Liebhaberinnen und Amateure versucht:

The challenge is to explain the music lover's attachments, tastes, ways of acting and pleasures, as an activity in its own right and an elaborate competence, capable of self-criticism – instead of seeing it only as the passive play of social differentiation. The latter view is now generalized to the point where music lovers often present their own tastes exclusively as pure social signals, determined by their origin, that they know to be relative and historical, pretexts for diverse rituals – and, paradoxically, it is the sociologist who must 'de-sociologise' the music lover for her to talk about her pleasure, or the amazing techniques she develops to (sometimes) attain felicity. (Hennion 2015, S. 268 f.)

Als groben Rahmen schlägt Hennion vier verschiedene Bereiche von Attachements vor, die bei der Analyse von Geschmack und weiteren Prozessen beachtet werden können (2007b, S. 137 ff.): (1) Teil einer Geschmacksaktivität und all den damit zusammenhängenden Prozessen ist immer ein Kollektiv, das die Relevanz der Aufwände bestätigt, Resultate ermöglicht und Hilfestellungen genauso wie die richtigen Wörter bereitstellt. „There is no taste as long as one is alone, facing objects“ (Hennion 2007b, S. 137). Kollektive sind hierbei gleich von doppeltem Nutzen: Sie helfen bei der Entstehung der Merkmale als „Support“ (Hennion 2007c, S. 101) genauso wie andere Kollektive als Vergleichshorizont dienen (und Geschmack dann eine Distinktion gegenüber diesen markiert, Bourdieu 1982). (2) Neben einem Kollektiv als Gruppe von Menschen muss immer auch eine Ansammlung von Objekten erfasst werden, also von Apparaten, Geräten, Instrumenten und mehr (Becker 2017). Diese materiellen Kollektive schaffen Grundlagen sowie Bedingungen und bestimmen symbolische Merkmale genauso wie die Vorstellungen der Individuen selbst. Die Objekte ermöglichen Geschmacksgesten und bestimmen als Medien die Repräsentationsformen und Inhalte mit (Hennion 2007c, S. 101). (3) Des Weiteren verweist Hennion auf einen körperlichen Aspekt des Geschmacksprozesses: „[T]aste, amateurism, passion for an object or interest in a practice are 'corporated' activities“ (Hennion 2007b, S. 138 f.). Auch hier soll keineswegs ein „natürlicher“ Status eines Körpers festgeschrieben werden. Denn eine Körperlichkeit ist sowohl als Attachment am Geschmacksprozess beteiligt, als dass sie auch mitgeformt wird (wie dies etwa bei leidenschaftlichen Sportler*innen sofort nachvollziehbar ist). (4) Schlussendlich sind es die kulturellen Objekte selbst, die einen wesentlichen Beitrag zum Geschmacksprozess als Attachment beitragen: Ihre konkrete (materielle) Ontologie bestimmt als eine Art Feedback mit, was als Anhang funktionieren kann und was in den Anhängen passiert – und damit wiederum, was als kulturelles Objekt gilt und worauf sich Geschmack ausrichten kann (Hennion 2007b, S. 140). Der hier präsentierte Rahmen kann als Ergänzung zu den Eigenschaften einer Kulturwelt aufgenommen werden [3.2.4], um von

der Blickrichtung des Geschmacks her die kulturellen Objekte zu betrachten (statt von den Produktionsbedingungen her). So wird ein Übergang erreicht vom Erklären des Geschmacks als abhängige Variable, die durch „versteckte“ soziale Einflüsse entsteht, hin zu der Beschreibung der Entstehung eines Geschmacks als kollektive Technik (Hennion 2007b, S. 98).

Das pragmatische Verständnis von Geschmack oder allgemeiner Handlungen, welche die Betrachtung von Attachements ermöglicht, ist kohärent mit dem bisher eingeführten, pluralen Akteur*innen-Konzept (Lahire 2011a; Boltanski und Thévenot 2007; siehe [3.1.6]). Die Betrachtungsweise bietet unter anderem eine Theoretisierung der Reflexivität der Akteur*innen an. Ein Verbund von bestimmten Attachements kann nämlich „Pausen“ ermöglichen (Hennion 2007b, S. 136): ein Innehalten im Konsum und damit eine Abwendung vom Unmittelbaren, wodurch wiederum Überlegungen initiiert werden können. Weiter können gewisse Attachements in Form von Werkzeugen den Individuen als Objektivierungstechniken dienen, die Prozesse beschreibbar und fassbar machen (Lahire 2011a; siehe [3.1.5]). Durch Pausen und die Techniken entstehen Momente, um neben die eigene Tätigkeit zu treten, „perplex“ auf diese zu reagieren, wodurch sich der Raum für Reflexion öffnet (Hennion 2007c, S. 104). Das impliziert, dass sich die Individuen über verschiedenste Anhänge ihres Handelns bewusster werden könnten. Die Attachements und die daraus resultierende Tätigkeit weisen in sich selbst und für sich selbst eine Zurechenbarkeit auf (vgl. Hennion 2007a, S. 108). Reflexivität zeigt sich weiter auch darin, dass die Akteur*innen sich einer eigenen sozialen Bedingtheit ihres Geschmacks bewusst sind: diejenige Bedingtheit, die mit soziologischen Beschreibungen festgemacht wird (siehe Zitat oben). Ganz im Gegensatz zu einer „versteckten Wahrheit“ ist die Tatsache, dass eine soziale Identifikation hinter jeder Äußerung zu Geschmack steht, ein verbreitetes Wissen. Im Sinne einer Reflexivität können dann Versuche unternommen werden, diese sozialen Voraussetzungen zu „bearbeiten“ (Hennion 2007a, S. 102 ff.).

Who still presents his taste as disinterested, absolute, independent from its origins, and above the game of social differentiation? When interviewing amateurs, sociology has become not just a reference horizon shared by the interviewer and the interviewed but one of the principal pieces of equipment through which the amateur thinks about and describes his taste and the taste of others. How can we take into account this unexpected reflexive aspect of our activity: the interviewee now reflects – often dominantly and sometimes exclusively – an image that sociology itself has created? [...] The solution cannot be found in such a reflexivity of withdrawal but rather in an openness toward objects that are themselves open. We need commitment and perspicacity, not distance, to respond to objects' capacity to respond, to reveal themselves, to deploy. (Hennion 2019, S. 49, vgl. 2015, S. 268 f.)

Dem Ansatz der Ethnomethodologie folgend ändert sich daher die Aufgabe der Analyse (Garfinkel 2017; vgl. Hennion 2007b, S. 135, c, S. 113, 2019, S. 42): Sie soll nicht mehr eine bestimmte Dimension der Tätigkeiten der Individuen extrahieren, um diese als erklärende Variable darzustellen. Vielmehr gilt es, die Selbstformierung durch die Akteur*innen zu beschreiben. Geschmack und Vorlieben sind die Resultate von konkreten Praktiken, die kollektiv vorhanden sind und instrumentell verwendet werden. Die genauen Methoden dieser Praktiken werden von Individuen diskutiert. Dies kann wiederum von der Analyse aufgezeigt werden. Die pragmatische Konzeptualisierung impliziert weiter, dass eine analysierende Position immer Teil der kollektiven Produktionen der sozialen Prozesse wie eben Geschmack ist (Hennion 2007b, S. 135). Die entsprechende Analyseweise kann daher zur Untersuchung der performativen Effekte genutzt werden.

Hennion nimmt zudem den Begriff „attachement“ (bzw. „detachment“) von Michel Callon auf (Callon 1992, 1999; vgl. Hennion 2011, S. 99 f.). Der Autor kann (im Anschluss an Garcia-Parpet) als einer der Initiator*innen der Perspektive der Performativität angesehen werden (siehe [2.1.2]). In einem wirtschaftssoziologischen Beitrag (Callon 1992) verwendet er den Begriff, um eine permanente Arbeit eines Marktes für das eigene Funktionieren zu beschreiben. Ein solches Attachment zeigt sich etwa in der Vermittlung zwischen den Interessen von Käufer*innen und den verfügbaren Gütern (vgl. Callon 2016, S. 34). Weit entfernt von der Regulierung durch eine „unsichtbare Hand“, den klaren Vorstellungen von Angebot und Nachfrage oder der „Face-to-Face“-Situation zwischen Verkäufer und Käuferin geht es darum, all die beteiligten Elemente zu beschreiben, die ein Funktionieren des Marktes ermöglichen. Es ist ein „unentwirrbare[s] Ensemble von Bindungen, in deren Verknötung sich Präferenzen und Produkte momentweise gegenseitig definieren“ (Hennion 2011, S. 100). Erst aus dem Zusammenspiel dieser Elemente und als dessen Konsequenz ergeben sich die jeweiligen Funktionen eines Marktes (bzw. die Idee der Funktion selbst wird daraus geschaffen). Das Konzept der Attachements liefert für Callon den Ausgangspunkt, um die Performativitätsperspektive zu entwickeln (Callon 1998a). Die Wirtschaftswissenschaften finden sich nämlich als Teil dieser Bindungen, als Attachment, im Markt selbst wieder (Garcia-Parpet 2022; MacKenzie 2006). Ihre theoretischen Beschreibungen und Modelle spielen eine aktive Rolle bei diesen Vermittlungen und Verknüpfungen. Sie helfen insbesondere dabei mit, den genauen Rahmen zu bestimmen, um „Berechenbarkeit“ im Markt zu ermöglichen. Letzteres kann wiederum uminterpretiert werden: Die Theorien bestimmen diejenigen Attachements, die hinzugezogen werden sollen.

Anstatt die unterschiedlichen Effektstärken von Performativität mit Attachements in Verbindung zu bringen, kann das Zusammenspiel der Verwendung der theoretischen Konzepte durch die Akteur*innen mit den weiteren „Anhängen“ auch in einer anderen Weise präsentiert werden. Grundsätzlich wird mit dem Konzept nämlich davon ausgegangen, dass Handlungen sich als Attachements die eigene Grundlage im Vollzug schaffen: „When one says that one loves opera or rock – and what one likes, how one likes it, why, and so on – this is already a way of liking it more“ (Hennion 2007b, S. 135). Eine vergleichbare Vorstellung findet sich im Konzept der selbsterfüllenden Prophezeiung wieder und damit in einer ähnlichen theoretischen Vorstellung wie Performativität (vgl. MacKenzie 2006, S. 19; Brisset 2019, S. 13; Callon und Roth 2021, S. 227; siehe [1.3 und 2.1.3]). Auch dort ist es eine („falsche“) Aussage zu einer Situation, die zu einer Handlung führt, welche die Aussage bestätigt (und die Situation „wahr“ werden lässt). Wird nun eine Theorie der Kultur- und Sozialwissenschaft als ein Attachment verstanden, geht es nicht sofort darum, ihre sich selbst erfüllende Wirkungsweise im Handlungsvollzug nachzuzeichnen. Vielmehr soll ein Interesse verfolgt werden, wie dieses Attachment mit weiteren Anhängen in Verbindung gebracht wird. Die Theorien können daher mehr und mehr zu den weiteren Attachements „passen“ oder diese „passend“ machen. Die Wirkungsweise wird so weniger direkt erfasst – von der Theorie auf die Kulturproduktion –, sondern im Rahmen des ganzen Netzwerkes von Elementen etabliert. Die Attachements können dann nach und nach so verändert werden, dass ein Prozess der Kulturproduktion aufgrund einer Theorie angepasst werden muss. Und umgekehrt kann trotz einer genauen theoretischen Beschreibung eine Kulturproduktion doch nicht in der theoretisch vorgegeben Weise erfolgen, da alle weiteren Attachements einen anderen Prozess einfordern. Das Konzept der Attachements bietet so eine grundlegende Vorstellung der Wirkungsweisen von Theorien in den Prozessen der Kulturproduktion.

3.3.5 Schlussfolgerung: Übersetzung der Theorien als Attachements

Anhand des Konzeptes der Mediation wurde in diesem Unterkapitel versucht, den Prozess der „Erschaffung“ der Kulturprodukte sowie eine dabei erfolgende Verwendung der Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften genauer zu konzeptualisieren. Im Zentrum der Betrachtung einer Mediation steht dabei, wie sowohl die jeweilige Ontologie als auch der soziale Zeichencharakter eines Objektes bestimmt werden kann beziehungsweise wie beide Aspekte durch die

Intermediation der Akteur*innen und Aktanten gemeinsam vermittelt werden. Die Theorien können hierbei in die Prozesse eingreifen, indem sie ein Validierungskriterium für verschiedene Etappen einer Mediation darstellen und so diese insgesamt auf einen Wert ausrichten (im Sinne einer Valorisierung). Das zuletzt eingeführte Konzept der Attachements verdeutlichte, dass ein solcher Prozess der Mediation nicht nur auf ein Resultat hin betrachtet werden kann (das Kulturprodukt). Es lässt sich zudem aufzeigen, wie über die Mediation Akteur*innen und Produktionsprozesse angehängt werden und so überhaupt erst entstehen (und dann wiederum zum Kulturprodukt führen).²⁹ Die konzeptionelle Vorstellung der Attachements erlaubt es, den Mediationsprozess zurück auf das Akteur*innen-Modell zu beziehen, das zu Beginn des Kapitels eingeführt wurde (siehe [3.1.6]). Es wird nämlich die Performanz im „Geschmack“ und in den symbolischen Merkmalen von Akteur*innen hervorgehoben. Mediation und Attachements können hier abschließend noch mit einem weiteren zentralen Konzept der ANT in Verbindung gebracht werden: dem der „Übersetzung“ (Serres 1992; Latour 1984; Callon 2006).

Alle drei Begriffe beschreiben grundsätzlich ähnliche Vorstellungen hinsichtlich der Akteur*innen beziehungsweise Aktanten, Handlungen und Prozesse sowie das Produzieren von Objekten. Sie haben jedoch gewisse Schwerpunkte beziehungsweise richten das analytische Interesse auf unterschiedliche Aspekte aus. Der Begriff der Übersetzung wurde insbesondere im Rahmen von ANT-Arbeiten in der Wissenschafts- und Technikforschung eingeführt (Latour 1984; vgl. Hennion 2013, S. 17 f.). Grundsätzlich sollen diese Studien aufzeigen, wie etwas in einem sozialen Kontext erschaffen werden kann. Dieses Etwas, das die Studien analysieren, ist eine wissenschaftliche Objektivität. Der Beschreibung der Übersetzung verdeutlicht, wie im Rahmen von verschiedensten Etappen eine solche Objektivität erschaffen wird. Dabei sind in jedem Schritt eine Vielzahl sozialer Faktoren und materieller Aspekte beteiligt, um wissenschaftliche „Wahrheit“ in einer bestimmten Weise auszurichten. Zugespielt formuliert bedeutet dies (vgl. Hennion 2013, S. 16 f.): Die Übersetzung hebt die soziale Konstruktion von einem produzierten Objekt hervor (wie eben der wissenschaftlichen Objektivität). In der Analyse löst sich das Objekt über die Vielzahl der daran beteiligten Schritte auf, indem beschrieben wird, wie jeder einzelne Übersetzungsschritt eine Veränderung bewirkt. Mediation wurde von Hennion insbesondere in Bezug

²⁹Auch Hennion ging im weiteren Verlauf seiner Veröffentlichungen über zur Verwendung des Attachment-Begriffs (2015, S. X, 2019, S. 42, 2011, 2013; vgl. auch Moeschler 2017, S. 1028).

auf Kulturproduktion eingeführt (1981; 1989; 1994; 2015; Hennion und Méadel 1986) und geht den umgekehrten Prozess an: Hierbei soll verdeutlicht werden, dass neben all den sozialkonstruierten Aspekten weiterhin auch konkrete Objekte an der Erschaffung der sozialen Realität beteiligt sind (Hennion 2013, S. 17). Diese können nicht „nur“ auf eine Konstruktion reduziert werden, beziehungsweise es geht von ihnen eine zentrale Konstruktionsleistung aus.

Sowohl in der Beschreibung der Übersetzungen als auch in denjenigen der Mediationen geht es darum, die beteiligten heterogenen Elemente mit derselben Vorgehensweise zu betrachten und mit demselben Vokabular zu beschreiben, lediglich die Blickrichtungen unterscheiden sich. Die Abbildung [Abb. 3.3] versucht, dies schematisch zu präsentieren, indem die beiden Richtungen aufgeführt werden. Die Übersetzung verdeutlicht, wie ein vorhandenes, zu erklärendes Objekt in einzelnen Bestandteilen aufgehen kann. Mediation wiederum geht von den einzelnen Bestandteilen aus, um so das Zustandekommen des zu erklärenden Objektes aufzuzeigen.

Mit dem Konzept der Attachements, das in der Abbildung zwischen den beiden anderen theoretischen Prozessen angeordnet ist, wird betont, dass dieselben konzeptionellen Ideen hinter den Begriffen stehen.³⁰ Das Aufzeigen von Attachements soll eine Erklärung für Prozesse ermöglichen, die in einem verteilten Sinne ausgelöst werden (Hennion 2013, S. 33). Allgemein beschreiben Attachements neben dem Ermöglichen von Prozessen so immer auch Verbindungen, die einschränken, zurückhalten oder die Abhängigkeiten aufzeigen

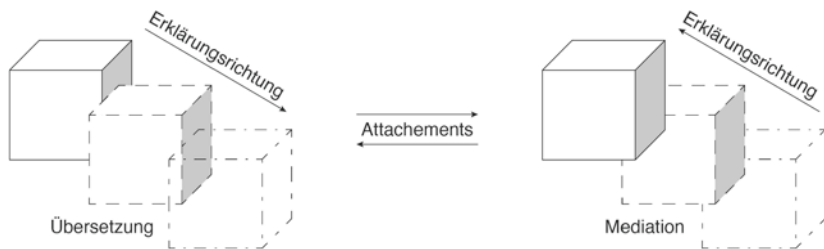


Abb. 3.3 Von der Übersetzung und Mediation zu den Attachements (Quelle: Eigene Darstellung)

³⁰Eine Idee der ANT, die sowohl am Beispiel der Technik und Wissenschaft als auch im Bereich der Kultur verfolgt wurde, war die „Neudefinition des Objektes als Knotenpunkt von Beziehungen“ (Hennion 2013, S. 16).

(vgl. Hennion 2017, S. 113). Die Übersetzung verdeutlicht, dass die wissenschaftliche „Objektivität“ durch die soziale Konstruiertheit eingeschränkt wird. Mediation zeigt die Einschränkungen der „rein sozialen Konstruktion“ der Kultur anhand der Rolle von Objekten auf.

Im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit und deren empirischer Untersuchung werden die drei Begriffe wie folgt genutzt: Die konzeptionelle Vorstellung der Mediation wird als grundsätzliches Interesse verstanden, nämlich dafür wie Resultate der Kulturproduktion durch verschiedene Intermediäre erschaffen werden. Hierbei, so die Annahme, legen die Akteur*innen selbst die Schwerpunkte auf eine materielle Ontologie oder den symbolischen Zeichencharakter. Die Theorien werden als ein beteiligter und je nach Effektstärke der Performativität unterschiedlich wichtiger Aktant aufgefasst. Das Konzept der Übersetzung wiederum wird folgendermaßen zur Erklärung von Performativität hinzugezogen: Es gilt, den Prozess und dessen Etappen zu beschreiben, mit denen eine Theorie in die Kulturproduktion hineinragen wird und mit denen Konzepte zu einem Teil der Mediation werden. Diese Auffassung von Übersetzung bezieht sich auf die aktuellere Verwendung des Begriffs (Latour 2017a; vgl. Kjellberg und Helgesson 2006), sie ist aber auch vereinbar mit der oben eingeführten Erläuterung. Es geht um den fundamentalen sozialen Prozess, wie etwas (hier eine Theorie) über Zeit und Raum verbreitet wird. Zentral ist hierbei, dass einerseits jede Etappe erklärt werden muss und eine Übersetzung nicht von alleine abläuft (vgl. Kjellberg und Helgesson 2006, S. 843). Und andererseits erfolgt eine Veränderung des übersetzten Etwas in jeder der Etappen. In der aufgezeigten Übersetzung einer Theorie der Kultur- und Sozialwissenschaften und der Wirkungen als Teil der Mediation der Kulturproduktion gilt es dann, nach den Attachements zu suchen, die Prozesse ermöglichen oder einschränken. Die Theorien können hierbei selbst als Attachements wirken, die Dinge einfordern oder verhindern, genauso wie diese Konzepte durch andere Anhänge erst eine Wirkung erhalten können oder auch nicht angehängt werden.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.





Methodologien und Methoden für die Analyse von Performativität

4

Um das Phänomen der Verwendung der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien in der Kulturproduktion zu analysieren, wurden bisher verschiedene theoretische Standpunkte eingeführt [Kap. 2 und 3]. Es sind Perspektiven, um an die Empirie heranzutreten und um Wissen über die tatsächlichen Verwendungsweisen der Theorien durch die gesellschaftlichen Akteur*innen in der Kulturproduktion zu produzieren. An dieser Stelle wird eine bestimmte Herausforderung für das empirische Vorgehen der Arbeit deutlich: Das Vorhandensein eines Wissens um Theorien ist kein Alleinstellungsmerkmal der wissenschaftlichen Position. Genau eine solche Auffassung leitet aber oftmals ein wissenschaftliches Vorgehen überhaupt an. Die damit verbundene Herausforderung wird als Erstes in diesem Kapitel behandelt, indem eine umfassende methodologische Diskussion präsentiert wird [4.1]. Es wird danach gefragt, wie der Herausforderung entsprechend nun eine gemeinsame Wissensproduktion ablaufen könnte und welche wissenschaftstheoretischen Vorstellungen von einer solchen Wissensproduktion herausgefordert werden.

Die verschiedenen methodologischen Grundlagen werden anschließend zusammengefasst und auf gegenseitige Ergänzungen sowie resultierende Spannungen hin betrachtet [4.2]. Dies gelingt schon deshalb, weil mit der Integration nicht nur der spezifischen Herausforderung dieser Arbeit begegnet wird. Vielmehr reihen sich die entsprechenden methodologischen Fragen in eine Vermittlung der beiden Großparadigmen Strukturalismus und Pragmatismus ein, die in einer Vielzahl anderer Ansätze ebenfalls angestrebt wird (Diaz-Bone 2017a). Eine solche Vermittlung kann in erster Linie als eine forschungspraktische Tradition aufgefasst werden, die ein Ausloten von Blickwinkeln im empirischen Vorgehen betont. Dies repräsentiert die grundsätzliche Haltung des eigenen, qualitativen Vorgehens der vorliegenden Arbeit. Zur

weiteren Konkretisierung wird anschließend die Grounded-Theory-Methodologie sowie die Situationsanalyse eingeführt. Denn der gemeinsame Forschungsstil der beiden Ansätze weist verschiedenste Parallelen zu den zuvor geführten methodologischen Diskussionen auf.

Das letzte Unterkapitel [4.3] geht detaillierter auf das empirische Vorgehen selbst ein. Es werden einige Techniken erläutert, welche die Datenerhebung und Datenanalyse anleiten und das allgemeine Methodenangebot der Grounded Theory und der Situationsanalyse ergänzen. Bei der Vorstellung der verschiedenen Techniken wird immer wieder auf die allgemeineren methodologischen Konsequenzen verwiesen, anhand derer die Techniken überhaupt erst ausgerichtet wurden. Durch den Übergang von der sehr allgemeinen Diskussion zu Beginn des Kapitels bis zu den konkreten Techniken in Bezug auf die erhobenen Daten soll das empirische Vorgehen der Arbeit nachvollzogen werden.

4.1 Die Sozio-Epistemologie der Performativität

4.1.1 Eine gemeinsame Wissensproduktion erster und zweiter Ordnung

Ein Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit ist die starke Verbreitung, welche die kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien in gegenwärtigen Gesellschaften erfahren haben (siehe [2.3]). Diese Verbreitung verdeutlicht nicht nur eine mögliche Relevanz der vorliegenden Untersuchung des Phänomens der Performativität, da die performativen Effekte potenziell in verschiedensten gesellschaftlichen Bereichen erwartbar sind. Sie verweist zudem darauf, dass eine neue Ausgangslage für kultur- und sozialwissenschaftliche Wissensproduktion zu konzeptualisieren ist. Die Theorien sind nicht mehr nur eine Abstraktions- und Erklärungsressource, welche die Positionen der oder des Forschenden kennzeichnet. Vielmehr tauchen die theoretischen Konzepte in der Empirie selbst auf. Damit findet sich keine alleinige theoretische Position mehr (von der die Wissensproduktion ausgeht), die einer rein empirischen Position gegenübersteht (auf welche die Wissensproduktion abzielt). Vielmehr vermischen sich diese beiden Positionen und die „außerwissenschaftlichen“ Akteur*innen sind mit einer eigenen theoretischen Kompetenz an der Wissensproduktion beteiligt. Die entsprechende Ausgangslage mag nun nicht für jede soziologische Untersuchung zentral sein. Sie ist es aber für die Wissensproduktion im Rahmen des empirischen Vorgehens dieser Arbeit. Ziel ist es nämlich, eine „Theorie“ zu entwickeln, die erklärt, wie genau sich Wertigkeiten in der Kulturproduktion durch

Performativität verändern. An der Entwicklung dieses theoretischen Modells sind die Akteur*innen der Kulturproduktion auch in dem Sinne beteiligt, dass sie selbst bereits theoretisches Wissen zu der angestrebten, erklärenden „Theorie“ beitragen.

Die Beteiligung der Akteur*innen an der Wissensproduktion zeigt sich gemäß einer Logik erster und zweiter Ordnung. Die erste Ordnung entspricht einer ausgewiesenen Verwendung von Theorien durch die Akteur*innen (etwa in sprachlichen Aussagen oder in Texten), während die zweite Ordnung eine bereits in Prozessen oder Objekten „abgelagerte“ und nicht mehr weiter ausgewiesene Verwendung von Theorien behandelt.

Die Logik erster Ordnung

Bei der Beteiligung gemäß der Logik erster Ordnung wird ein theoretisches Begriffsinventar der Kultur- und Sozialwissenschaften zur Wissensproduktion von den gesellschaftlichen Akteur*innen selbst verwendet, um wiederum Wissen über das eigene Feld zu generieren. Beispiele hierfür wären etwa publizierte Texte, die Kulturproduzent*innen verfassen und die Theorien zitieren, oder sonstige Aussagen, die explizit theoretisch informiert sind. Die Logik erster Ordnung verweist so nochmals auf eine spezifische Situation hin, die aus der Verbreitung von kultur- und sozialwissenschaftlichem Wissen resultiert. Denn mit den zunehmenden Bildungsabschlüssen in den entsprechenden Disziplinen ging und geht weiterhin eine Nachfrage einher nach genau einem solchen Wissen, das von den so ausgebildeten Personen produziert wird (vgl. Reckwitz 2017, S. 182 f.; Boltanski und Esquerre 2018, S. 587 ff.; siehe [2.3.4]). So diffundieren nicht nur die Grundlagen der Wissensproduktion im wissenschaftlichen Sinne immer mehr in gesellschaftliche Felder, sondern es erfolgt auch deren Anwendung auf einer immer breiteren Basis außerhalb der Wissenschaft. Auf der Annahme eines breiteren Angebots von und größerer Nachfrage nach wissenschaftlichem Wissen beruht auch das Konzept des neuen Modus der Wissensproduktion. Dieses wurde von Michael Gibbons, Camille Limoges, Helga Nowotny, Simon Schwartzman und Martina Trow formuliert (1994). Der neue Modus kann mit der Logik der ersten Ordnung gleichgesetzt werden.¹

¹Während Gibbons et al. (1994) von einem alten, *ersten* Modus und dem neuen, *zweiten* Modus sprechen, wird hier nur auf den alten und den neuen Modus verwiesen, um eine Verwechslung mit der Logik erster und zweiter Ordnung zu vermeiden.

The core of our thesis is that the parallel expansion in the number of potential knowledge producers on the supply side and the expansion of the requirement of specialist knowledge on the demand side are creating the conditions for the emergence of a new mode of knowledge production. The new mode has implications for all the institutions whether universities, government research establishments, or industrial laboratories that have a stake in the production of knowledge. (Gibbons et al. 1994, S. 13)

Gibbons et al. stellen eine Abweichung von einem lange vorherrschenden Modus der Wissensproduktion fest, der in vielen modernen Vorstellungen einer kohärenten und damit einheitlich abgeschlossenen sowie selbstbestimmten Wissenschaft proklamiert wurde (1994, S. 38). Dieser alte Modus der kohärenten Wissensproduktion war klar in Disziplinen organisiert und teilte sich in Grundlagenforschung sowie angewandte Forschung auf, wodurch ein stärker theoretischer Kern der Forschung festzumachen war. Dieser Kern ergänzte diejenigen wissenschaftlichen Bereiche, in denen das theoretische Wissen (empirisch) angewandt beziehungsweise umgesetzt wurde (Gibbons et al. 1994, S. 19; vgl. auch Wohlrab-Sahr 2018). Der alte Modus entspricht so einem zwar immer mehr überholten, aber teilweise noch vorherrschenden Verständnis von wissenschaftlicher Wissensproduktion. In diesem Verständnis ist es die Wissenschaft sowie ihre kognitiven und sozialen Normen, die bestimmen, was ein relevantes Problem ist, wer Wissenschaftler*in ist und was „gute“ Wissenschaft ausmacht. Erst diejenigen Prozesse der Wissensproduktion, welche diesen Vorstellungen und Praktiken entsprechen, sind per Definition Wissenschaft – und „those that violate them are not“ (Gibbons et al. 1994, S. 3).

Anstelle dieser älteren Vorstellungen von Wissenschaft sei nun eine neue sozial dominante Norm getreten, ein neuer Modus, bei dem Wissen mehr und mehr im Kontext seiner Applikation entwickelt wird (Gibbons et al. 1994, S. 3 ff.). Die bisherigen Unterteilungen sowie die damit zusammenhängenden Organisationsweisen treffen dadurch immer weniger zu. Wissensproduktion wird in diesem neuen Modus von Transdisziplinarität und Heterogenität bestimmt (Gibbons et al. 1994, S. 56 ff.). Es ist nicht mehr eine abgeschottete Wissenschaft, die Kognition und Normen bestimmt. Der neue Modus der Wissensproduktion schließt eine Beteiligung von nicht wissenschaftlichen Akteur*innen mit ein. Diese Beteiligung erfolgt unter anderem deshalb, da nicht mehr nur einzelne Disziplinen die Kontrolle über eine Problemdefinition ausüben (Gibbons et al. 1994, S. 33).

As interactions multiply, the epistemological status of the knowledge thus produced does not follow traditional, that is, disciplinary criteria. [...] Transdisciplinary

research also needs some legitimating procedures, but they are different because different criteria are being applied to what is considered good research. Moreover, with the broadening and relatively transient character of the communities of practitioners involved the assessment of knowledge will occur through a much stronger societal contextualisation. (Gibbons et al. 1994, S. 22)

Der neue Modus der Wissensproduktion gilt sowohl für die Natur- und Technikwissenschaften als auch für die Kultur- und Sozialwissenschaften. Insbesondere die stärker geisteswissenschaftlich orientierten Kulturwissenschaften zeichnen sich schon länger durch die entsprechenden Merkmale aus: Sie nehmen eine geringere analytische Distanz ein und wirken stattdessen aktiv an der Konstruktion von Bedeutung in der Gesellschaft mit (Gibbons et al. 1994, S. 92). Die Bildungsexpansion und die damit einhergehende Verbreitung von kultur- und geisteswissenschaftlichen Arbeiten akzentuierte diese Tatsache nochmals (Gibbons et al. 1994, S. 96). Die bereits erwähnte, gesteigerte Nachfrage nach dem Wissen zeigt sich etwa im Rahmen der immer größer werdenden Kulturindustrie (vgl. Boltanski und Esquerre 2018, S. 587). Eine stärker empirische, sozialwissenschaftliche Wissensproduktion mag eine größere analytische Distanz an den Tag legen als geisteswissenschaftliche Fächer. Trotzdem sind vergleichbare Prozesse auch hier am Werk (Gibbons et al. 1994, S. 105 f.; vgl. Warsewa et al. 2020, S. 287 ff.). So suchen Soziolog*innen bedeutungsvolle Kontexte für ihre Theorien außerhalb der eigenen Disziplin (und dies schon seit längerer Zeit).² Gleichzeitig haben die Ergebnisse und die Methoden der Soziologie starke Verbreitung erfahren: Die Ergebnisse der Disziplin fanden Anwendung im Rahmen von Prozessen der Rationalisierung (Lazarsfeld et al. 1975; Lau und Beck 1989). Die verwendeten Methoden wiederum wurden von Verwaltungen,

²Gibbons et al. (1994, S. 106) erwähnen Essays in nicht wissenschaftlichen Magazinen als eine typische Form, wie Soziolog*innen Bedeutung in anderen gesellschaftlichen Kontexten als der eigenen Disziplin suchen. Siehe für ein aktuelleres Beispiel etwa den in zwölf (!) Sprachen übersetzte Essay von Latour (2020) zu den Lektionen aus der sogenannten „Corona-Krise“ im Zusammenhang mit der Verbreitung des COVID-19-Virus im Jahr 2020. Ein anderes Beispiel wären Interviews mit Sozialwissenschaftler*innen in Medien, wie sie etwa von Journalist*innen mit Andreas Reckwitz (Kruse 2018) oder mit Boltanski und Esquerre (Kulturzeit 2019) geführt wurden. Ein zeitlich weiter zurückliegendes Beispiel wäre die Debatte zwischen Jürgen Habermas und Niklas Luhmann, die in die öffentlichen Medien hineingetragen wurde (Brock 1971). Auch Bourdieu hatte verschiedenste Auftritte in den öffentlichen Medien Frankreichs (siehe hierfür etwa die Aufzeichnungen in Carles 2001).

Unternehmen, Verbänden, Bildungseinrichtungen und anderen Organisationen aufgenommen (Diaz-Bone 2011b, S. 300).

All dies führt dazu, dass Wissensproduktion im Zusammenschluss von verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen organisiert wird und neue Akteur*innen daran beteiligt sind. Kultur- und sozialwissenschaftliches Wissen wird nicht mehr nur an Universitäten von Wissenschaftler*innen produziert. Mit diesem neuen Modus muss zwangsläufig einhergehen, dass die theoretischen Konzepte der Kultur- und Sozialwissenschaft eine Anwendung außerhalb der Wissenschaft finden. Denn im Rahmen der Wissensproduktion dieser Fächer lassen sich die Theorien weder klar von Ergebnissen trennen, welche sie erzielen, noch von den Methoden, die sie anwenden (vgl. auch Diaz-Bone 2011b, S. 294). Wenn ein Wissen der Kultur- und Sozialwissenschaften produziert wird, dann sind auch ihre theoretischen Konzepte beteiligt. Dies ist die grundsätzliche Konsequenz des neuen Modus. Neben anderen Weisen der Legitimation dieser Wissensproduktion müssen neue Vorgehensweisen reflektiert werden. Gemäß der Logik der ersten Ordnung muss daher eine gemeinsame Wissensproduktion mit Akteur*innen konzeptualisiert werden, wenn diese explizit eigenes Wissen produzieren und dabei Theorien verwenden. Dieses produzierte Wissen soll mit in die wissenschaftliche Erkenntnis fließen können.

Die Logik zweiter Ordnung

Die Anerkennung einer expliziten Wissensproduktion mit den Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften durch die gesellschaftlichen Akteur*innen ist relevant, aber noch nicht ausreichend. Für eine gemeinsame Wissensproduktion muss zudem beachtet werden, dass die theoretischen Konzepte nicht nur explizit und in Wissensformaten wie Texten auftauchen können. Vielmehr können Theorien auch Teil der Denkweisen, Verfahren und Produkte sein, ohne dass die Akteur*innen dies bewusst ausweisen (können). Auch solche Aspekte sind theoretisch-informiert und müssen in die Erkenntnisprozesse einbezogen werden, die von der wissenschaftlichen Position ausgehen. Die Logik zweiter Ordnung weist daher auf eine stärker implizite Beteiligung der Akteur*innen an einer gemeinsamen Wissensproduktion hin, nämlich ohne dass ein direkt ausformuliertes, explizites Wissen vorhanden oder ersichtlich ist. Die gemeinsame Wissensproduktion gemäß einer Logik zweiter Ordnung folgt zudem der Perspektive der Performativität im engeren Sinne, da sie stärker an den Veränderungen in den Prozessen der Kulturproduktion interessiert ist und auf bestimmte ontologische Konsequenzen in den Produkten eingehen kann.

Die Logik der zweiten Ordnung ist vergleichbar mit dem Konzept der „theoretischen Empirie“ (Kalthoff et al. 2008; Kalthoff 2018). Die damit

implizierte methodologische Position wurde im Zusammenhang mit der qualitativen Sozialforschung entwickelt. Das Konzept der theoretischen Empirie soll die Notwendigkeit betonen, Empirie und Theorie für die Forschungsprozesse nicht getrennt zu denken (Kalthoff 2008, S. 10). So soll insbesondere die Haltung infrage gestellt werden, dass nicht-standardisierte Verfahren der Analyse eigene Theorien aus empirisch gesättigtem Material generieren, ohne selbst bereits theoretisch „induziert“ zu sein (Kalthoff 2018, S. 132). Mit dem Konzept soll gewissen Tendenzen zu einem allzu vereinfachten „Empirismus“ in der qualitativen Sozialforschung entgegengewirkt werden (vgl. auch Eulitz und Leistner 2018, S. 16). Statt dieser vereinfachten Vorstellung muss die Tatsache anerkannt werden, dass Theorien immer schon Teil des empirischen Vorgehens sind – auch in eher explorativen Verfahren, die nicht bereits auf detaillierte theoretische Grundlagen zurückgreifen. Eine „Tabula-rasa-Position“ in Bezug auf das theoretische Wissen ist auch bei qualitativen Verfahren nicht möglich (vgl. Mey und Mruck 2011b, S. 32; Mey und Berli 2016, S. 4; Glaser und Strauss 1998). Die Vorstellung der theoretischen Empirie kann sowohl für die Position der oder des Forschenden als auch für die Prozesse außerhalb der Wissenschaft beachtet werden.

Mit dem Konzept der theoretischen Empirie werden verschiedene Einflüsse von Theorie auf die empirische Forschung erfasst. Hier sollen zwei verdeutlicht werden, wobei insbesondere der zweite Einfluss die indirekte Beteiligung an der Wissensproduktion beschreibt, die hier als Logik zweiter Ordnung aufgefasst wird. Auf der einen Seite leiten theoretische Konzepte den Umgang mit der Empirie an: Sie richten den Blick auf bestimmte Dinge und erst durch eine solche Ausrichtung lassen sich Daten überhaupt gewinnen.³ Auf der anderen Seite – und zentral für das Argument der Beteiligung an der Wissensproduktion – können die Theorien auch in den empirischen Daten selbst vorliegen (etwa die Handlungen von Akteur*innen anleiten). Die Konzepte sind womöglich ein endogener Sachverhalt der Daten und durch sie entstehen Rahmungen in der Empirie. Neben dem expliziten, theoretisch-informierten Wissen der Akteur*innen gilt es daher, auch die impliziten Bezüge innerhalb des Forschungsprozesses zu „entschlüsseln“:

Es gibt – offen oder verborgen – Verweise auf andere Wirklichkeiten, Akteure und Horizonte. Für die qualitative Empirie bedeutet dies, dass sie die theoretischen

³Ein solcher Einfluss entspricht der Verwendung von Theorien als „sensibilisierende Konzepte“ (Blumer 1980) und auch die vorliegende Arbeit strebt diesen Umgang mit Konzepten an (siehe [4.2.1] und die Einleitung von [3]).

Gehalte und Bezüge ihrer jeweiligen empirischen Fälle klären muss, um deren Theorieinduzierung als in Werk gesetzte Theorie, Vorstellung oder Vision der sozialen Welt bestimmen und analysieren zu können. [Die Theorien sind] versteckte Bezüge und Gehalte der empirischen Daten, die in verschiedenen Darstellungsmedien vorliegen. Sie erfordern Explizierung durch die soziologische Analyse. (Kalthoff 2018, S. 141)

Die in den Objekten und Prozessen vorhandenen Theoriekonzepte gilt es nicht nur zu entschlüsseln, sondern darüber hinaus als Teil der geteilten Wissensproduktion aufzufassen. Es sind nicht nur die Individuen als gesellschaftliche Akteur*innen, welche die Wissensproduktion beeinflussen. Gemeinsam mit den impliziten Bezügen einer theoretischen Empirie und in Anlehnung an die Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) muss von hybriden Netzwerken aus Individuen sowie Technologien und Formaten ausgegangen werden (Latour 2007, S. 63 ff.). In diesen Netzwerken tauchen die Theorien auf und in den Netzwerken erfolgt die gemeinsame Wissensproduktion (vgl. Diaz-Bone 2011b, S. 300).

Die Wissensproduktion gemäß einer Logik erster und zweiter Ordnung durch die Akteur*innen selbst verdeutlicht Folgendes: Es kann keine völlig „unabhängige“ Erkenntnistheorie für die wissenschaftliche Position formuliert, sondern es müssen Konzepte für eine gemeinsame Wissensproduktion angestrebt werden. Ein empirisches Vorgehen heißt somit, einen Verbund von verschiedenen Bereichen in den Blick zu nehmen, der Erkenntnis schafft und diese Erkenntnisse für die wissenschaftliche Wissensproduktion zu verwerten. Der Verbund der verschiedenen Elemente (der expliziten Wissensproduktion der Akteur*innen, der impliziten Wissensproduktion in den Prozessen und der wissenschaftlichen Wissensproduktion) schafft „eine sozial geteilte Wahrnehmungsstruktur“ (Diaz-Bone 2013b, S. 83), die als Sozio-Epistemologie aufgefasst werden kann. In den folgenden vier Abschnitten [4.1.2–4.1.5] werden methodologische Positionen für eine solche Sozio-Epistemologie ausgearbeitet. Dabei werden für die beiden Logiken je zwei Konsequenzen formuliert. Das Ziel dabei ist es, die Wissensproduktion der Akteur*innen sowohl als wichtige Ressource für die eigene wissenschaftliche Erkenntnis zu nutzen als auch diese Wissensproduktion zu „objektivieren“ als ein zu analysierendes Phänomen.

4.1.2 Graduelle Differenz – 1. Konsequenzen der ersten Ordnung

Die beschriebene, geteilte Wissensproduktion gemäß der ersten Ordnung stellt gewisse Vorstellungen von Wissenschaftsphilosophie und Epistemologie infrage, wie sie sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelten. Zu einem streitbaren Punkt wird mit der neuen Ausgangslage allerdings nicht die Frage nach einer „Wahrheit“ der wissenschaftlichen Erkenntnis. Vielmehr zeigt die Logik der ersten Ordnung andere Richtungen auf, wie das Verhältnis zwischen wissenschaftlicher Erfahrung und Alltagserfahrung problematisiert werden kann. In einigen geläufigen Problematisierungen der Wissenschaftsphilosophie scheint nämlich nicht eine geteilte Wissensproduktion die Herausforderung zu sein. Vielmehr wurde die Frage gestellt, wie mit einer epistemologischen Differenz zwischen einem von der Wissenschaft produzierten Wissen und einer alltäglichen Erfahrung umgegangen werden könnte. Dies verdeutlichen auch Gibbons et al.: „In [the old mode], the context is defined in relation to the cognitive and social norms that govern basic research or academic science. Latterly, this has tended to imply knowledge production carried out in the absence of some practical goal“ (Gibbons et al. 1994, S. 3 f.). Im Folgenden wird die Idee der Differenz zwischen wissenschaftlichem Wissen und alltäglicher Erfahrung sowie ein Umgang damit anhand von drei Positionen illustriert: anhand der positivistischen Positionen des logischen Empirismus, über den Ansatz der Phänomenologie Edmund Husserls und über die Vorstellung des epistemischen Bruchs von Gaston Bachelards.

Der logische Empirismus (Schleichert 1975; Stadler 2015) rückt als Wissenschaftsphilosophie zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Rolle der Erfahrung ins Zentrum der Erkenntnisproduktion (vgl. Kornmesser und Büttemeyer 2020, S. 40). Für diese Position zeigte sich die Differenz zwischen der wissenschaftlichen Wissensproduktion und einer Alltagserfahrung sowie die damit einhergehende Herausforderung beispielhaft in folgender Weise: Mit der Wende zum letzten Jahrhundert entwickelten sich diverse naturwissenschaftliche Fächer in immer komplexere Richtungen und wurden immer abstrakter. So verfügt etwa eine moderne mathematische Physik in ihren Konzepten von Raum, Zeit oder Bewegung über keinen klaren Bezug mehr zur menschlichen Wahrnehmung (Friedman 2007, S. 94). Trotzdem müsste das Fach als empirische Wissenschaft eigentlich einen solchen Bezug aufweisen. Dies wäre zumindest die Bedingung, die der logische Empirismus an die empirischen Wissenschaften stellt, um diese gegenüber metaphysischen Konzepten abzugrenzen. Bei diesem wissenschaftsphilosophischen Ansatz steht ein Zusammenhang von Theorie und Beobachtung

im Zentrum: Die Theorien ergeben sich aus logischen Aussagen, die Begriffe mit empirischem Bezug miteinander verknüpfen. Daher müssen diese Aussagen auf Erfahrungen zurückzuführen sein und sich durch empirische „Protokollsätze“ fundieren lassen. Der Zusammenhang zwischen theoretisch-logischen Aussagen und den empirischen Protokollsätzen wurde zuerst induktiv und im Sinne einer Verifizierbarkeit formuliert. Später erfolgt eine Reformulierung dieser Position im Rahmen des Falsifikationismus von Karl Popper, mit dem stärker eine deduktive Logik ins Zentrum gerückt wurde (2013; vgl. Dahms 1994, S. 332 ff.). Doch sowohl bei der Verifizierbarkeit als auch bei Falsifizierbarkeit ist es die Überprüfbarkeit der theoretischen Aussagen durch empirische Erfahrung, die im Zentrum steht. Sie zeichnet wissenschaftliches Wissen aus und grenzt es gegenüber einer Metaphysik ab.

Die Entwicklung von abstrakteren Wissenschaften forderte genaue diese Vorstellung des logischen Empirismus heraus, da deren theoretische Aussagen immer weniger einen Zusammenhang zu den empirischen Erfahrungen des Alltags ermöglichten. Diverse Vertreter*innen der positivistischen Position setzten sich Mitte des 20. Jahrhunderts mit der Frage auseinander, wie diese epistemologische Differenz wieder überwunden werden könnte (vgl. Friedman 2007, S. 94). Denn Ziel des logischen Empirismus war es auch, mit dem postulierten Wissenschaftsverständnis gesellschaftlichen Fortschritt in einer Welt zu erreichen, in deren Zentrum das Wissen der Wissenschaft stand (Dahms 1994, S. 22; Richardson und Uebel 2007, S. 4). Die festgestellte Differenz zwischen dem in der Wissenschaft formulierten Wissen und einer empirischen Erfahrung, wie sie im Alltag auftrat, war daher ein Problem für die Wissenschaftsphilosophie. Ab den 1960er Jahren kritisierten insbesondere Teile der Sozialwissenschaften die Position des logischen Empirismus und Fächer wie die Soziologie suchten andere Wissenschaftsphilosophien als Grundlage für Erkenntnis und Fortschritt (vgl. Richardson und Uebel 2007, S. 2; Kelle 2017, S. 48).⁴ Diese Abwendung vom

⁴Einzug in die Sozialwissenschaften fanden die Positionen des logischen Empirismus in abgeänderter Form via Poppers kritischem Rationalismus (vgl. Ziegau 2009, S. 81 f.). Der wissenschaftsphilosophische Ansatz wurde insbesondere in der Soziologie kritisiert, etwa im Rahmen des sogenannten „Positivismusstreits“. Dabei „stritten“ sich die Vertreter des Wiener Kreises und später Karl Popper mit den Vertretern der Frankfurter Schule. Bei der Frankfurter Schule ging dieser Streit zuerst in den 1930er Jahren von Max Horkheimer aus, später in den 1960er dann auch von Theodor Adorno und Anderen (vgl. Dahms 1994). Mehr oder weniger unabhängig von diesen Diskussionen in der Soziologie war es dann aber Thomas Kuhns Werk *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* (1967), das schließlich zum Ende der Popularität des logischen Empirismus führte (vgl. Richardson 2007, S. 348 ff.).

Positivismus führte aber nicht automatisch dazu, dass das Problem der Differenz zwischen einer wissenschaftlichen Erfahrung und derjenigen des Alltags gelöst worden wäre (vgl. Howaldt 2005).

Die Phänomenologie Husserls stellt eine zentrale Grundlage für die qualitativ-interpretative und nicht-standardisierte Sozialforschung dar, wie sie sich ab den 1970er Jahren entwickelte (Ploder 2014). In dieser wissenschaftsphilosophischen Position zeigt sich die hier im Zentrum des Interesses stehende Differenz zwischen wissenschaftlichem Wissen und Alltagserfahrung von einer anderen Richtung her als beim logischen Empirismus (vgl. Lamnek und Krell 2016, S. 59 ff.). Husserl grenzt sich bereits in den 1930er Jahren mit seiner *Krisis*-Schrift (2012) gegen eine leistungsfähige und objektive Wissenschaft ab, wie sie vom logischen Empirismus vertreten wird. Eine solche positivistische Art von Wissenschaft habe als Konsequenz eben keinen Bezug mehr zu subjektiven Positionen sowie deren Wahrnehmungen, so die Kritik Husserls. Deshalb könnten diese Wissenschaften auch keine Antworten mehr auf Sinnfragen geben (vgl. Schimmer 2013, S. 25 f.). Im Sinne einer umgekehrten Position nimmt daher die Phänomenologie die Alltagserfahrung und deren immanenten Zugang zur Welt als Ausgangslage (Römpp 2005, S. 24). Um zu Erkenntnissen zu gelangen, kann die Wissenschaft gemäß der Phänomenologie die gewohnten Alltagserfahrungen der Lebenswelt als Bezug und Referenzrahmen nutzen. Davon ausgehend sollen allgemeine Strukturen der subjektiven Orientierungen gefunden werden. Als Epistemologie stellt sie die konstitutive Bedeutung der Subjektivität für Erkenntnisse ins Zentrum.

Eine Position wie diejenige der Phänomenologie muss allerdings eine Lösung finden, wie mit einem Wissen der Subjekte wieder Abstraktheit und eine „Universalität“ (Römpp 2005, S. 213) erlangt werden kann. Dadurch öffnet sich für die Phänomenologie die epistemologische Differenz von der anderen Seite: Die Herausforderung für die wissenschaftliche Erkenntnis ist es nun, wie von einer Alltagserfahrung auf ein wissenschaftliches Wissen geschlossen werden kann. Es lässt sich bereits feststellen, dass sowohl der logische Empirismus als auch die Phänomenologie eine Differenz zwischen wissenschaftlichem Wissen und alltäglicher Erfahrung problematisieren. Beide Wissenschaftstheorien stellen somit die Frage, wie zwischen diesen unterschiedlichen Bereichen vermittelt werden kann, um die eigene Position als wissenschaftlich herauszustellen. In der Blickrichtung des logischen Empirismus auf die Differenz wird versucht, die abstrakten, wissenschaftlichen Erkenntnisse wieder einer Alltagserfahrung zugänglich zu machen. Auf der anderen Seite der Differenz steht eine Tradition der Phänomenologie, die versucht, mit der Ausgangslage des subjektiven Alltags und der

„Evidenz des eigenen Bewusstseins“ (Luckmann 2008, S. 34) wissenschaftliche Erkenntnis zu generieren.

Die dritte Möglichkeit, mit der Differenz zwischen wissenschaftlichem Wissen und der Erfahrungen im Alltag umzugehen, stammt aus der historischen Epistemologie von Bachelard (1974, 1984, 1988). Seine Wissenschaftsphilosophie war insbesondere für verschiedene Bereiche der französischen Soziologie zentral, so auch für Pierre Bourdieu (vgl. Bourdieu und Chamboredon 1991, S. 8 ff.; Diaz-Bone 2007, S. 41; Wacquant 2018, S. 5 f.). Erst mit einem Wechsel von den stärker strukturalistischen hin zu den neueren, eher pragmatischen Ansätzen in Frankreich wurden die Konzepte der historischen Epistemologie weniger relevant (Fabiani 2018, S. 154 f.). Gleichzeitig nahmen gewisse neo-pragmatische Positionen den Ansatz von Bachelard „neu“ auf (vgl. Whiteman und Dudley-Smith 2020, S. 4). Die entsprechende Konzeptualisierung von Erkenntnisgewinn bleibt daher auch für aktuelle Sozialforschung relevant. Ein zentrales Konzept von Bachelard ist der sogenannte epistemologische Bruch. Mit diesem Konzept wird die historische Epistemologie kurz eingeführt und eine dritte Variante zur Problematisierung der Differenz zwischen Wissenschaft und Alltagserfahrung vorgestellt.

Für Bachelards Wissenschaftsphilosophie ist der Unterschied zwischen der abstrakten Form von Erkenntnis und der Alltagserfahrung ein zentrales, konstitutives Moment für die Wissenschaft. Die Idee des epistemologischen Bruchs nimmt eine zuvor als Problem beschriebene Feststellung auf und formuliert sie zur eigentlichen Lösung um. Bachelard postuliert im Bruch die „epistemologische Relevanz eines ‘Zwischen’“ (Pravica 2015, S. 40). Die Differenz des wissenschaftlichen Wissens zum Alltagsverständnis ist für ihn die eigentliche Grundlage für wissenschaftliche Erkenntnis (Bachelard 1984, S. 44). Der epistemologische Bruch zwischen Wissenschaft und Alltag wird durch eine neue kollektive und kognitive Wissensordnung ausgelöst. Das heißt, dass Wissen in der Wissenschaft in einem komplett neuen System organisiert und verwendet wird. Dadurch *muss* die wissenschaftliche Erkenntnis den alltäglichen Erfahrungen widersprechen und kann nicht mehr in Einklang mit dem Alltag gebracht werden (Bachelard 1984, S. 44). Es müssen etwa neue Kategorien gefunden und andere Problemdefinitionen angestrebt werden. Erst ein solcher Bruch ermöglicht die wissenschaftliche Arbeit und garantiert ein Erkennen von Zusammenhängen zwischen verschiedenen Erfahrungen. Die Erkenntnisweise darf nicht mehr alltäglich sein. Die für die anderen beiden wissenschaftstheoretischen Ansätze beschriebene Problemstellung wird von Bachelard als Startposition genutzt, von der aus Wissen in der Wissenschaft organisiert und so im engeren Sinne erst wissenschaftlich wird.

Die Abbildung [Abb. 4.1] fasst auf der linken Seite die drei Positionen des logischen Empirismus, der Phänomenologie und des epistemologischen Bruchs nochmals zusammen. Auf der rechten Seite präsentiert sie schematisch den Blick auf und den Umgang mit der Differenz zwischen Alltagserfahrung und wissenschaftlicher Erkenntnis der drei Wissenschaftsphilosophien. Die dabei verwendeten Symbole sind beispielhaft und haben keine genauere Bedeutung. Sie sollen lediglich wissenschaftliche Erkenntnisse anhand Strichfiguren und empirischer Alltag mit grauer Schraffur abbilden.

Die erkenntnistheoretische Ausgangslage der vorliegenden Arbeit stellt die drei präsentierten Wissenschaftstheorien auf den Kopf. Diese verbindet trotz ihrer Unterschiede alle dieselbe Vorstellung, nämlich dass eine Differenz zwischen wissenschaftlichem Wissen und Alltagserfahrung vorhanden ist. Das Phänomen der Performativität der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorie impliziert hingegen, dass eine klare Trennung zwischen wissenschaftlichem Wissen und einer Alltagserfahrung nicht (mehr) so angenommen werden kann. Vielmehr werden die theoretischen Konzepte der Wissenschaft von den Individuen auch im Alltag der Produktionswelten verwendet; die Wissenschaft und ihre Theorien formen und performen den Alltag. Für die Position des logischen Empirismus bedeutet dies, dass die Aussagen der Theorie und die Beobachtungssätze nicht nur weiterhin direkt zusammenhängen, sondern dass die zu beobachtende Empirie und daraus abgeleitete Sätze bereits durch Theorie geformt sind. Wie bereits von Popper als Kritik vorgebracht (2013), gilt es, die Vorstellungen von „theoriefreien“ Sinnesdaten abzulehnen und vielmehr eine gegenseitige Bedingtheit anzuerkennen (vgl. Dahms 1994, S. 332). Auch die Erfahrung der gesellschaftlichen Akteur*innen operiert womöglich bereits mit den Wissensbeständen der Wissenschaft. Die Konsequenz der Perspektive der Performativität für die Phänomenologie zeigt sich in ähnlicher Weise: Es darf nicht Ziel sein, die immanente Alltagserfahrung der Subjekte für die Konstruktion von abstrakter Erkenntnis zu nutzen. Sondern es gilt neu, auch die abstrakten Erkenntnisse in einer jeweiligen Lebenswelt zu beachten. Damit muss weniger eine Ableitung als ein „Hervorbringen“ von Theorie angestrebt werden, da theoretische Konzepte auch in den Prozessen der Alltagserfahrung vorhanden sind.

Während für den logischen Empirismus und die Phänomenologie auf mögliche Strategien im Umgang mit Performativität verwiesen werden kann, so scheint die Annahme von solchen Effekten für das Konzept des epistemologischen Bruchs gravierende Konsequenzen zu beinhalten. Die Voraussetzung, dass sich wissenschaftliche Erkenntnis erst durch einen Bruch mit der Alltagserfahrung auszeichnet, erlaubt nur zwei Schlussfolgerungen im Hinblick auf Performativität: Die erste Schlussfolgerung betrifft die theoretischen

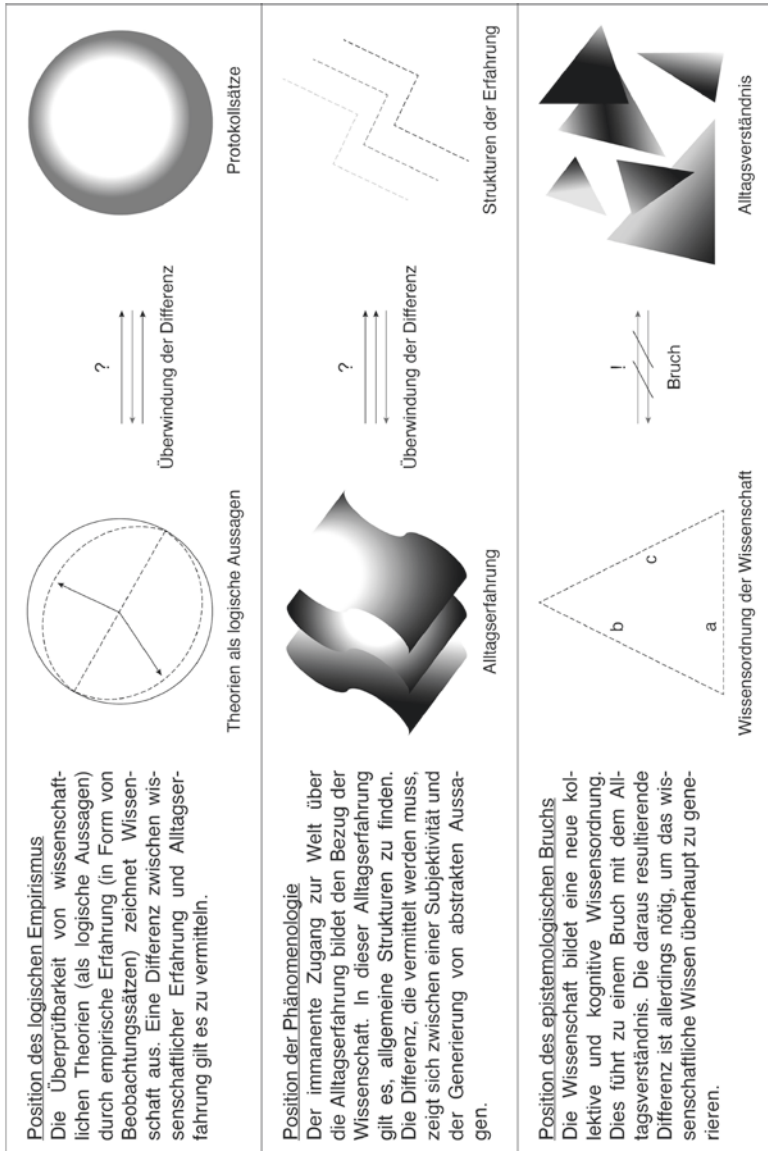


Abb. 4.1 Übersicht wissenschaftsphilosophischer Positionen (Quelle: Eigene Darstellung)

Konzepte selbst. Rufen diese Theorien performative Effekte im Alltag der Akteur*innen hervor, so fehlt diesen Konzepten der epistemologische Bruch. Sie wären daher nicht wirklich wissenschaftliche Theorien, sondern eher „folk theories“ der Akteur*innen (Bourdieu 2010, S. 432) und fänden deswegen ihren Weg in den Alltag beziehungsweise in die Produktionswelten. Auch eine Forschung mit diesen Theorien wäre daher nicht mehr angebracht. Deren Verwendung würde nur redundante Lesarten von Daten zutage fördern, die bereits im Alltag der Kulturwelten vorhanden wären (vgl. Whiteman und Dudley-Smith 2020, S. 5). Die zweite Schlussfolgerung würde die Wissenschaftlichkeit der performativ wirkenden Theorie weiterhin behaupten. Gleichzeitig müsste dann aber den Kulturwelten ein eigener Bruch in den feldeigenen Erkenntnissen zugestanden werden, der mit demjenigen der Wissenschaft vergleichbar ist. Das heißt, dass die Akteur*innen im Feld mit derselben oder zumindest mit einer vergleichbaren Wissensordnung operieren würden wie diejenige, die in der Wissenschaft vorherrscht. Auch bei der zweiten Schlussfolgerung wäre Forschung teilweise redundant, da sie ja bereits durch eine jeweilige Kulturwelt selbst geleistet würde.

Das Konzept der Sozio-Epistemologie ermöglicht nochmals eine andere Problematisierung der beschriebenen wissenschaftstheoretischen Differenz. Das Verhältnis von wissenschaftlichem Wissen und der Alltagserfahrung kann auch relativ konzeptualisiert werden. Anstelle einer absoluten Differenz können – der Vorstellung einer geteilten Wissensproduktion folgend – unterschiedliche Arten der Erkenntnisse als eine graduelle Differenz anerkannt werden (vgl. Strübing 2008, S. 294 f.). Damit entfällt ein Dualismus zwischen den Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaft und den Theorien der Akteur*innen. Beide Male handelt es sich um theoretisches Wissen, welches aber Unterschiedlichkeiten aufweisen kann. Ziel der Erkenntnisweise der vorliegenden Arbeit muss es sein, die Ausprägung der Differenz empirisch zu klären: zu untersuchen, wo und wie sich Gemeinsamkeiten oder auch Unterschiede in der Theorieverwendung zeigen können. Im nächsten Schritt gilt es daher, in der Methodologie eine Symmetrie anzustreben, um sowohl die Alltagserfahrungen als auch wissenschaftliche Erfahrung auf dieselbe Art und Weise anzugehen. Dies wird es im weiteren Verlauf erlauben, das Konzept des epistemologischen Bruchs nochmals aufzunehmen. Dieser Bruch zwischen Wissenschaft und Alltag wurde nämlich bisher in einem absoluten Sinne eingeführt, muss jedoch stärker relational erfasst werden. Es wird sich zeigen, dass die Konsequenzen von Performativität nur auf den ersten Blick so gravierend für dieses Konzept sind.

4.1.3 Generalisierte Symmetrie und ein neuer Bruch – 2. Konsequenz der ersten Ordnung

Die im letzten Abschnitt vorgestellten Erkenntnistheorien machten deutlich, dass erst gewisse Vorstellungen von Wissenschaft und Wissensproduktion die Perspektive der Performativität zu einer Herausforderung für die Methodologie werden lassen. Diese Vorstellungen wurden alle in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelt und stehen im Zusammenhang mit der „Moderne“ (vgl. auch Gibbons et al. 1994, S. 34 ff.): einer gesellschaftlichen Entwicklung, im Rahmen derer Prozesse wie Urbanisierung, Industrialisierung und Demokratisierung sowie die damit verbundene formale Rationalisierung etabliert wurden und auf ihren Höhepunkt gelangten (Wagner 1995, S. 24; Reckwitz 2017, S. 28 f.). Zentral für die Entwicklung dieses neuen Regimes der Moderne und dessen Kontrast zu „traditionalen“ Gesellschaften, so die Annahme, ist die Entstehung eines empirisch-analytischen Verständnis von Wissen beziehungsweise Wissenschaft (vgl. Wagner 1995, S. 24). In *Wir sind nie modern gewesen* (1991) vertritt Bruno Latour die Position, dass genau eine solche Wende hin zur Moderne nicht stattgefunden hat.⁵ Für ihn findet sich keine gesellschaftliche Entwicklung, weder im Sinne einer (wissenschaftlich-technologischen) Revolution noch in einer sonstigen Weise, die einen klaren Schnitt gegenüber einer vor-modernen Gesellschaft markieren würde. Eine solche Position ist insbesondere vor einem sozialwissenschaftlichen Hintergrund bisweilen radikal, da etwa die Soziologie als Fach sich genau über die Besonderheiten einer modernen Gesellschaft konstituiert (Wagner 1995; vgl. Reckwitz 2012, S. 47). Im Folgenden wird Latours Position nicht vollständig präsentiert, sondern lediglich in Bezug auf ihren erkenntnistheoretischen Ansatz diskutiert.

Anstelle einer neuen Gesellschaftsform seien mit dem Begriff der Moderne zwei Trennungen behauptet worden (Latour 1995, S. 18 ff.). Diese beiden Trennungen bedingen einander und mit ihnen zeigt sich die eigentliche Idee der Moderne: Die erste und absolut zentrale Trennung meint die zwischen der Natur und der Gesellschaft. Sie schafft eine Dichotomie zwischen einem exakten, objektiven Wissen auf der einen und den handelnden Subjekten sowie ihrer

⁵Einen entsprechenden Zweifel an einer Moderne hegt nicht nur Latour, sondern auch der zuvor zitierte Peter Wagner. Er verweist zusätzlich darauf, dass die Revolutionen der Moderne „sehr viel weniger revolutionär [waren], im Sinne von ausgeprägten Umbrüchen während einer kurzen Zeitspanne, als die Diskurse über die Revolutionen“ (Wagner 1995, S. 25).

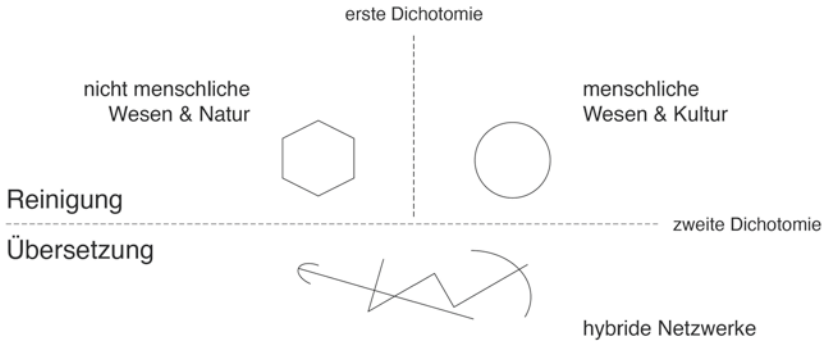


Abb. 4.2 Reinigungs- und Übersetzungsarbeit (Quelle: Eigene Darstellung gemäß Latour 1995, S. 20)

Kultur auf der anderen Seite. Die zweite Trennung der Moderne steht quer zur ersten und separiert zwei Praktiken (Latour 1995, S. 19): Die Einen „reinigen“, die Anderen „übersetzen“ (siehe auch [3.3.5]). Während Erstere klar entweder Objekte oder Subjekte feststellen, vermischen Letztere genau diese beiden Bereiche. Die Übersetzungen erschaffen damit Hybride in Form von Netzwerken zwischen Natur und Gesellschaft. Für die Moderne ist allerdings nur die erste Praktik der Reinigung legitim. Für dieses Reinigen und die damit zusammenhängende Trennung ist die Wissenschaft verantwortlich; sie ist der eigentliche Motor einer angeblichen Moderne. Übersetzende Praktiken werden hingegen den vormodernen Kulturen zugeschrieben. Die Abbildung [Abb. 4.2] zeigt diese beiden Trennungen, die damit entstehenden Dichotomien und die zusammenhängenden Praktiken schematisch auf.

Die Moderne mag nun die erste Dichotomie ins Zentrum stellen und ausschließlich eine Legitimierung der reinigenden Praktiken betreiben. Trotzdem finden Übersetzungen statt: Gemäß Latour hat spätestens seit Beginn der 1990er Jahren die Proliferation von Hybriden mehr und mehr zugenommen (1995, S. 16 f.). Am Beispiel des Ozonlochs zeigt er so auf, wie eine Übersetzung des Phänomens ein Netzwerk aufspannt zwischen chemischen Elementen, Firmen, Politik, Umwelteinflüssen und mehr (Latour 1995, S. 1/12/69/usw.). Das Phänomen Ozonloch wird damit zum Quasi-Objekt, da es weder eindeutig Natur noch Gesellschaft ist. Gleichzeitig mit dieser Proliferation der Hybriden beziehungsweise als Reaktion darauf wird die Trennung von Natur und Gesellschaft weiterhin behauptet. Dies kann wiederum nur durch die fortlaufende Reinigung erfolgen. Die Gleichzeitigkeit von Übersetzung und Reinigung ist

gemäß Latour das eigentliche Paradox der Moderne. In ihr liegt allerdings auch der Erfolg der Vorstellungen einer Moderne:

In dieser doppelzüngigen Sprache liegt die kritische Macht der Modernen: Sie können die Natur inmitten der sozialen Beziehungen mobilisieren und trotzdem unendlich von den Menschen entfernt halten; sie sind frei, ihre Gesellschaft zu schaffen und abzuschaffen, und machen trotzdem aus den gesellschaftlichen Gesetzen etwas Unausweichliches, Notwendiges und Absolutes. (Latour 1995, S. 53)

Trotz der „Macht“ dieser Gleichzeitigkeit sehen sich aber Bereiche wie Epistemologie und Wissenschaftsphilosophie mit einer paradoxen Situation konfrontiert: Sie müssen die Verbreitung von Hybriden mit der Trennung von Natur und Gesellschaft in Einklang bringen (Latour 1995, S. 77). Für Latour ist unter anderem die historische Epistemologie Bachelards (1974; siehe oben) genau eine dieser modernen wissenschaftstheoretischen Philosophien, die einen Umgang mit dem eigenen Paradox zu erreichen versucht (Latour 1995, S. 80 f.). Hierbei ist (wiederum) der epistemologische Bruch der „zweifelhafte“ (ebd.) Lösungsansatz für das Paradox. Der Bruch, so Latour, schaffe es, dass nicht mehr die einzelnen Pole „Subjekt“ und „Objekt“ wahrgenommen werden, sondern nur noch die intentionale Trennung dazwischen. Dank des reinen Subjektes auf der einen Seite entsteht eine Wissenschaft, die mit dem Alltagsverständnis bricht und so auf der anderen Seite die Objekte schafft. Vermischungen mögen existieren, sie sind allerdings nicht für die Wissenschaft relevant:

Zur gleichen Zeit liefert das Werk von Bachelard mit seiner doppelten Stoßrichtung das Symbol für diese unmögliche Krisis, diese Zerrissenheit: Zum einen steigert es durch den Bruch mit dem gesunden Menschenverstand noch die Objektivität der Wissenschaften, zum anderen, und symmetrisch dazu, übersteigert es durch die epistemologischen Einschnitte [GS: Bruch] die gegenstandslose Macht des Imaginären. (Latour 1995, S. 81)

Anstelle eines erneuten Ein- und Zerteilens von Bereichen schlägt Latour das Prinzip der Symmetrie vor, das nicht mit den Prämissen der Moderne operiert (1995, S. 123 ff.). Der ursprüngliche symmetrische Gedanke stammt aus den sogenannten Science & Technology Studies und verlangt, dass sowohl wissenschaftlicher Erfolg als auch Misserfolg durch dieselben sozialen Prozesse erklärt werden müssen (Barnes und Shapin 1979; Bloor 1991; vgl. Latour 1995, S. 25, 124). Dieses Prinzip wird noch mal erweitert und verallgemeinert durch die Erkenntnisse aus empirischen Studien zur Arbeit in Laboratorien

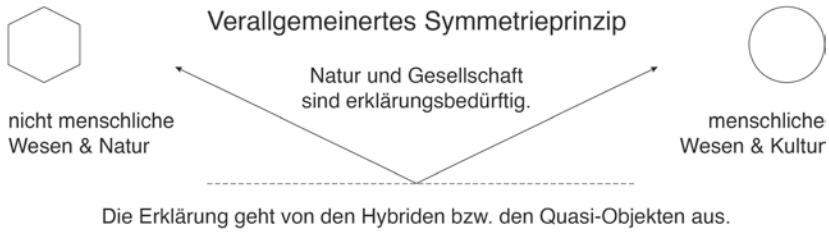


Abb. 4.3 Das verallgemeinerte Symmetrieprinzip der ANT (Quelle: Eigene Darstellung gemäß Latour 1995, S. 128)

(Latour und Woolgar 1986) und den darin gefundenen Parallelen zwischen Alltag und wissenschaftlicher Praxis. Michel Callon folgend (2006) schlägt Latour eine generalisierte Symmetrie vor, die nicht nur Erfolg und Misserfolg, sondern konsequenterweise auch Natur und Gesellschaft beziehungsweise natürliche Objekte und kulturelle Subjekte auf dieselbe Weise erklären möchte. Das Prinzip der generalisierten Symmetrie wird in der Abbildung [Abb. 4.3] dargestellt.

Startpunkt der dargestellten, symmetrischen Erklärung sind die Quasi-Objekte und Quasi-Subjekte, die nicht mehr Abweichung, sondern eigentliche Norm sind. Etwaige Unterschiede zwischen der Natur und der Kultur sind über diese Perspektive nicht mehr a priori gegeben, sondern deren Entstehung muss nachverfolgt und erklärt werden. Ausgehend von diesen Hybriden als Position in der Mitte führt der Weg der symmetrischen Erklärungen dann zu den allenfalls getrennten Polen.

Solange wir modern waren, war es unmöglich, eine zentrale Position einzunehmen, von der aus die Symmetrie zwischen Natur und Gesellschaft endlich sichtbar wird, denn sie existierte nicht. [...] dieser Punkt [war] ein Niemandsland, ein Un-Ort. Wie wir inzwischen wissen, ändert sich alles, sobald wir die nichtmoderne Dimension hinabsteigen, statt immer nur innerhalb der modernen Dimension vom einen zum anderen Pol zu wechseln. Der undenkbare Un-Ort wird nun zum Punkt, an dem die Vermittlungsarbeit in die Verfassung einbricht. Er ist nicht leer, im Gegenteil, hier vermehren sich die Quasi-Objekte oder Quasi-Subjekte. Er ist nicht undenkbar, sondern wird zum Terrain aller empirischen Untersuchungen, die inzwischen schon zu den Netzen durchgeführt worden sind. (Latour 1995, S. 129)

Das erläuterte Symmetrieprinzip der ANT lässt sich auf die 1. Konsequenz der ersten Ordnung der gemeinsamen Wissensproduktion übertragen. Diese Konsequenz stellte eine graduelle Differenz fest zwischen wissenschaftlichen Theorien und Alltagskenntnis beziehungsweise der Anwendung von wissen-

schaftlichen Theorien im Alltag. Diese graduelle Differenz entspricht genau der Vorstellung von den Hybriden. Die Annahme der Vermischung muss als Ausgangspunkt genommen werden, von dem aus die möglichen Festschreibungen als „wissenschaftlich“ oder „Alltag“ erklärungsbedürftig werden.

Mit dem präsentierten Ansatz der Symmetrie wird im Folgenden weitergearbeitet. Gleichzeitig müssen Teile von Latours Ausführungen relativiert werden, insbesondere dessen teilweise polemische Position gegenüber Bachelard.⁶ Die Vorstellung des epistemologischen Bruchs, so wie Latour ihn einführt, verweist zu stark auf eine vollständige und so essentialistische Abtrennung zwischen Wissenschaft und außerwissenschaftlichen Bereichen. Doch das von Bachelard vorgeschlagene Konzept soll nicht einfach eine komplette und womöglich endgültige Abtrennung zwischen wissenschaftlicher Erkenntnis und Alltagsverständnis verdeutlichen, sondern die Wechselwirkungen und daraus resultierende Konsequenzen. Das Verhältnis zwischen Wissenschaft und Alltagswelt zeichnet sich nämlich in einem historischen Prozess ab (Bachelard 1988; vgl. Wulz 2014, S. 68). Daher sind die beiden Bereiche nicht komplett losgelöst voneinander, sondern es resultiert ein diskontinuierliches Wechselspiel: Das Konzept des Bruchs beschreibt einen Wissenschaftsprozess, in dem Widerstände und Gegensätze aufeinander reagieren und so Um- und Abbrüche schaffen (vgl. Rheinberger 2005, S. 318; Wulz 2014, S. 71; Whiteman und Dudley-Smith 2020, S. 2). Eine durch einen Bruch organisierte, epistemische Ordnung ist daher ein aktueller „Zwischenstand und damit kein a priori“ (Diaz-Bone 2007, S. 25). Der Bruch ist keineswegs etwas Universelles, wie dies von Latour impliziert wird.

Mit einer solchen relationalen Lesart der Position Bachelards lässt sich der epistemologische Bruch mit dem Ziel der generalisierten Symmetrie vereinbaren (vgl. Whiteman und Dudley-Smith 2020). Neu rücken die mit dem Erklärungsprinzip der Symmetrie einhergehenden Vorstellungen von Vernetzungen und Mediationen zwischen der Wissenschaft und einem alltäglichen Produktionsfeld als zu betrachtender Gegenstand in den Fokus (vgl. Becker 2019, S. 29). Dieses genaue Interesse für die Verschiebung von den theoretischen Konzepten zwischen Wissenschaft und Alltag repräsentieren den neuen erkenntnistheoretischen Bruch: Es ist ein anderes Interesse als dasjenige, welches die Akteur*innen in der alltäglichen Produktionswelt hegen, welche die Theorie der Kultur- und Sozial-

⁶Neben Bachelard werden andere Theoretiker*innen in *Wir sind nie modern gewesen* verkürzt behandelt. Dieser und andere Punkte führten dazu, dass Latours Buch viel Kritik erfahren hat (z. B. Elam 1999).

wissenschaften verwenden.⁷ Die Erklärungsweise gemäß dem Symmetrieprinzip ist ein Weg zur Erreichung des Bruchs und entspricht der beständigen Suche nach ihm (anstatt einen epistemologischen Bruch vorauszusetzen). Es rücken die Bedingungen für und die Konsequenzen aus den veränderten Verwendungen der wissenschaftlichen Konzepte im Alltag in den Blick – und damit etwas, das nicht Teil des Alltagsverständnisses ist (und oftmals auch nicht Teil des gängigen Wissenschaftsverständnisses).

4.1.4 Performativität als Phänomenotechnik – 1. Konsequenz der zweiten Ordnung

Die beiden beschriebenen Konsequenzen aus der ersten Ordnung der Sozio-Epistemologie zielten vor allem auf den Umgang mit theoretisch informierten Akteur*innen ab, also wie deren explizite Wissensproduktion Teil der Erkenntnis der vorliegenden Arbeit werden könnte. Es fehlen allerdings noch Konsequenzen für die gemeinsame Wissensproduktion der Logik zweiter Ordnung. Denn die performativen Effekte der Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaft haben nicht nur Konsequenzen für eine explizite Wissensproduktion der Akteur*innen, sondern auch für die Produktionsprozesse und die produzierten Objekte. Auch ein kulturweltlich-theoretisches Wissen, dass in den Prozessen und Objekten steckt, muss als Teil der Sozio-Epistemologie nachvollzogen werden. Zudem haben die bisherigen beiden Konsequenzen der ersten Ordnung noch nicht die Frage nach der genauen Vermittlung zwischen Theorie und Empirie für die vorliegende Arbeit behandelt, also welcher Bezug in der eigenen Methodologie zwischen den beiden Bereichen angestrebt wird. Insbesondere der epistemologische Bruch ist als Grundkonzept für die konkrete Epistemologie eines Vorgehens noch nicht ausreichend, da dieser lediglich eine „Absetzungsbewegung der Theorie von einem unmittelbaren Kontakt zur ‘Realität’ und die dann einsetzende diskontinuierliche Theoriedynamik“ beschreibt (Diaz-Bone 2007, S. 35). Wie genau der Bezug

⁷ Siehe auch Kjellberg und Helgesson (2006, 2007) für eine vergleichbare methodologische Position:

„The issue at stake is one which social science extensively has dealt with, namely the relation between the world of ideas – *res cogitans* – and the world out there – *res extensa* – to use the classic Cartesian expressions. [...] Our starting point is that no radical gap exists between a world of ideas and a world out there. That is, our position denies a separation into two worlds as an analytical starting point.“ (Kjellberg und Helgesson 2006, S. 844)

zur Empirie erfolgt, ist damit aber noch nicht geklärt. Deshalb gilt es, weitere Konsequenzen aufzuzeigen, die aus der Sozio-Epistemologie zu folgen haben.

Für die Weiterverfolgung der methodologischen Perspektive der Arbeit und die Untersuchung der performativen Effekte wird daher ein zweites Konzept von Bachelard relevant: Phänomenotechnik.⁸ Mit der Phänomenotechnik geraten stärker Prozesse zwischen Theorie und Empirie und die wechselseitige Abhängigkeit der beiden Bereiche in den Blick. Das Konzept beschreibt die Vorstellung, dass ein untersuchtes wissenschaftliches Objekt erst über die wissenschaftliche Betrachtung geschaffen wird (Bachelard 2004, S. 105). Performativität, wie sie in dieser Arbeit eingeführt wurde, so könnte man die Idee umformulieren, ist daher inhärenter Teil eines Objektes – und Bachelard „ein Performativitätstheoretiker *avant la lettre*“ (Diaz-Bone 2011b, S. 295, Hervorhebung i. O.). Ähnlich wie bei der zu Beginn dieses Unterkapitels beschriebenen Herausforderung für den logischen Empirismus (siehe oben) war es auch bei der Phänomenotechnik die aufkommende Teilchenphysik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die eine Ausgangslage für Bachelards Überlegungen bildete. Das neue Wissen dieser Disziplin beruht in seiner zunehmenden Abstraktheit immer mehr auf komplexen, technischen Verfahren. Es sind diese Techniken, die überhaupt erst einen Zugang zu dem Wissen schaffen: Sie ermöglichen eine künstliche Wirklichkeit, die nicht mehr einer sinnlichen Wahrnehmung entspricht und im Rahmen derer das Wissen erschaffen und nachvollziehbar wird. Daraus resultieren dann auch paradox erscheinende Erkenntnisse wie etwa die „Antimaterie“ (Pravica 2015, S. 152). Eine Technik der Wissensproduktion und deren Wirklichkeiten sind gemäß Bachelards Verständnis nicht ein der Wissenschaft externes Element, das in einem zweiten Schritt zur Anwendung kommt. Vielmehr sind diese technischen Instrumente in die Herausbildung des Wissens integriert (Wulz 2014, S. 69) und stellen den „modus operandi“ der Wissenschaft selbst dar (Rheinberger 2005, S. 315). Dies führt dazu, dass eine jeweilige Technik ein empirisches Objekt mitkonstruiert, welches dann gemäß einer wissenschaftlichen Methode aufbereitet wird: „[...] das Instrument ist der benötigte Intermediär, um ein Phänomen zu studieren, dieses wird instrumentiert, designiert als das Objekt einer *Phänomenotechnik*“ (Bachelard 2004, S. 2 f., eigene Übersetzung & Hervorhebung).

⁸Die Idee der Phänomenotechnik wurde im Gegensatz zum epistemologischen Bruch von Latour oder anderen Vertretern der ANT nicht kritisiert (Rheinberger 2005, S. 314). Dies ist auch verständlich, verfolgt Bachelard damit doch einen ähnlichen Ansatz, wie er auch in der Idee der Symmetrie enthalten ist.

Genauso wie ein Objekt mit einer Phänomenotechnik konstruiert wird, beruht auch die Bestimmung dessen, was überhaupt das Objekt eines Phänomens ist, auf einer wissenschaftlichen Investition. Es kann kein Start- oder Nullpunkt festgelegt werden, von dem der technikgeleitete Zugang ausgeht (Rheinberger 2005, S. 316). Daraus folgt, dass weder die Objekte selbst noch ein unmittelbarer Zugang zu ihnen außerhalb der Wissenschaft gegeben ist. „Ein langer Kreislauf in der theoretischen Wissenschaft ist notwendig, um die Daten zu verstehen. Tatsächlich sind die Daten hier Ergebnisse. [...] Sie müssen technisch erzeugt werden. Sie sind materialisierte Theoreme“ (Bachelard 2004, S. 103, eigene Übersetzung). Im letzten Zitat weist Bachelard auf die Rolle von Theorien hin: Die theoretischen Konzepte sind nicht nur nötig, um in der Technik abgebildete Objekte zu erkennen, sondern sie bilden überhaupt erst die Techniken und Instrumente aus. Eine Unterscheidung zwischen Technik und Theorie wird von ihm nicht getroffen (vgl. Pravica 2015, S. 152). Die theoretischen Konzepte sowie die daraus abgeleiteten Instrumente erschaffen und ermöglichen den Zugang zum empirischen Objekt. In einer letzten Konsequenz verweist die Idee der Phänomenotechnik auf einen zirkulär ablaufenden Prozess: Instrumente und Techniken werden gemäß einer Theorie realisiert, schaffen den Zugang zu einer Empirie und konstruieren die wissenschaftlichen Objekte. Die so instruierten Objekte werden wiederum genutzt, um „eine im voraus gefasste Hypothese, ein vorgängiges Schema, einen Beobachtungsplan“ (Bachelard 1988, S. 18) zu rekonstruieren. Wissenschaft „lernt aus dem, was sie konstruiert“ (ebd.). Die Empirie wird dabei sowohl in einem historischen Prozess über Theorie konstruiert sowie realisiert, als dass sie selbst an diesem historischen Prozess beteiligt ist (Rheinberger 2005, S. 321).

Die offensichtlichen Entsprechungen für die Phänomenotechnik finden sich in den Natur- und Technikwissenschaften: Die Teilchenbeschleuniger und ähnliche Apparate der Atomphysik sind technische Anordnungen zur Erschaffung einer eigenen Realität, die dann für die wissenschaftliche Wissensproduktion genutzt wird (Wulz 2014, S. 69). Doch auch für die empirischen Sozialwissenschaften (Diaz-Bone 2007, S. 41; Wulz 2014, S. 70) und insbesondere für die vorliegende Arbeit ist Bachelards technischer Materialismus (2004) eine hilfreiche Ergänzung. Phänomenotechnik beschreibt nämlich, wie unter Einbringung einer Theorie entwickelte Instrumente die Phänomene und ihre Objekte in einer holistischen Weise instruieren (vgl. Diaz-Bone 2007). Das Konzept betont die Konstruktionsleistung von Theorien und zeigt auf, dass erstens der Zugang zur Empirie nie frei ist von einer theoretischen Leistung und zweitens konkrete Objekte in der Empirie bereits von der Theorie mitkonstruiert sind. Die oben beschriebene Herausforderung der Performativität und die Sozio-Epistemologie

einer zweiten Ordnung sind daher nicht Spezialfälle, sondern generelle Voraussetzung für jede wissenschaftliche Erkenntnis.

Für die Methodologie dieser Arbeit folgen zwei Positionen als Konsequenz der Phänomenotechnik: Erstens macht Bachelards historischer Materialismus klar, dass trotz der theoretischen Informiertheit der Akteur*innen im Alltag und in den Produktionsfeldern nicht bloß auf das „Subjekt“ als Erkenntnismodell zurückgegriffen werden kann (vgl. Diaz-Bone 2007, S. 45). Die performativen Effekte können zwar zu reflexiven Prozessen in den Individuen führen. Trotzdem darf der Zugang zum empirischen Material nicht nur interpretierend und nachvollziehend erfolgen (Diaz-Bone 2007, S. 46). Mithilfe des eigenen Vorgehens müssen weiter auch überindividuelle Effekte sowie Veränderungen in Objekten und Prozessen in den Blick genommen werden können, wie dies etwa die Analyse von Diskursen ermöglicht (Diaz-Bone 2017c, S. 35). So mag etwa die Verwendung der Theorien in der Kulturproduktion durchaus „Sinn“ für die Akteur*innen ergeben. Das Konzept der Phänomenotechnik verdeutlicht aber genau, dass der Prozess, welcher diesen Sinn konstituiert, nicht nur von den Individuen ausgeht. Der Sinn kann erst in einem überindividuellen Diskurs generiert werden. Oder Sinn zeigt sich erst im Zusammenhang mit konkreten Objekten, Prozessen und den damit zusammenhängenden Techniken im Feld.

Die volle Realität des Sinn konstituierenden Prozesses hinterlässt auf der „Ebene“ von Individuen nur ihren „Nachhall“. Sollen Sinnprozesse analysiert werden, muss man die Ebene des Subjekts verlassen. Denn dass diese erleben, dass es für sie Sinn in der Welt gibt, bedeutet nicht, dass ihnen der Sinn und die Praxis der Sinnproduktion der Welt vollständig begreiflich ist. Stattdessen ist Sinn ein den Individuen vorlaufendes und die Individuen transzendierendes, für diese vor-reflexives, kollektives Resultat einer sozialen Praxis der Sinnproduktion. „Sinn“ entsteht in der vorreflexiven überindividuellen sozio-epistemologischen Praxis der Organisation von Erfahrung und deren (Mit-)Konstruktion der „Welt“. (Diaz-Bone 2007, S. 47)

Die zweite, der Phänomenotechnik resultierende Position ist folgende Annahme: Es findet sich keine durch und durch theoriefreie Position, welche die wissenschaftliche Erkenntnis beziehungsweise die Forscherin im Verhältnis zur Empirie einnehmen könnte. Jede Erkenntnis ist auch durch kollektive, sozio-epistemische Praktiken und Theoriekonzepte „infiltriert“ und vororganisiert (Diaz-Bone 2007, S. 49), auch die eigene methodologische Position. Aus der Distanz, die durch einen erneuten epistemologischen Bruch gewonnenen wurde, sowie aus dem eben formulierten Bewusstsein für überindividuelle Prozesse muss daher eine weitere methodologische Konsequenz folgern. Diese gilt einer „Sorge“ (Diaz-

Bone 2007, S. 49), dass die formulierten Strategien lediglich der Realisierung von denjenigen Theorien dienen, die der Forschung zugrunde liegen. Daher muss als weitere Konsequenz für die Methodologie auch eine selbstreflexive Beobachtung realisiert werden.

4.1.5 Teilnehmende Objektivierung – 2. Konsequenz der zweiten Ordnung

Als Folge der Überlegungen zur Phänomenotechnik gilt es, ein reflexives Bewusstsein für die eigene Forschungspraxis zu mobilisieren und in das methodische Vorgehen zu integrieren. Eine Möglichkeit für eine solche Reflexivität lieferte Bourdieus Konzept der teilnehmenden Objektivierung (1978, 2003; Bourdieu 2017).⁹ Teilnehmende Objektivierung folgt den Vorstellungen eines relationalen Denkens, das wegkommen will von Dualismen und Substanzen (und wie dies allgemein in einer bourdieuschen Soziologie angestrebt wird; siehe auch [3.1.1–3.1.2 und 3.2.1]). Als letzte Konsequenz des relationalen Ansatzes, so die Idee Bourdieus, gilt es, die Relation zwischen Forschungssubjekt, dem Forschungsdesign und dem Forschungsobjekt in den Blick zu nehmen (vgl. King 2014, S. 20). Mittels der teilnehmenden Objektivierung soll das explizit gemacht werden, was sonst als selbstverständlich angesehen wird: die eigene Forschungspraxis. Bourdieus Konzept geht so auf Herausforderungen ein, die sich aufgrund des Forschungsinteresses der vorliegenden Arbeit für die Methodologie zeigen. Implizit verweist die teilnehmende Objektivierung aber auch auf einen „Normalfall“ des Vorgehens von Sozialwissenschaften. Denn sowohl die verwendeten Konzepte als auch eine empirische Arbeit sind immer schon Teil des sozialen Geschehens: „Es gibt für die soziologische Analyse keinen Ort außerhalb des sozialen Geschehens“ (Krais 2004, S. 175).

Um Erkenntnisse über das Soziale zu gewinnen, die sich von den subjektiven, unmittelbaren Urteilen unterscheiden, verweist Bourdieu auf die soziologische Objektivierung. Diese Objektivierung gilt nun nicht nur dem „Objekt“, sondern auch dem Verhältnis „des Subjekts zu seinem Objekt in der Praxis“ (Bourdieu und Wacquant 1996, S. 98). Oder anders formuliert: Im Zentrum steht schlussendlich „die Objektivierung des Subjektes der Objektivierung, das heißt des

⁹Eher kritisch auf die Möglichkeit der teilnehmenden Objektivierung Bourdieus für die soziologische Position blickt Burkart (2003, S. 13 f.).

analysierenden Subjekts – kurz, des Forschers selbst“ (Bourdieu 2010, S. 418). Mit dieser zusätzlichen Objektivierung soll erreicht werden, dass die Möglichkeitsbedingungen und Grenzen der Objektivierung selbst untersucht werden können. Die sozialen Bedingungen beziehungsweise die Sozialwelt einer Objektivierung soll erfasst werden (Bourdieu 2010, S. 420; vgl. Schultheis 2017, S. 133). Die teilnehmende Objektivierung ist daher eine Erweiterung der soziologischen Arbeit auf die eigene soziologische Arbeit. Es ist eine Selbst-Reflexion genauso wie eine „Selbst-Befragung“ (Krais 2004, S. 176), die sich sowohl auf das Ziel eines jeweiligen Vorgehens als auch auf die daraus folgenden methodologischen Konsequenzen bezieht. Dies wird anhand von zwei Formen der teilnehmenden Objektivierung erreicht. Auf der einen Seite muss die eigene Praxis im Sinne der eigenen sozialen Merkmale hinterfragt werden: das eigene Geschlecht, die eigene Position im sozialen Raum, eine mögliche Position in einem untersuchten Feld und so weiter. Auf der anderen Seite muss auch die eigene Position innerhalb der Produktion des Wissens im engeren Sinne objektiviert werden. Dieser zweite Teil der Reflexivität ist für Bourdieu eine Frage des akademischen Feldes: Es geht um die Wissenschaft als soziale Welt, die bestimmte Anforderungen stellt (vgl. Bourdieu 1998, S. 18; siehe auch [3.2.2]). Das heißt, es müssen die Interessen reflektiert werden, die mit der Zugehörigkeit zum akademischen Feld verbunden sind (und auch wie diese sich etwa zu einem Feld der Macht verhalten; Wacquant 1996, S. 67). Weiter gilt es, die Kategorien der Wahrnehmung zu hinterfragen, die durch das akademische Feld sozial konstruiert werden. Ein bestimmter epistemologischer Bruch und die daraus resultierende epistemische Praxis sind daher auch soziale Brüche in Hinblick auf das eigene Feld, die es zu beachten gilt (Bourdieu 1996, S. 274).

[D]ie teilnehmende Objektivierung [...] ist wahrscheinlich die schwierigste Übung überhaupt, weil sie den Bruch mit den tiefsten und am wenigsten bewussten Einverständigkeiten und Überzeugungen erfordert – oft gerade mit denjenigen, die das untersuchte Objekt für den, der es untersucht, „interessant“ machen –, mit all dem, was er von seinem Bezug zu dem Objekt, das er erkennen möchte, am wenigsten wissen will. (Bourdieu 1996, S. 287)

Die Reflexivität durch die Objektivierungen der Position im untersuchten Feld und im wissenschaftlichen Feld stellt allerdings auch eine doppelte Herausforderung dar (Bourdieu 1996, S. 279 f.): Erstens muss ein unmittelbares Verständnis des Sozialen überwunden werden. Das Alltagsverständnis (über das eben auch eine Soziologin verfügt) ist ein Hindernis für eine wissenschaftliche Erkenntnis. Es sind daher die Werkzeuge der Soziologie nötig, um überhaupt eine

solche soziologische Objektivierung zu erreichen, dies sowohl in einer normalen als insbesondere auch in einer reflexiven Praxis. Ohne die Werkzeuge werden womöglich bestimmte Deutungen nicht hinterfragt, Wahrnehmung und deren Klassifikationen nicht abstrahiert und Strukturen nur reproduziert. Eine „naive Doxa des common sense“ (Bourdieu 1996, S. 280) kann damit nicht überwunden werden. Die Herausforderung ist daher, die Korrespondenz einer objektiven Ordnung und der subjektiven Organisation zu hinterfragen, statt die daraus folgende Selbstevidenz anzunehmen (Bourdieu 2015b, S. 126, vgl. 2007). Gerade in der Soziologie verdoppelt sich diese Problematik und die daraus resultierende Notwendigkeit der Werkzeuge noch einmal, da der oder die Forschende generell über eine Vertrautheit mit der sozialen Welt verfügt – und oft auch noch direkt mit einem Objekt involviert ist (King 2014, S. 21). Eine Illusion der unmittelbaren Erkenntnis als auch die Vorstellung des „interessenlosen Interesses“ (Bourdieu 1998, S. 27) ist für den Soziologen besonders präsent.

Die zweite Herausforderung im Vorgehen der teilnehmenden Objektivierung besteht in der Gefahr der Übernahme einer „Doxa“ bei den soziologischen Werkzeugen: einem blinden Vertrauen in die Werkzeuge der Wissenschaft. Insbesondere mit diesen Werkzeugen kann eine Vorstellung von „allgemeingültigen Schemata“ und die Illusion von der Abwesenheit von Gesetzen im wissenschaftlichen Feld entstehen. Hier sind es Verselbstständigungsprozesse in der Wissenschaft, ein Glauben an und zugleich eine Vertrautheit mit den wissenschaftlichen Begriffen sowie ihren Kategorien, die dazu führen könnten, dass Strukturen durch eine unhinterfragte Übernahme der Schemata reproduziert werden (vgl. Zimmermann 2008, S. 124). Solche Prozesse gilt es mit der teilnehmenden Objektivierung ebenfalls zu objektivieren. Die doppelte Frage von „Doxa“ und Illusion im empirisch untersuchten Feld und im akademischen Feld führt dazu, dass die Denkschemata, Klassifikationen und Positionen einer Soziologie genauso nötig für Erkenntnis wie sie selbst zu hinterfragen sind.

Um als Teil der eigenen Methodologie eine „epistemische Reflexivität“ (Wacquant 1996; vgl. auch Rowe 2018, S. 107) zu etablieren, schlägt Bourdieu (1989, 2010) eine Doppelung respektive eine Kombination in der Konzeptualisierung der Methodologie vor: Erstens soll die Methodologie und die epistemologische Praxis einer „Objektivität“ entsprechen, mit der eine Objektivierung der primären Erfahrung angestrebt wird (Bourdieu 2010, S. 433). Die Objektivierung gilt den strukturellen Dispositionen, also Kapitalien und den daraus resultierenden Verortungen im sozialen Raum und im Feld. Diese Strukturen gilt es zu beachten, wenn die Akteur*innen untersucht werden, und sie müssen auch für die eigenen Forschungspraktiken im Umgang mit

den Akteur*innen objektiviert werden (Rowe 2018, S. 109). Bei Letzterem steht daher weniger das individuelle Bewusstsein der oder des Forschenden im Zentrum, sondern die epistemische Praxis der Disziplin (Wacquant 1996, S. 71). Soziale Fakten werden in diesem objektiven und strukturellen Blick zu „Dingen“ (Bourdieu 1989, S. 14) und erlangen eine gewisse „Unabhängigkeit“ (auch wenn diese konstruiert ist). Damit soll sichergestellt werden, dass weder die Repräsentationen der Akteur*innen reproduziert werden, noch dass einfach der Blick der eigenen Disziplin unhinterfragt angewendet wird.¹⁰

Zweitens soll die Objektivierung immer wieder mit weiteren „Subjektivierungen“ konfrontiert und so getestet werden: Es geht um einen „aktiven Moment des Einbringens der [...] objektivierten und der Kritik unterzogenen Erfahrung in ständig weiter von dieser Erfahrung entfernte Akte der Objektivierung“ (Bourdieu 2010, S. 433). Diese „weit entfernte Akte der Objektivierung“ entstehen dabei nicht durch eine wissenschaftliche Objektivität, sondern durch das Subjekt des Forschers beziehungsweise durch andere Subjekte. Die eigene, „prä-reflexive Erfahrung“ (ebd.) oder eben die eigene „Subjektivität“ kann in der methodologischen Position genutzt werden, um den strukturellen, objektiven Blick herauszufordern. Da „Objektivität“ soziale Fakten als „Dinge“ betrachtet, ignoriert sie, dass soziale Tatsachen nicht nur „unabhängig“ sind, sondern auch „objects of knowledge, of cognition – or misrecognition – within social existence“ sind (Bourdieu 1989, S. 14). Ein lediglich objektiver Standpunkt in der Methodologie würde die Strukturen nur der Praxis der Akteur*innen „überstülpen“.

Da diese Voraussetzungen in die Begriffe, analytischen Werkzeuge (Genealogie, Fragebogen, statistische Auswertung usw.) und praktische Forschungsoperationen (wie Kodierungsroutinen, Verfahren zur „Bereinigung“ von Daten oder Faustregeln für die Arbeit im Feld) eingehen, erfordert die Reflexivität weniger eine intellektuelle Introspektion als vielmehr eine permanente soziologische Analyse und Kontrolle der soziologischen Praxis [...]. (Wacquant 1996, S. 67 f.)

Die reine Anwendung der Position der Objektivität würde schlussendlich verhindern, eine jeweilige Praxis der Akteur*innen überhaupt zu verstehen. Daher muss der subjektiven Position der Akteur*innen und deren Gedankenobjekte

¹⁰Mit diesem Hinterfragen des Blicks der Disziplin wird bereits auf eine stärker pragmatische Idee hingewiesen, die durchaus mit der Idee der Symmetrie gleichgesetzt werden könnte: „Participant objectivation seeks to fundamentally destabilize and disrupt the scholar’s ‘quasi-divine viewpoint’ (Bourdieu [1994], p. 254) of the superior, all-knowing sociologist.“ (Rowe 2018, S. 105).

eine Rolle in der Objektivität der Sozialwissenschaften zugesprochen werden und nach Gegenüberstellungen der beiden Konstruktionen gesucht werden.¹¹ Teilnehmende Objektivierung ist ein „Hin und Her“ (Bourdieu 2010) zwischen zwei Wahrheiten: „Erst diese doppelte Wahrheit, objektiv und subjektiv, macht die vollständige Wahrheit der sozialen Welt aus“ (Bourdieu 1996, S. 289). Insbesondere über die Ergänzung der „Subjektivität“ gelangt man wieder zur Ausgangslage der gemeinsamen Wissensproduktion: der Sozio-Epistemologie, in der die konstitutive Rolle der Alltagsakteur*innen mitgedacht werden soll. Die spezifische Position der vorliegenden Arbeit zu dieser teilnehmenden Objektivierung ist es allerdings auch, dass nicht etwa zwischen einem objektiv-strukturell-theoretischen Blick und einem subjektiv-praktischen-atheoretischen Blick unterschieden wird (wie dies etwa Wacquant formuliert, 1996). Sondern es gilt, andere Unterscheidungen jeweils relational zu treffen. Die Herausforderung durch das spezifische Interesse der Arbeit ist es gerade, dass die „folk theories“ der Akteur*innen Konzepten aus den Kultur- und Sozialwissenschaften entstammen. Trotzdem muss auch für das empirische Vorgehen der vorliegenden Arbeit die Dualität von „Subjektivität“ und „Objektivität“ aufgenommen werden.

4.2 Eine qualitative Methodologie zwischen Paradigmen

4.2.1 Die methodologischen Konsequenzen zwischen Pragmatismus und Strukturalismus

Die methodologischen Konsequenzen, die aus dem Konzept der Sozio-Epistemologie abgeleitet wurden [4.1.2–4.1.5] sind in der aktuellen Form noch zu allgemein. Daraus ergeben sich zwei Probleme: Erstens scheinen sich gewisse Konsequenzen noch zu widersprechen oder sie beinhalten zumindest im Vergleich gegenläufige, konzeptionelle Elemente. So stehen sich bei der 1. und 2. Konsequenz der ersten Ordnung die Vorstellungen gegenüber, dass

¹¹ Bourdieu verdeutlicht diese objektive (und im Folgenden als stärker strukturalistisch gelesene) und die subjektive (hier pragmatisch interpretierte) Sichtweise anhand von Durkheim und Schütz: „It is no doubt in the work of Alfred Schutz and of the ethnomethodologists that one would find the purest expression of the subjectivist vision. Thus Schutz [...] embraces the standpoint exactly opposite to Durkheim“ (Bourdieu 1989, S. 15).

sowohl ein gradueller Übergang angenommen werden muss (von alltäglichen hin zu wissenschaftlichen, theoretischen Positionen) als dass auch ein neuer Bruch erreicht werden soll (in der Forschungsposition gegenüber der alltäglichen Verwendung der Konzepte). Bei der 1. und 2. Konsequenz der zweiten Ordnung wiederum wird einerseits verlangt, dass Phänomene symmetrisch erklärt werden sollen (d. h. immer auf dieselbe Art und Weise), während die teilnehmende Objektivierung gleichzeitig verschiedene Erklärungen aufführt („subjektivistische“ und „objektivistische“). In der Form sind die formulierten Ansätze daher noch zu wenig integriert. Das zweite Problem ist, dass die methodologischen Konsequenzen noch nicht wirkliche Techniken zur Verfügung stellen. Das heißt, sie sind noch keine Methoden im engeren Sinne, mit denen Daten erhoben und analysiert werden können. Dieser Abschnitt diskutiert die methodologischen Konsequenzen mit dem Ziel, eine Integration zu leisten, und bereitet so den Übergang zu konkreten Methoden und spezifischen Techniken vor, die dann im weiteren Verlauf des Kapitels erläutert werden.

Die Ausführungen im letzten Unterkapitel [4.1] zeichneten sich neben einer geringen Integration auch durch eine vergleichsweise oberflächliche Einführung der Konzepte aus. Beides entspricht allerdings einem strategischen Interesse: Denn es geht nicht darum, ein völlig widerspruchsfreies und umfangreiches Theoriegebäude für das empirische Vorgehen zu entwickeln (vgl. Diaz-Bone 2017b, S. 342). Im Zentrum steht vielmehr, dass ein reflexiver und kontrollierter Umgang mit den Herausforderungen erreicht wird, welche die Untersuchung von Performativität für die eigene Forschung bereitstellt. Anstelle einer theoretischen Kohärenz und der detaillierten Diskussion der Konzepte soll eine methodologische Kohärenz und praktische Anleitung für die eigene Arbeit gefunden werden. Ein solcher Ansatz, der die Forschungspraxis ins Zentrum rückt, folgt einer sich immer mehr verbreitenden Tendenz in den Sozialwissenschaften. Diese Tendenz lässt sich auf eine Vermittlung der beiden „Megaparadigmen“ von Pragmatismus und Strukturalismus zurückführen (Diaz-Bone 2017a):

Der Pragmatismus und noch mehr der Strukturalismus haben seit Mitte des 20. Jahrhunderts entscheidend dazu beigetragen, dass die Sozialwissenschaften von der Philosophie unabhängig hinsichtlich der Grundlagen für ihre Methodologie und Epistemologie geworden sind. Zudem stellen beide große Theorietraditionen dar, die für die gegenstandsbezogene Forschung relevant und präsent sind, anstatt als empirieferne Großtheorien formuliert zu werden, die in den Sozialwissenschaften immer weniger präsent und forschungsrelevant sind. Die [...] Entwicklungen im Spannungsfeld zwischen Pragmatismus und Strukturalismus [...] entwickeln empirische Forschungsperspektiven, Problematisierungen und Forschungs-

instrumente, so dass sich jeweils eine forschungspraktische Trias aus Konzepten, Methoden und empirischen Anwendungen formiert. (Diaz-Bone 2017b, S. 342)

In diesem Sinne zeigen sich die methodologischen Konsequenzen und die möglichen Strategien für das Forschen gemäß einer Sozio-Epistemologie nicht einfach als verstreute Ideen. Vielmehr können sie in einen weiteren Zusammenhang gestellt, integriert und verglichen werden. Denn im Grunde lassen sich die meisten theoretischen und eben auch methodologischen Ansätze der Sozialwissenschaften auf die Paradigmen des Pragmatismus und des Strukturalismus zurückführen (Diaz-Bone 2017a, S. 380, 2017b, S. 336). Dies gilt auch für die in den letzten Unterkapiteln [4.1.2–4.1.5] eingeführten Konsequenzen und die dahinterliegenden Konzepte. Die Zuordnung zu einem der beiden Paradigmen wird in der Abbildung [Abb. 4.4] präsentiert.

Beispiele für methodologische Positionen, die dem Denken des Pragmatismus entsprechen, sind die Idee der graduellen Differenz zwischen den Wissensordnungen sowie das via Latour eingeführte Prinzip der Symmetrie für Erklärungen (vgl. auch Hennion 2013). In Ersterer zeigt sich die Ablehnung von Dualismen, die für den Pragmatismus typisch ist (vgl. Diaz-Bone 2017a, S. 384, 2017b, S. 338). In dem Paradigma steht nicht ein ontologischer Holismus im Blick auf Phänomene im Zentrum und von Beginn an feststehende sowie sich jeweils ergänzende Einteilungen werden abgelehnt. Diese Haltung zeigt sich in der graduellen Differenz, wenn wissenschaftlich und nicht wissenschaftliche Verwendung von theoretischen Konzepten nicht per se gegenübergestellt werden, sondern die vorhandene Aufteilung erklärt werden soll. Anstelle der Dualismen wie Wissenschaft und Alltag (oder auch „Natur“ und „Kultur“) betont der Pragmatismus eine Pluralität und die Vielfalt der Möglichkeiten. Es geht um graduelle Übergänge zwischen verschiedensten Bereichen, um Vermischungen und den kontinuierlichen Wandel (Strübing 2008, S. 294). In diesen Übergängen steht ein jeweiliger Prozess im Zentrum und so immer auch eine Realität, die gemacht werden muss: „Der wesentliche Gegensatz besteht darin, daß für den Rationalismus die Wirklichkeit von aller Ewigkeit her fertig und vollendet ist, während sie für den Pragmatismus noch *im Werden* ist und ihre Gestaltung zum Teil erst von der Zukunft erwartet“ (James 1977, S. 257, eigene Hervorhebung). Für dieses Machen beziehungsweise Werden von Realität sind die jeweiligen Umwelten und Kontexte essentiell, die es auf immer neue Art und Weise zu erschließen gilt. Die „Welt da draußen“ ist also erst dann und nur so lange Realität, wie sie durch die Aktivitäten der Handelnden herangezogen wird. Erst durch das Heranziehen wird sie auch zu einer Umwelt und zu einem relevanten Kontext (Strübing 2008, S. 291). Dieses kontinuierliche Hervorbringen steht wiederum im

Sozio-Epistemologie als Methodologie	
gemeinsame Wissensproduktion, Logik erster Ordnung	<p>Positionen des Pragmatismus</p> <p>1. Konsequenz: <i>graduelle Differenz</i></p> <p>Es gilt, keinen Dualismus anzunehmen, sondern eine graduelle Differenz zwischen wissenschaftlichem Wissen und einem Alltagsverständnis bzw. zwischen Kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien in der Wissenschaft und deren Anwendung in der Kulturproduktion.</p> <p>2. Konsequenz: <i>Prinzip der Symmetrie</i></p> <p>Erfolg und Scheitern der Performativität von theoretischen Konzepten müssen auf dieselbe Art und Weise erklärt werden können. Startpunkt für eine Erklärung von Performativität sind hybride Positionen zwischen Wissenschaft und Alltag, von denen aus die Erklärung der jeweiligen Pole erfolgt.</p>
gemeinsame Wissensproduktion, Logik zweiter Ordnung	<p>Positionen des Strukturalismus</p> <p><i>Epistemologischer Bruch</i></p> <p>Die Untersuchung der Differenzen zwischen der Verwendung der Theorien im Alltag gegenüber deren Verwendung in der Wissenschaft markiert einen epistemologischen Bruch.</p> <p>1. Konsequenz: <i>Phänomenotechnik</i></p> <p>Überindividuelle Effekte einer Sinn- und Bedeutungskonstruktion müssen beachtet werden (Diskurse sowie Objekte und Techniken). Es gilt, eine selbstreflexive Beobachtung der eigenen Forschung zu betreiben.</p> <p>2. Konsequenz: <i>teilnehmende Objektivierung</i></p> <p>Einerseits muss eine „objektive“ Beachtung der strukturellen Dispositionen erfolgen (sowohl derjenigen der Akteur*innen als auch derjenigen der eigenen Forschung). Andererseits muss Raum für die „subjektiven“ Konstruktionen der Akteur*innen geschaffen werden.</p>

Abb. 4.4 Zusammenfassung der Sozio-Epistemologie (Quelle: Eigene Darstellung)

Einklang mit der Idee der Pluralität von Praxisformen und deren verschiedenen Überschneidungen sowie Übergängen in den jeweiligen Kontexten (Diaz-Bone 2017b, S. 338).

Ähnliche pragmatische Vorstellungen wie in der Idee der graduellen Differenz zeigen sich auch im Erklärungsprinzip der Symmetrie. Gleichzeitig lässt sich damit ein weiterer zentraler Punkt des Pragmatismus einführen: ein evolutions-theoretisches Denken, das für systemische Zusammenhänge herangezogen wird (Dewey 2002; vgl. Diaz-Bone 2017a, S. 384). Strukturen wie die Unterscheidung zwischen einem Wissenschaftspol und einem gesellschaftlichen Gegenüber werden nicht per se vorausgesetzt, sondern müssen erklärt werden. Dabei steht insbesondere die Relativität der Beziehung solcher Bereiche im Zentrum, wie sie allgemein über das Verhältnis zwischen Umwelt und Akteur*innen erfasst wird (Mead 1908). Was der Pragmatismus betrachten möchte, ist ein „prozessuales Verhältnis von Entitäten (Individuen, Gruppen etc.) und ihren Umwelten, die ‚ko-evoluieren‘ und als wechselseitig gestaltbar sowie je als wirkmächtig gedacht werden, ohne dass hier eine einseitige Wirkungsrichtung angenommen wird“ (Diaz-Bone 2017a, S. 384). Diese Vorstellung findet sich auch im methodologischen Prinzip der generalisierten Symmetrie: Vom Startpunkt der Quasi-Objekte beziehungsweise der hybriden Netzwerke aus gilt es zu erklären, wie ein jeweiliger Dualismus entsteht und wie sich gegenseitige Beeinflussungen zeigen. Das Symmetrieprinzip ermöglicht die gleichzeitige Betrachtung von beiden Seiten dadurch, dass diese mit denselben Erklärungsansätzen angegangen werden (anstatt sie als Dualismus vorauszusetzen).

Stärker dem Strukturalismus entsprechen hingegen Bachelards Konzepte des epistemologischen Bruchs und der Phänomenotechnik sowie Bourdieus Idee der teilnehmenden Objektivierung (vgl. auch Diaz-Bone 2017b, S. 341). Mit dem Bruch-Konzept Bachelards wird etwa eine deutlich oppositions-artige Organisation etabliert, mit deren Hilfe Prozesse genauso rekonstruiert wie angeleitet werden können. Solche oftmals binär gedachten Oppositionen sind zentral für das strukturalistische Denken (vgl. Brügger und Vigsø 2008, S. 54/72). Für Bachelard ist es das Wissen im System der Wissenschaft, das klar dem Alltagsdenken gegenübersteht (1984). Wissenschaft lässt sich anhand dieser Opposition immer wieder neu ausrichten. Mit der Möglichkeit der Neuausrichtungen zeigt sich die nicht substanzialistisch gedachte Formulierung von Kategorien im Strukturalismus, die insbesondere auf den Sprachwissenschaftler Ferdinand Saussure zurückgeht (2001; vgl. Diaz-Bone 2017a, S. 381). Anstelle einer substanzialen Beziehung zwischen einem Wortlaut und dessen Bedeutung verweist Saussure auf die Ordnung der Organisation der Sprache selbst: Es geht lediglich um die Positionierung des bezeichnenden Begriffs gegenüber den

anderen. Von diesen oppositionsartigen, nicht substanzialistischen Organisationen aus wirken dann die kulturellen Mechanismen, die zu den regelmäßigen sozialen Strukturen führen. Dies wurde etwa von Claude Lévi-Strauss in einer weiteren, für den Strukturalismus grundlegenden Arbeit anhand der Regel der Partnerwahl in verschiedenen Ethnien aufgezeigt (1981; Diaz-Bone 2017a, S. 381). Eine solche Rückführung der sozialen Strukturen auf Oppositionen (oder auch semantische Tiefenstrukturen, Foucault 1971) gilt als der „epochale Beitrag des Strukturalismus“ für die Sozialwissenschaften (Diaz-Bone 2017b, S. 341).

Weitere Merkmale des Strukturalismus können anhand des Konzeptes der Phänomenotechnik und der teilnehmenden Objektivierung gemeinsam hervorgehoben werden. Ersteres verdeutlicht den methodologischen „Antihumanismus“ des Megaparadigmas: Die Merkmale der sozialen Realität und die vorgefundenen Praktiken werden nicht auf individuelle „menschliche Ausstattungen“ zurückgeführt (Diaz-Bone 2017a, S. 382, 2017b, S. 341; vgl. Brügger und Vigsø 2008, S. 80). Bachelards Konzept weist entsprechend auf die Konstruktionsleistung der wissenschaftlichen Apparate hin und verdeutlicht eine überindividuelle Realität im Zugang zur Empirie. In ähnlicher Weise versucht das Konzept der teilnehmenden Objektivierung, die überindividuelle Realität zu erklären, und zielt dabei auf die Strukturen des wissenschaftlichen Feldes und auf die daraus resultierenden Praktiken ab. Für die Idee der teilnehmenden Objektivierung ist nun eine weitere strukturalistische Position grundlegend, nämlich die Vorreflexivität und das Unbewusste der Strukturen. Im Sinne einer Tiefenontologie schließt das wissenschaftliche Vorgehen auf etwas, das den Alltagsakteur*innen verborgen bleibt (vgl. Whiteman und Dudley-Smith 2020, S. 6). Eine solche strukturalistische Vorstellung markiert den Beginn von Bourdieus Konzept. Denn die Abstrahierung durch die teilnehmende Objektivierung zielt auf „die tiefsten und am wenigsten bewussten Einverständigkeiten und Überzeugungen“ (Bourdieu 1996, S. 287).

Die vier methodologischen Konsequenzen der Sozio-Epistemologie lassen sich nicht nur eindeutig einem der beiden „Megaparadigmen“ zuordnen. Sie weisen gleichzeitig auf Überschneidungen und Übergänge zwischen Strukturalismus und Pragmatismus hin (siehe die Pfeile in [Abb. 4.4]). Die teilnehmende Objektivierung ist etwa durchaus auch pragmatisch, wenn in einem symmetrischen Sinne sowohl die wissenschaftlichen Objekte als auch die eigene Arbeit analysiert wird. Bourdieu bezieht sich mit dieser Methodologie explizit gegen eine rein „strukturalistische Orthodoxie“ und versucht, die individuellen Aussagen von Akteur*innen ernst(er) zu nehmen (2010, S. 434; vgl. Kraus 2004, S. 172). Auch die Konzepte des epistemologischen Bruchs und der

Phänomenotechnik weisen Parallelen zur pragmatischen Philosophie auf: Die historische Wissenschaftsentwicklung im Verhältnis zum jeweiligen Bruch gegenüber einem Alltagsverständnis ist etwa eine evolutionäre Vorstellung, in der sich eine beständige Weiterentwicklung von Verhältnissen zeigt. Weiter verweist das Bruch-Konzept auf die Relevanz einer jeweiligen Perspektive. Denn erst diese Perspektive leitet die Konstruktion von dem an, was wissenschaftlich ist und was nicht. Bei der Phänomenotechnik wiederum wird in einem pragmatischen Sinne die Relevanz der Objekte herausgestellt. So zeigen sich in all diesen strukturalistischen Konsequenzen immer auch pragmatische Momente.

Umgekehrt gilt für die stärker pragmatischen Methodologien und Konzepte, dass sie nicht einfach in einer Opposition zu strukturalistischen Vorstellungen stehen. Dies lässt sich anhand einer bestimmten Verwendung von theoretischen Konzepten für die Forschung aufzeigen, die im Zusammenhang zur methodologischen Position des Pragmatismus steht. Theorien können nämlich als sogenannte „sensibilisierende Konzepte“ genutzt werden (Blumer 1986, S. 147 f., 1954; siehe Einführung von Kapitel [3]): Sie leiten den Blick auf und das Interesse an bestimmten Daten an (sie „sensibilisieren“ für die Daten). Grundsätzlich können auch strukturalistische Theorieansätze als solch sensibilisierende Konzepte dienen. Von diesem Standpunkt aus zeigt sich eine unterschiedliche Verwendung von alltäglichen und wissenschaftlichen Konzepten (die nicht mehr nur einer graduellen Differenz entspricht). Denn die wissenschaftlichen theoretischen Konzepte werden a priori zur Sensibilisierung herangezogen, und nicht etwa die Alltagskonzepte. Auch das Symmetrieprinzip mit seiner Vorstellung der Erklärung von zwei Polen und den dahin führenden Mechanismen weist auf strukturalistische Ideen hin: Die oppositionsartigen, nicht substanzialistischen Vorstellungen werden hier zwar zum Explanandum (anstatt eine Erklärung anzuleiten), sie stellen aber trotzdem einen wichtigen Referenzpunkt für die Methodologie dar. Zudem ist das Ziel der Anwendung der Symmetrie, eine nicht redundante Erklärung der Phänomene zu erreichen. Obschon Alltag und Wissenschaft auf dieselbe Weise erklärt werden sollen, gilt es, eine andere wissenschaftliche Erklärung als die alltägliche zu erreichen (vgl. Latour 2004a, S. 215). Eine Opposition ist daher auch hier vorhanden. Darüber hinaus findet sich im Pragmatismus durchaus ein vergleichbarer methodologischer „Antihumanismus“, da in den Erklärungen neben den Individuen die Objekte und Gegenstände eine zentrale Rolle einnehmen (vgl. Clarke et al. 2018, S. 26). Die dem Pragmatismus zugeordneten, methodologischen Konsequenzen stehen daher nicht in einer fundamentalen Opposition gegenüber dem Strukturalismus.

4.2.2 Bewährung einer qualitativen Methodologie zwischen den Paradigmen

Die Integration der verschiedenen Konsequenzen, die den beiden Paradigmen Pragmatismus und Strukturalismus zugeordnet werden können, ist nicht nur eine Herausforderung für die Methodologie der vorliegenden Arbeit, sondern vielmehr eine allgemeinere Problematik. Die Untersuchung der Performativität und das Forschen gemäß einer Sozio-Epistemologie ist daher vergleichbar mit anderen Vermittlungen der beiden „Megaparadigmen“ und anderen methodologischen Herausforderungen. So formuliert Bernard Lahire in seiner Soziologie der pluralen Akteur*innen (2011a; [3.1.4–3.1.5]) eine ähnliche Herausforderung, was die Kombination von Ansätzen betrifft. Dabei stellt er unter anderem fest, dass eine Kombination von direkten (eher pragmatischen) Beobachtungen und indirekten (eher strukturalistischen) Rekonstruktionen nötig ist:

The sociology of action that I propose implies, therefore, *new methodological requirements*. In order to grasp the internal plurality of actors, we have to equip ourselves with methodological procedures that make it possible to observe directly or reconstruct indirectly (from various sources) the variation of individual behaviours according to social context. Only methodological procedures of this kind will make it possible to judge the extent to which certain schemes of action are transferable from one situation to another, and others not, or to assess the degree of heterogeneity or homogeneity of the stock of schemes embodied by actors in the course of their previous socialization. If the direct observation of behaviours still remains the most pertinent method, it is rarely completely possible, given that ‘following’ an actor in the different situations of life is a task both heavy and ethically questionable. But even interviews and work on assorted archival material – when one is as sensitive to differences as to constancies – can reveal many little contradictions, heterogeneities of behaviour that are unperceived by the actors themselves, who very often seek, on the contrary, to maintain an illusion of the coherence and unity of their self. (Lahire 2011a, S. 208, eigene Hervorhebung)

Auch in den methodologischen Positionen der „Economie des Conventions“ (EC, siehe [2.2.4]) und der ANT (siehe oben und [3.3]) sowie in den verschiedenen Konzeptualisierungen der relationalen Soziologie (Bourdieu 2007; Diaz-Bone 2017b, 2018b; Emirbayer 2017) zeigen sich ähnliche Vermittlungen der beiden Paradigmen. In diesen verschiedenen theoretischen und eben auch methodologischen Ansätzen gilt das Interesse den Momenten, wenn sich die beiden Traditionen der Paradigmen „kreuzen“ (Emirbayer 2017, S. 41) oder zwischen den beiden Paradigmen „vermittelt“ wird (Diaz-Bone 2017b, S. 337). In einem methodologischen Sinne ist es genau das Ziel, zwei Herangehens-

weisen miteinander zu verbinden, die scheinbar widersprüchliche Elemente beinhalten können. Es geht sowohl um die „großformatigen Prozesse“, wie sie in strukturalistischen Konzepten im Zentrum stehen, als auch um einen „Aufschluss über das Handeln von Personen“, das den Pragmatismus anleitet (Boltanski und Esquerre 2018, S. 631). Somit muss keine völlig widerspruchsfreie Integration erreicht werden, sondern eine jeweilige Ergänzung ist das Ziel. Auch die hier formulierten, methodologischen Konsequenzen sollen ihre jeweiligen Ergebnisse gegenseitig in neuem Licht darstellen (vgl. Boltanski und Esquerre 2018, S. 632).

Grundsätzlich sind daher beide Blickwinkel der Paradigmen im Umgang mit der Empirie nützlich. Diese Nützlichkeit muss sich allerdings in den konkreten Anwendungen zeigen. Sollte ein Blickwinkel nicht nützlich sein – auf ein Problem stoßen –, kann er auch wieder gewechselt werden, um die jeweilige Herausforderung nicht mehr als Problem anzusehen. Das bedeutet aber auch, dass in der konkreten Umsetzung letztendlich nur eine Realisierung durch Bewährung erfolgen kann (Diaz-Bone 2017c, S. 37): Jeder Blickwinkel muss zeigen, ob er angemessen ist und die Erkenntnisse hervorbringt, die benötigt werden (Bethmann 2019a, 2019b). Ein konkreter Forschungsprozess wird daher zu einer „Prüfung“ (Boltanski und Thévenot 2007, S. 187) für die verschiedenen methodologischen Konzepte. Die paradigmatischen Blickwinkel der formulierten Konsequenzen und die enthaltenen Überschneidungen liefern vor allem ein Angebot, das ausprobiert werden kann und muss. Es sind Lösungsansätze für die Herausforderungen im eigenen Vorgehen: Sie müssen als problemlösende Praktiken (Bethmann 2019a) für eine Forschungspraxis gemäß der Sozio-Epistemologie verstanden werden. Über diese Idee der Bewährung von sich jeweils ergänzenden Blickwinkeln wird Methodologie selbst performativ (Diaz-Bone 2011a), und zwar gemäß dem ursprünglichen Sinn John Austins (1972): Die Methodologie ergibt sich erst in der Prozess- und Ereignishaftigkeit; sie ergibt sich durch ihre konkrete Präsenz und Situiertheit in den methodischen Handlungsvollzügen. Der Forschungsprozess erarbeitet im Übergang von Methodologie zur Anwendung der Methode die eigenen Grundlagen und verfestigt diese (Dewey 2002; James 2006).

Die formulierten Konsequenzen [4.1.2–4.1.5] können als methodologische Handlungs- und Interaktionsstrukturen aufgefasst werden, nach denen sich die konkreten Techniken ausrichten (vgl. Bethmann 2019a, S. 146): die Methoden zur Fallauswahl sowie Datenerhebung und Datenanalyse. Mit dieser Ausrichtung wird übergeleitet von den grundsätzlichen Annahmen, die in den Theoriekapiteln vorbereitet wurden [2 und 3], hin zu den Fragen, wie Erkenntnisse gewonnen werden sollen und überhaupt können. Die methodologischen Konsequenzen leiten über von einer Ontologie (Was ist die „Realität“ des Phänomens?) hin zu einer Epistemologie (Wie kann das Phänomen „erfasst“ werden?). Sowohl

aus diesen Konsequenzen der Sozio-Epistemologie als auch bereits aus der vorlaufenden Theoriearbeit wird deutlich, dass ein qualitativer Ansatz im Zentrum der Forschung stehen muss. So zielt die erfolgte Diskussion der Methodologie darauf ab, eine Gegenstandsangemessenheit zu formulieren, wie sie als zentrales Merkmal qualitativer Forschung herausgestellt wird (Schütz 1974; Garfinkel und Wieder 1992; Strübing et al. 2018, S. 86 f.). Mit dem Interesse für die Veränderungen der Wertigkeiten durch die Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaft steht zudem eine Rekonstruktion von sozialem Sinn im Zentrum, der typisch ist für die qualitativen Verfahren (vgl. Przyborski und Wohlrab-Sahar 2019, S. 106). Und nicht zuletzt bleiben trotz der breiten theoretischen und methodologischen Diskussion viele Bereiche offen – Mechanismen müssen sich noch genau zeigen, Techniken müssen sich bewähren. Dies verlangt nach einer Flexibilität und womöglich auch Zirkularität, die nur von qualitativen, nicht standardisierten Vorgehen ermöglicht wird. Gleichzeitig sollte die Diskussion der beiden Paradigmen klargemacht haben, dass quantitative Techniken sowie deren Daten und Ergebnisse auch in die Forschungsarbeit einfließen können und sollen, falls dies angebracht erscheint.

Als Nächstes gilt es, ein allgemeines Vorgehen und Methoden zu präsentieren, die den methodologischen Konsequenzen entsprechen und mit denen gemäß einer Sozio-Epistemologie über Performativität geforscht werden kann. Ein erstes Angebot an Techniken liefert die sogenannte Grounded Theory (Glaser und Strauss 1998; Mey und Mruck 2011a) und die von Adele Clarke formulierte Weiterentwicklung dieses Ansatzes in Form der Situationsanalyse (Clarke et al. 2018). Insbesondere die Situationsanalyse diente der vorliegenden Arbeit als Übergang zwischen methodologischen Überlegungen, methodischem Vorgehen und ganz konkreten, in der Arbeit verwendeten Techniken. Dies gerade auch deshalb, da das qualitative Verfahren von Clarke nochmals auf eigene Weise zwischen Pragmatismus und Strukturalismus vermittelt (Diaz-Bone 2013a). Clarke entwickelt die Situationsanalyse seit über zwanzig Jahren (2003, 2011a, b; Clarke et al. 2015a). Das Verfahren selbst mag deshalb noch lange nicht zum Mainstream qualitativer Methoden gehören, hat aber bereits einiges an Verbreitung und Akzeptanz erfahren (vgl. Offenberger 2019; Baumgartner et al. 2023). Als Weiterentwicklung beruht die Situationsanalyse zudem auf einem besonders weit verbreiteten Verfahren der qualitativen Datenerhebung und -analyse (die Grounded Theorie kann als einer der prominentesten Ansätze qualitativer Datenanalyse angesehen werden; Mey und Mruck 2011b, S. 11 f.). Mit ihrer Weiterentwicklung verfolgt Clarke das Ziel, den „postmodernen Verschiebungen in der Sozialtheorie und qualitativen Forschung noch stärker Rechnung [zu] tragen“ (Clarke 2011b, S. 207). Dies führt dazu, dass ihre Weiterentwicklung diverse Parallelen zu den oben eingeführten methodologischen Positionen aufweist.

4.2.3 Von der Grounded Theory zur Situationsanalyse

Die Grounded Theory (GT) als qualitativer Forschungsansatz und als Vorläufer der Situationsanalyse (SitA) ist nicht lediglich eine spezifische Methode, wie etwa eine Form der Datenanalyse. Vielmehr muss der Ansatz als ein Forschungsstil im weiteren Sinne verstanden werden (vgl. Mey und Mruck 2011b, S. 11). Die zuerst gemeinsam von Barney Glaser und Anselm Strauss entwickelte Methodologie (1974) wurde zu einem heute genauso prominenten wie „erkenntnistheoretisch gut fundierten“ Verfahren der qualitativen Datenanalyse (Mey und Mruck 2011b, S. 11 f.; Clarke 2012, S. 23). Auch Clarke und ihre Weiterentwicklung in Form der SitA ist Teil eines Kontinuums dieses Forschungsstils, das vor allem auf Strauss zurückgeht (Clarke et al. 2018, S. 6). Das verweist bereits darauf, dass innerhalb der GT eine Vielzahl von Umformulierungen und unterschiedlichen Ausrichtungen diskutiert werden.¹² Eine solche Diskussion wird hier aber nicht angestrebt. Vielmehr können zur Einführung des Forschungsstils zuerst einige grundlegende Merkmale erwähnt werden. Diese Merkmale sind eine Gemeinsamkeit der verschiedenen Weiterentwicklungen, die von neueren GT-Vertreter*innen ausgehen (Morse et al. 2009) und zu denen auch Clarke und die SitA gezählt werden können.

Im Zentrum des Forschungsstils der GT steht die Entwicklung einer Theorie „mittlerer“ Reichweite in und durch Daten (Mey und Mruck 2011b, S. 29): Für einen Phänomenbereich soll eine eigene erklärende oder verstehende Konzeptsammlung erarbeitet und zu einem theoretischen Ansatz integriert werden, der sich grundlegenden sozialen Prozessen widmet (vgl. Strübing 2014, S. 9; Clarke et al. 2018, S. 4).¹³ Um dieses Ziel zu erreichen, werden einige Strategien

¹²Siehe für die Auseinandersetzung zwischen Glaser und Strauss und deren Konsequenzen für die GT etwa die Darstellungen von Jörg Strübing (2011, 2014, S. 65 ff.) oder auch für eine Übersicht der Entwicklungen der GT im Zusammenhang mit den Schülerinnen der beiden Autoren Günter Mey und Katja Mruck (2011b, S. 16 f.). Eine Zusammenfassung der verschiedenen Varianten und Weiterentwicklung der GT bietet auch Norman Denzin (2011), der zwischen einer objektivistischen Variante von Glaser, einer systematischen Variante von Strauss und Corbin, einer konstruktivistischen Variante von Charmaz sowie der Situationsanalyse unterscheidet.

¹³Der Begriff der Theorie „mittlerer Reichweite“ geht dabei auf Robert Merton zurück (1949). Es ist eine Theoriegruppe, die sich „einerseits gegen einen engen, am Sammeln von Daten jenseits von Theorie interessierten Empirismus und andererseits gegen Universaltheorien, die sog. *grand theories*, die empirischer Untersuchbarkeit mehr oder weniger entzogen sind“ ausrichtet (Mey und Mruck 2011b, S. 29, Hervorhebung i. O.).

angeboten (Glaser und Strauss 1998; Glaser 1998; Corbin und Strauss 2015; vgl. Mey und Mruck 2011b, S. 13). Für die Gewinnung von Daten kann auf das Konzept der theoretischen Sensibilität und des theoretischen Samplings verwiesen werden. Bei einer solchen Herangehensweise werden im Verlauf des Forschungsprozesses immer wieder neue Daten aufgrund des aktuellen Wissensstands herangezogen. Anstelle der klaren Festlegung einer bestimmten Datenerhebung von Beginn an lösen sich Analyse und die Erhebung von neuem Material immer wieder ab. Der zentrale Prozess für die eigentliche Analyse der Daten ist das Kodieren: Damit werden zu Beginn noch stark an der Empirie orientierte Konzepte erarbeitet und zu Teilen des Materials zugeordnet („offenes“ Kodieren). Im Verlauf des Forschungsprozesses werden diese Konzepte beim ständigen Vergleich von empirischem Material und den vorhandenen Codes immer abstrakter und gleichzeitig stärker miteinander verknüpft („axiales“ Kodieren). Dies ist möglich, da nach dem ersten, offenen Bearbeiten des Materials bereits stärker analytische Richtungen im Vorgehen deutlich werden. Ziel ist es, diese Schritte so weit fortzuführen, bis eigentliche Kernkonzepte oder Kategorien und deren Zusammenhänge deutlich werden („selektives“ Kodieren). Allen Kodierschritten liegt der ständige Vergleich zugrunde, der zwischen Empirie und Empirie, Empirie und Konzepten sowie Konzepten und Konzepten erfolgt. Begleitet wird die Analyse von einem Organisieren der Arbeitsschritte und Konzepte in Form von Memos. Dies sind beständig zu erweiternde Texte und Diagramme, die Gedankengänge und Interpretationen systematisch erfassen sollen.¹⁴

Im Rahmen dieser Strategien und deren Anwendung mit dem Ziel der Theorieentwicklung legt die GT einen konstruktivistischen Charakter an den Tag, der in der Weiterentwicklung der SitA nochmals aufgenommen wird. So steht grund-

¹⁴Die hier aufgeführten Punkte (theoretisches Sampling, Kodieren, Vergleich und Memos) wurden von Mey und Mruck (2011b) sowie Heiser (2018) übernommen. Siehe für eine andere, vergleichbare Auflistung der Elemente der GT etwa Strauss (2011), der insbesondere den Vergleich als zentrales Moment herausstellt. Auflistungen finden sich auch in Strübing (2014, S. 13 ff.) oder bei Clarke, Friese und Washburn (2018, S. 4 f.). Weiter wurden im Abschnitt für die Bezeichnung der einzelnen Kodierschritte die Begrifflichkeiten von Strauss und Corbin übernommen (2015). Diese unterscheiden sich von den Begrifflichkeiten, wie sie Glaser verwendete und die später von Charmaz weitergeführt wurden (Charmaz 2006). Letztere Autorin spricht vom „initialen“, „fokussierten“ sowie „axialen“ und dem „theoretischen“ Kodieren. Siehe ebenfalls Mey und Mruck (2011b) für einen Vergleich der verschiedenen Kodierweisen oder Bucker (2020), der weitere Zusammenhänge mit dem qualitativen Kodieren allgemein diskutiert.

sätzlich die Art und Weise im Zentrum, wie die Akteur*innen eine Bedeutung in den Situationen schaffen – und nicht eine „Realität“, die in den Daten steckt (vgl. Charmaz 2006, S. 130 ff.). Die entsprechende Grundhaltung des Ansatzes leitet sich aus der Tradition des amerikanischen Pragmatismus (Peirce 1967, 1991; Dewey 2002) und des symbolischen Interaktionismus ab (Blumer 1980, 1986; Mead 2017). Der Forschungsstil versucht, eine Prozesshaftigkeit des Sozialen aufzuzeigen, und bereits in den ursprünglichen Formulierungen erleichtert der Ansatz daher die „Darstellung der Instabilitäten und Kontingenzen, für die sich postmoderne Perspektiven interessieren“ (Clarke 2012, S. 51). Die GT könne deshalb immer schon als ein postmoderner und interpretativer Ansatz angesehen werden, so die Haltung Clarkes (2012, S. 43 ff.; Clarke et al. 2018, S. 25 ff.; vgl. auch Offenberger 2019, S. 5). Damit einher geht die Darstellung von Differenzen und Verschiedenheiten: Mit der GT wird aktiv nach einer Variationsbreite gesucht, um dann die Unterschiede sichtbar zu machen (Clarke 2012, S. 52; Clarke et al. 2018, S. 32). Im Verlauf des empirischen Vorgehens wird so übergegangen von der Auswahl einer minimalen Varianz hin zu der Suche nach denjenigen Fällen, die eine hohe Chancen haben, „abweichende Ausprägungen des Phänomens aufzuweisen“ (Strübing 2014, S. 32; vgl. auch Glaser und Strauss 1998, S. 62 f.). Die Suche nach Differenzen gilt es so lange zu verfolgen, bis eine theoretische Sättigung erfolgt. Dies zeigt sich ab dem Zeitpunkt, zu dem eine neue Varianz die formulierten Konzepte nicht mehr irritieren kann (Glaser und Strauss 1998, S. 69 f.). Eine postmoderne und interpretative Ausrichtung der GT findet sich nicht zuletzt in ihrem materialistischen Konstruktivismus: Teil des Forschungsstils war immer schon die Vorstellung, dass auf der einen Seite die „materielle Welt“ (sozial) konstruiert ist, während auf der anderen Seite diese „nicht menschlichen“ sowie „hybriden“ Teile der Welt genauso an der Konstruktion des Sozialen beteiligt sind (Clarke 2012, S. 49; vgl. auch Clarke et al. 2018, S. 26 f.).

Clarke und weitere neue Vertreter*innen der GT formulieren zusätzlich zwei Merkmale des Forschungsstils der GT nochmals in neuer Weise.¹⁵ Das erste Merkmal, das umformuliert werden soll, ist die an George Mead

¹⁵Diese beiden Merkmale sind ebenfalls wie die vorher genannten konstruktivistischen Eigenschaften in der ursprünglichen Version der Methodologie und insbesondere in den wissenschaftsphilosophischen Grundlagen bereits vorhanden. Gleichzeitig gilt es, die beiden Merkmale umzuformulieren, so die Haltung der zweiten Generation, um die teilweise darin noch vorhandenen, positivistischen Idee zu vermeiden (Clarke et al. 2018, S. 41 ff.) und explizit auch eine feministische Haltung einzubringen (Offenberger 2019).

(2017) anschließende Idee der „Perspektive“ (Clarke et al. 2018, S. 26). Sie besagt, dass alles nur aus einer bestimmten Perspektive existiert und somit eben sozial konstruiert ist. Empirie (oder bei Mead die Natur) ist lediglich als eine Organisation von Perspektiven vorhanden (Strauss et al. 1981, S. 343 ff.). Sie existiert daher auch nicht im Sinne eines „unparteilichen Schiedsrichters“, auf den sich die Dinge in alleiniger und substanzialistischer Weise abstützen könnten. Die einzig möglichen Realitäten sind diejenigen, „die wir konstruieren [...] und auf die wir uns ‘einigen, einig zu sein’“ (Clarke 2012, S. 49). Die zweite Generation der GT-Vertreter*innen nimmt diese Ideen auf und überträgt sie auf die Perspektive der oder des Forschenden. Es ist schlussendlich diese forschende Perspektive, mit der die Empirie eben mitkonstruiert wird. Clarke und andere aus der zweiten Generation verweisen daher auf einen Mangel an Reflexivität in älteren Studien und Forschungsarbeiten, die mithilfe der GT-Methodologie umgesetzt wurden (Clarke et al. 2018, S. 35). Um dies zu korrigieren, muss eine „Anwesenheit“ von Forscher*innen thematisiert werden, da sie ebenfalls als aktive Mediator*innen in einer Situation mitwirken. In den früheren Arbeiten und insbesondere in den Formulierungen von Glaser, so der Vorwurf, sei noch die „problematische Illusion“ eines „unsichtbaren“ Forschers vorhanden gewesen (Clarke 2012, S. 54).

Als zweites Merkmal möchten die Weiterentwicklungen der GT den Umgang mit vorhandener theoretischer und empirischer Literatur nochmals auf andere Art und Weise formulieren. Bereits die ursprüngliche Idee der Datenanalyse in der GT kann als „dekonstruktive“ Analyse angesehen werden: „Open coding connotes that data are open to multiple, simultaneous interpretations and codes. There is no one right reading“ (Clarke et al. 2018, S. 27). Es werden also verschiedene Lesarten bewusst gesucht, bevor im Verlauf des Forschungsprozesses bestimmte Ansätze und Deutungen durch das theoretische Sampling und Verknüpfen der Konzepte weiterverfolgt werden (Clarke 2012, S. 50). Dieser offene Prozess verweist bereits auf die eigentliche analytische Position der GT, nämlich Abduktion (Diaz-Bone 2019b, S. 51 f.). Die Konzepte sollen weder gemäß einer rein induktiven Art und Weise aus der Empirie abgeleitet werden, noch sollen sie deduktiv formuliert werden, um sie dann empirisch zu verwerfen (oder eben beizubehalten). Vielmehr geht es um ein beständiges Hin und Her zwischen empirischen Details und theoretischen Aussagen (Strübing 2014, S. 44 ff.). Erst über dieses Wechselverhältnis zwischen einer Arbeit an Daten und der Generierung der Konzepte für den Umgang mit den Daten entsteht die Theoretisierung eines sozialen Phänomens (Clarke et al. 2018, S. 28). Der Prozess des Kodierens wurde aber zu Beginn der GT noch stark mit einer Tabula-rasa-Vorstellung verknüpft: Forschung könne mit einem „leeren Blatt“

starten (Clarke et al. 2018, S. 35 ff.). Die eigene Haltung als auch bereits in der Literatur vorhandene empirische Ergebnisse und theoretische Konzeptionen sollten ausgeblendet werden, um „Verunreinigungen“ von Daten zu vermeiden. Insbesondere Letzteres wurde über die Weiterentwicklungen der GT von Strauss gemeinsam mit Juliette Corbin umformuliert (Corbin und Strauss 2015). Theorien und Ergebnisse anderer Arbeiten sollen also sehr wohl dazu verwendet werden, um einen ersten Anhaltspunkt für die Abduktion und die Analyse zu erhalten.

Diese grundsätzlichen Ausrichtungen der GT und insbesondere die zuletzt erwähnten Weiterentwicklungen sind für das Vorgehen der SitA relevant. Gleichzeitig zeigen sich nochmals einige Neuerungen im „Theorie-Methoden-Paket“, das die SitA repräsentiert (Clarke 2012). In ihren Ausführungen zur Situationsanalyse machen Clarke und ihre Mitautorinnen den Unterschied der beiden Verfahren an sieben spezifischen Punkten fest (2018, S. 41 ff.). Diese werden im Folgenden jedoch nicht explizit ausgewiesen, sondern im Hinblick auf die Herausforderung des empirischen Vorgehens der vorliegenden Arbeit integriert. Die SitA, so wird im folgenden Abschnitt deutlich [4.2.4], präsentiert einerseits methodologische Justierungen, welche die Weiterentwicklung der GT in die Nähe des Strukturalismus rücken und so den Forschungsstil nochmals interessanter für die vorliegende Arbeit machen. Andererseits führt die SitA nochmals spezifischere methodische Techniken ein, die dann im übernächsten Abschn. [4.2.5] präsentiert werden.

4.2.4 Situationsanalyse als Methodologie zwischen Pragmatismus und Strukturalismus

Für die SitA wird eine „ökologische Leitmetapher“ zentral (Clarke 2012, S. 35), mit der Clarke die bis dahin leitende Idee des sozialen Handelns der GT ergänzt. Es sind „soziale Welten, Arenen, Aushandlungen und Diskurse“, die eine „konzeptionelle Infrastruktur“ bilden und im Zentrum einer Analyse stehen (Clarke 2012, S. 35). Diese Infrastruktur repräsentiert die eigentliche „Schlüsselgröße“: die Situation (Clarke 2011b, S. 118). Mit der Idee, die verschiedenen Elemente einer Situation zu erschließen, sucht die SitA einen Ausweg aus folgender Problematik, die viele qualitative Ansätze auszeichnet: Die interpretativen Verfahren haben eine Tendenz, sich entweder zu sehr um Handlungen und Interaktionen sowie das Selbst zu kümmern, oder sie stellen in einem zu allgemeinen Sinne eine spezifische „Kultur“ ins Zentrum des Interesses. Mit dem neuen Fokus der SitA sollen eine Situiertheit und dadurch die Verbindungen sowie die Interaktionen zwischen verschiedenen Phänomenen erfasst und

beurteilt werden (Clarke et al. 2018, S. 16 f.). Die Erschließung der Situation zielt nicht nur darauf ab, einen Kontext der Phänomene mit zu erfassen. Die Betonung der Situation folgt vielmehr den Erkenntnissen der Science & Technology Studies, der ANT (siehe [4.1.3]) und den Konzepten von Mediation beziehungsweise Attachements (siehe [3.3]). Über die Betrachtung einer Situation soll die ko-konstituierende Leistung der verschiedenen Elemente für ein Phänomen erfasst werden. Eine Situation ist dann etwas Andauerndes, und nicht etwa eine kurze zeitliche oder räumlich begrenzte Einheit. In ihr finden sich Beziehungen zwischen diversen Kategorien von Elementen, die eine eigene Ökologie bilden und so ein jeweiliges Phänomen überhaupt erst hervorbringen (Clarke et al. 2018, S. 17).

Clarques Idee der Situation ist vergleichbar mit dem Konzept des methodologischen Situationalismus, das bei der EC und einer neo-pragmatischen Ausrichtung der französischen Soziologie allgemein zur Anwendung kommt (vgl. Diaz-Bone 2018b, S. 546 ff.). Auch dort bilden die Situationen die Analyseeinheiten (vgl. Barthe et al. 2016, S. 206 ff.; Diaz-Bone 2018a, S. 374 ff.). Die EC und damit verbundene Ansätze untersuchen ebenfalls die Konstellationen von Objekten, kognitiven Formaten, Koordinationserfordernisse, Institutionen, Personen und Konzepte (Diaz-Bone 2018a, S. 375). Genauso wie bei der SitA wird betont, dass die Situationen über einen kurzen Moment hinausgehen und vielmehr über beständige Verbindungen das jeweilige Phänomen (mit-)konstituieren. Eine solche Analyse bewegt sich weg von einer Konzeption von Ebenen, z. B. mit Mikro-, Meso- und Makroebenen.¹⁶ Vielmehr wird betrachtet, wie Praktiken und Strukturen mit verschiedenen Reichweiten in den Situationen integriert werden und was den daraus resultierenden Ko-Konstitutionen Stabilität verleiht (Diaz-Bone 2018a, 375). Während die EC und vergleichbare Ansätze vor allem eine Offenheit und damit Unsicherheit der Situation betonen, ist es bei Clarke eine Idee der Komplexität, die abgebildet werden soll (Clarke et al. 2018, S. 14).

Anhand des Situationskonzeptes wird nochmals deutlich, wie sich die SitA sowohl von der älteren als auch von einer neueren, konstruktivistischen GT (Charmaz 2006, 2009) unterscheidet. Bislang wurde die SitA nämlich vor allem als ein pragmatisches Projekt dargestellt, das sich noch nicht in zentraler Weise von der GT unterscheidet. Gemäß den bisherigen Ausführungen würde Clarques Methode so vor allem der oben eingeführten 1. Konsequenz der ersten

¹⁶Die Ablehnung von Ebenen-Vorstellungen entspricht wiederum dem Ansatz einer relationalen Soziologie (Prandini 2015, S. 6; Diaz-Bone 2017b, S. 351).

Ordnung der Sozio-Epistemologie gerecht werden: der Feststellung eines graduellen und eben nicht kategorialen Unterschieds zwischen wissenschaftlicher Wissensproduktion und alltäglicher Erfahrung [4.1.2]. Die weiter aufgeführten Konsequenzen [4.1.3–4.1.5] wären hingegen noch nicht umfassend integriert im Ansatz. Die „Akzentverschiebung“ (Offenberger 2019, S. 5) von der GT zur SitA kann nun anhand von drei Punkten festgemacht werden (Clarke et al. 2018, S. xxv): (1) die Rolle von nicht menschlichen Akteur*innen (bzw. Aktanten), (2) die Beachtung von Diskursen und überindividuellen Aspekten und (3) der Einbezug der Position des Forschenden in einem relationalen Sinne. Die drei Punkte werden in den folgenden Absätzen diskutiert und dabei grundsätzlich die Gleichzeitigkeit von strukturalistischen und pragmatischen Positionen herausgehoben. Zudem können den Punkten die anderen drei Konsequenzen zugeordnet werden. Damit wird verdeutlicht, dass die SitA der Methodologie entspricht, die in den vorhergehenden Unterkapiteln entwickelt wurde.

Die erste Ergänzung der GT durch die SitA ist die „ausdrückliche Berücksichtigung des Nichtmenschlichen“ (Clarke 2012, S. 101). Damit wird bei der Betrachtung von Situationen den von der ANT postulierten hybriden Netzwerken nachgegangen und eine Ko-Konstruktion und -Konstitution eines sozialen Phänomens soll untersucht werden: Auf der einen Seite müssen die eigentlichen sozialen Aspekte der Akteur*innen wie Kommunikation, Handlungen oder Macht erschlossen werden. Auf der anderen Seite müssen genauso die beteiligten Objekte und Techniken als Aktanten in eine Erklärung einbezogen werden. In den Netzwerken zwischen diesen verschiedenen Akteur*innen und Aktanten erfolgt die Übersetzung des sozialen Phänomens (Callon 2006; Hennion 2015) und alle einzelnen Bereiche der Situation stellen ein „Attachement“ des Phänomens dar (Hennion 2011, 2013). In dieser „ausdrücklichen“ Aufnahme der Aktanten folgt die SitA dem oben bereits eingeführten Symmetrieprinzip [4.1.3]: Dieses besagt, dass eine einheitliche „Erklärungssprache“ für die Analyse von sozialen und technischen Vorgängen erfolgen muss, beziehungsweise dass technische Prozesse auf dieselbe Art und Weise in die Erklärung einbezogen werden müssen wie die sozialen Aspekte eines Phänomens (vgl. auch Kneer 2009, S. 21). Die SitA steht aber nicht nur in einer (neueren und eher) französischen pragmatischen Tradition gemäß der ANT, sondern übernimmt diesen ersten Punkt auch vom älteren, US-amerikanischen Pragmatismus. Bereits im Umfeld des symbolischen Interaktionismus von Herbert Blumer (1980) gab es einen Fokus auf Objekte. Dieser sollte es nicht zuletzt ermöglichen, „die Welt auf völlig neue Weisen betrachten [zu] können“ (Clarke 2012, S. 103; vgl. auch McCarthy 1984). In der SitA wird allerdings diese pragmatische Vorstellung nochmals verstärkt und die Rolle von Aktanten aktiv gesucht.

Der zweite, die GT ergänzende Punkt stammt insbesondere aus der Rezeption der poststrukturalistischen Diskurstheorie Michel Foucaults (1974). Mit der SitA soll nämlich eine Realität gefasst werden, die sich in diskursiven Ordnungen und „Tiefenstrukturen“ zeigt, und den einzelnen Subjekten gar nicht bewusst sein muss. Über die Ergänzung der strukturalistischen Ansätze widmete sich die Analyse neu den Interaktionen zwischen diskursiven Praktiken, Machteffekten sowie deren Dispositiven (Foucault 1978). Damit stehen nicht mehr die einzelnen Handlungen von Individuen oder das erkennende und wissende Subjekt im Zentrum (Clarke et al. 2018, S. 79 f.; vgl. Diaz-Bone 2013a, S. 3). Die SitA zielt stärker auf die Untersuchung von „Regeln, durch die ein Wissen produziert, definiert und dargestellt wird“ (Clarke 2012, S. 185). Diese Untersuchung des Diskurses soll leisten, dass Kommunikation im weitesten erfasst wird (Sprache und Schrift genauso wie Bilder, Symbole, Materialitäten usw.). Das Ergebnis der Analyse zielt auf die Art und Weise der Kommunikation ab, ihre Funktion, ihrer Wahrnehmungsbeeinflussung sowie die daraus resultierenden Prozesse und Objekte. Foucaults Arbeiten haben die Diskursanalyse nochmals stärker weg von eher formalen und damit sprachwissenschaftlichen Ideen bewegt (vgl. Diaz-Bone 2010, S. 71) und eine Analyse von Macht begründet. „[D]ie Weisen, in denen Wissen durch Sprache/durch Diskurse/durch diskursive Praktiken produziert, legitimiert und aufrechterhalten wird“ (Clarke 2012, S. 187), sind ein zentraler Bestandteil einer solchen Analyse. In dieser Ausrichtung zielt die SitA auch auf die lediglich implizierten oder stummen Akteur*innen oder Aktanten ab und sucht nach den „positions not taken“ im Diskurs (Clarke et al. 2018, S. 172; vgl. Offenberger 2019, S. 3). Clarkes Verfahren etabliert hierfür eine eigene Art der Phänomentechnik [4.1.4] in der Analyse, um solche stillen Positionen im Diskurs anzugehen, zu beachten und zu reflektieren.¹⁷

Der dritte Punkt der SitA, mit dem die GT ergänzt wird, ist die sozialökologische Analyseperspektive. Es geht darum, nicht nur die jeweiligen Handlungen zu betrachten, sondern auch die Umwelt oder eben die Struktur, welche diese Handlungen einbetten und welche durch die Handlungen eingebettet werden. Bereits Strauss versuchte in späteren Arbeiten gemeinsam mit Juliet Corbin, die strukturellen Bedingungen mit in die Analyse einzubeziehen und so den rein pragmatischen Blick der GT auf Handlungen zu ergänzen (Corbin und

¹⁷Alle drei Formen der sogenannten Maps, die mittels der SitA erstellt werden (siehe [4.2.5]), verfügen über Techniken, um die „stillen“ Positionen auszuweisen (vgl. Clarke et al. 2018, S. 131/149/166).

Strauss 1990).¹⁸ Daraus resultierte die Verwendung der Bedingungsmatrizen. Dies sind kartografische Darstellungen der Situiertheit des Handelns, die etwa verschiedene Ebenen (international, national, Gemeinschaft, ..., Interaktion) oder Teilbereiche (Konflikt, Bewegungen, Identitäten, ...) umfassen (siehe Corbin und Strauss 2015, S. 172/178 für ein idealtypisches Beispiel). Diese Matrizen sollen vor allem „die spezifischen Bedingungen, unter denen die jeweilige Handlung geschieht, leichter und vollständiger erfassen“ (Clarke 2012, S. 107). Bei der SitA geht es darüber hinaus um die Gleichzeitigkeit von Struktur und Handlung in der Situation (Clarke et al. 2018, S. 45). Damit radikalisiert Clarke die Matrizen der GT. Die Sachverhalte werden als Resultate von Prozessen und Relationen betrachtet – und die Erklärung nicht (lediglich) den Akteur*innen (und ihren Eigenschaften) oder den Institutionen überlassen (und den sich dadurch ergebenden Möglichkeiten bzw. Einschränkungen). Zudem wird in der SitA keine Ordnung der strukturellen Bedingungen vorgegeben, sondern die Elemente einer Situation werden auf einer gemeinsamen Ebene betrachtet.¹⁹ Beziehungen zu anderen Elementen genauso wie Fluchtlinien in neue Bereiche können von überall ausgehen. So ist die Erfassung der Komplexität das Ziel, nicht deren Reduktion (Clarke et al. 2015b, S. 20), und es wird die Frage nach dem Zustandekommen von Stabilität gestellt (Clarke et al. 2018, S. 94). Hierarchische Beziehungen werden allgemeiner in Hinblick auf Relationalität betrachtet. Innerhalb dieser Idee der Relationalität treffen sich die beiden Paradigmen von Pragmatismus und Strukturalismus (Diaz-Bone 2013a, S. 6). Und trotz der fluiden Ausgangslage

¹⁸ „Für Interaktionisten [und Pragmatisten] sind Strukturen die dauerhaften, ‘gegebenen’ Aspekte oder Bedingungen von Situation. Strukturen sind die Folge früherer Handlungen, die durch vergangene und gegenwärtige Praktiken aufrechterhalten und als starr erlebt werden [...]. Strauss interaktionistische Soziologie basiert vor allem auf der Auffassung, das Handeln situierte Tätigkeit sei. Folglich sind Bedingungsmatrizen für ihn Hilfsmittel der Situierung – Instrumente, die den Forscher in die Lage versetzen, die spezifischen Bedingungen, unter denen die jeweiligen Handlungen geschieht, leichter und vollständiger zu erfassen.“ (Clarke 2012, S. 106 f.)

¹⁹ Es ist eine Herangehensweise, die eine Situation sowie ihre Elemente als Rhizom auffasst. Clarke übernimmt dies von Gilles Deleuze und Félix Guattari (1977b; 1992): „Key here are spatiality, relationality, and alliances in relations. Rhizomatics are generative, fluid, tentative – wide open and responsive systems of relationalities“ (Clarke et al. 2018, S. 93). Ein Rhizom stellt ein ahierarchisches Gefüge dar, das sich von einer Mitte aus entwickelt. Die Idee bezieht sich auf Wurzelgeflechte, die im Gegensatz zu einer Baumstruktur nicht von unten nach oben wachsen, sondern horizontal entstehen und sich an beliebigen Punkten weiterentwickeln können (Deleuze und Guattari 1992, S. 12 ff.).

besteht die Möglichkeit für eine teilnehmende Objektivierung [4.1.5]: Teil dieses Gefüges ist nämlich immer auch die Position der Forscherin als Subjekt im Alltag und in der Wissenschaft (Clarke et al. 2018, S. 34 ff.).

4.2.5 Mapping als ergänzende Analysepraxis

Das zentrale methodische Vorgehen der SitA ist das Erstellen von Karten. Ergänzend zum Kodieren wird daher ein „Mapping“ betrieben. Die daraus entstehenden Darstellungen sollen „detailliert und aus verschiedenen Blickwinkeln aufzeigen, was empirisch in der Situation vorhanden ist“ (Clarke 2012, S. 114). Grundsätzlich verfolgen beide Analysetechniken dasselbe Ziel: Anhand von Daten sollen Konzepten erarbeitet werden. Diese Konzepte werden ständig überprüft (im Sinne des Vergleichs) und dabei mehr und mehr verknüpft. Während das Erarbeiten von Konzepten bei der GT *explizit* erfolgt, kann das Erstellen der Maps in der SitA als eine *implizite* Variante dieses Vorgehens aufgefasst werden. Das explizite oder implizite Vorgehen zeigt sich im Verlauf des Analyseprozesses insgesamt: Bei der GT wird explizit auf das Erstellen von Konzepten abgezielt, indem anhand der Daten Begrifflichkeiten ausgearbeitet und wieder neuen Daten zugeordnet werden. Im Verlauf werden die Konzepte so weiterentwickelt und deren Beziehungen als Kategorien ausformuliert (Glaser und Strauss 1998; Strübing 2014, S. 15 f.). Solche datenbasierten Konzepte werden im Mapping der SitA nun nicht explizit ausformuliert, sondern sie zeigen sich implizit. Die Konzepte stehen etwa hinter dem Auswählen der Elemente für die Karten sowie insbesondere in deren Ordnung, Darstellung und den verschiedenen abgebildeten Beziehungen. Auch die Schritte im Erstellen einer Map laufen wiederum implizit nacheinander ab: Es werden zuerst die verschiedenen Elemente einer Situation aufgelistet, bevor diese dann auf eine bestimmte Weise dargestellt, geordnet sowie verknüpft werden. Abschließend kann so ein Schwerpunkt in der Betrachtung einer Karte festgelegt werden. Diese Schrittabfolge wird nicht explizit ausgewiesen, wie dies das offene, axiale und selektive Kodieren der GT verdeutlicht. Genauso implizit bleibt der wichtigste Punkt: In der konkreten Analysepraxis ergänzt das Mapping das explizite Kodieren der GT. Es ist eine Hilfe zum „Öffnen“ der Daten, zum Lösen von Blockaden, ein Weg zu neuen Einsichten und so weiter (Clarke 2012, S. 121 ff.).

Die SitA bietet nun drei verschiedene Mapping-Möglichkeiten an, um die gängigen Analysetechniken der GT zu ergänzen: Eine erste und oftmals zu Beginn des Forschungsprozesses im Zentrum stehende Technik ist das Erstellen einer Situationsmap. Deren analytischer Fokus ist die in einem weiten Sinne

betrachtete Situation. Als Ziel soll die Darstellung alle beteiligten menschlichen Akteur*innen, nicht menschlichen Aktanten, die ablaufenden Prozesse, die geografischen Ortschaften und mehr erfassen (Clarke 2012, S. 124 ff.; Clarke et al. 2018, S. 127 ff.). Im Verlauf der Datensammlungen wird so eine Karte mit immer mehr Elementen ergänzt. Alles, was dem Forschenden als relevant erscheint, soll in die Darstellung aufgenommen werden. Damit entsteht weniger eine Auflistung von zentralen Elementen als ein „Reminder“ für das Vorhandene, das womöglich Auszuführende – oder auch das, was eben nicht weiter mit in die Analyse einfließen wird (Clarke et al. 2018, S. 128). Die aufgelisteten Elemente zeigen auf, was Zugang zur Situation verschafft oder verhindert, welche Positionen auftauchen, was für Infrastruktur oder Technik nötig ist, wie Wege hin- und weg-führen, welche Organisationen mitspielen, was zentrale Ereignisse waren oder sind und so weiter. Dabei muss eine möglichst „flache Ontologie“ (Suhari 2019, S. 10) zwischen den Elementen verfolgt werden, indem diese nicht in einer spezifischen Weise unterschieden werden (weder über größere oder kleinere Elemente, noch über eine bestimmte Anordnungsweise). Konkret wird eine schriftliche Auflistung von Elementen erstellt. Diese können sowohl rein grafisch und „wild“ angeordnet als auch in tabellarischer Weise gesammelt werden. Letzteres soll eine „geordnete Arbeitsversion“ sicherstellen, dank der nichts übersehen oder vergessen wird (Clarke 2012, S. 134). Die beständige Arbeit an der Karte führt zu einer Vertiefung in dem Sinne, dass zwar immer neue Elemente hinzugefügt, aber gleichzeitig auch „Elemente, die sich als nicht (mehr) relevant für die Untersuchung ergeben haben, wieder von der Karte gestrichen werden“ (Suhari 2019, S. 4). Die stärker grafische Situationsmap wird im weiteren Verlauf verwendet, um Verknüpfungen aufzuzeigen und eine Art relationale Analysen durchzuführen: Die Elemente werden miteinander verbunden, um dann die „Art der Beziehung“ und „die Eigenschaften der Verbindungen“ zu erläutern (Clarke 2012, S. 140 f.). Ziel ist es, eine Entscheidungsgrundlage zu erarbeiten, welche Relationen und damit implizit welche Konzepte weiterverfolgt werden sollen.

Die zweite Art von Maps sind diejenigen der sozialen Welten und Arenen. Während in den Situationsmaps die Elemente mehr oder weniger unabhängig von einer theoretischen Sensibilität selektiert wurden, ändert sich das in der zweiten Kartenart. Hier beziehen sich die Darstellungen auf eine Analyseeinheit in Bezug zur Situation, nämlich diejenige der sozialen Welten (siehe [3.2.3]). Diese Welten sind „sinnstiftende“ soziale Gruppen und Kollektive. Sie verfügen über eine jeweilige gemeinsame Aktivität und repräsentieren eigene Diskurs-universen (Clarke 2012, S. 147). Sie mögen zwar von einer Instabilität geprägt sein, bilden aber jeweils in ihrer unterschiedlichen Größe auch ein Eigenleben ab (Clarke et al. 2018, S. 148). Die Zugehörigkeit zu einer solchen Welt wird

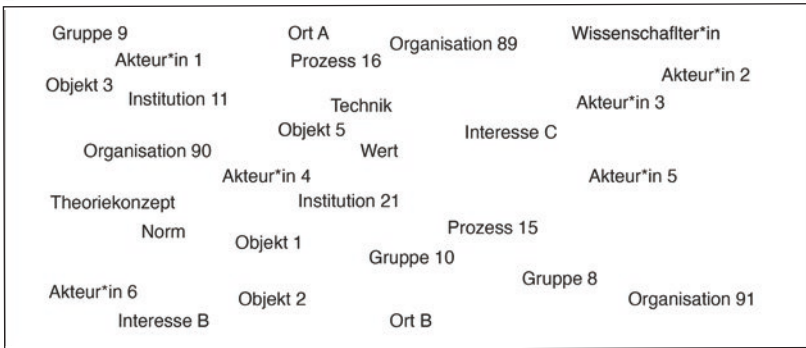
über die Handlungsverpflichtung bestimmt, also ob sich eine jeweilige Handlung auf die soziale Welt ausrichtet oder nicht. Die Analyse zielt daher auf die Aushandlungen ab, welche sich in den sozialen Welten zeigen (vgl. Suhari 2019, S. 6). Die ausgemachten sozialen Welten sind dann die Elemente der zweiten Map, die es räumlich anzuordnen gilt. Die Anordnung wird hier nun in mehrfacher Weise komplexer als noch bei den Situationsmaps: Grundsätzlich gilt es nämlich, die Elemente der zweiten Karte grafisch zu gestalten und bewusst zu positionieren. Die sozialen Welten sollen mit Details ausgestattet werden, sei dies durch ihre Form und Ausrichtung als insbesondere auch durch ihre eigenen Untersegmente. Die verschiedenen Welten werden gemäß ihren Beziehungen und Überschneidungen angeordnet und ihr Bezug zu größeren Arenen aufgezeigt. In diesen Arenen verhandeln, verändern und repräsentieren die Welten gemeinsame Themen. Eine so erstellte Map von sozialen Welten und Arenen verdeutlicht implizit, wie Handlungen in einer Untersuchungssituation strukturiert werden beziehungsweise wie sich diese Strukturen bilden (vgl. Clarke et al. 2018, S. 160).

Mit der dritten Kartenart der SitA, den Positionsmaps, soll insbesondere eine Tendenz zu Nivellierung von Differenzen und Verschiedenheiten bei der Darstellung der sozialen Welten ausgeglichen werden. Hier geht es nun nicht mehr darum, eine Übersicht zur Handlungsstrukturierung zu gewinnen. Die Positionsmaps sollen neu die verschiedensten vorhandenen und eingenommenen genauso wie fehlenden und damit „stillen“ Positionen in Bezug auf ein Thema darstellen: „Positionen auf Positionsmaps sind Positionen in Diskursen“ (Clarke 2012, S. 165). Damit können und sollen Widersprüchlichkeiten innerhalb von Gruppen und Individuen verdeutlicht werden können, wie sie sich anhand verschiedener Ausrichtungen zu Fragen in Diskursen zeigen mögen. Verschiedene Positionen zu einem Diskurs können genauso zwischen wie innerhalb einer Welt eingenommen werden (Clarke et al. 2018, S. 166). Widersprüche und andere Unstimmigkeiten wären in der zweiten Form der Maps noch nicht möglich, da dort soziale Welten als Einheiten betrachtet werden. Die Positionsmaps wechseln nun den Blick auf den Diskurs als Analyseeinheit und auf dessen Wirkung als strukturierender Effekt (vgl. Suhari 2019, S. 8). Dazu werden (wiederum implizit) Konzepte als struktureller Startpunkt für die Positionsmaps hinzugezogen: Verschiedenste Teilthemen eines Diskurses bilden Dimensionen ab, die sich etwa von voller Zustimmung bis hin zu voller Ablehnung bewegen können. Ein Diskurs in diesem Sinne besteht aus allen möglichen Dimensionen, die so gebildet werden können. Bei der Darstellung werden (so oft wie nötig) jeweils zwei Dimensionen genommen, um eine Map horizontal und vertikal aufzuspannen. Anschließend sollen die verschiedenen Positionen im Diskurs über die beiden

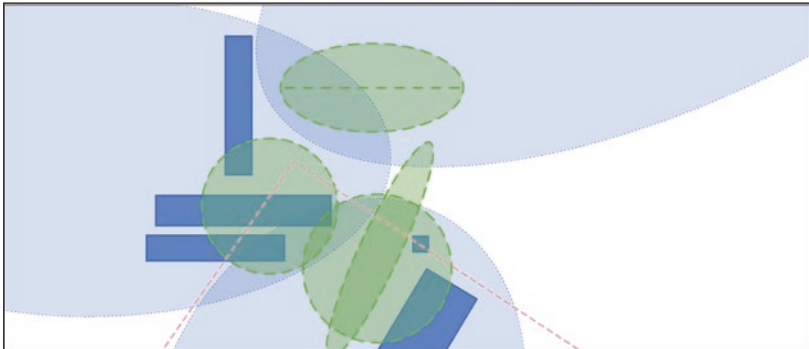
Achsen in die Map eingetragen werden (Clarke 2012, S. 168; Clarke et al. 2018, S. 167). Hierin zeigt sich ein Unterschied zu den anderen beiden Karten: Mit der Situationsmap und der Map zu den sozialen Welten und Arenen werden nämlich immer neue Versionen ein und derselben Karte erstellt. Dies erfolgt zwar auch bei einer Positionsmaps. Gleichzeitig ergänzen sich in ihr viele verschiedene zweidimensionale Karten, um den Diskurs umfassend zu verdeutlichen. Die Abbildung [Abb. 4.5] stellt die drei Formen von Maps beispielhaft dar.

Bei der Betrachtung des Mappings der SitA im Zusammenhang mit dem allgemeinen Vorgehen der GT lässt sich zuerst festzuhalten, dass die erstellten Maps keine Resultate sind, sondern nur „analytische Übungen“ repräsentieren (Clarke 2012, S. 153). Sie können zwar in spezifischer Weise ausgerichtet und/oder kombiniert werden, um eine sogenannte Projektmap zu erstellen (Clarke 2012, S. 177 ff.; Clarke et al. 2018, S. 195 ff.). Diese Darstellung dient dazu, „einer bestimmten Zielgruppe bestimmte Aspekte eines spezifischen Projektes zu erläutern“ (Clarke 2012, S. 177). Um eine Projektmap zu erstellen, müssen jedoch bereits die Ergebnisse mittels weiterer Analysen herausgearbeitet worden sein (kurz: Die Ergebnisse müssen vorhanden sein.). Die analytischen Übungen des Mappings gilt es daher zu den anderen Stilelementen der GT in Bezug zu setzen, mit denen eine eigene „Theorie“ aus den Daten entwickelt werden soll (siehe oben). Bereits aufgezeigt wurde, wie die Maps in einem impliziten Sinne das Kodieren unterstützen sollen, in dem zu Beginn der Analyse erste Wege in die Daten gefunden, Vergleiche angeleitet oder auch Systematiken der Konzepte über die Karten dargestellt werden. In ähnlicher Weise wird das theoretische Sampling durch die Maps unterstützt. Fehlen Daten zu einem Element auf der Situationsmap, muss eine bestimmte soziale Welt genauer untersucht oder eine Dimension eines Diskurses in die Analyse aufgenommen werden. Auch eine theoretische Sättigung kann in Bezug gesetzt werden zu einer Map (Clarke 2012, S. 147, 163, 175): Die Kodierungen und das Mapping sollen so weit vorangetrieben werden, bis keine zuvor unbekanntes Elemente, Welten oder Themen mehr ergänzt werden müssen. Nicht zuletzt begleitet das Schreiben von Memos den ganzen Forschungsprozess. Diese Texte sollen auf der einen Seite immer wieder Anmerkungen und Gedanken im Verlauf der Analyse festhalten und so den Forschungsprozess mitstrukturieren (Clarke et al. 2018, S. 107). Auf der anderen Seite sichern die Memos die Ergebnisse (vgl. Strübing 2014, S. 34). Letzteres wird im Rahmen des Mappings nochmals wichtiger als bei der expliziten Formulierung von Kodes in der GT. Mit dem Erstellen einer Map müssen daher immer auch Fragen an diese Karte gestellt werden, etwa über die Beziehungen zwischen verorteten Elementen und den daraus resultierenden

Situationsmap



Map der sozialen Welten/ Arenen



Positionsmaps

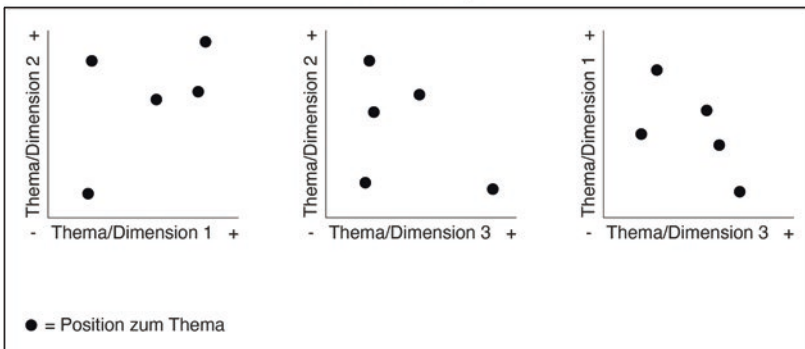


Abb. 4.5 Drei Formen von Maps, beispielhaft (Quelle: Eigene Darstellung in Anlehnung an Clarke et al. 2018)

Situationen. Die „Antworten“, die eine jeweilige Map dann liefert, soll in den Memos festgehalten werden.

Über den ganzen Forschungsverlauf stellen die GT und die SitA methodische Techniken bereit, die für das eigene Forschungsvorhaben eingesetzt werden können. Sie umfassen Ansätze zur Fallauswahl sowie Datenerhebung, diverse Techniken für die Analyse der erhobenen Daten und auch bestimmte Qualitätskriterien. Mit Letzteren kann das eigene Vorgehen bewertet werden und sie ergänzen die allgemeinen Kriterien für qualitative Verfahren (wie etwa eine Gegenstandsangemessenheit, die Generalisierbarkeit und die intersubjektive Nachvollziehbarkeit; vgl. Przyborski und Wohlrab-Sahr 2010, S. 21 ff.). Die Techniken der GT und der SitA sind bereits der erste Schritt, wie die methodologischen Konsequenzen umgesetzt werden können und den Handlungs- und Interaktionsstrukturen der Sozio-Epistemologie entsprochen wird. Einige Strategien, die von der SitA vorgeschlagen werden, sind dabei genau auf diese Situation ausgerichtet. Gleichzeitig liefert der Forschungsstil der GT und der SitA aber noch nicht das konkrete Vorgehen für den ganzen Forschungsablauf (vgl. auch Clarke 2012, S. 121 ff.). So gilt es, Startpunkte für die Fallauswahl zu definieren, von denen aus ein theoretisches Sampling angeleitet wird beziehungsweise sich Varianz zeigen kann. Bei der Erhebung wiederum muss geklärt werden, welche Daten einfach vorgefunden werden können und welche womöglich provoziert werden müssen. Auch für die Analyse selbst müssen Techniken gefunden werden, mit denen die Kodierung angeleitet und ein Vergleich organisiert wird, um manifeste oder latente Eigenschaften zu analysieren. Erst mit einer so zugeschnitten Fallauswahl, Datenerhebung und Datenanalyse wird klarer, wann tatsächlich theoretische Sättigung erreicht wurde. Das nächste Unterkapitel [4.3] präsentiert die konkreten methodischen Techniken und ordnet diese anhand des Forschungsablaufs ein. Sie umfassen konkretisierte Überlegungen aus den methodologischen Konsequenzen, das Angebot der GT beziehungsweise der SitA als auch Vorschläge aus weiterer Literatur (Becker 2019; Bethmann 2019a; Schaefer et al. 2019; Whiteman und Dudley-Smith 2020).

4.3 Methoden zur Analyse der performativen Effekte

4.3.1 Startpunkt des empirischen Vorgehens und Techniken der Datenerhebung

Ausgangspunkt für das Forschungsinteresse insgesamt und für die empirische Analyse war die Rolle des Autors der vorliegenden Arbeit in einer spezifischen Kulturwelt. Dies ist die experimentelle, elektronische Musik (EEM, siehe [5.1]). Aufgrund der eigenen Rolle ergab sich überhaupt das Forschungsinteresse an Performativität: Im Rahmen der Aktivitäten innerhalb der Kulturwelt wurde erstmals die Verwendung der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien durch gesellschaftliche Akteur*innen als ein zu untersuchender Sachverhalt anerkannt und problematisiert.²⁰ Die eigene Rolle des Autors und die damit ermöglichte Erfahrung repräsentiert daher eine erste Technik für das empirische Vorgehen. Sie lieferte eine Vertrautheit mit den ablaufenden Prozessen, den Inhalten und den Grenzen der Kulturwelt. Auch der erste Kontakt mit der Empirie war so möglich und ein Zugang zu Beispielen, bei denen Akteur*innen die Theorien verwendeten, stellte kein Problem dar. Zudem leitete die Rolle eine Auswahl von Gesprächspartner*innen an, unabhängig von einer bewusst formulierten theoretischen Logik. Im Rahmen dieser ersten Gespräche wurden Akteur*innen der Kulturwelt aufgesucht, weil die Erfahrung des Autors diese als mögliche „Expert*innen“ auswies. Dabei wurde mit Personen gesprochen, die selbst Musik produzierten, Veranstaltungen organisierten oder journalistisch tätig waren. Zusätzlich wurde in dieser frühen Phase ein Ad-hoc-Gespräch mit einem Experten für eine andere Kulturwelt geführt, um eine erste Varianz zu ermöglichen.

Im weiteren Verlauf galt es, das empirische Vorgehen von diesen fast autoethnografischen Pfaden wegzuführen (vgl. Clarke et al. 2018, S. 366). Die eigene Erfahrung sollte mehr und mehr angezweifelt werden, um dem alltäglichen Denken gemäß der Rolle in der Kulturwelt entgegenzuwirken (Strübing 2019, S. 526). Voreingenommenheiten sollten vermieden und womöglich blinde Flecken entdeckt werden, die aufgrund der bereits gemachten Erfahrungen in der Kulturwelt vorhanden waren. Ein blinder Fleck zeigt sich etwa anhand folgender Tatsache: Das Phänomen war vor seiner Erfassung für den Autor in dessen Tätigkeit in der Kulturwelt eine nicht weiter zu hinterfragende Normalität (und eben kein Phänomen). Auch er selbst verwendete bisweilen theoretische Texte in seiner

²⁰Für diese Problematisierung war im besonderen Maße der Betreuer der vorliegenden Arbeit, Rainer Diaz-Bone, mitverantwortlich.

Tätigkeit im Rahmen der Kulturwelt. Mit dem Voranschreiten des Forschungsprozesses musste daher eine Objektivierung betrieben und eine Unabhängigkeit von der eigenen Rolle in der Kulturwelt gefunden werden.

Für eine Abstraktion in der Fallauswahl war insbesondere das pragmatische Vorgehen des theoretischen Samplings zentral (siehe [4.2.3]). Anhand eines sich beständig im Rahmen der Analyse weiterentwickelnden Interesses wurden die Daten zur Verwendung der Theorien in der Kulturproduktion erhoben. Der Ablauf dieses Samplings kann wie folgt skizziert werden: Die erste bewusst theoretische Auswahl von Interviewpartner*innen erfolgte über die konzeptionelle Vorstellung eines Quasi-Objektes beziehungsweise eines Hybrids (siehe [4.1.3]). Konkret wurden zwei Personen interviewt, bei denen sich möglichst viele Überschneidungen zwischen dem Bereich der Wissenschaft und der Kulturwelt zeigten: Beide Personen arbeiteten an wissenschaftlichen Texten im Rahmen einer Ausbildung an einer Universität beziehungsweise einer Hochschule. Ihre jeweiligen Texte bezogen sich beide auf kultur- und sozialwissenschaftliche Themenbereiche und Theorien, obschon sie an einer Kunsthochschule eingeschrieben waren beziehungsweise Musikwissenschaften studierten. Gleichzeitig zum Verfassen ihrer Arbeiten veröffentlichten sie Musikalben in der untersuchten Kulturwelt. Anschließend wurde eine Person für ein Interview ausgewählt, die auf die Theoriekonzepte der Kultur- und Sozialwissenschaften rekurrierte, aber keine tertiäre Ausbildung genossen hatte. Als nächster Schritt sollte eine größere Varianz angestrebt werden, indem ein historisches Beispiel aus dem Feld der Musik untersucht wurde, nämlich die Verwendung von theologischer Theorie in der kirchlichen Musik. In der Kulturwelt der EEM wurde das theoretische Sampling dann wieder über eine minimale Varianz weitergetrieben und verschiedene Produktionsprozesse sollten betrachtet werden: Musikproduktion in verschiedenen Formen, das Unterrichten von Musik, gemeinsames Musikhören, Vorträge halten oder Texte schreiben, über Themen streiten und mehr repräsentierten alles Formen der Kulturproduktion, die betrachtet wurden im Zusammenhang mit der Verwendung der Theorien.

Neben den untersuchten Beispielen in der Musik wurde im Rahmen des theoretischen Samplings auch ein bewusstes Wechseln des Feldes der Kulturproduktion betrieben. Dieser Schritt folgte einer strukturalistischen Vorstellung und die damit angestrebte Form der maximalen Varianz wurde mittels dreier Interviews realisiert: über einen Wechsel in das Feld des Designs, der Informatik und des Tanzes. Obschon die Beispiele klare Differenzen zur hauptsächlich untersuchten Kulturwelt aufwiesen, repräsentierten die drei interviewten Personen keine „negativen Fälle“ (Clarke et al. 2018, S. 39 f.). Sie verfügten nämlich über Verbindungen in die Kulturwelt der EEM. Ein weiterer wichtiger Bereich,

in dem Daten erhoben wurde, waren wissenschaftliche Kontexte. Neben Hinweisen in der Forschungsliteratur lieferten nämlich musikwissenschaftliche und kunstsoziologische Kongresse weitere empirische Beispiele. Bei diesen Veranstaltungen zeigten sich Hinweise für die Erklärung und die Wirkungsweisen von Performativität, die im Rahmen der Datenerhebung aufgenommen wurden. Die Fallauswahl erfolgte daher nach dem Symmetrieprinzip (siehe [4.1.3]): Auch die eigene wissenschaftliche Sozialwelt und die darin hervorgebrachten Praktiken sollten objektiviert werden. Dies half dabei, die im Zentrum stehende Kulturwelt nicht mehr nur als „Abweichung“ zu sehen (Latour 1995, S. 126), sondern vergleichbare Prozesse in der Wissenschaft zu suchen und so auch die Ursachen für Performativität in diesem Feld festzumachen.

Zur eigentlichen Datenerhebung wurden drei Wege gewählt, nämlich eine (1) Materialsammlung, (2) Feldnotizen und (3) Interviews. Bei allen drei Datenarten beziehungsweise den jeweiligen Erhebungsmethoden kamen Techniken zur Anwendung, die stärker einer „Objektivität“ und einer „Subjektivität“ gemäß der teilnehmenden Objektivierung entsprachen (siehe [4.1.5]):

Von Beginn des empirischen Vorgehens an konnte eine Materialsammlung betrieben werden, bei der eine Vielzahl von Beispielen zusammengestellt wurde. Sie dokumentierten die Verwendung von Theorien im Bereich der EEM und darüber hinaus. Das Material umfasste medial vermittelte Formate wie Rezensionen von Musikstücken, Interviews mit Künstler*innen und Presstexte für Musikveröffentlichungen oder Veranstaltungen. Dieses Material wurde vor allem aufgrund der passiven Teilnahme des Autors in der EEM generiert. Gleichzeitig entstand eine Materialsammlung mit Beispielen, die stärker aufgrund der aktiven Tätigkeit des Autors in der Kulturwelt gesammelt werden konnten. Hierzu gehörten E-Mail-Verläufe, interne Dokumente oder auch viele Beiträge von Akteur*innen in den sogenannten sozialen Medien. Auch dies waren wiederum Beispiele, in denen Akteur*innen auf die Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften verwiesen. Die Materialsammlung wurde laufend erweitert und bestand jeweils aus einer kurzen Beschreibung des Beispiels sowie weiteren Ergänzungen (wie etwa einem Bild, einem Weblink usw.). Diese offene und beständige Form der Materialsammlung entsprach eher dem Prinzip der Subjektivität gemäß der teilnehmenden Objektivierung, um offen für eine empirische Variationsbreite zu bleiben. Im weiteren Verlauf der Forschungsarbeit erfolgte das Dokumentieren der Beispiele stärker bewusst und einer Objektivität entsprechend: Die Sammlung wurde ausgerichtet, um die Beispiele aus den anderen beiden Datenerhebungsformen zu ergänzen. Das heißt, dass die oben erwähnten Materialien gesucht

wurden, um die Feldnotizen und Interview zu vervollständigen und deren Objektivierung zu unterstützen.

Neben einer Materialsammlung waren teilnehmende Beobachtungen und daraus resultierende Feldnotizen ein weiterer Teil der Datenerhebung. Diese wurden einerseits nach bestimmten Begegnungen mit Akteur*innen erstellt. Andererseits wurden Feldnotizen vor allem nach dem Besuch von verschiedenen Veranstaltungsformaten erstellt. Wiederum im Sinne einer Subjektivität protokollierten die Texte diejenigen Begegnungen und Erfahrungen, welche die eigene Rolle in der Kulturwelt beständig ermöglichte. Gleichzeitig entsprachen die Feldnotizen in einem doppelten Sinne stärker einer Objektivität und einer theoretisch sensibilisierten Datenerhebung: Einerseits wurden in den Feldnotizen nicht nur die Beispiele aufgelistet beziehungsweise dokumentiert, wie dies in der Materialsammlung erfolgte. Vielmehr galt es, die Erfahrungen und Beobachtungen zu kommentieren, konzeptualisieren und theoretisieren (vgl. Corbin und Strauss 2015, S. 134; Knoblauch und Vollmer 2019, S. 611). Andererseits wurden die Feldnotizen im weiteren Verlauf der Forschungsarbeit für bewusst ausgewählte Beobachtungssituationen erstellt und nicht mehr nur aufgrund der eigenen Aktivitäten in der Kulturwelt (und es erfolgten auch teilnehmende Beobachtungen in anderen Kulturwelten). Eine konkrete Auswahl für Veranstaltungen und Kontexte wurde getroffen, um Fragen zu beantworten, die sich aus der fortschreitenden Analyse und dem theoretischen Interesse ergaben.

Die wichtigste Form der Datenerhebung waren die Leitfadeninterviews. Die so geführten Gespräche wurden als „Stätte begriffen [...], in der sich die soziale Wirklichkeit des Forschungsthemas selbst ausschnittthaft [...] produziert“ (Deppermann 2014, S. 145). Wiederum galt es Techniken umzusetzen, die dem offenen Prinzip der Subjektivität folgen sollten: So wurden die Gespräche insbesondere als Expert*innen-Interviews konzeptualisiert (Bogner et al. 2009). Das heißt, die Personen wurden nicht als Alltagsakteur*innen angesprochen, sondern das Interesse galt einem bereits als abstrahiert angenommenen Wissen dieser Personen (vgl. Przyborski und Wohlrab-Sahr 2010, S. 133; Helfferich 2019, S. 681). Diese Interviews fanden vor allem zu Beginn des Forschungsprozesses statt, als gleichzeitig noch die theoretischen Grundlagen erarbeitet wurden. Hierbei sollte auch auf das theoretische Wissen der Interviewpartner*innen zurückgegriffen werden, um die eigene Konzeptualisierung weiterzutreiben. In den Leitfadeninterviews, die stärker dem Prinzip der „Objektivität“ folgten, wurde eine Expert*innen-Rolle der befragten Personen wieder stärker in den Hintergrund gerückt. Zu dieser Art der Interviews wurde im Verlauf des Forschungs-

prozesses mehr und mehr übergegangen. Es wurde spezifischer mit Stimuli gearbeitet und die Gespräche fokussierten auf ausgewählte Aspekte, statt die Rollen der Personen ins Zentrum zu rücken (Przyborski und Wohlrab-Sahr 2010, S. 132 f.; vgl. Helfferich 2019, S. 678 f.). Die Interviews wurden dadurch zunehmend als Interaktionsereignis verstanden (vgl. Deppermann 2014): Es standen jeweils konkrete Thematiken, ein bestimmtes Vorgehen oder ein spezielles Objekt im Zentrum des Gesprächs. Dazu gehörten immer auch die Resultate der Kulturproduktion der interviewten Personen, die Referenzen auf theoretische Konzepte der Kultur- und Sozialwissenschaften beinhalteten. Aus diesen konkreten Beispielen leiteten sich die weiteren Elemente des Gesprächs ab. Die zweite Variante der Interviews grenzte daher die Offenheit des Gesprächs stärker ein und ein spezifischeres Interesse im Sinne der fortschreitenden theoretischen Sensibilität wurde verfolgt.

Da die Interviewführung besonders relevant war für Datenerhebung, galt es, diese Methoden im besonderen Maße zu reflektieren: Welche Herausforderungen folgen aus dem Forschungsinteresse für dieses Vorgehen (vgl. Schwegler 2021; [4.1])? In einem fundamentalen Sinne kann etwa kritisiert werden, dass der Interviewführung ein zu individualistisches Handlungskonzept zugrunde liegt (vgl. Atkinson 2015, S. 13; Vogel 2019, S. 139): Die Ansichten der Personen, so das eigentliche Versprechen der Interviews, können soziale Prozesse erklären. Insbesondere die strukturalistischen Vorstellungen der hier angestrebten Methodologie (siehe [4.2.1]) verdeutlichen jedoch, dass Erklärungen auch über solche Ansichten hinausgehen müssen. Diesem Ansatz wurde versucht gerecht zu werden, indem eine Kombination der Datenerhebungstechniken umgesetzt wurde. Zudem wurden die Interviews mit spezifischen Metadaten ergänzt: Dort stand neben einem allgemeinen Eindruck oder besonderen Vorkommnissen nochmals die eigene Rolle des Autors im Zentrum. Das Verhältnis zu den interviewten Personen sollte beschrieben werden, und zwar sowohl im Bezug zur Rolle in der untersuchten Kulturwelt als auch zur Rolle als Wissenschaftler. Beide Aspekte wurden als ein „embodiement“ der Situation verstanden (Clarke 2011b, S. 212 ff.) und sollten analysiert werden. Für die konkrete Interviewführung galt es zudem zu konzeptualisieren, wann eine Antwort der Akteur*innen nur in geringem Maße provoziert werden sollte und so die gewonnenen Daten stärker als „vorgefunden“ angesehen werden konnten, und wann stärker Daten zu provozieren waren.

Die Konzeptualisierung des Interviews in Bezug auf eine „Provokation“ von Daten kann folgendermaßen umschrieben werden: Während der Gespräche wurde beispielsweise das grundsätzliche Forschungsinteresse der Arbeit früh

offengelegt (indem etwa der Begriff der Performativität kurz erklärt wurde). Dies sollte die Einschätzung der Akteur*innen noch nicht auf etwas Spezifisches hinlenken, sondern allgemeine Vorstellungen von ihnen abholen. Ein daraus resultierendes Sprechen über das Phänomen im Interview wurde auch im Sinne eines gemeinsamen Kodierens verstanden (vgl. Schaefer et al. 2019). Die Akteur*innen sollten auf ihr theoretisches Verständnis zurückgreifen, um Situationen einzuschätzen, zu erklären und Konzepte selbst zu formulieren: Das Interview diene ihnen als „Objektivierungstechnik“ (Lahire 2011a; siehe auch [3.1.5]). Die Theoriekonzepte, mit denen die Akteur*innen während einer solchen Phase der Interviews operierten, wurden aber von ihnen gewählt und eben nicht „proviziert“. Mit dem Einbezug von stärker provozierenden Techniken wurden die Leitfadenterviews als ein Spiel mit der Expert*innen-Position konzipiert. So galt es, die Interviewpartner*innen zwar weiterhin als Expertinnen zu adressieren, gleichzeitig stand jedoch nicht ausschließlich ihr Expertenwissen im Zentrum. Das bedeutet, dass das Wissen dieser interviewten Personen nicht mehr „los-gelöst von der Person“ betrachtet wurde, was bei einem Expert*innen-Interview als ausschlaggebendes Moment gilt (Helfferich 2019, S. 680). Ihre Aussagen sollten dann wiederum stärker in Bezug auf ihre objektiven sozialen Merkmale bezogen werden (und diese Merkmale galt es zu erheben). Ebenfalls sollte die Theoretisierungskompetenz der Akteur*innen „überprüft“ werden. Als konkrete Technik hierfür wurde in den Interviews ein Unwissen betreffend diejenigen theoretischen Konzepte vorgegeben, die im Zentrum der Kulturproduktion der Akteur*innen standen. Dieses Unwissen war insofern „gespielt“, da im Vorfeld eines Gesprächs die in der Kulturproduktion verwendeten Konzepte recherchiert wurden.²¹ Ziel der „Provokation“ war es, dass die interviewten Personen ihr Verständnis eines Theoriekonzeptes genauer erläutern mussten. Ebenfalls eher „provocierend“ war die oben erwähnte Verwendung von Beispielen in den Interviews: Diese wurden vor dem Interview vorbereitet und dann in den Gesprächen gemeinsam besprochen und „kodiert“, um so sehr konkrete Ansichten der Akteur*innen besprechen zu können.

²¹Die Literaturrecherche im Zusammenhang zu den Theorien, welche die Akteur*innen verwendeten, wurde nur oberflächlich durchgeführt. Damit sollte die Art und Weise einer Beschaffung von theoretischem Material nachvollzogen werden, die von den Akteur*innen in den Interviews erwähnt wurde (die Verwendung der gängigen Internetsuchmaschinen, der Bezug auf Zeitungsartikel usw.).

Die eben erläuterten Methoden, die dabei angewandten „subjektiven“ und „objektiven“ Techniken sowie die „Provokationen“ sind eine idealtypische Auflistungen. Im konkreten empirischen Vorgehen ergänzten und vermischten sich die drei Methoden und deren verschiedene Schwerpunkte. So wurden Interviewpartner*innen aufgrund der Beispiele in der Materialsammlung ausgewählt oder die Feldnotizen ergänzten Interviews. Wiederum im Sinne einer Technik wurde daher ein direktes Erheben und ein indirektes Nachvollziehen kombiniert. Es galt, den Materialien nachzugehen, die in den Interviews oder sonstigen Kontexten erwähnt wurden, und diese ebenfalls zu erheben. Gerade die zweite Ordnung der Sozio-Epistemologie (siehe [4.1.1]) verlangte nämlich, dass die Beispiele der Verwendung der Theorien „multimethodisch“ angegangen wurden (im Sinne der Ethnographie; vgl. Knoblauch und Vollmer 2019, S. 599). So wurde nicht nur ein bewusst formuliertes, theoretisch informiertes Wissen der Akteur*innen einbezogen, sondern Performativität in den unmittelbaren, womöglich unbewusst erfolgenden Praktiken und in Objekten nachvollzogen. Während zu Beginn eine konkrete Aussage einer Akteurin ein Beispiel repräsentieren konnte, kamen im weiteren Verlauf mehr und mehr Daten aus anderen Erhebungsmethoden hinzu. All dies bildete dann die Situation um die Akteurin ab und wurde als ein Fall aufgefasst, in dem eine kultur- oder sozialwissenschaftliche Theorie in der Kulturproduktion verwendet wird.

4.3.2 Systematik und Techniken der Datenanalyse

Die diversen Techniken der Datenerhebungen sowie deren Überschneidungen ermöglichten ein konzeptionell abgesichertes Datenkorpus. Das Korpus alleine lieferte allerdings noch keine Anleitung dafür, wie mit den enthaltenen Daten umgegangen werden sollte. Je nach Fall und Erhebungsmethoden enthielten diese Daten Angaben in unterschiedlichem Umfang und Detailgrad zu den Beispielen, wie die Akteur*innen die kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien in der Kulturproduktion verwendeten. Trotz dieser Unterschiede galt das Kredo „all is data“ (Glaser 1998, S. 8; Mey und Mruck 2011b, S. 28) und die Daten sollten unabhängig von ihrem Umfang und Detailgrad einbezogen werden können. In groben Zügen konnte das Vorgehen in der Analyse zwar der Grounded Theory

und der Situationsanalyse folgen.²² Gleichzeitig mussten eigene Systematiken und „Heuristiken“ (vgl. Bethmann 2019a, S. 80 f.) entwickelt werden, um der Sozio-Epistemologie im Detail zu entsprechen. Dieser Entwicklungsprozess erfolgte nun nicht im Anschluss an die Datenerhebung (wie das die Reihenfolge der Abschnitte in diesem Unterkapitel implizieren könnte). Vielmehr wurde an der Entwicklung der Analysetechniken gearbeitet, sobald erste Daten vorlagen. Parallel dazu wurden weiter Interviews geführt, Feldnotizen erstellt und Material gesammelt.

Mit dem ersten Interviewtranskript wurde ein „Close Reading“ und gemeinsames Kodieren durchgeführt, an dem zwei weitere Wissenschaftler*innen beteiligt waren. Dort wurde trotz des weitläufigen, theoretischen Hintergrunds der Arbeit und der Vertrautheit mit der Kulturwelt ein offenes Kodieren angestrebt, das noch nicht auf A-priori-Kategorien beruhte. Darauf folgten Versuche einer Strukturierung und Extrahierung über A-priori-Kategorien und einer daraus resultierenden, theoriegesättigten Beschreibung.²³ Dem Zweifel gegenüber der eigenen Rolle in der Kulturwelt (siehe [4.3.1]) wurde zu Beginn der Analyse insbesondere über die Situationsmaps begegnet: Die erste Form der Karten wurde trotz der vorhandenen Erfahrung detailliert erstellt, das heißt, dass gegenläufig zu dieser Erfahrung ohne Priorisierung alle auftauchenden Element aufgeführt wurden. Auch zeigten sich im Rahmen der ersten Analyse bereits Kategorien, für die weitere theoretische Konzepte nötig waren. Beispiele hierfür war etwa das Konzept der Grenzziehung (Lamont 1992) oder eine Konzeptualisierung von Wertvorstellungen in der Kulturproduktion (Gerber 2017). Diese neuen Theorien wurden zu den bereits vorher erarbeiteten theoretischen Positionen in Bezug gesetzt ([2 und 3]) und bildeten weitere sensibilisierende Konzepte. Neben

²²Das Kodieren des Materials und das Erstellen von Karten ergänzten sich jeweils im Analyseprozess und wurde durch beständiges Memoing begleitet. Die Analyse wurde hauptsächlich in der qualitativen Datenanalyse (QDA) Software Atlas.Ti vorangetrieben, während für die Karten Microsoft-Office-Programme hinzugezogen wurden. Im Umgang mit der QDA Software wurde folgende, von Diaz-Bone (2006, S. 263) vorgeschlagene Technik angewandt: Für die Fälle der im Zentrum stehenden Kulturwelt und für diejenigen, die eine maximale Varianz repräsentierten, wurde unterschiedliche „Projekte“ in der Software angelegt. Dies sollte verhindern, dass lediglich die Reproduktion eines Kategoriensystems im Vergleich erfolgte (da die QDA Software als Phänomentechnik wirken könnte). Auf der technischen Ebene wurden die Beispiele aus den anderen Feldern der Kulturproduktion daher als negative Fälle etabliert.

²³Siehe zur Idee einer Kodierung über Strukturierung und Extrahierung im Rahmen der Inhaltsanalyse sowie das Verhältnis dieser Ansätze zum Kodierparadigma der Grounded Theory Bücker (2020).

solchen vorläufigen Ergebnissen waren die ersten Versuche der Analyse aber vor allem dazu da, mögliche Probleme der Datenanalyse zu entdecken und das eigene Vorgehen weiterzuentwickeln.

Nach den einführenden Analyseschritten konnte eine Systematik für die Fälle im Datenkorpus sowie eine erste grobe Heuristik entwickelt werden. Die gesammelten Beispiele und die damit zusammenhängenden Materialien wurden einerseits zu „materialreichen“ Fällen angeordnet. Im Zentrum eines solchen Falls stand ein Interview mit einer Akteurin oder eine umfassende Feldnotiz.²⁴ Diese Grundlage wurde anhand von weiteren Materialien ergänzt: Auf der einen Seite wurden sowohl von Akteur*innen erwähnte als auch bereits in der Materialsammlung vorhandene Elemente hinzugezogen. Diese Elemente waren etwa von den interviewten Personen verfasste Texte, andere Interviews in Medien, Presstexte für die Kulturprodukte und mehr (vgl. Clarke et al. 2018, S. XXV/165 f.). Auf der anderen Seite wurden für die materialreichen Fälle auch Primär- und Sekundärliteratur zu den theoretischen Konzepten hinzugezogen, welche die Akteur*innen in den Beispielen verwendeten. Die verschiedenen Materialien ergänzten sich sowohl gegenseitig, als dass mit ihnen auch unterschiedliche Schwerpunkte verfolgt wurden (siehe auch unten): Die Literatur schärfte den Blick für die Wertigkeiten in den Theorien, während diese Wertigkeiten insbesondere im zusätzlichen Material analysiert wurden. In den Interviews und den Feldnotizen galt es, die Mechanismen nachzuvollziehen, die mit den Veränderungen der Kulturproduktion im Zusammenhang standen. Zudem boten die Interviews Einblick in die objektiven Merkmale der untersuchten Akteur*innen. Über das gesamte empirische Vorgehen wurden insgesamt 20 materialreichen Fälle analysiert (siehe [Anhang] und [Tab. A1]). Diese wurden ergänzt um insgesamt 71 „materialarme“ Fälle, die vor allem aus Beispielen aus der Materialsammlung oder kürzeren Feldnotizen stammten (siehe [Tab. A2]). Auch hier konnten diverse Elemente zusammengefasst werden, aber dies erfolgte in einer weniger umfassenden Weise. Während anhand der materialreichen Fälle die Konzepte und Kategorien erarbeitet wurden, übernahmen die materialarmen Fälle zwei andere Funktionen: In einem ersten, stärker forschungspraktischen Sinne konnte im fortschreitenden Verlauf der Arbeit die Materialsammlung direkt in die Analyse miteinbezogen werden. Als zweite Funktion überprüften diese Fälle die theoretische Sättigung. Aufgrund dieser Systematik von „materialreich“ (Erarbeitung der Konzepte) und „materialarm“ (Überprüfung der theoretischen

²⁴Einer der zwanzig „materialreichen“ Fälle entstanden nur aufgrund der Materialsammlung.

Sättigung) beziehen sich die folgenden Erläuterungen der weiteren Analysetechniken auf die ersteren Fälle.

Die weiteren Techniken der Datenanalyse können dahingehend unterschieden werden, ob sie eher auf manifeste oder eher auf latente Sachverhalte in den Daten abzielen. Die manifesten Sachverhalte betrafen vor allem die konkreten Prozesse im Umgang mit den kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien, die von den Akteur*innen angesprochen wurden, beobachtet werden konnten oder sich direkt im Material vorfanden. Hierbei kamen zwei Techniken zum Einsatz: Erstens wurde eine Checkliste herangezogen, nachdem das Kodieren und Mappen eines Falls vorläufig abgeschlossen war. Dieses Vorgehen folgte einer Idee von Howard Becker (2019), anschließend an Latour (2003b). Mit der Checkliste, so Becker, können allgemein „interessante Fragen“ an die „Repräsentation der Gesellschaft“ gestellt werden, wenn diese Repräsentationen die Welt ihrer „Macher*innen“ verlassen und übergehen zu „Nutzer*innen“ (2019, S. 29). Die Idee konnte als eine Heuristik übernommen und auf die Verwendung der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien durch die Kulturproduzent*innen übertragen werden.²⁵ Die Checkliste half dabei, die vorläufigen Ergebnisse eines Falls zusammenzufassen

²⁵ Im Anschluss an Becker (2019, S. 29) umfasste die Checkliste folgende Fragen:

Welche Theorien werden von den Akteur*innen hinzugezogen? Und welche Teile der Theorie stehen im Zentrum?

Welchen Weg schlägt eine Theorie ein, nachdem sie den „ursprünglichen“, wissenschaftlichen Kontext verlassen hat? Gibt es einen gesellschaftlichen „Herkunftsart“ der Theorie, der dem wissenschaftlichen Kontext vorläuft? Was sind Intermediäre und wo erfolgen die Vermittlungen?

Wie stabilisiert sich dieser Weg (zeitlich und in der Reichweite)?

Was machen die Akteur*innen, in deren Hände die Theorie fällt, in verschiedenen Stadien daraus (Produktion, Distribution, Rezeption, Kuratation)? Für welche Prozesse werden die Theorien verwendet?

Wozu brauchen oder wollen die Akteur*innen die Theorie?

Welche Mittel stehen den Akteur*innen zur Interpretation der Theorie zur Verfügung?

Welche in der Theorie enthaltenen Elemente begrenzen die Interpretation und Anwendbarkeit?

Welche in der Theorie enthaltenen Elemente erweitern die Interpretation und Anwendbarkeit?

Welche Tests werden mit den Repräsentationen der Gesellschaft unternommen, die in einer Theorie enthalten sind?

Wo erfolgen diese Tests der Repräsentationen?

Wie stabilisiert sich eine bestimmte Verwendung von Theorie (zeitlich und in der Reichweite)?

und die verschiedenen Fälle in verdichteter Weise zu vergleichen. Sie etablierte daher eine Art epistemologischen Bruch (siehe [4.1.3]) in der Betrachtung der Fälle, indem eine bestimmte Ordnung eingeführt wurde. Die zweite konkrete Analysetechnik versuchte hingegen, stärker der Idee der graduellen Differenz zu entsprechen (siehe [4.1.2]). Hierzu wurden Teile der manifesten Daten „etikettiert“. Das heißt, dass das erhobene Material – in erster Linie Zitate aus den Interviews – nicht nur mit einem Kode, sondern mit einer Etikette versehen wurde (vgl. auch Schaefer et al. 2019).²⁶ Die Aussagen der Akteur*innen wurden damit als bereits theoretisch informiertes und kodiertes Wissen markiert. Dies sollte verhindern, dass mit fortschreitender Analyse die graduelle Differenz nicht mehr ernst genommen werden könnte und so ein Wissen gemäß der Sozio-Epistemologie der ersten Ordnung „untergehen“ würde. Zu den etikettierten Aussagen konnte dann regelmäßig zurückgekehrt werden.

Bei der Analyse von eher latenten Sachverhalten wurden ebenfalls zwei Techniken genutzt. Diese sollten stärker die performativen Effekte auf die Kulturproduktion aufzeigen können und so die Kodierprozesse ausrichten. Die erste Technik war eine bestimmte Art der Feinanalyse des Materials, die als ein Gedankenexperiment funktionierte und bei der Überwindung von Wahrnehmungsmuster helfen sollte (Bethmann 2019a, S. 73). Gemäß einer „Sinnhaftigkeitsannahme“ (Bethmann 2019a, S. 76) wurden kleine Analyseeinheiten wie kurze Aussagen der Akteur*innen oder bestimmte Produktionsprozesse als durch Performativität konstruiert aufgefasst: als hätte eine Theorie die Wertigkeit für die Aussage oder den Prozess vorgegeben. Diese Annahme erfolgte unabhängig davon, ob dies wirklich im Material ersichtlich war oder nicht. Sie bezog sich aber immer auf die von der Akteurin oder dem Akteur erwähnte Theorie. Ausgehend von der Annahme wurde dann versucht, das Gegenteil deutlich zu machen: dass die Aussage oder der Produktionsprozess völlig unabhängig von einem theoretischen Konzept sei. Wiederum konnte auch hierbei nicht nur auf manifeste Daten zurückgegriffen werden, sondern es mussten auch latente Aspekte im Rahmen des Gedankenexperimentes angenommen werden. Derselbe Prozess konnte in der umgekehrten Richtung angewendet werden: Eine Analyseeinheit wurde als etwas aufgefasst, das frei von jeglichem Einfluss einer Theorie sei, bevor dann versucht wurde, einen solchen Einfluss herzuleiten. Dabei wurde das Konzept der Performativität in Relation zu anderen sozialen Mechanismen

²⁶Technisch waren diese Etiketten in der QDA Software ATLAS.ti nicht zu unterscheiden von Kodes. Sie wurden jedoch speziell benannt, um sie in der Kodeliste visuell abzuheben: Beispielsweise markierte „_E_Startpunkt für Performativität“ eine theoretisch abstrakte Vorstellung eines Akteurs zum Startpunkt der Performativität.

gesetzt (z. B. Distinktion, siehe [3.1.2–3.1.3]). Dieses gleichzeitige Aufzeigen des Erfolgs und des Scheiterns von Performativität entsprach der Vorstellung einer symmetrischen Erklärung (siehe [4.1.3]).

Mithilfe der zweiten Technik, mit der die latenten Sachverhalte in den Daten analysiert wurden, sollten die performativen Effekte in der Kulturproduktion nachvollzogen werden. Sie repräsentiert eine Ausweisung zur Interpretation, die durch eine bestimmte Form des Vergleichs ermöglicht wird. Hierzu konnte ein Beispiel der Kulturproduktion, bei dem die Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaft verwendet wurden, in eine relationale Ordnung überführt werden. Zuerst mussten (a) die Eigenschaften und Ausprägungen eines Beispiels festgelegt werden, also die konkrete Ontologie in den Daten zur Kulturproduktion. Um diese zu bestimmen, wurde ein Modell erstellt, mit dem verschiedene Kulturproduktionen in einheitlicher Weise erfasst und verglichen werden konnten (siehe [5.3.3]). Ein zweiter Aspekt der relationalen Ordnung waren (b) die von einer Theorie vorgegebenen Wertigkeiten (siehe [2.2.4]). Für ein betrachtetes Beispiel galt es daher zu erfassen, welche Wertigkeiten in der verwendeten Theorie auftraten. Dies wurde nicht nur von der analysierenden Position aus bestimmt, sondern es wurden auch die Interpretationen der Akteur*innen beachtet. Der letzte Aspekt der relationalen Ordnung war (c) die Ausprägungen einer Kulturproduktion, die im Feld zu erwarten wären, wenn keine performativen Effekte vorhanden sind. Das heißt, es wurde eine idealtypische Ausprägung der Kulturproduktion im Feld und gemäß dem eigenen Modell formuliert. Diese Formulierung erfolgte anhand von weiteren Daten sowie der Erfahrungen des Autors. Die Abbildung [Abb. 4.6] präsentiert die Ausweisung zur Interpretation schematisch.

War ein Beispiel in diese relationale Ordnung überführt, konnte zuerst das jeweilige Kulturprodukt mit den Wertigkeiten des verwendeten theoretischen Konzeptes abgeglichen werden. Hierbei galt es, Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen der Ontologie der Daten und den Inhalten eines theoretischen Konzeptes zu suchen. Dies ermöglicht es herauszuarbeiten, welche Wertigkeiten durch eine Theorie womöglich vorgegeben wurden, die dann tatsächlich in der Kulturproduktion auftraten. Danach wurden diese mit denjenigen Wertigkeiten verglichen, die gemäß einer Feldlogik zu erwarten wären. Dabei zeigt sich, ob tatsächliche Veränderungen stattfanden oder ob die Prozesse in derselben Weise abliefen, die im Feld üblich und zu erwarten wären.²⁷ Über die gemeinsame

²⁷Der Abgleich könnte nochmals zwischen Feld und Theorie erfolgen. Dies würde jedoch nur zu redundanten Informationen führen, die bereits die anderen beiden Vergleiche liefern (weshalb die beiden Ecken in der Abbildung [Abb. 4.6] nicht verbunden sind).

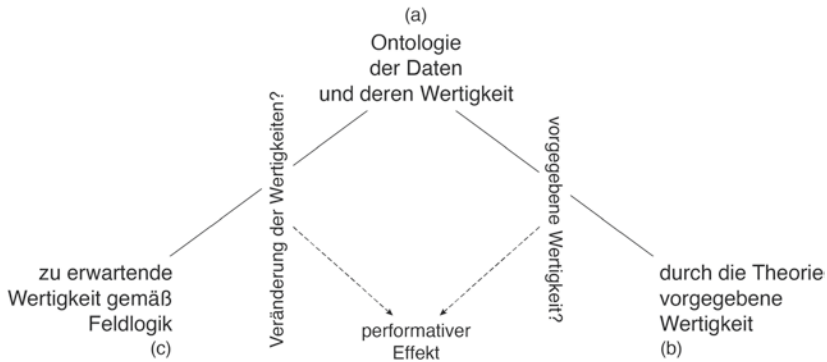


Abb. 4.6 Ausweisung zur Interpretation (Quelle: Eigene Darstellung)

Betrachtung der beiden Vergleiche ließen sich schlussendlich die performativen Effekte sowie deren unterschiedliche Stärken bestimmen. Zudem konnte über die relationale Ordnung imaginiert werden, was für Varianten von Wertigkeiten möglich wären (mit denen die tatsächlich in den Beispielen vorliegende Ausrichtung von Kulturproduktion abgeglichen werden konnten). Die etablierte Interpretationsweise diente der Analyse als eine eigene Phänomentechnik, die das Material gemäß dem theoretischen Interesse ausrichten und „befremdlich“ machen sollte (vgl. Whiteman und Dudley-Smith 2020, S. 5 f.).

4.3.3 Hinweise zur Aufbereitung der Daten für die Ergebnispräsentation

Die zuletzt eingeführten Techniken der Datenanalyse müssen alle als Ergänzung beziehungsweise als spezifische Ausrichtungen des allgemeinen methodologischen und methodischen Angebots der Grounded Theory und der Situationsanalyse angesehen werden. Das heißt auch, dass Teile der empirischen Arbeit ohne den Rückgriff auf diese Techniken erfolgen konnten. Die „Theorie“ zur Erklärung von Performativität, die aus dem empirischen Vorgehen folgte, wurde mittels der gängigen Kodierschritte und Mapping-Strategien erarbeitet. Trotzdem sollte das letzte Unterkapitel [4.3.2] verdeutlichen, dass im Rahmen von qualitativen Verfahren solche Anpassungen nötig sind und der Verweis auf Kodieren und Mapping ermöglicht alleine kaum eine Nachvollziehbarkeit. Bevor die Ergebnisse der Analyse des empirischen Materials im nächsten Kapitel [5]

präsentiert werden, sollen hier noch einige letzte Hinweise für eine Nachvollziehbarkeit gegeben werden. Diese beziehen sich auf die Aufbereitung der erhobenen Daten für die Ergebnispräsentation. Denn dabei konnten zwar gewissen Vorgaben für eine solche Ergebnispräsentation gefolgt werden. Gleichzeitig mussten jedoch eigene Ansätze für die jeweiligen Herausforderungen gefunden werden (vgl. Mruck und Mey 2019, S. 481ff).

Um die erarbeiteten Konzepte beispielhaft vorzustellen sowie nachvollziehbar und verständlich zu machen, werden bei der Ergebnispräsentation immer wieder Ausschnitte aus den Daten verwendet. Dabei wird jeweils angegeben, ob diese aus den Interviews, den Feldnotizen oder aus der Materialsammlung stammen. Dies sollte eigene Einschätzungen etwas erleichtern und womöglich einen gewissen Kontext erahnen lassen. Gleichzeitig sind damit keine tiefgreifenden Implikationen verbunden (bzw. wenn diese verbunden wären, würden sie auch erwähnt). Die beispielhaften Datenausschnitte wurden für die Präsentation sprachlich geglättet, um möglichst den Lesefluss und eine Interpretation nicht zu unterbrechen. Falls angebracht weist der Ausdruck „...“ auf kurzes Zögern der Akteur*innen hin während „[...]“ analog zu der Zitierweise bei Literatur interpretiert werden kann, nämlich: Ein längerer Datenteil fehlt. Im Rahmen einer Feldnotiz wären dann noch weitere Beobachtungen festgehalten worden, aber diese sind nicht für das präsentierte Beispiel relevant. Längere Zitate aus dem Datenmaterial werden wie längere Zitate aus der Literatur abgesetzt, zusätzlich aber über einen Einschub markiert. Nicht erwähnt werden muss, dass alle Daten für die Präsentation ins Deutsche übersetzt wurden (wenn sie nicht schon in dieser Sprache vorlagen). Dabei wird nicht ausgewiesen, welche Daten ursprünglich etwa in Englisch oder im Schweizerdeutschen aufgezeichnet wurden (obschon Letzteres aufgrund von gewissen Formulierungen womöglich nachvollzogen werden kann). Dies ermöglicht einerseits eine gewisse Anonymisierung. Andererseits war die Sprache beziehungsweise damit verbundene Implikationen nicht weiter relevant für die Arbeit und deren Blick auf die Kulturwelten (bzw. wiederum: Eine entsprechende Relevanz würde explizit erwähnt, wenn diese zu beachten wäre).

Neben der sprachlichen Anonymisierung wurden einige weitere Strategien angewandt, damit die präsentierten Daten nicht auf Individuen zurückzuführen sind. Gelegentlich wurden die Angaben zum Geschlecht, bestimmte Genrebezeichnungen oder geografische Hinweise gewechselt. Dies alles erfolgte in einer Weise, bei der grundsätzlich die untersuchten Kulturwelten und insbesondere die hauptsächlich im Zentrum stehende EEM angemessen repräsentiert bleibt. So entspricht das Verhältnis zwischen den Geschlechtern weiterhin demjenigen, dass über die Daten erfasst wurde, ein übliches Genre wurde

mit einem anderen üblichen Genre ausgetauscht oder ein Städtenamen wurde durch einen anderen Ort ersetzt, in dem vergleichbare Veranstaltungen stattfanden. An anderen Stellen werden in der Ergebnispräsentation in Beispielen ein spezifischer Hinweis auf eine Person durch eine generische Markierung ersetzt: „Beyoncé“ würde mit „[Musikerin]“ ersetzt. Über den Schutz der interviewten Personen hinaus hing die Anonymisierung noch mit einem weiteren Gedanken zusammen. Einige Interviewpartner*innen verlangten nämlich keine Anonymisierung und für sie war es üblich, dass ihr Namen in wissenschaftlichen und weiteren Publikationen zu lesen waren. Eine solche explizite Benennung der Feld-Akteur*innen oder auch sonstiger Details des empirischen Materials können aber dazu führen, dass eine Kulturwelt wie die EEM durch die wissenschaftliche Betrachtung positiv valorisiert wird. Diese Problematik wird im Verlauf des Ergebniskapitels sowie im Fazit nochmals genauer erläutert (siehe [5.2.2 und 6.3], vgl. auch Haynes und Nowak 2021). Die entsprechende Erkenntnis führte aber dazu, dass die Wichtigkeit der Anonymisierung für die Ergebnispräsentation nochmals überdacht wurde.

Dennoch soll über den Verlauf der Ergebnispräsentation potenziell nachvollzogen werden können, wann immer dieselbe Akteurin oder derselbe Akteur beschrieben wird. Wenn an unterschiedlichen Stellen des Kapitels immer wieder auf „Beyoncé“ verwiesen wird, sollte dies auch für die Lesenden ersichtlich werden. Hierzu wird ein System angewandt: Die mehrmals auftauchenden Akteur*innen erhielten zweibuchstabile Kürzel. Diese werden vor einem längeren Zitat eingeführt mit „DM:“ und im Fließtext über „(DM)“ ausgewiesen. Mit der Ausnahme des Kürzels „GS“, das den Autor der vorliegenden Arbeit ausweist, sind die Buchstabenkombination zufällig und haben keine Bedeutung oder Funktion abgesehen von einer Unterscheidung. Bei den Kürzeln gilt es lediglich Folgendes zu beachten: Fehlt ein solches nach der Erwähnung einer Person oder vor der Einführung eines längeren Zitats, ist es nicht relevant, dass der entsprechende Akteur identifiziert wird, und er taucht nicht mehr in weiteren Beispielen auf. Dasselbe gilt bei den Kürzeln, bei denen das zweite Zeichen eine Zahl ist: Tauchen also „D1“ und „D2“ auf, so geht es nur darum, dass diese beiden Akteur*innen im entsprechenden Datenbeispiel unterschieden werden können, und sie werden an keiner anderen Stelle im Ergebniskapitel erwähnt. Mit den erläuterten Hinweisen zur Unterscheidung der Akteur*innen sowie zur sprachlichen Bereinigung und Anonymisierung der Daten wurde hoffentlich die Nachvollziehbarkeit des Vorgehens nochmals gefördert und es kann nun zur eigentlichen Ergebnispräsentation übergegangen werden.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.





Die Veränderung der Kulturproduktion

5

Das vorliegende Kapitel präsentiert die Ergebnisse der durchgeführten Untersuchung zur Performativität von kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien. Es wird erläutert, wie die theoretischen Konzepte die Qualitäten von Kulturproduktion verändern, indem sie deren Wertigkeiten instruieren und ermöglichen. Bevor konkret auf das Phänomen der Performativität eingegangen wird, beschreibt zunächst das folgende Unterkapitel [5.1] die Kulturwelt, die im Zentrum der empirischen Erhebung stand. Dies ist die sogenannte experimentelle, elektronische Musik, abgekürzt mit EEM. Deren Beschreibung orientiert sich an der Feldtheorie Pierre Bourdieus (1999). So wird die Kulturwelt als ein Bereich des Feldes der Musik präsentiert, der sich zwischen einer Kunstmusik und der elektronischen Tanzmusik positioniert. Ziel des Unterkapitels ist dabei weder eine theoretisch-vollständige noch eine empirisch-detaillierte Darstellung. Die feldtheoretische Abstraktion bietet vielmehr eine Variante, den Kontext des Phänomens der Performativität einzuführen, und zwar auf eine Weise, die weder die in der Kulturwelt selbst vorhandenen Beschreibungen nutzt noch die weiteren Details der Analyse vorwegnimmt.

Der Hauptteil des Kapitels widmet sich drei Situationen: [5.2] Mit der Situation der Intermediation wird zuerst aufgezeigt, wie die theoretischen Konzepte zu den verschiedenen Akteur*innen in der produzierenden Kulturwelt gelangen. Dabei wird nicht einfach ein bestimmtes Angebot an Theorie erläutert, das von einer wissenschaftlichen Disziplin bereitgestellt und von den kulturproduzierenden Personen im Sinne einer Nachfrage aufgenommen wird. Vielmehr wird verdeutlicht, wie die Verwendung der Konzepte einen Sinn für die Akteur*innen erhält. [5.3] Danach wird anhand der Situation der Theorieverwendung der eigentliche Performativitätsmechanismus geklärt. Es wird dargestellt, wie die vermittelten Theorien konkret von Akteur*innen aufgenommen

sowie angewendet werden und wie sich dabei die Effekte der theoretischen Konzepte entfalten. Dabei werden sowohl verschiedene Effektstärken und unterschiedliche Effekte der Theorien aufgezeigt als auch eine allgemeine Wirkung verdeutlicht. [5.4] Mit der dritten Situation wird dann auf eine Vielzahl neuer Prozesse eingegangen, welche die Verwendung der Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften ermöglichen und sich als Folge der Performativität in einer Kulturwelt wie der EEM zeigen.

Neben der Präsentation der Ergebnisse aus der hauptsächlich untersuchten Kulturwelt wird in jedem der drei Unterkapitel ein Exkurs durchgeführt. Diese Exkurse gehen auf die soziale Welt des Designs [5.2.7], der Informatik [5.3.9] und des Tanzes [5.4.9] ein, um dortige Verwendungen von kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien zu diskutieren. Die Exkurse sind im Vergleich zur umfassenden empirischen Arbeit in der EEM nur bruchstückhaft, ermöglichen aber Folgendes: Grundsätzlich kann aufgezeigt werden, wie Performativität auch in anderen sozialen Welten erfolgt und eine Generalisierbarkeit der Ergebnisse wird deutlich. Die jeweiligen Konzeptualisierungen in Bezug auf die drei Situationen können zudem mit solchen aus anderen Kontexten abgeglichen werden. Nicht zuletzt helfen die Exkurse, einige Überlegungen aus dem Forschungsprozess explizit zu machen, indem begründet wird, warum die Wahl auf diese drei sozialen Welten gefallen ist.

5.1 Feldtheoretische Betrachtung der Kulturwelt

Die Kulturwelt EEM und deren Prozesse im Bezug auf die theoretischen Konzepte dienen als Ausgangslage und Startpunkt des theoretischen Samplings (siehe [4.3.1]). Zudem wird im weiteren Verlauf des Ergebniskapitels geklärt, wieso gerade diese Welt und deren Kulturproduktionen einen geeigneten Zugang zur Erforschung des Phänomens liefern (siehe [5.3.2]). Bereits vorab kann darauf verwiesen werden, dass die Erforschung der Verwendung der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien im Bereich der Musik einen besonderen Vorteil bringen kann. Kulturproduktion meint hierbei sowohl die eigentliche Produktion von Musik, aber auch deren Distribution und Rezeption sowie Kritik und Kuratation (d. h. die Organisation von Konzerten oder weiteren Veranstaltungen). Das Objekt der Kulturproduktion ist hier im besonderen Maße „offen“: Es benötigte eine Vielzahl von „Mitwirkenden“, um in dieser Welt zu existieren. Sowohl bei einer nicht durch Performativität beeinflussten Produktion als auch bei den hier im Zentrum stehenden Prozessen ist es eine Mannigfaltigkeit von Möglichkeiten, Bezugspunkten und Einschränkungen, die alle Musik mitbestimmen (vgl. Hen-

nion 2015, S. 218; siehe [3.3]). Das Resultat der Kulturproduktion und dessen Bedeutung muss noch aktiver hergestellt werden als bei anderen Kulturwelten und ihren Medien (vgl. Born 1995, S. 19 f.; Frith 1999, S. 99 ff.). Gleichzeitig repräsentiert die EEM selbst keinen wirklichen Spezialfall in Bezug auf das Auftauchen der performativen Kulturproduktion (siehe [1.3]). Die Kulturwelt dient lediglich als umfangreichster Fall, von dem aus Vergleiche gezogen werden [5.2.7, 5.3.9 und 5.4.9].

Der Begriff „experimentell“ ist eine Selbstbeschreibung aus der Kulturwelt, die sowohl etabliert ist als auch immer wieder durch die Akteur*innen hinterfragt wird. In anderen wissenschaftlichen Analysen der EEM taucht ebenfalls der Begriff „experimentell“ auf (Demers 2010), während gleichzeitig andere Beschreibungen möglich sind: Die EEM wird aufgrund von bestimmten ästhetische Praktiken etwa als „Avantgarde“ der elektronischen Musik bezeichnet (Britton 2016; Ludewig 2019), während von anderen Autor*innen auch enger gefasste Genre-Begriffe wie „Post-Rock“ oder „Glitch“ verwendet werden, um spezifische Aspekte der EEM hervorzuheben (Hodgkinson 2004; Prior 2008). Die diversen Begriffe mögen suggerieren, dass es schwierig sein könnte, die Kulturwelt genau zu fassen. Die Begriffsproblematiken können aber mittels zweier Strategien umgangen werden: Anstelle einer klar abgegrenzten sozialen Welt, mit einer eindeutigen Zuordnung von Akteur*innen und Praktiken sowie der „richtigen“ Bezeichnung, kann der analytische Blick auf unterschiedliche Grade und Ebenen einer Beteiligung gerichtet werden (vgl. Crossley und Bottero 2015, S. 6). Die Bezeichnung der Welt selbst ist dann nur eine Formsache und nicht das eigentliche Interesse. Diese erste Strategie zur Umgehung der Begriffsproblematik wird in den folgenden Unterkapiteln [5.2–5.4] angewendet: Die Phänomene innerhalb der EEM, an denen verschiedene Akteur*innen in unterschiedlichem Ausmaß beteiligt sind, werden in Bezug zur Performativität betrachtet. Die Einführung der EEM im aktuellen Abschnitt wählt eine zweite Strategie: Die Beschreibung soll nicht über eine Begriffsdefinition, sondern in Anlehnung an eine Feld-Perspektive erfolgen (vgl. Bourdieu 1999; Prior 2008; Britton 2016; Schwegler i. E.; siehe [3.3.1–3.3.2]). Damit steht eine theoretische Logik der Beschreibung im Zentrum, die unabhängig von Kulturwelt eigenen und wechselnden Begriffen funktioniert.

In der EEM wird eine Musik produziert, verbreitet, aufgeführt und konsumiert, die zwischen zwei verschiedenen Bereichen vermittelt beziehungsweise diese mischt: Erstens beziehen sich die Akteur*innen in ihrer Praxis auf die Welt der elektronischen Tanzmusik und deren jeweilige Genres wie „House“ oder „Techno“ (vgl. Thornton 1995; Hesmondhalgh 1998; Butler 2006). Es handelt sich um eine mit diversen Instrumenten wie Synthesizern oder Samplern

produzierte, repetitive Musik, die kaum auf Gesangselemente zurückgreift. Die Produzent*innen zielen vor allem darauf ab, dass ihre Musik von DJs in Klubs gespielt wird und ein Publikum dazu tanzt. Während einige Ausprägungen der elektronischen Tanzmusik ihre Anfänge bei sozial benachteiligten Gruppen in US-amerikanischen Großstädten fanden (Spring 2004), repräsentiert der Bereich heute einen global erfolgreichen Musikmarkt. Die Akteur*innen der Kulturwelt EEM beziehen sich in ihrer Praxis zweitens auf Musikgenres und Musikbereiche, die als „Kunstmusik“ bezeichnet werden können (Rutherford-Johnson 2017, S. 3; Fryberger 2019, S. 43): Bei der „akademisch-elektronischen Musik“, der „Elektroakustik“, der „Computermusik“ oder der „experimentellen Musik“ in einem weiteren Sinne geht es um komponierte oder zumindest geplante Stücke, die für ein sachkundiges Publikum in Konzertsälen oder vergleichbaren Settings aufgeführt werden (siehe auch Dean 2011). Dieser zweite Bereich nutzt teilweise ähnliche Produktionstechniken wie die elektronische Tanzmusik (vgl. Britton 2016, S. 69 f.), versucht damit aber vergleichsweise abstraktere klangliche Resultate zu erzielen (vgl. Kingsbury 1988; Born 1995). Die Position der EEM zwischen den zwei Bereichen zeigt sich darin, dass Praktiken und Aspekte von beiden verwendet und miteinander in Bezug gesetzt werden (vgl. auch Prior 2008, S. 307 ff.; Demers 2010, S. 6 ff.; Britton 2016, S. 63 ff.).

Die wichtigsten Manifestationen der Kulturwelt EEM finden sich in Westeuropa und insbesondere in den größeren Städten wie Berlin und London. Aber auch in Lissabon oder Warschau sind Ableger der Kulturwelt zu finden, wie etwa Festivals oder Veranstaltungsorte. Neben diesen eigentlichen Zentren finden sich diverse kleinere Szenen und gelegentliche Veranstaltungen in mittelgroßen Städten wie Lausanne in der Schweiz oder Graz in Österreich. Lokale Szenen und deren Schaffen ergänzen daher Events, die ein internationales Publikum ansprechen. In einem geografischen Sinne zeigt sich so ein für verschiedenste Kunstfelder typisches Merkmal, nämlich die internationale beziehungsweise translokale Organisation (vgl. Crane 2009; Fryberger 2019, S. 44 f.). Natürlich gilt diese geografische Mobilität keineswegs für alle Akteur*innen der EEM, sondern es können unterschiedliche Grade festgemacht werden: Ein Teil der Kulturwelt zeigt sich in einem translokal-aktiven Sinne, repräsentiert von reisenden Künstlerinnen oder Organisatoren. Ein translokal-passiver Teil machen diejenigen Akteur*innen aus, die Veranstaltungen in anderen Städten besuchen, ohne dort selbst aktiv beteiligt zu sein (gleichzeitig können diese Akteur*innen lokal durchaus aktiv sein). Schlussendlich zeigt sich ein vor allem lokaler Teil der Kulturwelt, sowohl im Sinne eines Publikums als auch als lokal-produzierende Akteur*innen, die sich der Internationalität und Translokalität der EEM bewusst sind, aber kaum zu den Veranstaltungen in anderen Ländern und Städten reisen.

Für die Beschreibungen des Habitus der Akteur*innen und deren Praktiken in Feld der Musik können einige Aspekte genannt werden: Für viele der an der EEM beteiligten Personen begann ihr Engagement in der ökonomisch erfolgreicherem, elektronischen Tanzmusik. Das heißt, die Akteur*innen lernen zuerst die „Klubkultur“ kennen (vgl. Thornton 1995; Rief 2009), sowohl als Hörerinnen und Tänzer als auch mit ersten eigenen produzierenden Tätigkeiten. Im Laufe ihres Engagements in der elektronischen Tanzmusik befassen sich die Akteur*innen dann mit den Vorstellungen der Kunstmusik. Genres wie „Ambient“ oder „Noise“ werden mehr und mehr Teil ihrer Präferenzen. Dies führt aber nicht nur zu symbolischen, sondern auch zu tatsächlichen Verbindungen zu den bereits erwähnten Bereichen der elektronischen Kunstmusik, deren Akteur*innen und Veranstaltungsorten (vgl. Haworth 2013, S. 188 f.; Britton 2016, S. 62). Mit der Verschiebung der Interessen geht oftmals ein starkes und explizites Diskursivieren der Musik einher: eine Vervielfachung der Interpretationsweisen, die genauso wichtig wird wie die musikalischen Praktiken (vgl. Britton 2016, S. 67; Jóri 2022). Und natürlich werden vorhandene Praktiken teilweise angepasst: Bei der Musikproduktion selbst werden die Formen der Tanzmusik mit abstrakteren Klängen ergänzt, oder anstelle von Tanznächten in Klubs werden Konzerte an diesen Orten veranstaltet.

Die bisher genannten Elemente wie die Mischung der beiden musikalischen Bereiche, die Translokaliät und die Verschiebung der Interessen der Akteur*innen können nochmals aufgenommen werden, um die Rolle des symbolischen Kapitals und somit der dominanten Positionen im Feld zu klären. Die Akteur*innen im Besitz vom symbolischen Kapital sind diejenigen, welche eine Mischung zwischen den beiden Musikbereichen etablieren können. Das heißt, sie heben Elemente der Kunstmusik in einem Stück der elektronischen Tanzmusik hervor oder integrieren Formen der Tanzmusik in abstrakteren Kunstmusikstücken. Das symbolische Kapital ermöglicht eine Konsekration der Mischung, also dass diese im Feld anerkannt wird. Die Rolle von symbolischem Kapital zeigt sich zudem hinsichtlich der erwähnten Translokaliät der EEM: Dominante Akteur*innen sind diejenigen, die in andere Städte reisen, um dort aktiv zu sein, also Musik zu produzieren oder aufzuführen, Veranstaltungen zu organisieren und mehr. Danach verringert sich immer mehr das symbolische Kapital, von den translokal-passiven Akteur*innen zu denjenigen, die hauptsächlich lokal tätig sind. Die zuvor erläuterte Entwicklung im Habitus der Akteur*innen, die sich im Übergang von der elektronischen Tanzmusik zur Kunstmusik zeigt, ist eine Form, wie symbolisches Kapital generiert werden kann. Dies entspricht teilweise demjenigen Prozess, der von Pierre Bourdieu als die Entwicklung eines „reinen“ Blicks beziehungsweise einer „reinen“ Ästhetik bezeichnet wurde (Bourdieu 1993, S. 147 f., 1999, S. 174 ff.): Es erfolgt eine Verschiebung weg von einem Gebrauch der Musik für

Tanz oder auch Rauscherfahrten. Stattdessen rückt ins Zentrum des Interesses ein Spiel mit abstrakten musikalischen Formen als Selbstzweck. Durch den Fokus auf eine solche Ästhetik wird dann Anerkennung gewonnen.

Trotz der Verschiebung weg von den funktionalen Aspekten hin zur „reinen“ Ästhetik bleibt aber die elektronische Tanzmusik ein Bezugspunkt. Die Kulturwelt EEM verharrt in einer Zwischenposition: Die Entwicklung der reinen Ästhetik erfolgt nur teilweise, da auch die dominanten Positionen sich weiterhin auf die Aspekte der elektronischen Tanzmusik beziehen (vgl. Prior 2008, S. 306 f.). Die EEM bleibt also zwischen diesem eher ökonomisch dominanten Bereich und dem kulturell dominanten Bereich der Kunstmusik. Im Sinne einer schematischen Feldbetrachtung können sechs verschiedenen Positionen der EEM unterschieden werden: Neben (1) den symbolisch dominanten Positionen, die Mischungen zwischen elektronischer Tanzmusik und Kunstmusik vorgeben, sind dies (2) die mittleren Positionen von Akteur*innen: Sie folgen den bereits vorgegebenen Mischungen und reproduzieren sie. In dieser mittleren Position lassen sich die translokal-passiven oder lediglich lokal aktiven Akteur*innen festmachen. Darunter können diejenigen Positionen verortet werden, die neue Mischungen einbringen möchten und sich neu im Feld möchten, (3) die „Usurpatoren“. Drei weitere Positionen aus dem Feld der Musik sind dann an den Rändern der EEM auszumachen. Neben (4) der Kunstmusik und deren Akteur*innen können bei der elektronischen Tanzmusik auf der einen Seite (5) die erfolgreichen und dominanten Akteur*innen ausgemacht werden, die ähnlich translokale Eigenschaften aufweisen und an Veranstaltungen der EEM teilnehmen, und auf der anderen Seite (6) der dominierte Bereich der Tanzmusik als „Massenkultur“. Die Abbildung [Abb. 5.1] versucht, die Feldposition der EEM vereinfacht darzustellen.

Ebenfalls verweist die Abbildung auf die Zwischenposition der EEM innerhalb des weiteren Feldes der Kulturproduktion und in Bezug auf die herrschenden politischen sowie ökonomischen Kräfte: So können gewisse Bereiche des Feldes der Musik wie die Kunstmusik als kulturell dominant angesehen werden und weisen eine Nähe zum weiteren Feld der Macht aus (bzw. zu dessen kulturellem Pol).¹ Dies zeigt sich etwa darin, dass die Bestrebung für eine Mischung der mu-

¹Die Verbindungen zum Feld der Macht und der Politik zeigen sich teilweise in der EEM selbst. Über die staatlichen Fördergelder hinaus sind beispielsweise Kulturattachés von Botschaften an Veranstaltungen präsent oder gewisse Veranstaltungen werden in Botschaften abgehalten.

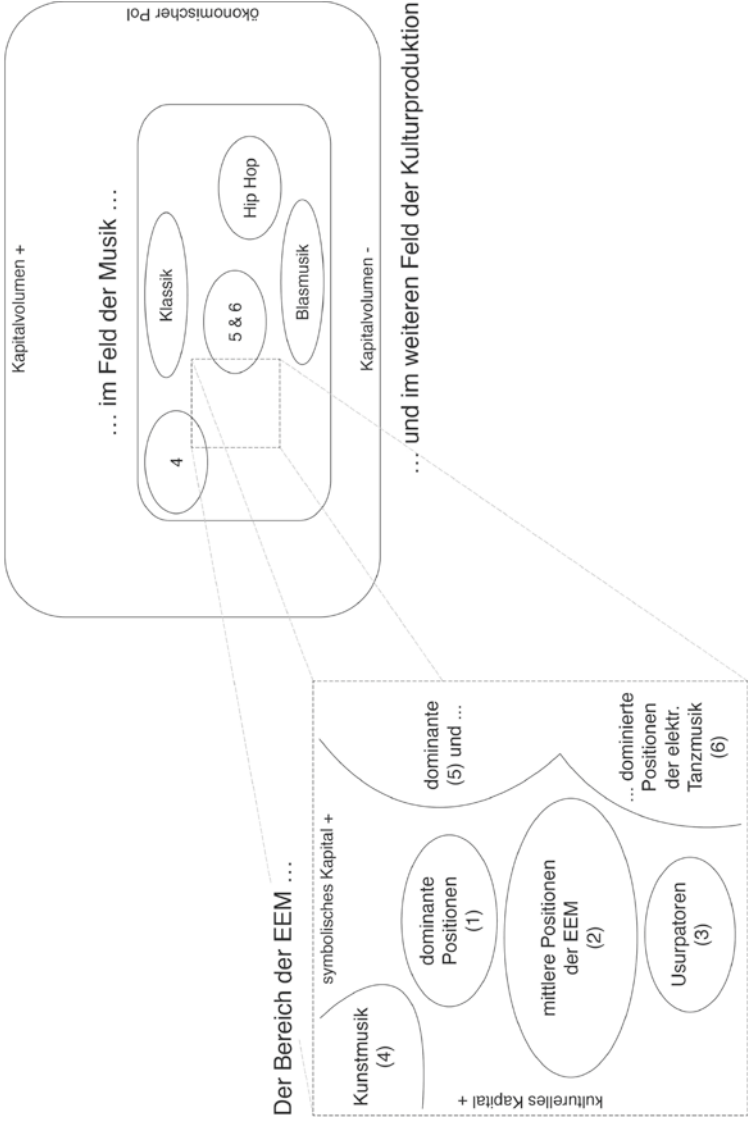


Abb. 5.1 Felddarstellung der experimentellen elektronischen Musik (Quelle: Eigene Darstellung mit Bezug auf Bourdieu 2012, S. 68; vgl. auch Prior 2008, S. 308)

sikalischen Bereiche, die auch in der EEM erfolgt, oftmals von der Kunstmusik ausgeht und davon ermöglicht wird (vgl. Grebosz-Haring und Weichbold 2020, S. 62 f.). Weiter sind die Produzent*innen in diesem dominanten Bereich der Musik oftmals an staatlich-geförderte Institute angegliedert und erhalten diverse Mittel aus der Kulturförderung (vgl. Fryberger 2019, S. 43 f.). Sie sind daher nicht darauf angewiesen, dass ihre Werke (finanziell) erfolgreich auf dem Musikmarkt sind. Auch der Bereich der EEM erhält finanzielle Förderungen durch öffentliche Gelder und andere Institutionen, was dazu führt, dass die Akteur*innen teilweise unabhängig sind vom finanziellen Erfolg der Musikverkäufe oder Ticketeinnahmen (vgl. Britton 2016, S. 65). Die Fördermittel sind jedoch keineswegs so institutionalisiert wie in anderen dominanten Bereichen des Musikfeldes, etwa bei der „Klassik“ (vgl. Bull 2019, S. xxi f.; Ludewig 2019, S. 77). Aspekte der elektronischen Tanzmusik bleiben daher nicht nur in einem ästhetischen Sinne vorhanden: Auch die in der Tanzmusik dominanteren ökonomische Logik wirkt weiterhin in der EEM. Dies zeigt sich beispielsweise daran, dass in der Kulturwelt Musikverkäufe eine Rolle spielen können. Zudem sind Kooperationen mit wirtschaftlichen Akteur*innen wie bestimmten Marken üblich, was wiederum stärker dem ökonomisch-dominanten Pol des Feldes der Musik entspricht. Ein anderes Beispiel für diesen Pol wäre etwa der Bereich des „Hip Hop“, wo wirtschaftlicher Erfolg als legitim gilt, während die Verwendung staatlicher Fördermittel weniger üblich ist (vgl. Söderman 2015, S. 25). Eine letzte mögliche feldtheoretische Überlegung ist die Frage nach einer Dominanz der EEM im weiteren Feld der Kulturproduktion. Auch hier zeigt sich eine Zwischenposition der EEM: Der Bereich ist keineswegs so gesellschaftlich dominant wie die Kunstmusik oder „Klassik“ (und deren Institutionalisierung von Fördermitteln, Schulen und Ähnlichem). Die EEM kann allerdings oberhalb anderer Bereiche wie „Blasmusik“ und den dort präsenten Hobbyensembles eingeordnet werden (als Beispiel für einen Musikbereich, der in gewissen Ländern feldtheoretisch als „dominiert“ gilt, vgl. Dubois und Méon 2013).

Die in diesem Unterkapitel präsentierte Einführung in die Kulturwelt EEM ist nun in zweierlei Hinsicht unvollständig, ohne dass diese Unvollständigkeit ein wirkliches Problem darstellt. Einerseits müssten einer Feldtheorie folgend weitere Aspekte beschrieben oder hier skizzierte Aspekte genauer betrachtet werden (siehe hierfür auch Schwegler i. E.). So wurden unter anderem die Verteilung von weiteren Kapitalsorten neben dem symbolischen Kapital nicht erfasst, der Habitus der Akteur*innen nur grob dargestellt und die ersichtlichen Prozesse der Distinktion nicht beschrieben. Diese feldtheoretisch relevanten Aspekte werden an den passenden Stellen der folgenden Unterkapitel vorgestellt (siehe insbesondere [5.2.4–5]). Andererseits und unabhängig von einer theoretischen Perspektive ig-

noriert die Einführung der EEM einen Großteil der Komplexität der Kulturwelt. Doch wieder: Viele dieser Details werden über den weiteren Verlauf des Kapitels im Zusammenhang mit dem Phänomen der Performativität verdeutlicht. Dennoch werden einige Aspekte der EEM gar nicht behandelt. Die vollständige Darstellung der Kulturwelt ist aber nicht das Ziel dieser Arbeit. Die EEM wird nämlich lediglich als Fall aufgefasst, mit dem die Verwendung der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorie durch die gesellschaftlichen Akteur*innen nachvollzogen werden kann, um so dieses Phänomen allgemeiner zu beschreiben (und nicht die Kulturwelt selbst).

5.2 Die Situation der Intermediation der Theorien

5.2.1 Eine neue Problematisierung von Kulturproduktion

In diesem Unterkapitel steht die Situation der Intermediation im Zentrum. Sie erläutert, welche theoretischen Konzepte aus den Kultur- und Sozialwissenschaften wie in eine Kulturwelt gelangen und warum deren Verwendung für die verschiedenen Akteur*innen einen Sinn erhält. Anstatt anzunehmen, dass bereits ein Vorhandensein der Konzepte ausreichen würde, damit Performativität auftritt, wird über die Vorstellung der Intermediation ein aktiver Prozess der Vermittlung untersucht. Dies bricht mit der Idee von Angebot an und Nachfrage nach Theorien: Intermediation beschreibt vielmehr, warum die theoretischen Konzepte überhaupt eine Relevanz für die Akteur*innen erhalten können. Diese Relevanz wird in verknüpften Etappen hergeleitet, während gleichzeitig die Konzepte auf bestimmte Art und Weise bereitgestellt werden und deren Verwendung nahegelegt wird. So erfolgt eine „Übersetzung“ der Theorien (vgl. Callon 2006; Latour 2006; siehe [3.3.5](#) und [5.3.3](#)). Die Situation und die darin zu findenden Prozesse werden in Anlehnung an die Überlegungen zu Rekrutierungsformen (von Personen in Organisationen) und Intermediären der *Économie des conventions* (EC) gefasst (Diaz-Bone 2018a, S. 105 ff.). Mit der Situation der Intermediation soll ein permanent wirksamer Rahmen beschrieben werden (Bessy und Eymard-Duvernay 1997; Bessy und Chauvin 2013), in welchem die theoretischen Konzepte ihren Sinn für Kulturproduktion erhalten und so später performativ wirken können.

Zentral für die Vermittlung von Theoriekonzepten sind die sogenannten „Studies“. Damit sind spezifische Wissenschaftsbereiche und Forschungsnetzwerke zur Kulturproduktion gemeint, die sich in den letzten 40 Jahren entwickelt haben (Moebius 2012). In Bezug auf Musik finden sich diverse solche

Bereiche und Netzwerke, wie etwa die International Association for the Study of Popular Music, die Sound Studies oder auch die Urban Music Studies. Ähnliche und sich durchaus überschneidende Forschungsbereiche finden sich in diversen anderen Zweigen der Kulturforschung (siehe für das Kunstfeld Gaugele und Kastner 2016a). Während in anderen Themenfeldern der Begriff „Studies“ wohl keine einheitliche Herkunft markiert, steht dessen Verwendung bei der Erforschung von Kultur in Verbindung mit den Ansätzen der Cultural Studies (Dorer et al. 2021). Trotz dieser Unterscheidung zeigen sich aber vergleichbare Effekte auch in anderen Themenbereichen.² Die Entwicklungen um die Studies ergänzen und vertiefen die vorläufigen Erklärungen zur Verbreitung der Theorien aus den Kultur- und Sozialwissenschaften, wie etwa die (quantitative) Zunahme von Bildungsabschlüssen, den „Turn to the Social“ von gewissen Disziplinen und die Verwendung der theoretischen Konzepte als Lebensstilressource (siehe [2.3]). Diese Forschungsbereiche stehen nämlich zwischen einem wissenschaftlichen Feld und den Feldern der Kulturproduktion und überbrücken dabei verschiedene für die vorliegende Arbeit relevante Bereiche: die „klassischen“ Kultur- und Sozialwissenschaften und deren verschiedene Studiengänge (etwa Medienwissenschaften), die Ausbildung an Kunst- und Musikhochschulen und die eigentlichen Kulturwelten.

Die eher neueren Forschungsbereiche der Studies funktionieren bis zu einem gewissen Grad fächerübergreifend und nehmen auch Perspektiven auf ihren jeweiligen Gegenstand ein, die unüblich sind in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Neben der Interdisziplinarität und einer damit einhergehenden Vielfältigkeit zeichnet sich die Perspektive der Studies auf Kultur durch einige gemeinsame Eigenschaften aus (Moebius 2012, S. 8 ff.). Eine solche Eigenschaft ist etwa die Aufmerksamkeit für soziale Praktiken und ein Ansatz, der nicht nur Strukturen von Organisationen, Institutionen oder allgemeiner die Sozialstruktur betrachtet, sondern auch nahe an den Körperlichkeiten und den Artefakten bleibt. Die Regulierung von den letzten beiden Aspekten durch strukturelle Merkmale wird dabei nicht von vornherein als festgelegt betrachtet. Soziale Praktiken sind für die Studies gekennzeichnet durch Handlungsmöglichkeiten: Es sind schöpferische, Wandlung initiiierende oder subversive Prozesse (Moebius 2012, S. 8).

²Vergleichbare Effekte bei der Vermittlung von theoretischen Konzepten zeigen sich im Zusammenhang mit der performativen Beeinflussung der Wirtschaft durch die Wirtschaftswissenschaften. Hier sind es Forschungsbereiche wie die Market Studies, die Markttheorien an wirtschaftlich-handelnde Akteur*innen in den Märkten vermitteln (Kjellberg und Helgesson 2006, S. 842, 2007, S. 138 ff.).

Weiter geht damit ein besonderer Fokus auf Medialitäten einher und Kulturproduktion wird in ihren „materiellen Settings“ analysiert (Moebius 2012, S. 9). Nicht zuletzt zeichnet die Studie eine sozial- und kulturkritische Haltung aus. Sie zeigt sich etwa in den Resultaten der Forschungen, die kulturelle Hegemonien und damit einhergehende Prozesse sozialer Exklusion hervorheben (Moebius 2012, S. 8).

Die neuen Forschungsbereiche sind nicht zuletzt das Resultat einer Kritik an bisherigen Formen von Disziplinen wie der Musikwissenschaft oder der Kunstausbildung (Gaugele und Kastner 2016b). Deren ursprüngliche, moderne Formen erlebten gleich dreifach eine Erschütterung des bis dato vorherrschenden Selbstverständnisses: (1) Zunächst wurden bisherige Methoden, Wertvorstellungen, Autoritäten und „Wahrheiten“ dieser Disziplinen dekonstruiert. Bei den Musikwissenschaften war dies etwa die „reine“ Musikalität in der Analyse und eine „Unabhängigkeit“ der westlichen klassischen Musik von gesellschaftlichen Faktoren (sowie der sich daraus reproduzierende Kanon an musikalischen Werken). Gerade für diese Erschütterung waren und sind diverse sozialwissenschaftliche Forschungen verantwortlich, indem sie erläutern, wie die erwähnten Aspekte sozial mediatisiert sind und keine Sicherheiten mehr liefern (vgl. Cook und Everist 2001; siehe etwa Bull 2019). (2) Dann wurde über vergleichbare Dekonstruktionen die Relevanz einer Disziplin wie Musikwissenschaft für die Gesellschaft selbst angezweifelt (vgl. Locke 2001): Dieses Anzweifeln der Relevanz stand insbesondere im Zusammenhang mit der Auswahl der musikalischen Objekte, die lange im Zentrum der Untersuchungen standen, wie beispielsweise das Genre der klassischen Musik (Samson 2001). Dabei wurde nicht nur die Auswahl selbst mehr und mehr als Problem dargestellt, sondern es wurden gleichzeitig die Leerstellen der bisherigen Selektion von Forschungsobjekten deutlich (bzw. dass diese vernachlässigten Objekte jeweils mit einem *musikethnologischen* Blick der Fremdheit betrachtet wurden). Der Bezug der Disziplin zur vorherrschenden gesellschaftlichen Realität wurde immer undeutlicher beziehungsweise die aus diesem Bezug resultierenden Verzerrungen immer deutlicher. (3) Zuletzt wurde klar, dass die Disziplinen und deren Ausbildungen selbst ebenfalls Teil der sozioökonomischen Entwicklungen der letzten vier Jahrzehnte waren und sind (vgl. Gaugele und Kastner 2016b, S. 4). Auch die Musikwissenschaften sind so keineswegs unabhängig von einem kulturellen und kreativen Kapitalismus (siehe [2.2.2]). Denn sowohl die künstlerische Praxis als auch eine damit erfolgende Wissensproduktion stehen im Zusammenhang mit den sozioökonomischen Entwicklungen allgemein oder auch Wertschöpfungsstrategien im Besonderen (vgl. Boltanski und Esquerre 2018, S. 587 f.).

Neben der Kritik von „klassischen“ Disziplinen sind (medien-)technische Entwicklungen ein weiterer Aspekt, vor dessen Hintergrund die Betrachtung der Studies erfolgen muss. Dies trifft in besonderem Maße in Bezug auf Technik oder Klang und Forschungsbereiche wie die Sound Studies zu: Mit den Entwicklungen der elektronischen Klangspeicherung und Klangbearbeitung sowie der massenhaften Verbreitung dieser Technologien sind völlig neue Möglichkeiten entstanden. Diese neuen Möglichkeiten werden von den Studies in verschiedenen Zusammenhängen als Forschungsaspekte aufgefasst:

Klang ist nicht mehr nur Klang [...]. Die Folgen der zunehmenden, neuen Möglichkeiten der Klangerzeugung, -speicherung und -wiedergabe sind enorm. Klang wird auf eine ganze Reihe neuer Arten und Weisen materiell vermittelt. Damit wird er „dinglicher“: Eine Ware, die auf iTunes gekauft und verkauft werden kann; ein Gegenstand, den man tragen kann, wie bei persönlichen Stereoanlagen. Klang wird zu einem Mittel, um Waren zu verkaufen und zu vermarkten. Klang kann nicht nur gehört, sondern auch gemessen, reguliert und kontrolliert werden. Er kann sogar zu einem wichtigen Bestandteil des politischen Dissenses werden, wie beim subversiven Radiohören und der Herstellung von Tonbändern. (Quelle: Materialsammlung)³

An dieser Schnittstelle zwischen den neuen technologischen Entwicklungen und der zuvor erläuterten Kritik an bisherigen Forschungsansätzen führen die Studies eine neue „Problematisierung“ (Foucault 1996, 2005) von Kulturproduktion ein. Diese neue Problematisierung fügt weitere Aspekte zu einem Diskurs um Kulturproduktion hinzu. Das heißt, dass neue und unterschiedliche Dinge zusammengefasst, gekennzeichnet, analysiert und behandelt werden (vgl. Foucault 1996, S. 179), um die Realität von Musik zu bestimmen. Sie werden zu einem Problem, um das sich Akteur*innen im Zusammenhang mit Musik kümmern müssen. Während vor der neuen Problematisierung etwa ästhetische Bewertungen selbst, technische Aspekte oder eine deskriptive historische Abfolge von Prozessen ver-

³Mit einem Einschub links versehene längere Zitate markieren jeweils empirisches Material, also Interviewpassagen sowie Auszüge aus Feldnotizen oder der Dokumentensammlung. Zusätzlich werden zufällige Kürzel verwendet, um bestimmte empirische Quellen beziehungsweise die interviewten Personen zu unterscheiden. Mit der Ausnahme des Kürzels „GS“, das den Autor der vorliegenden Arbeit ausweist, sind die Buchstabenkombinationen völlig zufällig. Bei den Kürzeln gilt es lediglich Folgendes zu beachten: Fehlt ein solches nach der Erwähnung einer Person oder ist das zweite Zeichen des Kürzels eine Zahl, so taucht diese Referenz nur einmal beziehungsweise nur an dieser Stelle auf und muss daher im Folgenden nicht mehr erkannt werden. Hingegen bezeichnet die mehrmalige Verwendung von zum Beispiel „BF“ jeweils dieselbe Person. Siehe für verschiedene Hinweise zur Aufbereitung der Daten [4.3.3].

handelt wurden, kommen neu *soziale* Faktoren als mitbestimmende Aspekte hinzu.⁴ Diese sozialen Faktoren werden als weitere Tatsachen oder Fakten im Diskurs um Musik hinzugezogen und ergänzen die bisher gängigen Arten und Weisen, die Realität der Kulturproduktion zu bestimmen. Der folgende Ausschnitt aus der Ankündigung einer Konferenz macht diese neue Problematisierung in Bezug auf Künstler*innen-Biografien deutlich. Im Zitat wird danach gefragt, wie eben eine solche Biografie verfasst werden kann in Anbetracht der neuen Aspekte, die durch die Studies und deren Problematisierung eingeführt wurden. Im Zitat wird zudem eine Kritik deutlich an zuvor gängigen Arten und Weisen des Schreibens von Biografien:

Obschon das Schreiben von Biografien als eine pragmatische Aufgabe scheint, führt sie zu allgemeinen Fragen des biografischen Schreibens in der Musikwissenschaft. Es scheint, dass die Haltung gegenüber dem Genre der Biographie als traditionellem Teil der historischen Musikwissenschaft immer noch einen Unterschied zwischen dieser Teildisziplin und dem Bereich der Popular Music Studies markiert. Letztere konzentrieren sich eher auf soziologische, anthropologische und medienwissenschaftliche Ansätze. Wenn biografisches Schreiben jedoch auch für die Studies relevant sein soll, dann stellt sich die Frage, inwieweit es von dem kritischen Diskurs profitieren kann, der dank dieser neuen Musikwissenschaften entwickelt wurde. Es gilt die Gefahren der modernen Mythenbildung, der heroischen Narrative und der kolonialen, eurozentrischen Perspektiven zu vermeiden, die in traditionellen Biografien häufig auftreten. (Quelle: Materialsammlung)

Bei der neuen Problematisierung und den damit eingeführten Aspekten für einen Diskurs um die Realität von Musik können zwei Seiten beziehungsweise Richtungen unterschieden werden: Einerseits wird die Bedeutung des Sozialen für die Ausprägung von Klängen ins Zentrum gerückt. Diese erste Seite folgt einer Einsicht, dass Klang und die Ontologie von Kulturproduktion grundsätzlich kontingente Objekte seien. Bei der Auffassung der Kontingenz werden dann die genauen Ausprägungen von Musik auf soziale Faktoren zurückgeführt, anstatt die Erklärung in den Klängen festzumachen und deren reine Eigenlogik zu betonen. Dies wird im letzten Zitat deutlich, wenn das Schreiben von Biografie dahingehend problematisiert wird, dass die Leistungen von Personen im Schaffen

⁴Was hier als das Soziale oder soziale Faktoren bezeichnet wird, kann mit Émile Durkheims Idee von „sozialen Tatbeständen“ (1961) gleichgesetzt werden. Die sozialen Faktoren sind beispielsweise Ungleichheit sowie Milieus und Klassen, Kollektivbewusstsein, soziales Handeln, Institutionen oder Geschlecht und sie repräsentieren das Untersuchungsinteresse der Soziologie.

von Musik nicht einfach herausgehoben werden können. Vielmehr soll dies so zu verhandelt werden, dass damit beispielsweise nicht eine koloniale und eurozentrische Perspektive reproduziert wird. Rassismus wird als sozialer Faktor in den Diskurs um die Realität von Musik miteinbezogen.

Andererseits wird der Zusammenhang zwischen der Kontingenz und den sozialen Aspekten auch umgedreht, indem die Bedeutung von Klang für das Soziale hervorgehoben wird. Hierbei verweisen Ansätze aus den Studies darauf, dass bestimmte Aspekte von sozialen Faktoren sich auf besondere Art und Weise im Zusammenhang mit Klang und dessen Ontologie zeigen. Im Rahmen von Kulturproduktion werden die sozialen Faktoren also besonders deutlich oder lassen sich im Zusammenhang mit Musik gar ändern. Ein solches Deutlichwerden oder Ändern von sozialen Faktoren gilt es ebenfalls als Teil der Realität von Musik zu beachten. Das folgende Zitat aus der Selbstbeschreibung eines Akteurs der Studies verweist auf diese zweite Seite der neuen Problematisierung. Die Beschreibung hebt hervor, dass mit den Forschungen des Akteurs zu Klängen auch Aspekte in verschiedenen anderen sozialen Bereichen außerhalb der eigentlichen Kulturproduktion behandelt werden. Im Zitat wird dann auch gleich einer derjenigen sozialen Faktoren angeführt, die anscheinend über Aspekte der Klangproduktion verdeutlicht werden können, nämlich „soziale Exklusion“:

Als Forscher trägt [der Akteur] zu den neuen Entwicklungen desjenigen Wissensbereichs bei, der durch Sound Studies und Klangkunst geschaffen wurde. Er widmet sich der unsichtbaren und mobilen Dimension von Kunst und Alltag, um zu Erkenntnissen zu gelangen, die wiederum neue Fragen formulieren und neue Antworten liefern können für die dringlichen Probleme in den Bereichen der Umwelt und des Klimas, des Gesundheitswesens, im Bildungsbereich und bei sozialer Exklusion. (Quelle: Materialsammlung)

Anhand dieser neuen Problematisierung lässt sich nun die zentrale Rolle der Studies für die Intermediation der theoretischen Konzepte aufzeigen. Unabhängig von der Richtung der neuen Problematisierung des Zusammenhangs von Klang und dem Sozialen sind nämlich die kultur- und sozialwissenschaftliche Theorien zentral: Sie beziehen die sozialen Faktoren als neue Aspekte der Realität einer Kultur mit ein.⁵ Die theoretischen Konzepte streichen heraus, dass Klang

⁵ Welche Richtung im Verhältnis von Klang und dem Sozialen von einer jeweiligen Theorie fokussiert wird, hängt damit zusammen, ob im jeweiligen Konzept stärker eine die Strukturen reproduzierende Routine betont wird oder ob eher die Wiederholungen infrage gestellt und ein unberechenbarer Charakter des Sozialen hervorgehoben wird (vgl. Moebius 2012, S. 8).

kontingent und damit offen für soziale Interpretation ist, wie dies etwa im Rahmen der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) sowie deren Ansätzen zur Wissenschafts- und Technikforschung erfolgt.⁶ Andere Theorien verdeutlichen wiederum stärker die zweite Seite der Problematisierung und dass sich gesellschaftliche Aspekte anhand von Klängen aufzeigen oder gar verändern lassen. Dies wird etwa bei neueren Arbeiten von Tia DeNora mit Bezug auf die Theorien des Soziologen Theodor Adorno deutlich (DeNora 1992, 2000; vgl. Born 2017, S. 44).⁷ Die neue Problematisierung entsteht dabei nicht nur durch die kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien; sie schafft auch gleichzeitig die Möglichkeit, dass Theorien zum Tragen kommen. Theorien etablieren soziale Faktoren als Teil eines Diskurses und ebenfalls wird der Umgang mit Theorien durch die Problematisierung von sozialen Faktoren bedingt. So entsteht ein Verwendungszusammenhang, in dem die kultur- und sozialwissenschaftlichen Konzepte wirken können (vgl. Evers und Nowotny 1989, S. 357; Lau 1989). Ohne theoretische Konzepte gibt es diese Problematisierungen nicht – und ohne die Problematisierungen machen die theoretischen Konzepte keinen Sinn.

Die neue Problematisierung ermöglicht daher eine Theorieverwendung in den sogenannten Studies. Diese Veränderungen erfolgen allerdings nicht nur im eigentlichen wissenschaftlichen Feld, also in bestimmten Bereichen der Musikwissenschaft. Vielmehr etabliert sich diese Problematisierung im kulturproduzierenden Feld selbst. Mit ihren Forschungsansätzen bleiben die Studies nahe an den Prozessen sowie Settings der Kulturwelten und bieten normative Positionen für Aspekte der Kulturproduktion. So werden beispielsweise bei der Erläuterung der Kontingenz von Klang auch detaillierte Fragen von der Produktion miteinbezogen, während die Relevanz sozialer Faktoren etwa in Bezug auf Musikausbildung erläutert und Veränderungsvorschläge abgegeben werden.

⁶Fanny Gribenski analysiert beispielsweise die Standardstimmfrequenz A440, deren Kontingenz sowie die sozialen Faktoren, die schlussendlich zur Festlegung dieses Standards beitragen:

„Although musicians and musicologists are aware of the variability of musical pitches over time, [...] no study has explained the convention of concert pitch A440. [...] Over the past decades, [ANT] scholars have drawn attention to the relevance of standards and standardization processes for sociological inquiries.“ (Gribenski 2021, S. 26 f.)

⁷„Music is active within social life [...] because it offers specific materials to which actors may turn when they engage in the work of organizing social life. Music is a resource – it provides affordances – for world-building [...]. Just as music’s meanings may be constructed in relation to things outside it, so, too, things outside music may be constructed in relation to music.“ (DeNora 2000, S. 44)

Dass die Perspektive der Studies eine Relevanz für die kulturproduzierenden Akteur*innen besitzt, kann an Beschreibungen von Akteur*innen aus der Welt der EEM verdeutlicht werden: Eine Musikerin erläuterte etwa, wie die Arbeiten des Sound Studies Vertreters Michael Bull zum iPod-Hören (2007) „in ihre Arbeit einfließen“ (Quelle: Feldnotizen). Um seine Aufnahmetechnik beschreiben zu können, zitierte ein anderer Musiker ein Kapitel zu Fragen von Klang im urbanen Raum eines weiteren Vertreters dieser Studies, nämlich John Bingham Hall (2020).⁸ Dass die Perspektive der Studies Anklang findet, zeigt sich aber auch informell sowie allgemein, wenn etwa eine weitere Musikerin (BF)⁹ im Gespräch erwähnte: „Da ist ja diese wirklich interessante Sache, die [die Vertreterin der Studies] mir bei einer Gelegenheit mal erklärt hat“ (Quelle: Interview).

Die Einführung der soeben erläuterten Problematisierung in die Produktionswelten von Kultur kann als eine neue allgemeine Position aufgefasst werden. Sie tritt neben die beiden üblichen Positionen, nämlich eine wissenschaftliche Problematisierung der Kulturwelt durch die Wissenschaft auf der einen Seite und die eigenen Problematisierungen gemäß dem jeweiligen Feld auf der anderen Seite. Dies verweist darauf, dass die Akteur*innen in den Welten über eine besondere kritische Kompetenz verfügen (Boltanski 2010). Indem die sozialen Faktoren thematisiert und damit einhergehend die theoretischen Konzepte der Kultur- und Sozialwissenschaften auf Kulturproduktion bezogen werden, erleben die gesellschaftlichen Akteur*innen nämlich eine soziologische Aufklärung (vgl. Schäfers 2019, S. 5): Die Selbstverständlichkeit des Sozialen wird hinterfragt. Kulturproduktion ist damit nicht mehr etwas, was von „in den Sphären der Illusion versunkenen gewöhnlichen bzw. Alltagsmenschen“ gemacht wird (Boltanski 2010, S. 45). Vielmehr erleben die Akteur*innen die neue Problematisierung als etwas, dem sie sich selbst ebenfalls widmen. Im folgenden Zitat beschreibt

⁸Der zitierte John Bingham-Hall arbeitet in verschiedenen Disziplinen und nicht nur zu Klang oder Musik. Im Rahmen eines Projektes arbeitete er mit dem Soziologen Richard Sennett zusammen (siehe etwa Kafka und Lovell 2020).

⁹Hier wurde ein zufälliges Kürzel verwendet, um eine bestimmte empirische Quelle beziehungsweise die interviewten Personen zu bezeichnen. Dies wird während des ganzen Kapitels für eine Vielzahl von Interviewpartner*innen so gehandhabt. Alle Buchstabenkombinationen sind zufällig, mit Ausnahme der Markierung des Autors mittels „GS“. Fehlt ein Kürzel nach der Erwähnung einer Person oder ist das zweite Zeichen des Kürzels eine Zahl, so taucht diese Referenz nur einmal beziehungsweise nur an dieser Stelle auf und muss daher im Folgenden nicht mehr erkannt werden. Hingegen bezeichnet die mehrmalige Verwendung von „BF“ jeweils dieselbe Person. Siehe für verschiedene Hinweise zur Aufbereitung der Daten [4.3.3].

eine Interviewpartnerin (DA), die an der Organisation von Veranstaltungen in der EEM beteiligt war, indirekt die neue Relevanz der Kultur- und Sozialwissenschaften. Sie erläutert nämlich, dass die Musikwissenschaften in einem klassischen Sinne eben nicht mehr ausreichen würden: „Mit dem Gesprächsformat¹⁰ des Festivals, da wollen wir mit Musik nachdenken über – klar auch über musikalische Praxis und Ästhetiken, aber vor allem eben auch über das außerhalb der Musik: Gesellschaft. Deswegen braucht man in dem Moment auch nicht mehr Musikwissenschaften. Ist doch klar“ (Quelle: Interview). Die Trennung zwischen Wissenschaftler*innen und Kulturproduzent*innen werden dabei immer unschärfer und die Perspektive der Studies sowie eine damit einhergehende, kritische Kompetenz wird in der Kulturwelt selbst etabliert. Die neue Problematisierung ist ein erster Schritt, damit eine Performativität von kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien stattfinden kann.

5.2.2 Die „Studies“ als Intermediäre

Der vorherige Abschnitt erläuterte unter anderem, dass die Studies aufgrund der Konzeptualisierung ihrer Forschungsansätze nahe an Kulturwelten bleiben und so die neue Problematisierung auch in die Kulturproduktion herantragen. Diese Nähe zeigt sich nicht nur in einem konzeptionellen Sinne, sondern auch als eine soziale Nähe der verschiedenen Akteur*innen und eine physische Nähe in verschiedenen Kontexten. Sie führt immer wieder zu Überschneidungen mit einer Kulturwelt wie der EEM. Dies unterscheidet die Studies (zumindest teilweise) von den klassischen Disziplinen aus den Kultur- und Sozialwissenschaften, während aber die Forschungsbereiche gleichzeitig die theoretischen Konzepte dieser Disziplinen anwenden. Ein von der Nähe der Studies ausgehender Einfluss auf die Kulturwelt ist durchaus ein bewusstes Anliegen, da sie sich als kritisches und politisches Projekt verstehen, das eine intervenierende Praxis anstrebt (vgl. Gausele und Kastner 2016b, S. 2; Moebius 2012, S. 9). Die Forschungsergebnisse sollen im Feld präsentiert werden und dort etwas verändern können: Sie sollen beispielsweise interdisziplinäre Betrachtungen von Kulturproduktion fördern, vorhandene Hegemonien hinterfragen oder einen „Turn“ hin zu Materialitäten als etwas einführen, das für die Akteur*innen relevant sein soll. Neben diesen

¹⁰Das Gesprächsformat, bei dem nicht Musik präsentiert wird, sondern Vorträge gehalten und Diskussionen geführt werden, ist eine gängige Ergänzung von EEM-Festivals (dies wird im Folgenden an verschiedenen Stellen wieder aufgenommen und erklärt).

sehr bewussten Anliegen ist die Vermittlung der neuen Problematisierung selbst eher als ein nicht intendierter Effekt aufzufassen (Merton 1936). Mit der nicht intendierten Etablierung der neuen Problematisierung erfolgt wiederum eine Vermittlung der Theorie in die Kulturwelt. Im Folgenden werden verschiedene Effekte im Zusammenhang mit dieser Nähe beleuchtet, welche die Vermittlung ermöglichen.

Mit ihrer Forschung, den Veröffentlichungen und weiteren Aktivitäten etablieren die Studies einen bestimmten Kanon von Texten und wenden die darin enthaltenen Konzepte auf Aspekte der Kulturproduktion an. Hierzu gehören sowohl grundlegende kultur- und sozialwissenschaftliche Ansätze, wie die Konzepte von Theodor Adorno, W. E. B. Du Bois oder Michel Foucault, als auch neuere Ansätze von Soziolog*innen wie Tia DeNora, Les Back oder Sarah Thornton. Dabei sind allerdings die Theorien und Texte der Kultur- und Sozialwissenschaft nicht die einzigen Bezüge. Zum Kanon gehören darüber hinaus psychologische Arbeiten oder geisteswissenschaftliche Konzepte von Martin Heidegger, Edward Said, Sigmund Freud, Jacques Lacan und weiteren Autor*innen. Insbesondere hinsichtlich der grundlegenden theoretischen Ansätze finden sich dabei immer wieder dieselben Bezüge und der Kanon weist eine Beständigkeit auf.¹¹ In den untersuchten Fällen zeigten sich sowohl in verschiedenen Readern und Sammelbänden der Studies als auch in der Kulturwelt EEM immer wieder dieselben theoretischen Bezüge (siehe für eine Übersicht [Tab. 5.1] in [5.4.4]). Trotz der Interdisziplinarität des Kanons erfolgt gleichzeitig eine Form der Abgrenzung und Texte können durchaus als unpassend kritisiert werden. Die Interdisziplinarität scheint hierbei nicht etwa das Hinzuziehen von immer neueren theoretischen Ansätzen zu ermöglichen, sondern eine Offenheit auch einzuschränken und eher eine Repetition zu bedingen. Dies kann dazu führen, dass Teile der veröffentlichten Forschungsliteratur der Kultur- und Sozialwissenschaften sowie neuere Konzepte ignoriert werden.¹² Gleichzeitig – und dies ist der eigentliche

¹¹ Moebius verweist darauf, dass mit den Studies eine Operationalisierung des Post-Strukturalismus stattgefunden hat und immer wieder dieselben theoretischen Grundlagen hinzugezogen werden (2012, S. 10).

¹² In einer Zeitschrift der Kulturwelt aus dem Jahr 2013 lässt etwa ein Studies-Akteur Folgendes verlauten: „Seit dem Jahr 1904, als der großartige Soziologe George Simmel seine grundlegende Arbeit über Mode schrieb, besteht nur noch gelegentlich ein Interesse aus der Wissenschaft, das System der Kultur und die Verbreitung von kreativer Produktion in der Gesellschaft zu verstehen“ (Quelle: Materialsammlung). Dies verweist darauf, dass durch die Etablierung des Kanons auch viele wissenschaftliche Arbeiten ignoriert werden können.

Mechanismus – etabliert der Kanon in seiner Repetition und dessen beständiger Anwendung auf Aspekte einer Kulturwelt eine Verbindung der Texte zur Kulturproduktion. So fragte etwa eine Person aus der EEM nach der Bekanntgabe einer Neuauflage des Buches *Audio culture* (Cox und Warner 2017) Folgendes: „Wie sehr brauche ich denn ein formelles Verständnis von Derrida, Foucault oder Lacan, um das überhaupt lesen zu können?“ (Quelle: Materialsammlung). Hierauf antwortete der von der Frage angesprochene, beteiligte Autor, dass das bei diesem Buch nicht unbedingt notwendig sei. Obschon er das „Verständnis“ dieser Texte nicht voraussetzt, scheinen aber sowohl für den Autor als auch für die fragende Person die erwähnten Theoretiker selbstverständliche Bezugspunkte für die Musik zu sein.

Über den Kanon der Studies kann ein erster Effekt im Zusammenhang mit der neuen Problematisierung und den Theoriebezügen hervorgehoben werden. Mit der Repetition der Texte entsteht nicht nur ein immer deutlicherer Bezug zur Kulturproduktion, sondern gleichzeitig werden die disziplinären Grenzen zwischen verschiedenen Ansätzen immer unschärfer: Bücher werden teilweise unabhängig ihres disziplinären Ursprungs demselben Bereich oder eben Kanon zugeordnet. Das Vermischen dieser Grenzen wird dadurch ermöglicht, dass die Studies einen möglichst vielfältigen Blick auf den gemeinsamen Bezugspunkt suchen, also auf „populäre Musik“ oder auf „Klang“. Was dabei nun kultur-, sozial-, geistes- oder musikwissenschaftlich Literatur ist, oder was womöglich überhaupt (k)ein wissenschaftlicher Text ist, wird immer undeutlicher (vgl. Wiggins und Fuchs 1989, S. 212).¹³ Im empirischen Material aus der Kulturwelt war es dabei keineswegs nur so, dass gewissen nicht wissenschaftlichen Werken ein Status als kultur- und sozialwissenschaftlicher Text zugewiesen wurde. Gerade auch der umgekehrte Fall trat auf: EEM-Akteur*innen sprachen Texten deren Status als wissenschaftliches Werk ab. Unabhängig von einer klaren Zuweisung tauchen die verschiedenen wissenschaftlichen (oder auch literarischen) Texte so nebeneinander in Bezug auf Kulturproduktion auf. Dies erfolgte in diversen Texten, bei Vorträgen und Diskussionen oder in informellen Gesprächen

¹³Dieser vermischende und entgrenzende Effekt wird nochmals durch zwei Elemente verstärkt: Auf der einen Seite haben auch prominente Theorie-Autor*innen aus dem Kanon der Studies selbst literarische Werke verfasst, etwa Jean-Paul Sartre oder Julia Kristeva, oder Texte zu Ästhetik, etwa Gaston Bachelards oder Theodor Adorno (vgl. Grummt 2016). Auf der anderen Seite verwenden kultur- und sozialwissenschaftliche Autor*innen in ihren Texten oftmals Referenzen aus der Literatur oder allgemein der Kulturproduktion (vgl. Barnes und Bedford 2021, S. 2).

beziehungsweise in den Interviews. Dasselbe Phänomen der Vermischung findet sich auch konkret in den Bibliotheken von Universitäten und Fachhochschulen (obschon der entsprechende Effekt nicht von den Studies selbst ausgehen mag). Unter Schlagworten zu „Musik“ fanden sich dort in den Bücherregalen die Arbeiten aus den Studies neben musikwissenschaftlichen sowie soziologischen Büchern.

In der Vermischung von Disziplinen werden kultur- und sozialwissenschaftliche Bezüge eingeführt, ohne dass dies explizit gemacht wird. Gleichzeitig bleibt aber der Bezug zur Kulturwelt sehr deutlich. Damit wird die Etablierung der Problematisierung und Vermittlung der Theorien durch eine Gleichsetzung ermöglicht. Der Kanon und die darin auftretende Gleichsetzung zeigte sich dann auch in den Bücherregalen von Akteur*innen der EEM: Dort fanden sich ebenfalls dieselben Werke aus dem Kanon der Studies (und eine damit einhergehende Vermischung der Disziplinengrenzen). Die drei Fotos von Bücherregalen aus Wohnungen von Akteur*innen [Abb. 5.2, 5.3 und 5.4] versuchen dies exemplarisch darzustellen: Die abgebildeten Zahlen 1 und 2 heben die gleichen Bücher hervor; die Zahl 3 repräsentiert eine Veröffentlichung der Studies, die sich im Regal zwischen verschiedenen Künstler*innen-Biografien befindet; die Zahlen 4 markieren schließlich verschiedene grundlegende, theoretische Texte der Kultur- und Sozialwissenschaften.¹⁴

Die Überschreitung von disziplinären Grenzen, die Vermischungen und die daraus folgende Gleichsetzung wird nicht nur in den Texten deutlich, sondern auch an den Akteur*innen der Studies selbst. Die auftretenden Vermischungen bei Personen lassen sich in zwei Weisen betrachten: Auf der einen Seite treten die Wissenschaftler*innen aus den Studies nicht nur als Autor*innen auf, sondern auch als aktive Teilnehmer*innen im Feld. In den untersuchten Fällen tauchten sie als Musikerinnen oder Kuratoren auf, sie schrieben Texte für Medien in einer Kulturwelt oder waren Fans bestimmter Genres und befreundet

¹⁴In den dargestellten drei Fotos [Abb. 5.2, 5.3 und 5.4] sind 1 unterschiedliche Versionen vom philosophischen Buch *Tausend Plateaus* (Deleuze und Guattari 1992), während 2 *The rest is noise* (Ross 2008) bei Bücherregalen hervorhebt, eine Veröffentlichung eines Musikkritikers. Die Zahl 3 im zweiten Foto [Abb. 5.3] markiert *Klang (ohne Körper)* (Harenberg und Weissberg 2010), ein Sammelband von Personen aus dem Umfeld der Sound Studies. Die Zahl 4 im ersten Foto [Abb. 5.2] hebt Sekundärliteratur zu Adorno und Foucault hervor, die nicht genauer bestimmt werden konnte. Im dritten Foto [Abb. 5.4] markiert 4 zwei Veröffentlichungen von Latour (2017a, b).

Abb. 5.2 Bücherregale von drei EEM-Akteur*innen, Foto 1 (Quelle: zur Verfügung gestellt von Resident Advisor, eigene Darstellung)



mit den Musiker*innen. Im Sinne eines pluralen Habitus (Lahire 2011a; [siehe 3.2]) sind Akteur*innen der Studies sowohl im Feld der Kulturproduktion als auch im wissenschaftlichen Feld tätig und verfolgen Interessen in beiden Bereichen. Auf der anderen Seite finden sich im Rahmen der Studies auch hauptsächlich als Musiker*innen tätige Akteur*innen. In den untersuchten Fällen nahmen Musiker*innen an den Konferenzen teil oder gaben Konzerte bei den Veranstaltungen der Studies. Darüber hinaus trugen sie zu den Publikationen der Forschungsbereiche bei. Der oben erwähnte Autor aus dem Buch *Audio Culture* war ebenfalls erfolgreicher Musiker in der EEM und schrieb für eine Neuauflage des Sammelbandes ein Kapitel. Diese Praxis, dass wichtige Feldakteur*innen aus der Kultur ebenfalls Texte zu solchen Werken beitragen, mag nicht wirklich ein neues Phänomen sein. Als neuer Effekt der Studies zeigt sich aber, dass die Musiker*innen als Autor*innen in den Publikationen direkt neben kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien gleichwertig positioniert werden.

Durch die Studies ergeben sich so immer wieder sozial durchmischte Interaktionsbezüge (Lahire 2015, S. 63), im Rahmen derer die neue Problematisierung und die Theorien vermittelt werden. Auch konkrete Orte und Texte der

Abb. 5.3 Bücherregale von drei EEM-Akteur*innen, Foto 2 (Quelle: Materialsammlung, eigene Darstellung)



Abb. 5.4 Bücherregale von drei EEM-Akteur*innen, Foto 3 (Quelle: Materialsammlung, eigene Darstellung)



Kulturwelten werden zu solchen Bezügen. Die Akteur*innen aus den Studies wurden angefragt, sich an Publikationen in Kulturwelten zu beteiligen oder an Gesprächsformaten von Festivals teilzunehmen. Bei Letzterem hielten sie Vorträge, beteiligten sich an Diskussionen oder moderierten diese Formate. So wird nochmals eine Relevanz der Studies für die Produktionsfelder deutlich, da sie das Diskursivieren der Kulturproduktion direkt mit beeinflussen können und dabei die Problematisierung und die Theoriekonzepte vermitteln. Gleichzeitig erfolgt in diesen sozial durchmischten Interaktionsbezügen wiederum eine Gleichsetzung; hier nun der verschiedenen vortragenden Akteur*innen, da auf den gleichen Bühnen sowohl Musiker*innen (und weitere produzierende Akteur*innen) als auch die Wissenschaftler*innen auftraten. In der Interaktion der Studies und der Kulturwelten entwickeln sich Orte, an denen eine besondere Nähe herrscht und starke Durchmischung erfolgt und immer Bezug genommen wird auf die theoretischen Konzepte aus den Kultur- und Sozialwissenschaften.

Neben solchen Vermischungen zeigt sich ein weiterer Effekt in der Betrachtung der Kulturproduktion durch die Studies, der die Anwendung von Theorien als sinnvoll vermittelt. Dieser Effekt beginnt bei der Tatsache, dass in den Forschungen der Studies auf sehr konkrete Aspekte der Kulturwelt eingegangen wird, oftmals inklusive des Begriffsrepertoires der Kulturwelt. Die Forschungsbereiche senden dadurch eine Art Erkennungssignal für die Kulturwelt aus. Das heißt, die Inhalte aus der Forschung weisen im besonderen Maße Bezüge auf zu den Genrebegriffen, Produktionstechniken, Beispielen, Problemstellungen und Diskursen aus der Kulturwelt. Dies führt grundsätzlich dazu, dass die Forschungen der Studies schneller anschlussfähig für die Akteur*innen aus der Kulturwelt sind. Neben der Anschlussfähigkeit erfolgt ein weiterer Effekt, der aufgrund der Nähe der Vertreter*innen der Studies zu den Kulturwelten und deren eigenem Engagement darin auftritt. Die Forschung der Studies weist nämlich eine Tendenz auf, ihre Forschungsobjekte und Themen positiv hervorzuheben, trotz einer grundsätzlich kritischen Perspektive:

The academic study of popular music was initially tied to the changing sensibilities and values of “baby-boomer” scholars who were critically compelled to disrupt taste hierarchies enfolded within academic definitions of music in order to inscribe popular music as a “legitimate” object of study. As the study of popular music evolved it also reproduced hierarchies of taste, such as “cool” music, while ignoring “illegitimate” music [...]. [R]esearchers tacitly investigate music they are familiar with, thus, tending to develop a more positive perspective on it and to neglect the social connotations it may have for other audiences. (Haynes und Nowak 2021, S. 9)

Mit dem im Zitat erwähnten, positiven Bezug sowie aufgrund der Nähe zur Kulturwelt betreiben die Studies eine „Konsekration“ (Bourdieu 2011, 1999) von Kulturproduktion: Ihre Beschreibungen und Analysen verdeutlichen einen zu teilenden Glauben an Wert im Sinne einer „Weihung“ und valorisieren die Resultate der Kulturproduktion positiv. Negative beziehungsweise kritisierende Haltungen werden hingegen stärker auf andere Kulturwelten angewandt, zu denen weniger persönliche Bezüge vorliegen.¹⁵ Folgendes Zitat stammt aus dem Vortrag eines Vertreters der Studies im Rahmen einer musiksoziologischen Konferenz:

In meinem ersten Beispiel werde ich über [eine Musikerin] sprechen. Sie ist eine fantastisch interessante experimentelle Klangkünstlerin. Und sie hat ein konzeptuelles Paradigma entwickelt, das – wie ich vorschlagen möchte – die positivistischen Methodologien der Mensch-Computer-Interaktion ablehnt sowie die Standard-Ontologien von Live-Elektronik-Systemen hinter sich lässt zugunsten der Komposition von etwas, das sie „hörbares Ökosystem“ nennt – sie ist hierbei sogar sehr explizit. Dafür stützt sie sich auf eine Reihe von Autorinnen und Philosophen. (Quelle: Feldnotizen)

Im Zitat wird die erfolgreiche Konsekration gleich doppelt deutlich: Erstens durch die Aussage des Vertreters der Studies selbst, indem er die im Vortrag namentlich (!) erwähnte Künstlerin als „fantastisch interessant“ bezeichnet. Zweitens anerkennt der Vertreter die Leistung der Künstlerin nochmals zusätzlich, indem er ihre Bezüge zu den weiteren theoretischen Texten hervorhebt. Die Konsekration durch die Studies impliziert dann für Akteur*innen aus einer Kulturwelt, dass die neue Problematisierung und die damit einhergehenden Theorien eine Relevanz aufweisen, weil dadurch die eigenen Resultate der Kulturproduktion als wertvoll erachtet werden können.

¹⁵Haynes und Novak (2021, S. 10) erläutern weiter, dass ein solcher „celebratory“ oder eben positiv valorisierender und konsekrierender Untersuchungsansatz insbesondere mit theoretischen Perspektiven aus dem Pragmatismus zusammenhängt. Gemeinsam mit weiteren Autor*innen stellt Peter Dyndahl (Dyndahl et al. 2017; Dyndahl 2015, 2021) ähnliche Prozesse der Konsekration in der norwegischen Musikwissenschaft fest. Er unterscheidet aber die unterschiedlichen Ansätze der Bewertungen von Musik nicht in Bezug auf jeweilige Theorieparadigmen, sondern anhand der Feldpositionen der Akademiker*innen und den damit einhergehenden Distinktionsbemühungen.

Die von den Studies ausgehenden Effekte zeigen sich allerdings nicht nur aufgrund der Nähe zwischen den Kulturwelten und der Wissenschaft beziehungsweise der Forschung, die durch diese Bereiche ermöglicht wird. Die Vermittlung der Theorien erfolgt ebenfalls zentral über verschiedene Bildungsinstitutionen. An den Musik- und Kunsthochschulen sind kultur- und sozialwissenschaftliche Lehrstühle beziehungsweise Institute angliedert (siehe [2.3.2]), an denen unter anderem Vertreter*innen der Studies arbeiten und so für die weitere Vernetzung der verschiedenen Welten sorgen. Die Lehrstühle sind mitverantwortlich für die Ausbildung der Kulturproduzierenden und vermitteln so auch die theoretischen Konzepte. Gleichzeitig bilden die Fachhochschulen Arbeitsorte für Personen, die in den Produktionswelten aktiv sind (etwa im Rahmen von Forschungsprojekten, vgl. Gerber 2017, S. 47). Die neue Problematisierung von Kulturproduktion wird so auch zu einem Bildungseffekt und ist Teil der Art und Weise, wie Künstler*innen ausgebildet werden. Aspekte einer universitären Ausbildung gemäß den Kultur- und Sozialwissenschaften waren und sind zentral für die Professionalisierung von Kulturwelten und für die professionelle Identität von Künstler*innen (Singerman 1999; vgl. Gerber 2017, S. 27 f.). Im nächsten Abschnitt werden nun die verschiedenen Varianten erläutert, wie die theoretischen Konzepte an die Akteur*innen genau vermittelt werden. Dabei werden die verschiedenen Bildungsinstitutionen miteinbezogen.

5.2.3 Formen der Intermediation

Die neue Problematisierung kann als erster zentraler Effekt der Situation der Intermediation verstanden werden. Ausgehend von den Studies wird so eine Verwendung von Theorien als für die EEM-Akteur*innen sinnvoll vermittelt. Begleitet wird dieser zentrale Effekt von Möglichkeiten, wie die Theorien an die Personen konkret herangetragen werden. Dabei ist kein einheitlicher Weg vorhanden, wie dies erfolgt, sondern es zeigen sich verschiedene Varianten mit je spezifischen Eigenschaften. Diese können mit Bezug auf die Arbeiten von Francis Eymard-Duverney und Emmanuelle Marchal (1997; vgl. Diaz-Bone 2021b) als Formen der Intermediation aufgefasst werden. Die beiden Autor*innen führten das Modell ursprünglich ein, um Einstellungspraktiken auf Arbeitsmärkten zu unterscheiden (vgl. Diaz-Bone 2018a, S. 106). Das Modell wird hier übertragen, um die idealtypischen Arten und Weisen zu erläutern, wie Akteur*innen an Theorie gelangen. Dabei wird deutlich, dass eine kultur- und sozialwissen-

schaftliche Theorie nicht lediglich bereitgestellt wird und dass Performativität nicht von selbst erfolgt. Vielmehr sind es bestimmte Praktiken, die eine Vermittlung erst herstellen, die sowohl durch bestimmte Kontexte ermöglicht werden als auch wieder weitere Prozesse implizieren (vgl. Diaz-Bone 2018a, S. 105).

Um zu unterscheiden, wie die kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien an die Akteur*innen vermittelt werden, verdeutlichen die folgenden Ausführungen insgesamt vier idealtypische Formen.¹⁶ (1) Die erste Form ist diejenige der Netzwerkstruktur, die vor allem die Vermittlung innerhalb der Kulturwelt selbst bezeichnet. (2) Weiter ist dies die Form der Institution, wie sie sich insbesondere im Rahmen der Vermittlung von Theorien an Kunsthochschulen zeigt. (3) Die Form des Marktplatzes wiederum entspricht der Vermittlung von Theorien an einer Universität. (4) Schließlich kann noch die Form der Interaktion unterschieden werden, die persönliche Kontakte bei der Vermittlung von Theorien betont. Obschon in jeder der vier Varianten eine zentrale empirische Entsprechung vorhanden ist, gilt es, nicht einfach nur diese hervorzuheben, sondern die mit der Form etablierten Prozesse zu betrachten. Diese idealtypischen Prozesse sind nicht nur eine empirische Entsprechung, sondern zeigen sich womöglich auch in anderen Settings (so können Prozesse gemäß der Form der Interaktion auch an Hochschulen stattfinden).

¹⁶Die entsprechenden Konzeptualisierungen der Formen sind hauptsächlich angelehnt an die vier Konventionen von Eymard-Duverney und Marchal (1997). Gleichzeitig werden aber die Bezeichnungen der beiden Autor*innen teilweise angepasst und zudem nicht deren Begriff der Konvention verwendet. Dies hat auf der einen Seite vor allem einen konzeptionellen Grund: Mit dem Begriff der Konvention wird immer auch auf die Etablierung einer Ontologie verwiesen. Hier stehen allerdings lediglich die Formen als Arten und Weise der Vermittlung von Theorien im Zentrum. Auf der anderen Seite hat die Verwendung des Formbegriffs den Vorteil, dass die Intermediationsweisen von den allgemeinen Qualitätskonventionen der EC besser unterschieden werden können (Boltanski und Thévenot 2007; siehe auch [2.2.4]). Die jeweilige Abgrenzung zwischen Intermediationsform und Qualitätskonvention wird für jede der vier Möglichkeiten in einer Fußnote ergänzt. Siehe für eine weitere Diskussion des Unterschieds von Form und Konvention den Abschnitt [5.3.2].

Die Form der Netzwerkstruktur in den Kulturwelten

Eine erste idealtypische Variante der Vermittlung der theoretischen Konzepte erfolgt gemäß der Form der Netzwerkstruktur.¹⁷ Ihre empirische Entsprechung wäre die Art und Weise, wie die Theorien innerhalb einer Kulturwelt wie der EEM verbreitet werden. Die Akteur*innen lernen in dieser ersten Form ein theoretisches Konzept über verschiedenste Bezugspunkte in der jeweiligen Welt kennen. Diese Bezugspunkte sowie das Netzwerk zwischen ihnen etablieren eine Theorie als etwas, das für Kulturproduktion relevant ist. Die Bezüge können durch Personen im unmittelbaren sozialen Umfeld repräsentiert werden, etwa wenn ein*e Kolleg*in auf ein Theoriekonzept verweist. Der Verweis auf ein Konzept kann auch in einem öffentlichen Kontext der Kulturwelt durch eine Musikerin erfolgen, etwa wenn ein öffentliches Künstlergespräch stattfindet oder ein Interview mit einem Akteur veröffentlicht wird. Ein weiterer Bezugspunkt für die Vermittlung in der Netzwerkstruktur sind Texte in den gängigen Medien der Kulturwelt selbst, also in Zeitschriften und Onlinemagazinen. Ergänzend können Artikel der „Feuilletons“ von Tages- und Wochenzeitungen solche Bezugspunkte etablieren. Diese Formate haben allgemein zu einer Verbreitung von kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien geführt (vgl. Korte 2019, S. 283; siehe [2.3.3]). Im Rahmen der ersten Form können sie ebenfalls zu der Struktur gehören, die eine Theorie für die Akteur*innen mobilisiert.

Im besonderen Maße sind in der Form der Netzwerkstruktur die sogenannten sozialen Medien ein Bezugspunkt: Über die Onlinekanäle werden die theoretischen Konzepte vermittelt, indem ganze Texte verlinkt, Textausschnitte zitiert oder Bilder der Buchumschläge geteilt werden. Die Abbildungen [Abb. 5.5 und 5.6] zeigen vier über die sozialen Medien geteilte Bilder von Texten, die jeweils von unterschiedlichen Akteur*innen aus der EEM verbreitet wurden. Die ersten beiden Beispiele [Abb. 5.5] sind geteilte Textausschnitte: Auf der linken Seite ist ein Foto einer Buchseite zu sehen, in dem auf Marxismus und den Soziologen Adorno verwiesen wird. Daneben findet sich ein digitaler Scan einer Textpassage

¹⁷Die Netzwerkstrukturform der Intermediation teilt vor allem den Namen mit der allgemeinen Qualitätskonvention des Netzwerks (Boltanski und Chiapello 2003). Letztere beschreibt zuerst noch vergleichbar, wie Personen durch ein Netzwerk qualifiziert werden. Mit der Qualitätskonvention werden dann weitere Dinge impliziert, etwa die Flexibilität und Mobilität sowie Fähigkeit zur Kooperation (vgl. Diaz-Bone 2018a, S. 158). Damit werden die Nutzungen von Netzwerken beschrieben, während bei der Intermediation mit einer Netzwerkstruktur eher umgekehrt aufgezeigt wird, wie eine Theorie über eine entsprechende Struktur mobilisiert wird.

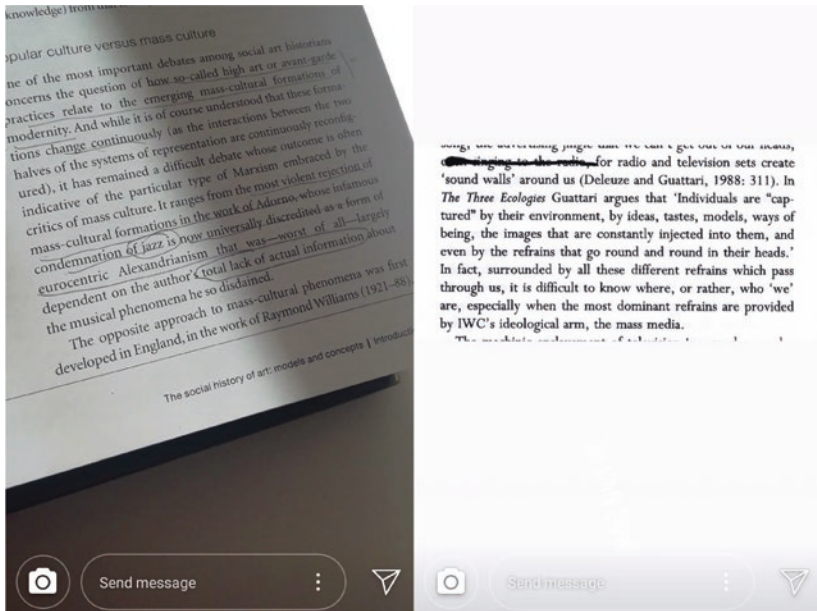


Abb. 5.5 Screenshots von Theorietexten aus einem sozialen Medium, Beispiel 1 und 2 (Quelle: Materialsammlung)

aus einem Buch, in dem die poststrukturalistischen Philosophen beziehungsweise Psychologen Gilles Deleuze und Félix Guattari erwähnt werden. Das dritte und das vierte Beispiel [Abb. 5.6] sind Fotos der Umschläge von Büchern des Soziologen Hartmut Rosa (das vierte Foto wurde vom Akteur mit einer Überschrift ergänzt), einmal die italienische Ausgabe von *Beschleunigung* (Rosa 2005) und einmal die französische Ausgabe von *Resonanz* (Rosa 2019).

Neben der Tatsache, dass Theorien über ein Netzwerk von Bezugspunkten immer wieder mobilisiert und so vermittelt werden, zeigt sich ein weiterer, allgemeiner Aspekt der ersten Form: Die theoretischen Konzepte der Kultur- und Sozialwissenschaften sind nämlich zu einer eigentlichen Lebensstilressource für Akteur*innen geworden (siehe auch [2.3.3]). Das heißt, die Bücher und die darin enthaltenen Theorien sind nicht nur etwas, was in Bildungs- oder Forschungskontexten vermittelt und angewendet wird. Vielmehr sind es Inhalte, die in der eigenen Freizeit im Zusammenhang mit der Kulturwelt relevant werden: Die Beschäftigung mit Theorien ist ein Hobby. Ein Interviewpartner (FI) erläuterte bei-



Abb. 5.6 Screenshots von Theorietexten aus einem sozialen Medium, Beispiel 3 und 4 (Quelle: Materialsammlung)

spielsweise im Gespräch, wie ihm eine befreundete Person *Tausend Plateaus* gab, das Buch von Deleuze und Guattari (1992). Der Lektüre des Buches widmete er sich als Zeitvertreib auf einer Konzerttour: „Ich warf das Buch *Tausend Plateaus* in meinen Rucksack, als ich auf Tournee ging, und verbrachte meine Zeit im Tourbus damit, es zu lesen. [lacht] Das ist eigentlich ’ne ziemlich gute Methode, um solche Texte zu lesen: auf langen Touren durch Frankreich“ (Quelle: Interview).

Ergänzend zu den allgemeinen Merkmalen, wie der Etablierung des Konzeptes durch das Netzwerk einer Kulturwelt und dem Auffassen von theoretischen Texten als Lebensstilressource, kann auf die Details der ersten Form eingegangen werden. Dies sind insbesondere die folgenden beiden zusammenhängenden Aspekte: Erstens erfolgt die Vermittlung der Theorie über das Netzwerk ohne wirklich festgelegte Arten und Weisen. Das heißt, es fehlen „Forminvestitionen“ (Thévenot 1984; vgl. Diaz-Bone 2018a, S. 85 f.; siehe [5.3.2]) und es sind keine festgelegten Formate vorhanden, mit denen das Wissen aus den Theorien vermittelt würde. Diese Abwesenheit unterscheidet die Form von den anderen drei Varianten zur Vermittlung der Theorie, die alle auf bestimmte Formate zurückgreifen

können. Das Kennenlernen der Konzepte erfolgt im Netzwerk ohne eine Regelmäßigkeit und indirekt über die sonstigen Formate beziehungsweise Prozesse in einer Kulturwelt. Die Theorien werden als Hinweise in Gesprächen platziert oder als kurze Referenzen in Texten aufgeführt, ohne dass diese Formate aber auf die Vermittlung der Theorien abzielen. Die fehlenden Forminvestitionen zeigen sich weiter daran, dass Personen nicht per se in einer Rolle institutionalisiert werden, etwa in der Unterscheidung zwischen „vermittelnde*r“ und „lernende*r“ Akteur*in. Mit der Netzwerkstrukturform werden hierfür keine klaren Zuordnungen etabliert. Das zweite Merkmal folgt indirekt aus den fehlenden Formaten zur Vermittlung. Nachdem nämlich die Auswahl einer zu vermittelnden Theorie in diesem Sinne erfolgt ist, bleibt der weitere Prozess zur Vermittlung der Theorien unklar. Es ist beispielsweise der jeweiligen Person selbst überlassen, auf welche Art und Weise sowie in welchem Detailgrad eine Theorie rezipiert werden soll. Auslegungen der Theorien werden nicht in Gesprächen weiter vertieft und auch eine Lektüre bleibt den Akteur*innen selbst überlassen (das heißt, sie kann erfolgen, muss aber nicht). Die Vermittlung kann daher in einem gewissen Maße „oberflächlich“ bleiben.

Das fehlende Vermittlungsformat und ein eher geringer Detaillierungsgrad in der Vermittlung führen aber keineswegs dazu, dass ein Bezug zur Kulturwelt nur mit Mühe etabliert werden kann. Das Zirkulieren der Konzepte im Netzwerk selbst ermöglicht diesen Bezug, etwa indem ein Konzept wiederholt auftaucht. Dies wird im folgenden Zitat aus dem Interview mit dem oben bereits erwähnten Musiker (FI) deutlich. Hier verweist er nun auf das Performanzkonzept der Philosophin und Feministin Judith Butler. Der Musiker war sowohl aktiv im Bereich der EEM als auch im Theater, weshalb diese Kulturwelten ebenfalls im Zitat auftauchen.

FI: Ein Weg, wie ich zu dieser Art von Theorie [wie das Konzept von Judith Butler] gekommen bin, hat mit meiner Arbeit am Theater zu tun. Es ist eine Zusammenarbeit mit Choreographinnen und Dramaturgen, und vor allem mit dieser Szene von Choreographen, in der ich seit einiger Zeit unterwegs bin. Diese Leute beschäftigen sich viel mehr [als ich] mit dem Lesen, Reden und Nachdenken über ihre Arbeit und auch damit, wie ihre Arbeit mit dem zeitgenössischen Denken und der zeitgenössischen Kultur zusammenhängt. Ich hörte also vor zehn Jahren den Begriff Performanz und dachte mir: „Das ist ziemlich interessant“. Ich habe den Begriff zwar nicht wirklich verstanden, aber gleichzeitig erkannt, dass er irgendwie Teil von Arbeit dieser Choreograph*innen ist. Ich begann dann mehr darüber zu lesen und mich dafür zu interessieren. [...] In der Welt der Choreographie

genießt Butler großes Ansehen. Also... Sie mögen sie sehr – und ich finde, sie ist eine tolle Autorin. [...]

GS: Es waren also Leute aus der Choreografie, die dich mit Butlers Texten bekannt gemacht haben?

FI: Ja, ich glaube, so bin ich auf ihren Namen gestoßen und habe gemerkt, dass ich das lesen sollte. (Quelle: Interview)

Im Rahmen der ersten idealtypischen Form der Intermediation gibt es keinen zentralen Vergleichspunkt, mit dem die Vermittlungsprozesse abgeglichen werden und der beispielsweise eine „vollständige“ Vermittlung repräsentieren würde. Es wird daher keine wie auch immer imaginierte Wissenschaft herangezogen, um die Theorievermittlung zu vergleichen. Es ist keine feste Idee einer optimalen „Qualität“ der Vermittlung vorhanden, mit der die Prozesse in der Netzwerkstruktur abgeglichen werden. Ein theoretisches Konzept ist relevant und wird in angebrachter Weise vermittelt, wenn dieses wiederholt über die verschiedenen Bezugspunkte auftaucht.

Die Form der Institution und die Vermittlung von Theorien an Kunsthochschulen

Eine zweite, idealtypische Vermittlung, mit der kultur- und sozialwissenschaftliche Theorien an die Akteur*innen in den Kulturwelten gelangen, kann als institutionelle Form bezeichnet werden.¹⁸ Diese Art der Vermittlung tritt insbesondere im Rahmen eines Fachhochschulstudiums der produzierenden Akteur*innen auf, also an Kunst- und Musikhochschulen. Dass eine solche Vermittlung überhaupt Teil der Institutionen ist, verweist bereits auf eine zentrale Veränderung in diesen sozialen Welten (siehe [2.3.2]): Neben der Vermittlung von Produktionstechniken im eigentlichen Sinne erfolgt als Teil der Ausbildung eine Problematisierung von Kultur, wie sie vorher eingeführt wurde, und die damit einhergehende Vermittlung von theoretischen Konzepten. Die Kunst- und Musikhochschulen bieten so eine Betreuung durch Dozierende an, bei der sowohl stärker technische Fähigkeiten erläutert werden, als auch Formate, in denen theoretische Konzepte

¹⁸Die Intermediationsform der Institution kann teilweise mit der Qualitätskonvention der Industrie verglichen werden (Boltanski und Thévenot 2007). Letztere hebt die langfristige und effiziente Planung in der Produktion sowie eine damit einhergehende Standardisierung und Effizienz hervor, anhand der Koordination ausgerichtet und bewertet werden kann (vgl. Diaz-Bone 2018a, S. 149 f.). Eine solche Vorstellung der gezielten Ausrichtung findet sich dann auch in der Form der Institution. Gleichzeitig ist dort die Vorstellung von Planbarkeit nicht wirklich vorhanden, während sich aber Aspekte einer Projektlogik zeigen (was wiederum stärker der Qualitätskonvention des Netzwerks entspricht).

vermittelt werden. Der zentrale Aspekt der Form der Institution ist dabei, dass bestimmte Formate etabliert wurden, welche die beiden Aspekte miteinander verknüpfen: Die Vermittlung der Theorien wird also formal in Bezug gesetzt zur Produktionswelt.

Hinsichtlich der Auswahl der vermittelten Theorien sind die Dozierenden an den Kunsthochschulen der zentrale Bezugspunkt, und zwar als Personen selbst. Äquivalenz für die theoretischen Konzepte wird durch Status beziehungsweise Hierarchien hergestellt. Die Vermittlungen gehen nicht etwa von einem bestimmten Fach aus, zu dem theoretische Konzepte gehören und was deren Vermittlung bedingen würde. Sollte ein*e Dozent*in wegfallen und durch eine andere Person ersetzt werden, die weniger stark auf die Vermittlung von Theorien setzen würde, so wäre dies für die Lehrpläne nicht per se ein Problem – aber würde womöglich dazu führen, dass die Theoriekonzepte nicht mehr unterrichtet würden. Die verschiedenen Dozierenden können so in Bezug auf die Form der Institution in zwei Bereiche eingeteilt werden: Auf der einen Seite sind diejenigen Personen, die hauptsächlich die Produktionspraxis im engeren Sinne vermitteln. Sie unterrichten die handwerklichen Fähigkeiten zur Musikproduktion oder Aspekte der Musiktheorie. Oftmals waren diese Dozierenden in den Produktionsfeldern selbst tätig, nämlich in Genres wie „Pop“ oder „Klassik“. Sie repräsentieren weiterhin die Mehrzahl der Personen an den Institutionen, die als Dozierende tätig sind. Auf der anderen Seite finden sich aber Dozierende, die Kunst und Musik über die neue Problematisierung betrachten; die also eine kultur- und sozialwissenschaftliche Perspektive auf Kulturproduktion einnehmen. Der zweite Typ von Dozierenden hat teilweise ein kultur- oder sozialwissenschaftliches Studium absolviert oder im Rahmen einer Dissertation nach einem Praxisstudium die neue Problematisierung kennengelernt. Sie sind oftmals in den Forschungsnetzwerken der Studies aktiv oder auch in Genres wie der EEM oder der „neuen Musik“.¹⁹ Dieser zweite Typ von Dozierenden ist derjenige, welcher die Theorien vermittelt.

Als Studierende lernen die Akteur*innen theoretische Konzepte im Rahmen von spezifischen Formaten kennen, die eine auf die Produktionspraxis ausgerichteten Ausbildung ergänzen: Dies sind etwa schriftlichen Arbeiten, im

¹⁹Mit dem Begriff der „neuen Musik“ werden diverse Genres bezeichnet, die nach der Klassik eine Expansion von Tönen, Harmonien, Melodien, Rhythmen und Formen anstrebten und sich ab dem frühen 20. Jahrhundert entwickelten. Bei Vertreter*innen der neuen Musik tauchen teilweise vergleichbare Phänomene der neuen Problematisierung der Kulturproduktion auf, was sich spezifisch beim Soziologen Adorno zeigt: Er war ebenfalls ein Komponist für dieses Musikgenre.

Rahmen derer sowohl durch das Schreiben selbst als auch über die damit einhergehende Betreuung durch Dozierende eine Vermittlung erfolgt. Andere Formate sind bestimmte Pflichtveranstaltungen, die die Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften vermitteln, wie etwa Vorlesungen zu Musiksoziologie oder Medientheorie. Daneben sind es freiwillige Formate wie Lektüreseminare, in denen Texte der Kultur- und Sozialwissenschaften gelesen und die Bezüge zu den Produktionspraktiken hergestellt werden. Die Formate der Institution etablieren damit eine gewisse Regelmäßigkeit, etwa dass Texte mit Referenzen auf weitere Literatur geschrieben werden müssen. Oftmals sind sie als Objektivierungstechniken für die Akteur*innen ausgerichtet und dienen sowohl zur Reflexion der eigenen Prozesse als auch zur Beurteilung von anderen Produktionen. Gleichzeitig kann diese sehr formale Vermittlung aber auch dazu führen, dass die tatsächliche Rolle der vermittelten theoretischen Konzepte für die eigene Praxis nicht unmittelbar festgemacht werden kann. Der formale Charakter lässt also die Akteur*innen teilweise zweifeln, ob die Theorien ein für sie relevanter Aspekt sein sollen. Trotz der Regelmäßigkeit ist es daher nötig, dass die Akteur*innen Anwendungen der Theorien nochmals genauer interpretieren (vgl. Diaz-Bone 2018a, S. 106).

Diejenigen Ausbildungen an Kunsthochschulen, bei denen auch Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften vermittelt werden, sind durch eine besondere Offenheit geprägt. Dieses Merkmal ist trotz der Tatsache vorhanden, dass eine formalisierte Beziehung zwischen Produktionstechniken und theoretischen Konzepten hergestellt wird. Die Offenheit kann sowohl eine sehr bewusst getroffene Entscheidung sein, welche die Verantwortlichen des Ausbildungsprogramms treffen, als dass sie auch deshalb vorherrschen kann, weil ein jeweiliger Prozess im Ausbildungsprogramm noch nicht genügend klar etabliert wurde. Unabhängig von dem Grund des Vorhandenseins der Offenheit ermöglicht es dieses Merkmal zuerst einmal grundsätzlich, dass theoretische Konzepte zur Anwendung kommen. Wären alle Aspekte der Produktion bereits vorgegeben, würde kaum eine Möglichkeit bestehen, dass das theoretische Wissen aus den Kultur- und Sozialwissenschaften eine Rolle spielen könnte (siehe auch [5.3.2]). Insbesondere bei Ausbildungsstätten mit Bezug zur bildenden Kunst tauchen im Rahmen dieser Offenheit die Produktionsprozesse und -techniken nicht mehr als zentraler Teil eines Lehrplans auf (vgl. Fine 2018). Anstelle eines festen Studienablaufs wird auf eine Projektlogik bei den Studiengängen verwiesen: Das Studium soll weniger festgelegte Inhalte vermittelt, als den „Rahmen“ für ein umzusetzendes Projekt in der Kulturwelt bieten. Im folgenden Zitat spricht eine Interviewpartnerin (EG) über ihre Abschlussarbeit an einer Kunsthochschule, wobei sowohl die Offenheit als auch die zuvor erläuterte Rolle von Personen bei der Vermittlung der Theorien deutlich wird:

- GS: Diese Arbeit, die du geschrieben hast, die ist Pflicht? Das ist das Abschlussprojekt? Aber du hast ja noch ein Album produziert?!
- EG: Genau, das Abschlussprojekt sind zwei Sachen: [eine Musikproduktion und eine schriftliche Arbeit]. Das ist auch so was. Der Master ist ja interdisziplinär und die meisten Leute kommen aus den „Fine Arts“. Und da war meistens die Ansage der Dozierenden, dass die theoretische Arbeit relativ frei sei. Es heißt auch nicht unbedingt Theoriearbeit, sondern eine schriftliche ... Ich weiß gar nicht mehr wie. Sie sagen aber, das ist keine wissenschaftliche Arbeit. Denn wir sind ein Kunststudiengang. [...] Das steht im Zusammenhang mit dem einen Dozenten, der während meines ersten Studienjahrs pensioniert wurde. Das war einer, der meint: „Hey, das sind Künstler*innen, die müssen nicht eine wissenschaftliche Arbeit schreiben. Die sollen eine Arbeit schreiben über das eigene Schaffen.“ Wie sagt man? ... eine Reflexion. Es war dann so, dass die Leute aus der Musik- und Medienkunst, aus der Musik mein ich, also wir hatten Medientheorie und Ähnliches im Bachelor. Uns wurde oft gesagt, dass die Fachschaft es noch geil fände, wenn trotzdem eine Art medienwissenschaftliche Arbeit geschrieben würde. Ich glaube, das hat sich auch mit den Interessen der Leute gedeckt, die das studiert haben. Die Leute aus der Musik haben tatsächlich auch die Veranstaltungen zur Medientheorie und so besucht. Das heißt nicht, dass es auf dem [medienwissenschaftlichen] Level war, aber das Interesse da war. [...] Es gab halt immer extrem viele Freiheiten. (Quelle: Interview)

Im Rahmen der Institutionsform werden zwei Bezugspunkte wichtig, mit denen die Vermittlung der Theorien durch die Akteur*innen eingeordnet und abgewogen werden kann: Dies ist zuerst eine jeweilige Kulturwelt wie etwa die EEM. Für die Kunsthochschulen sind diese Welten ein Bezugspunkt, um die Attraktivität eines jeweiligen Studiums herauszustellen (etwa indem die Inhalte einer Kulturwelt hier aufgegriffen werden). Für die eingeschriebenen Akteur*innen ist die Kulturwelt wiederum ein Bezugspunkt, um eine allgemeine Erwartungshaltung an die Vermittlung gemäß der Institutionsform zu formulieren. Die Akteur*innen haben nämlich teilweise den Wunsch, dass die Kulturproduktion gemäß der neuen Problematisierung betrachtet wird und dass ihnen theoretische Bezüge als Teil der Ausbildung vermittelt werden. Die Ausrichtung an der Kulturwelt kann sich zudem sehr spezifisch zeigen, wenn die Auswahl der vermittelten, theoretischen Texte in der Ausbildung im Vergleich zur Kulturwelt und dem Kanon der Studies kritisiert wird. Die Studierenden mit Bezug zu einer Kulturwelt wie der EEM weisen so dem Umgang mit Theorien per se eine Art Selbstwert zu, der neben dem Bezug zu Produktionsprozessen steht. Dieser Selbstwert einer Theoriearbeit verweist bereits auf den anderen Bezugspunkt, nämlich die Kultur- und Sozialwissenschaften im eigentlichen Sinne.

Deren Formen von Lehre und Forschung sind der zweite Bezugspunkt für die Vermittlung der Theorien in der Form der Institution. Hierbei geht es allerdings weniger um die genaue Auswahl von theoretischen Texten. Die wissenschaftlichen Bezüge werden vielmehr von den Akteur*innen herangezogen, um andere Aspekte der Form der Institution als „Mängel“ hervorzuheben: dass Texte nicht so genau besprochen werden können oder dass Betreuungen bei Arbeiten zu wenig auf konzeptionelle Aspekte eingehen. Hier scheinen die Akteur*innen an den Fachhochschulen davon auszugehen, dass solche Aspekte an den Universitäten „besser“ ablaufen würden. Diese Mängel müssen aber nicht immer als negativ empfunden werden, obschon sie im Vergleich zum wissenschaftlichen Studium vorhanden sind (zumindest in der Vorstellung der Akteur*innen). So ist etwa der Umgang mit Quellen weniger reglementiert als in den Kultur- und Sozialwissenschaften und auch Texte aus den Kulturwelten selbst werden als Quellen aufgefasst, mit denen theoretische Argumente ergänzt werden. Dies wird wiederum von den Akteur*innen nicht als ein Problem angesehen.

Die Form des Marktplatzes in universitären Studiengängen

Eine dritte Form der Vermittlung von theoretischen Konzepten kann als Marktplatz bezeichnet werden.²⁰ Empirisch entspricht sie grundsätzlich einem kultur- und sozialwissenschaftlichen Studium an einer Universität. Beispiele, wie diese Vermittlung für die Akteur*innen der Kulturwelt erfolgt, wären auf der einen Seite etwa eine Musikerin oder ein Künstler, der*die nach dem Fachhochschulstudium eine Dissertation mit kultur- und sozialwissenschaftlichen Bezügen anstrebt. Auf der anderen Seite geht es aber auch um Akteur*innen, die ein kultur- und sozialwissenschaftliches Studium verfolgen beziehungsweise absolviert haben und aktiv sind in der Kulturwelt. Gleichzeitig können sich die Prozesse zur Vermittlung von Theorien gemäß der Form des Marktplatzes auch an Fachhochschulen zeigen. Einer der zentralen Aspekte dieser Form ist es nämlich, dass eine besondere Vielzahl von theoretischen Konzepten vermittelt wird. Während dies

²⁰Die Qualitätskonvention des Marktes aus dem allgemeineren Begriffsrepertoire der EC bezeichnet die Art und Weise, wie Koordination anhand von individuellen Bedürfnissen und den aktuellen Preisen ausgerichtet wird (Boltanski und Thévenot 2007). Bei den mobilisierten Qualitätsvorstellungen dieser Konvention geht es um die Ausrichtung an Angebot und Nachfrage sowie ein damit implizierter, freier Wettbewerb und die darin herrschende Konkurrenz (vgl. Diaz-Bone 2018a, S. 148). Einige dieser Aspekte werden auch in der hier vorgestellten Intermediationsform deutlich. Gleichzeitig findet sich dort aber keine Vorstellung von Preisabbildungen durch den Markt, weshalb der Begriff des Marktplatzes gewählt wurde.

in vielen multiparadigmatischen Studiengängen der Kultur- und Sozialwissenschaften schon länger der Fall ist, gibt es solche breiten Angebote auch an weiteren höheren Bildungseinrichtungen, die im Zusammenhang zu Kulturproduktion stehen, etwa an gewissen musikwissenschaftlichen Fachbereichen und Institutionen. Folgendes Zitat stammt aus einem interdisziplinären, musikwissenschaftlichen Dissertationsprogramm:

Unsere Studierenden sollen sich so weit wie möglich in die subdisziplinären Angebote der Musikwissenschaft vertiefen und über den Fachbereich hinaus in andere disziplinäre Studienbereiche gehen. Von den Studierenden wird erwartet, dass sie sich in Absprache mit ihren Betreuer*innen Programme zusammenstellen, die den individuellen Anforderungen ihres Studiums gerecht werden. [...] Die Studierenden des Studiengangs sollten in der Lage sein darzulegen, wie eine bestimmte Forschungsrichtung mit Disziplinen außerhalb der Musik zusammenhängt und wie sich eine bestimmte Verzweigung auf die Belange der Musik- und Klangforschung zurückführen lässt. (Quelle: Materialsammlung)

Als Konsequenz der Vielzahl der vermittelten theoretischen Konzepte müssen diese zuerst danach verglichen werden, ob und wie sie eine Relevanz für die Kulturwelt erlangen können. Die Konzepte stehen deshalb im Rahmen der Form in „Konkurrenz“ zueinander (vgl. Diaz-Bone 2018a, S. 106) und für die Akteur*innen stellt sich die Frage, welche Theorie wie für ihre Kulturproduktion nützlich wäre. Im Rahmen der Marktplattform sind jedoch die Aspekte einer Kulturwelt nur einige unter vielen möglichen Bezugspunkten, die bei der Vermittlung auftreten können (aber nicht müssen). Die Vermittlung der Theorien wird hier von anderen Aspekten gerahmt, etwa von universitären Fächern wie der Soziologie, Ethnologie und anderen. Dies führt dazu, dass Bezüge zur Kulturwelt im besonderen Maße hervorstechen können, gerade weil sie einen Spezialfall im Rahmen der Vermittlung darstellen. Weiter bedeutet dies aber auch, dass die Verbindung der theoretischen Konzepte zu den Themen in der Kulturwelt im Sinne eines Realitätstests viel stärker durch die Akteur*innen selbst geleistet werden muss als etwa bei der Netzwerkstrukturform. Eine Möglichkeit, diesen Bezug herzustellen, kann über die Kulturwelt selbst erfolgen (sie kann bei der Auswahl einer Theorie aus dem „Angebot“ des Marktplatzes helfen). Die Breite des Angebots an Theorie zeigt sich in einem weiteren Aspekt der Form des Marktplatzes: Eine Erwartungshaltung für bestimmte Theorien zeigt sich hier weniger und es erfolgt keine Kritik an „fehlenden“ Theorien, wie dies etwa an Fachhochschulen und im Rahmen der Institutionsform erfolgte.

Die Vermittlung der Konzepte erfolgt bei der Marktplattform ebenfalls durch festgelegte und reglementierte Formate: durch Vorlesungen, Seminare oder

schriftliche Arbeiten. Diese Formate sind aber nicht per se auf Produktionsprozesse einer Kulturwelt ausgerichtet, und der Umgang mit den theoretischen Konzepten wird nochmals stärker als Selbstwert angesehen, als dies bei der Form der Institution der Fall ist. Verfasste Texte im Rahmen eines solchen Studiums fungieren nicht als Objektivierungstechniken für die eigene Produktion oder für Prozesse in der Kulturproduktion. Gleichzeitig herrscht aber bei dieser Form eine Offenheit der Formate und der Möglichkeiten, um Verbindungen zwischen den vermittelten Konzepten und den Elementen der Kulturwelt hervorzuheben (etwa die relativ freie Themenwahl im Rahmen von Seminararbeiten).

Bei den verschiedenen Akteur*innen, die im Rahmen der Marktplattform vorkommen, können einige weitere Aspekte der dritten Intermediation von Theorien hervorgehoben werden: Grundsätzlich zeigen sich auch hier wiederum festgelegte Positionen, von denen aus die Theorien vermitteln werden (die Dozierenden), und Positionen, auf denen Theorien „gelernt“ werden (die Akteur*innen als Studierende). Die Dozierenden an den Universitäten haben hierbei aber nur in seltenen Fällen einen Bezug zu den Kulturwelten. Dies führt dazu, dass die Auswahl der Konzepte nicht nach einer Relevanz für die produzierenden Akteur*innen erfolgt. Gleichzeitig wird im Rahmen der Form des Marktplatzes weniger stark die Äquivalenz der Konzepte durch einzelne Personen hergestellt, sondern stärker durch eine Institution mitbestimmt. Die Akteur*innen aus der Kulturwelt selbst sehen sich im Rahmen der Marktplattform stärker als Wissenschaftler*innen beziehungsweise schreiben sich selbst die wissenschaftliche Perspektive zu (und nicht diejenige der Kulturwelt). Aspekte aus der eigenen Kulturwelt – die Resultate der Kulturproduktion oder die Musiker*innen und Komponist*innen – werden so als Material angesehen, als Analyseobjekt, und nicht mehr als zusätzliche Referenzen wie etwa bei der Form der Institution. In der Intermediation des Marktplatzes wird hierüber eine klare Trennung etabliert zwischen einer Wissenschaft und der Kulturwelt (obwohl teilweise die Kulturwelt die Auswahl von Theorien beeinflussen kann).

Die Form der Interaktion in persönlichen Beziehungen

Die vierte Form zur Vermittlung der theoretischen Konzepte ist diejenige der Interaktion. Ein theoretisches Konzept wird an die produzierenden Akteur*innen über den direkten Austausch mit einer oder wenigen Personen vermittelt. Damit basiert die Beurteilung des theoretischen Konzeptes und dessen Bedeutung für die Produktionsprozesse auf einem eingeschränkten Interaktionsprozess: Die produzierende Akteurin und eine vermittelnde Person sind situativ präsent und stehen in einer Vertrauensbeziehung (vgl. auch Diaz-Bone 2018: 106). Darüber hinaus fehlen der Form weitere konkrete Vermittlungsformate, wie sie in der Institutions- und Marktplattform vorherrschen. Diese Abwesenheit der zusätzlichen

Formate zeigt sich im Rahmen der Interaktion gleich doppelt: sowohl im Sinne eines Inputs als auch im Sinne eines Outputs. Das heißt, es gibt kein definiertes Format, wie ein theoretisches Konzept eingeführt, kennengelernt und besprochen werden könnte. Und es gibt kein definiertes Format, in dem man ein Theoriekonzept auf eine bestimmte Art und Weise anwenden könnten (wie etwa beim Schreiben von Seminararbeiten).

Der eingeschränkte Interaktionsprozess grenzt die Vermittlungsform von derjenigen der Netzwerkstruktur ab, während das Fehlen eines institutionellen Bildungsettings und dessen definierte Formate den Unterschied zur Vermittlung gemäß dem Marktplatz und der Institution darstellt. Eine Interviewpartnerin (BF) erläuterte hierbei etwa, wie sie jeweils im Rahmen von Spaziergängen und den dabei erfolgenden Gesprächen mit einer weiteren Person theoretische Konzepte vermittelt erhielt. Die Abwesenheit von festen Formaten zur Vermittlung der Theorien bedingt im mehrfachen Sinne einen anderen Umgang mit den Theorien. Der andere Umgang beginnt etwa damit, dass ein Zugang zu den Konzepten unabhängig von den theoretischen Texten erfolgen kann: Internetrecherchen stehen im Fokus, es werden Inhalte auf YouTube rezipiert oder der Kontakt mit den Theorien erfolgt erstmals über die größeren, nationalen oder internationalen Medien [siehe 3.5.7], wie beispielsweise Tageszeitungen und deren Print- oder Onlineausgaben. Bibliotheken und vertiefte Recherchen der Konzepte stehen hingegen weniger im Zentrum. Durch die persönliche Vermittlung ist es nicht unbedingt notwendig, dass produzierende Akteur*innen die Texte lesen (wie dies etwa in Formaten an Bildungsinstitutionen oftmals verlangt wird). Dies erläuterte auch die zuvor bereits erwähnte Interviewpartnerin:

BF: Ich fing an, mehr und mehr zu suchen, und stieß auf die Theoretikerin. Ich habe immer noch nichts von ihr gelesen. Das Einzige, was ich las, war ihre Biografie. Aber ich sah mir ein paar Vorlesungen an, alte Vorlesungen von der „Open University“, die online verfügbar sind. Und ich dachte, das ist wirklich interessant.

GS: Kannst du dich denn noch daran erinnern, wo du auf sie gestoßen bist?

BF: Ich bin im Internet rumgesurft und habe einfach bestimmte Begriffe googelt. (Quelle: Interview)

In der Form der Interaktion findet sich keine Hierarchie zwischen verschiedenen Formaten: Ein universitäres Seminar wird nicht als eine bessere Variante der Vermittlung der Konzepte empfunden als eine aufgezeichnete Vorlesung auf einem Videoportal im Internet oder das Kennenlernen des Konzeptes durch einen Zeitungsartikel. Die Formate werden auf derselben Ebene betrachtet und in erster Linie von der persönlichen Interaktion abgegrenzt. Diese Form der Vermittlung

führt weiter dazu, dass persönliche Verbindungen zwischen Akteur*innen und Wissenschaftler*innen auftreten. Sie sind für die Auswahl und die Beurteilung der Theorien wichtiger als konzeptionelle Kohärenz. Diese persönlichen Verbindungen werden auch durch die ursprüngliche Suche der Konzepte befördert: Über die Internetrecherchen mithilfe von Suchmaschinen anstatt der Bibliothekskataloge wird eine persönliche Ebene der Theoretiker*innen deutlich (die in institutionellen Bildungssettings weniger präsent ist). Die Interaktion mit Wissenschaftler*innen kann auch dazu führen, dass diese von den Musiker*innen im Rahmen von Kulturproduktion miteinbezogen werden. Die Akteur*innen aus dem wissenschaftlichen Feld werden so wiederum näher an die Kulturwelten gebracht.

Im Zusammenhang mit dem persönlichen Kontakt zu Wissenschaftler*innen bei der Vermittlung der Theorien können einige weitere Aspekte der Form der Interaktion verdeutlicht werden: So ist beispielsweise die Kulturwelt kein unmittelbarer Bezugspunkt für die theoretischen Konzepte, da die Wissenschaftler*innen nicht immer eine Verbindung zu ihr besitzen müssen. Damit werden allgemeinere Kategorien wichtiger, wie beispielsweise populäre Musik, anstelle der für die Kulturwelt spezifischen Bezeichnungen. Dieser allgemeinere und breitere Bezugspunkt für die Theorien zeigt sich bereits in der Form des Marktplatzes. Gleichzeitig muss hier die Verbindung zwischen Kulturproduktion und theoretischen Konzepten weniger durch die Akteur*innen selbst geleistet werden. Denn der entscheidende Punkt ist, dass das Herunterbrechen von theoretischen Aussagen auf die Kulturproduktion über eine Zwischenebene erfolgt, nämlich über die mit den produzierenden Akteur*innen interagierende Person. Dabei führt der Prozess der Interaktion dazu, dass die Verwendung der Theorien in den eigenen Produktionsprozessen als kohärenter aufgefasst wird. Dies wird ermöglicht, weil die Texte selbst weniger von den Akteur*innen gelesen, sondern im Rahmen der Interaktion auf deren Situation zugeschnitten werden. Nicht zuletzt ändert sich so die Rolle der produzierenden Akteur*innen: Sie sind keineswegs nur einfache „Empfänger*innen“, sondern sind vielmehr gleichberechtigte Parteien und auf einer Ebene mit den Wissenschaftler*innen. Die vermittelnden Personen werden daher auch nicht in einer professionellen Rolle wahrgenommen (als „Dozierende“, „Wissenschaftlerin“ oder „Musiker“), sondern vielmehr als Freunde oder Partnerinnen.

Die Auswahl von theoretischen Konzepten bei der Form der Interaktion steht im Zusammenhang mit einer breiteren gesellschaftlichen Rezeption von Theorien. Das heißt, dass vergleichsweise bekannte Konzepte vermittelt werden oder zumindest den Beginn der Vermittlung markieren (etwa wenn Theorien in Zeitungen erwähnt werden). Der Kanon von theoretischen Konzepten, der von den Studies etabliert wurde und der bereits in der Kulturwelt verbreitet ist, ist zwar ebenfalls ein Bezugspunkt für die Auswahl der Theorien. Im Rahmen der

interaktionsbasierten Vermittlung werden dann aber die besonders bekannten theoretischen Konzepte dieses Kanons ausgewählt. Im Gegensatz zur Netzwerkstruktur- und Institutionsform erfolgt hier allerdings eine geringere Vermischung wissenschaftlicher und nicht wissenschaftlicher Literatur, sondern die Genres werden klarer getrennt. Die wissenschaftlichen Bücher sind in dieser Form etwas, was „tiefer“ gehen soll und nochmals anderes Wissen liefern kann. Diese Abgrenzung führt aber nicht per se dazu, dass besonders komplexe Dinge im Zusammenhang mit den Theorien betrachtet werden. Die Vermittlung der theoretischen Konzepte kann durchaus sehr allgemeine Probleme festlegen: etwa die Repräsentation von Klassen oder Geschlecht oder die Wichtigkeit von nicht-menschlichen Akteur*innen (im Sinne der Aktanten der Akteur-Netzwerk-Theorie). Im Rahmen der persönlichen Interaktion werden die Details von theoretischen Konzepten oftmals nicht besprochen und stattdessen eine allgemeine Perspektive einer Theorie vermittelt.

Die soeben vorgebrachten Beschreibungen der verschiedenen Formen der Vermittlungen können nun systematisiert werden (vgl. Eymard-Duvernay und Marchal 1997, S. 25; Diaz-Bone 2018a, S. 108). Dabei werden die verschiedensten zuvor gemachten Beschreibungen auf einige zentrale Aspekte reduziert und grafisch dargestellt [Abb. 5.7]. Dies erfolgt zuerst über zwei Dimensionen, mit denen die Formen grundsätzlich eingeteilt werden. So lässt sich unterscheiden, was der jeweilige Rahmen der Vermittlung der Konzepte bewirkt, dargestellt als eine horizontale Achse. Hierbei wird deutlich, dass die Netzwerkstrukturform und die Interaktionsform über keinen institutionellen Rahmen für die Vermittlung der Konzepte verfügen. Als eigentlicher Effekt folgt daraus, dass weniger die Details der kultur- und sozialwissenschaftlichen Konzepte im Zentrum stehen, sondern allgemeinere Perspektiven. Die andere Ausprägung der ersten Dimension zeigt sich bei der Institutionsform und der Marktplatzform, die über institutionalisierte Formate zur Vermittlung der Theorien verfügen. Diese Formate vermitteln mehr Details und die Arbeit mit Theorien wird als ein spezifischer Selbstwert aufgefasst. Die zweite, in der Abbildung vertikal aufgeführte Dimension unterscheidet eine Vielfalt der Konzepte, die über die Formen vermittelt werden. Dabei wird eine Gemeinsamkeit zwischen der Netzwerkstrukturform und der Marktplatzform deutlich, die beide eher eine Vielzahl von theoretischen Konzepten vermitteln. Die anderen beiden Formen wiederum schränken die Auswahl der theoretischen Konzepte eher ein.

Ergänzt werden können die beiden Dimensionen der Systematisierungen über vier Merkmale, die jeweils eine Form und deren Vermittlung von Theorien auszeichnen. (1) Das erste Merkmal ist die Rolle, welche die Kulturwelt

Form der Netzwerkstruktur (Kulturwelten)	Vielfalt von Theorien	Form des Marktplatzes (Universitäten)
<p>Verhandlung von Theorien ohne institutionalisierte Formate</p>	<p>Rolle der Kulturwelt: <u>Mediation</u> (vermittelt die Theorien)</p> <p>Rolle der Wissenschaft: kein <u>Vergleichspunkt</u></p> <p>Dispositiv der Beziehung: <u>Wiederholungen</u> und etablierte Verwendung</p> <p>Emergenz der Relevanz: im Netz <u>distribuierte Kompetenz</u> (durch div. Akteur*innen geleistet)</p>	<p>Rolle der Kulturwelt: <u>Selektion</u> der Theorien (bestimmt die Auswahl aus dem Angebot)</p> <p>Rolle der Wissenschaft: bestimmt das <u>Angebot an Theorien</u></p> <p>Dispositiv der Konkurrenz: <u>hohe Anzahl</u> an Vermittlungsformaten</p> <p>Emergenz der Relevanz: <u>Nützlichkeit</u> und <u>Eignung</u></p>
	<p>Rolle der Kulturwelt: <u>Interpretation</u> der Theorien (als ebenbürtiger Gesprächspartnerin)</p> <p>Rolle der Wissenschaft: <u>freundschaftliche Partnerin</u></p> <p>Dispositiv der Interaktion: <u>persönliche Gespräche</u></p> <p>Emergenz der Relevanz: <u>Aushandlung</u></p>	<p>detaillierte Verhandlung von Theorien in Institution</p> <p>Rolle der Kulturwelt: <u>Regulation</u> der Theorien (bestimmt, welche vermittelt werden müssen)</p> <p>Rolle der Wissenschaft: <u>Vergleichspunkt</u> für Bewertungen</p> <p>Dispositiv, das <u>Äquivalenz</u> herstellt: <u>Feldposition/persönlicher Einfluss</u></p> <p>Emergenz der Relevanz: <u>Definition vorab</u></p>
Form der Interaktion	Einschränkung der Auswahl von Theorien	Form der Institution (Fachhochschulen)

Abb. 5.7 Formen der Intermediation (Quelle: Eigene Darstellung in Anlehnung an Eymard-Duvemay und Marchal 1997, S. 25 sowie Diaz-Bone 2018a, S. 108)

selbst spielt: Eine Kulturwelt und die darin ablaufenden Prozesse können die Theorie vermitteln (Netzwerkstruktur), die Auswahl einer spezifischen Theorie bestimmen (Marktplatz), die Regulation der Auswahl von zu vermittelnden Theorien beeinflussen (Institution) oder als Interpretationspartner für eine Theorie fungieren (Interaktion). (2) Dann kann auch die Rolle der Wissenschaft in einer Form idealtypisch bestimmt werden: Wissenschaftliche Aspekte in Bezug auf Theorien und deren Vermittlung können etwa überhaupt nicht als Vergleichspunkt angesehen werden (Netzwerkstruktur) oder genau hierfür hinzugezogen werden (Institution). Zudem kann die Wissenschaft das Angebot an zu vermittelnden Theorien bestimmen (Marktplatz) oder deren Vertreter*innen werden als Partner*innen auf Augenhöhe bei der Vermittlung von Theorien wahrgenommen (Interaktion). (3) Anhand des dritten Merkmals, das für jede Form in der Abbildung aufgeführt wird, können verschiedenen Dispositive der Vermittlung unterschieden werden: Hier zeigen sich etwa eine wiederholte Erwähnung in der Kulturwelt (Netzwerkstruktur), eine hohe Anzahl an Vermittlungsformaten und daraus resultierende Konkurrenz zwischen theoretischen Konzepten (Marktplatz), eine Äquivalenz über die Position von Personen (Institution) oder die persönlichen Gespräche (Interaktion). (4) Das letzte Merkmal erläutert, wie die jeweilige Form die Relevanz eines Konzeptes vermittelt: Dies kann im Sinne einer distribuierten Kompetenz erfolgen (Netzwerkstruktur), die Eruierung einer Nützlichkeit bedingen (Marktplatz), als Definition vorab erfolgen (Institution) oder ausgehandelt werden (Interaktion).

5.2.4 Eine Fraktion der neuen Mittelklasse als sozialstrukturelle Einbettung

Die Situation der Intermediation stellt neben den bisher erläuterten Prozessen der neuen Problematisierung und der Vermittlung auch ein bestimmtes Umfeld von Akteur*innen dar, die alle die Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften als Teil ihrer Kulturproduktion verstehen. Dieses Umfeld wurde durch verschiedene Weisen bereits mit den Theorien „gesättigt“: Die neue Problematisierung von Kulturproduktion wurde durch die Studies in die Kulturwelt getragen, weshalb die theoretischen Konzepte als zu beachtender Aspekt gelten können. Die verschiedenen Akteur*innen können über unterschiedliche Formen an die Theorie gelangen, etwa durch deren Etablierung in der Kulturwelt selbst, über ein Studium an einer Kunsthochschule beziehungsweise an einer Universität oder über persönliche Kontakte. Performative Kulturproduktion ist

daher eingebettet in ein soziales Umfeld. In diesem Abschnitt sowie im darauffolgenden werden die Überlegungen hierzu konkretisiert: Zuerst wird stärker auf die objektiv sozialstrukturellen Aspekte eingegangen, welche dieses Umfeld von Personen auszeichnet, in dem Performativität stattfindet. Danach [5.2.5] wird auf ein spezifisches symbolisches Merkmal eingegangen, das aufzeigt, wie sich dieses Umfeld von Personen mit ihrem Lebensstil von weiteren sozialen Gruppen abgrenzt.

In den bisherigen Erläuterungen wurde implizit zwischen kulturproduzierenden Akteur*innen im eigentlichen Sinne (also Musikerinnen, Künstlern usw.) sowie Wissenschaftler*innen unterschieden. Zwischen diesen beiden Gruppen wurden Überschneidungen beziehungsweise Verknüpfungen festgemacht oder verdeutlicht: dass diese Rollen auch gleichzeitig von Akteur*innen eingenommen werden können. Daneben gilt es aber, mindestens drei weitere Rollen in den Kulturwelten hervorzuheben: (1) Einmal finden sich weitere produzierende Akteur*innen (vgl. Becker 2017, S. 40 ff.). Dazu gehören Journalistinnen sowie Medienschaffende, Label- beziehungsweise Verlagsbetreiber oder Veranstalter*innen. Sie alle sind an der Kulturproduktion beteiligt, indem sie weitere Elemente bereitstellen, welche die Produkte ergänzen: rahmende Informationen über die Kulturwelt und deren Produktionsprozesse, Distributionsnetzwerke für Produkte oder Orte für Kulturkonsum (vgl. Becker 2017, S. 100 ff.). (2) Neben den diversen produzierenden Akteur*innen finden sich diejenigen Personen, die primär konsumieren: das Publikum. (3) Die letzte mögliche Rolle von Personen in der Kulturwelt sind weitere vermittelnde Positionen: Dies können etwa Kulturvermittler*innen im Sinne Bourdieus (1982, S. 512) sein, die Kulturprodukte der Produzierenden an Konsumierende herantragen (vgl. Diaz-Bone 2010, S. 64 f.; siehe auch Jansson und Hracs 2018). Der Distinktionstheorie folgend ist deren zentraler Effekt, dass sie eine „entlegitimierend[e] Vermischung von Kulturebenen“ herbeiführen (Diaz-Bone 2010, S. 65). Solche Personen vermitteln etwa zwischen den dominanten Produzentinnen (den Musikerinnen) und den diskursiven Reproduzenten (hier insbesondere den Vertretern der Studies), indem sie die Analysen und Interpretationsweisen von Letzteren in die Massenmedien tragen (z. B. als Kulturredakteur*innen). Mit dieser Rolle übersetzen die Kulturvermittler*innen allgemein für (im Sozialraum) höhere Gruppen distinkte Resultate der Kulturproduktion an ein Massenpublikum. Spezifischer im Hinblick auf performative Kulturproduktion verbreiten sie auch die neue Problematisierung. Die vermittelnden Positionen umfassen weiter lokale „Ermöglicher“ oder „Förderinnen“ in den Kulturwelten (Haugsvæje et al. 2021): Sie verknüpfen produzierende Akteur*innen und die staatliche Bürokratie und ermöglichen so den

Produzent*innen einen erleichterten Zugang zu Ressourcen, wie sie von Stellen der staatlichen Kulturförderung bereitgestellt werden.²¹

Die hier im Zentrum stehende Kulturwelt der EEM zeichnet sich durch zwei Merkmale im Zusammenhang mit diesen verschiedenen Rollen aus: Erstens wechseln die in der Welt aktiven Personen regelmäßig zwischen den drei Funktionen von produzierend, konsumierend und vermittelnd. Die Rollenverteilung ist daher oftmals nicht klar festgelegt (vgl. auch Prior 2008, S. 307): Musiker*innen treten nicht nur als Wissenschaftler*innen auf (wie dies oben erläutert wurde), sondern sind teilweise auch als Journalistinnen oder Veranstalter tätig. Es wird daher ein pluraler Habitus der Personen deutlich, die an der performativen Kulturproduktion beteiligt sind. Zweitens zeichnet die Situation in der Kulturwelt sich dadurch aus, dass besonders viele Personen produzierend tätig sind (vgl. Crane 1992, S. 117 f.). Stärker im Sinne der Distinktions- beziehungsweise Feldtheorie formuliert heißt dies, dass die EEM gemäß der Logik des kulturellen Pols im Feld funktioniert: Die Akteur*innen produzieren in erster Linie für andere Produzierende in der Kulturwelt selbst und nicht etwa für ein Massenpublikum (vgl. Bourdieu 1999, S. 135; siehe [5.1]). Das heißt, dass Kulturproduktion auch auf die Erwartungen von anderen Produzierenden ausgerichtet wird. Konsument*innen, die selbst keine Bereiche der Kulturproduktion oder Kulturvermittlung mittragen, finden sich eher weniger in der EEM. Die meisten Personen sind Musikerinnen, Veranstalter, Journalist*innen oder sie forschen zu Aspekten der Kulturproduktion. Und sie zeichnen sich dadurch aus, dass vermittelnde Rollen von ihnen ebenfalls wahrgenommen werden.

Allgemeiner kann verdeutlicht werden, dass die performative Kulturproduktion in einem sozialen Kontext eingebettet ist, der als ein Netzwerk einer urbanen Mittelklasse aufgefasst werden kann (vgl. Crane 1992, S. 115 f.). Der Klassenbegriff wird hier vergleichsweise grob verwendet; er dient als eine Betrachtungsheuristik und weniger als Beschreibung von gesellschaftlichen Verhältnissen. Zudem beruhen die meisten Beschreibungen auf qualitativen Analysen und weniger auf quantitativen Daten. Trotzdem bietet diese Heuristik ein

²¹Die Arbeit von Åsne Dahl Haugsevje (2022) verdeutlicht, dass eine solche Vermittlung durchaus einen „Vorteil“ bringen kann (von der Sicht der Kulturwelt aus). Die Autorin hebt hervor, wie Bürokrat*innen und Kulturproduzierende zur Rechtfertigung auf sehr unterschiedliche Qualitätskonventionen zurückgreifen. Damit Kulturförderung besser funktioniert, müsse Folgendes geschehen: „[T]he people employed in the support system need to increase their knowledge on the complex professional practices of creatives and what is at stake within creative industries“ (Haugsevje 2022, S. 13). Die Erlangung von solchem Wissen könnte durch vermittelnde Positionen befördert werden.

Analysepotenzial: Mit dem Begriff kann zuerst deutlich gemacht werden, dass sich die Akteur*innen als Gruppe sozialstrukturell im besonderen Maße durch ein hohes Bildungsniveau auszeichnet. Das hohe Interesse an Bildung zeigt sich etwa in der folgenden Aussage einer interviewten Person (CD). Zum Zeitpunkt des Interviews befand sie sich in einem Dissertationsprogramm für Musikwissenschaften und veröffentlichte Musik im Bereich der EEM.

CD: Ich bin schon ewig in der Schule. Ich habe also angefangen, zuerst mit einem Bachelor-Abschluss in englischer Literatur. Ich spiele Bratsche und singe, seit ich ein kleines Kind bin [...]. Während des Studiums nahm ich zwar Musikunterricht, aber ich habe nicht Musik als Hauptfach gewählt, sondern eben Literatur. Ich spezialisierte mich auf Literatur aus den Südstaaten der USA und das war auch viel Poesie, der ich mich gewidmet habe. Das war also mein Bachelor-Abschluss. Danach absolvierte ich am Konservatorium von San Francisco einen Master in Bratschenmusik. Das war eine Art moderne Bratschenausbildung [...]. Dann zog ich nach Frankreich und machte einen weiteren Master-Abschluss, ebenfalls für die Bratsche, aber spezialisiert auf die Aufführung Alter Musik. [...] Ebenfalls habe ich noch ein kurzes, einjähriges Studium in Zürich absolviert, indem ich mich mit Alter Musik und Gesang beschäftigte. Das habe ich aber abgebrochen. (Quelle: Interview)

Die hohe Bildung der Akteur*innen der EEM lässt sich über weiteres empirisches Material verdeutlichen.²² Ein Onlinemagazin der Kulturwelt verfügte beispiels-

²²Die Beschreibungen zur EEM können abgeglichen werden mit denjenigen beiden Bereichen im Feld der Musik, zwischen denen sich diese Kulturwelt befindet, also der elektronischen Tanzmusik und der Kunstmusik (siehe [5.1]). Für einen Einblick in die sozialstrukturelle Situation hinsichtlich Bildung in der elektronischen Tanzmusik kann auf eine Studie von Gunnar Otte verwiesen werden (2015). Anhand einer 2004 auf einem deutschen Festival für elektronische Tanzmusik durchgeführten Befragung zeigt er auf, dass das dortige Publikum allgemein ein leicht unterdurchschnittliches Bildungsniveau aufweist und dass bei den anwesenden Studierenden eher die Studiengänge Ingenieurwissenschaften, Informatik und Wirtschaftswissenschaften überwiegen, während kaum geisteswissenschaftliche Student*innen anwesend sind (Otte 2015, S. 39). Katarzyna Grebosz-Haring und Martin Weichbold (2020) wiederum haben die Besucher*innen von drei verschiedenen Kunstmusikfestivals in Europa befragt. Sie heben ein besonders hohes kulturelles Kapital hervor: „Of the respondents, 63.0 % hold a university degree, while another 19.0 % hold a doctorate, meaning that 8 out of 10 attendees have an academic education. Just 14.6 % hold a high school diploma as their highest qualification, while only 3.3 % have middle school or less as their highest level of education.“ (Grebosz-Haring und Weichbold 2020, S. 67)

weise über ein regelmäßiges Interviewformat, dass verschiedenen Musiker*innen jeweils dieselben kurzen Fragen stellte. Unter diesen Fragen war auch folgende: „Was ist dein akademischer Hintergrund? Bist du ein*e Autodidakt*in?“ Diese Frage wurde bei 32 veröffentlichten Interviews gestellt. Rund 70 % der Antworten verwiesen explizit auf eine tertiäre Ausbildung: 20 % auf ein kultur- und sozialwissenschaftliches Studium, 20 % auf ein Kunststudium und 30 % auf die Ausbildung an einer Musikhochschule (wobei 10 % Aspekte wie Ton- oder Aufnahmetechniken hervorhoben). Die verbleibenden 30 % verwiesen nicht etwa auf andere Ausbildungen, sondern wichen mit allgemeinen Antworten aus wie „Ich lerne von allem, was passiert, und allen anderen.“ (Quelle: Materialsammlung)

Die Zugehörigkeit zur Mittelklasse ist charakteristisch und zeichnet sich durch eine tertiäre Bildung aus. Damit grenzen sich die Akteur*innen der EEM von Personen ab, die eine solche Bildung nicht genossen haben (vgl. auch Prior 2008, S. 308). Die soziale Einbettung der performativen Kulturproduktion lässt sich über diese Charakterisierung mit anderen Klassenbeschreibungen ergänzen, die breitere gesellschaftliche Phänomene über soziale Großgruppen beschreiben: Die Zentralität von hoher Bildung zeigt sich auch in der von Andreas Reckwitz beschriebenen „neuen“ akademischen Mittelklasse (2017, S. 273 ff.), die Trägerin des Singularisierungsprozesses sei. Ebenso findet sich diese Eigenschaft bei Richard Floridas kreativer Klasse (2002, S. 68 ff.) und der von ihr ausgehenden Neuorientierung von Arbeit (siehe [2.2.2 und 3.1.1]). Die Verwendung des Klassenbegriffs für die Beschreibung der Akteur*innen der EEM bedingt allerdings auch eine Unschärfe. Denn neben den Personen mit besonders hoher Bildung finden sich natürlich Personen im Bereich der EEM, die keine solche tertiäre Bildung genossen haben. Bei diesen Fällen wurde in der empirischen Arbeit oftmals folgender Aspekt deutlich: Die Akteur*innen ohne Ausbildung an einer Universität oder Fachhochschule waren mit einer Partnerin oder einem Partner zusammen, die einen solchen Werdegang durchlaufen hatten. Sie waren daher durch Liebesbeziehungen beziehungsweise Partnerschaften indirekt an die Personen mit hoher Bildung angeschlossen.

Neben der Bildung können die Eigenschaften der EEM-Akteur*innen als objektive soziale Klassenfraktion wie folgt beschrieben werden: Für den Aspekt des ökonomischen Kapitals zeigt sich ein weniger eindeutiges Bild. Grundsätzlich sind es vergleichsweise tiefere bis mittlere Einkommen, über welche die Personen verfügen können (vgl. auch Ludewig 2019, S. 78). Dieser Aspekt der Klasse wurde aber nicht konkret erfragt in den Gesprächen, sondern zeigte sich indirekt in den Aussagen der Akteur*innen. Geldprobleme waren für Interviewpartner*innen zwar vorhanden, jedoch selten in einem Ausmaß, dass die Lebensgrundlage im Alltag gefährdet gewesen wäre. So gab es einige Beispiele von

prekären Situationen – aber auch Beispiele von besonders wohlhabenden Personen. Einer Konzeption von sozialem Kapital folgend kann hervorgehoben werden, dass die Nähe zwischen der Kulturwelt und der wissenschaftlichen Welt nur eine Verknüpfung unter vielen ist. Es zeigen sich zudem Überschneidungen zu weiteren Musikbereichen sowie verschiedensten anderen Feldern der Kulturproduktion und deren jeweiligen Welten: zur Mode, zur Literatur, dem Theater und mehr (siehe [5.4.6]). Es ist dieses soziale Kapital, das den Akteur*innen der EEM Dinge ermöglicht, die ihnen sonst aufgrund eines geringeren ökonomischen Kapitals verwehrt wären (z. B. eine hohe räumliche Mobilität). Diese Rolle von Beziehungen deckt sich mit den Ergebnissen der Analysen von Luc Boltanski und Arnaud Esquerre, welche die aktuelle „ökonomische Lage der Kulturarbeiter“ in Frankreich zu fassen versuchen (2018, S. 587 ff.). Auch die beiden Autoren präsentieren ähnliche Befunde: Neben dem hohen Bildungsniveau zeigt sich grundsätzlich ein vergleichsweise mittleres Einkommen bei der Klasse der Kulturarbeiter*innen.²³ Dieses Einkommen speist sich allerdings aus diversen Quellen – und es ist im besonderen Maße abhängig von sozialen Beziehungen und den sich daraus ergebenden Möglichkeiten (Boltanski und Esquerre 2018, S. 596).

Die Bildungs-, Einkommens- und Sozialkapital-Aspekte führen dazu, dass die Mittelklasse-Akteur*innen der EEM auf bestimmte Ressourcen zurückgreifen können (vgl. Crane 1992, S. 115; Becker 2017, S. 76 ff.): eine bis zu einem gewissen Grad sichere Basis aus personellen Mitteln, Infrastruktur, Medien sowie teilweise Fördergeldern (vgl. Whiting 2021, S. 571 f.; Faustino 2022, S. 96). Dabei ermöglicht der Mittelklassehabitus einen Umgang mit diesen Mitteln, der teilweise ohne eine Profitorientierung erfolgen kann, während der Zugriff auf staatliche Unterstützung durch die Rolle der „ermöglichenden“ Vermittler*innen nochmals verstärkt wird (vgl. Haugsevje et al. 2021, S. 6 f.).²⁴ Eine

²³ Boltanski und Esquerre nutzen den Klassenbegriff nur vage für ihre Beschreibungen der Bereicherungsökonomie. Für sie bleiben die aktuellen sozialen Großgruppen noch virtuell, da sie „[...] weder rechtlich noch durch administrative und statistische Konventionen objektiviert worden sind [...]. Damit sie Wirklichkeit werden, das heißt die Form von sozialen Klassen annehmen, müsste man sie inmitten der Ereignisse, und zwar genauer gesagt inmitten der Konflikte beobachten können, in deren Verlauf die Personen gezwungen wären, sich an den Herausforderungen zu orientieren, denen sie sich gegenübersehen.“ (2018, S. 614 f.)

²⁴ Der Charakter der fehlenden Profitorientierung in der EEM-Kulturwelt zeigt sich an einem weiteren Detail: Die interviewten Personen konnten sich jeweils ohne weitere Probleme die Zeit nehmen, um ein längeres Interview während ihres jeweiligen Arbeitstages zu führen. Die Terminfindung war mit fast allen Interview-Partner*innen unproblematisch.

solche Ressourcengrundlage unterscheidet die EEM feldtheoretisch von anderen Musikwelten, die eher dem ökonomischen Pol des Musikfeldes zugeordnet werden können (etwa dem Bereich der elektronischen Tanzmusik). Die darin tätigen Akteur*innen wären entweder stärker auf finanzielle Einkünfte aus Verkäufen angewiesen oder sie würden die Tätigkeiten in der Kulturwelt eindeutiger als Hobby auffassen und von einem eigentlichen „Beruf“ abgrenzen. Gleichzeitig ist die Situation in der EEM hinsichtlich staatlicher Unterstützung weniger sicher oder umfassend. Es werden geringere Summen bereitgestellt als in anderen Welten des Musikfeldes, die noch eindeutiger dem kulturellen Pol gemäß dem Feld der Macht zugeordnet werden können, etwa der akademischen, elektronischen Musik (vgl. Ludewig 2019, S. 77). Das heißt, dass Fördergelder teilweise eben nicht genehmigt werden – oder auch, dass die Musiker*innen der EEM Nebenberufe ausüben müssen, um ihren Lebensunterhalt bestreiten zu können.

Die bisherigen Beschreibungen der EEM-Akteur*innen als Fraktion einer neuen Mittelklasse nahmen bereits Bezug auf vergleichbare und anschlussfähige Gesellschaftsdiagnosen sowie deren Klassenbeschreibungen (d. h. Florida 2002; Reckwitz 2017; Boltanski und Esquerre 2018). Neben diesen allgemeineren Perspektiven auf bestimmte Großgruppen und deren sozialstrukturelle Aspekte lässt sich eine Detailstudie heranziehen, um die soziale Gruppe der EEM-Akteur*innen nochmals etwas zu spezifizieren. Michael Liegl widmet sich in einer ethnografischen Arbeit (2016), im Rahmen derer er zwischen 2003 und 2006 eine Künstlergruppe in New York beforstete, nämlich einem sehr ähnlichen Umfeld. Die von ihm untersuchte Gruppe, deren Mitglieder und die damit etablierten Netzwerke können als lokal begrenzte und zeitlich zurückliegende Form der hier untersuchten Kulturwelt der EEM aufgefasst werden. Liegl beschreibt die Sozialstruktur der Gruppe unter anderem folgendermaßen:

Es lässt sich bei aller [von der Gruppe] behaupteten Diversität doch nicht übersehen, dass die meisten der [GS: im Buch dargestellten] Erzählungen [der Akteur*innen] eine frühe Berührung mit Kunst, Musik, Technologie oder eine Kombination davon beinhalten. Fast alle Befragten haben ein Studium abgeschlossen. Müheloser Umgang mit Computern gehört entweder zum Beruf oder zum Hobby, meistens zu beidem. Obwohl viele ihre Kunst mit großem Elan, Ehrgeiz und Engagement betreiben, finden sich doch kaum professionelle bzw. erwerbsmäßige Künstler, sondern eher leidenschaftliche Amateure. Dafür sind aber auch fast alle – was in den sogenannten kreativen Branchen wie Musik, Kunst, Design, Informatik, Journalismus ja nicht unüblich ist – als Freiberufler tätig oder auf Projektbasis beschäftigt. Die Skills dafür verdanken sie nur selten formaler Bildung, sondern wurden autodidaktisch „on the job“ gelernt, und die spezielle selbstaktivierte Weise des Autodidaktentums scheint zentral für die Art des Wissenserwerbs, aber auch das Selbstimage dieser Leute. [...] Schließlich bewegen sich viele entweder als Dozenten oder Doktoranden im akademischen Umfeld. Was die sozialstrukturelle Verortung sowie die biographische Herkunft angeht, ergab sich in Interviews mit

meinen Feldprotagonisten ein recht klares Muster, das sich auch durch eine Fragebogenerhebung weiter bestätigte – es handelt sich hier, wenig überraschend um die kreative Mittelschicht. (Liegl 2016, S. 71 f.)

Bei den empirischen Fällen, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit untersucht wurden, zeigt sich eine sehr ähnliche Sozialstruktur: Sowohl die zeitlich weiter zurückliegende und sehr konkrete Gruppe als auch die hier betrachtete Klassenfraktion sind geprägt von hoher Bildung und den Netzwerken zwischen verschiedenen kreativen Bereichen. Gleichzeitig werden aber zwei zusammenhängende Verschiebungen deutlich gegenüber den Akteur*innen, die von Liegl untersucht wurde: Erstens sind kultur- und sozialwissenschaftliche Studienabschlüsse nochmals stärker verbreitet als bei der beschriebenen Künstlergruppe in New York. Diese Verbreitung zeigt sich explizit: Unter den Akteur*innen der EEM finden sich nicht nur einzelne, sondern ein großer Anteil an Personen, die ein solches Studium absolviert haben. Die Verbreitung der Kultur- und Sozialwissenschaften zeigt sich darüber hinaus implizit: Das Wissen dieser Disziplinen floss über die letzten zehn bis zwanzig Jahre mehr und mehr in andere Studiengänge ein, deren Abgänger*innen Liegl in seiner Künstlergruppe antraf. Zweitens wird im empirischen Material der vorliegenden Arbeit ein völlig anderer Schwerpunkt deutlich, der das soziale Umfeld ausmacht. Bei Liegls Beschreibungen, die aus der ersten Hälfte der 2000er Jahre stammen, war es insbesondere eine Technikaffinität, die eine symbolische Identität der untersuchten Gruppe repräsentierte. Die Künstlergruppe stellte eine Leidenschaft für Informations- und Kommunikationstechnologien heraus und betonte, sich ständig im Selbststudium im Umgang mit Technik weiterzubilden (Liegl 2016, S. 76 f./146). Diese Allgegenwart von Technik, wie etwa des Laptops und eine damit einhergehende digitale Vernetzung, ist kein Alleinstellungsmerkmal von Kulturwelten mehr. Ein solcher „digitaler“ Lebensstil, den Liegl noch als zentrales Distinktionsmerkmal auffassen konnte, ist heute Alltag für weite Teile der Gesellschaft. Anstelle der Technikaffinität kann das Wissen um kultur- und sozialwissenschaftliche Theorien als ein spezifisches Lebensstilmerkmal hervorgehoben werden. Die Konzepte und Namen der Theoretiker*innen stehen den Mittelklasse-Akteur*innen der EEM als eine Ressource für Distinktion zur Verfügung.

5.2.5 Die selbstverständliche wissenschaftliche Perspektive

Anstatt das Wissen um die theoretischen Konzepte aus den Kultur- und Sozialwissenschaften lediglich als strukturelles Merkmal einer bestimmten Mittelklasse zu verstehen, soll hier nach ersten Konsequenzen daraus für das Umfeld

gefragt werden. Mit dem Wissen um die Theorien und der damit einhergehenden neuen Problematisierung erfolgt nämlich eine bestimmte Art der Grenzziehung im Umfeld der EEM. Der Begriff der Grenzziehung oder der „Boundary Work“ wurde unter anderem von Michèle Lamont verwendet und beschreibt allgemein die Art und Weise, wie Personen sich von anderen Personen sowie deren Lebensweisen abgrenzen und so eine eigene Gruppenzugehörigkeit schaffen (Lamont 1992, 2000; Lamont und Thévenot 2000; Lamont und Molnár 2002; Pachucki et al. 2007). Angelehnt an die Beschreibung von Distinktionsmerkmalen und deren Zuordnung zu sozialstrukturellen Gruppen verdeutlicht der Begriff die Handlungen, die Verwendungen von Aussagen oder auch Interpretationsstrategien, die zur Distinktion führen können. Grenzziehung ist daher “the process by which people differentiate themselves from others” (Lamont 2000, S. 270). Im Rahmen dieses Prozesses können die Theorien als eine sozialstrukturell-bedingte Ressource gesehen werden, als „cultural supply side“ (Lamont 1992, S. 7), um Grenzen zu ziehen. Damit wird nochmals stärker als bei der Distinktionstheorie von Bourdieu (1982) betont, wie durch die symbolischen Grenzziehungen die objektiven sozialen Grenzen erst etabliert werden: Es geht um symbolische Ressourcen zur Etablierung, Aufrechterhaltung oder Auflösung von objektiven und institutionalisierten sozialen Unterschieden (vgl. Lamont und Molnár 2002, S. 168 f.).

Der Prozess der Grenzziehung, der in einem Umfeld von Performativität wie der EEM erfolgt, wird insbesondere durch eine selbstverständliche Übernahme einer wissenschaftlichen Perspektive ermöglicht. Dies bedeutet, dass die Akteur*innen ihre Kulturwelten in Bezug zu den Kultur- und Sozialwissenschaften stellen, ihre eigene Produktion über die Problematisierung dieser Disziplinen betrachten, ihre Rolle teilweise als Forscher*innen verstehen oder Themen aus den Kultur- und Sozialwissenschaften als etwas Alltägliches ansehen. Die damit einhergehenden Auffassungen werden als völlig normal sowie gängig verstanden und nicht etwa als ein Merkmal, welches das Umfeld hervorhebt. Trotzdem wird diese wissenschaftliche Perspektive im Umfeld vorausgesetzt und es werden damit Grenzen gegenüber anderen Welten etabliert. Andere Kulturwelten oder andere soziale Gruppen können als „anders“ aufgefasst werden, weil sie keine solch selbstverständliche wissenschaftliche Perspektive auf ihre eigenen Prozesse einnehmen. Teil dieser Selbstverständlichkeit sind auch die Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften – an gewissen Stellen sehr explizit und bewusst, an anderen wiederum nur implizit und unbewusst. Die Übernahme der wissenschaftlichen Perspektive kann an vier Aspekten erläutert und eine damit einhergehende Grenzziehung verdeutlicht werden:

Der erste Aspekt wird an den Referenzen auf die kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien selbst deutlich, die in der Kulturwelt etwa in verschiedenen textlichen Materialien vorgebracht werden. Diese Referenzen können gemacht werden, ohne dass ein theoretisches Konzept näher erläutert werden muss. Das Wissen um eine Theorie wird implizit vorausgesetzt und gehört zu den Bedeutungsstrukturen im Feld dazu. So verweist beispielsweise der Presstext einer Musikveröffentlichung folgendermaßen auf ein theoretisches Konzept: „Der Begriff Autopoiesis ist nicht im Sinne der luhmannschen Systemtheorie zu verstehen, sondern bezieht sich auf seine biologische Bedeutung, die bloße Selbsterhaltung des Lebens“ (Quelle: Materialsammlung). Im Presstext der Veröffentlichung erfolgen allerdings keine weiteren Erläuterungen zum erwähnten Soziologen, sondern es wird versucht, das vorgebrachte Verständnis von Autopoiesis auf die klanglichen Aspekte der Veröffentlichung zu übertragen: „Found Footage‘, Sprachaufnahmen von verzweiferten Seelen, aber auch manisch treibende Beats zeugen von verschiedenen Formen der Lebenserhaltung“ (ebd.). In der Kulturwelt wird daher vorausgesetzt, dass eine lesende Person selbstverständlich den Begriff der Autopoiesis auf Luhmann beziehen würde. Deshalb muss auch nicht der Begriff erklärt, sondern verdeutlicht werden, dass dieser *nicht* in einer „gängigen“ Art und Weise gebraucht werde. Dieser Aspekte der Selbstverständlichkeit zeigt sich bei weiteren theoretischen Begriffen wie „Epistemologie“ oder „Habitus“, die anscheinend ohne Erläuterung in der Kulturwelt verwendet werden können. Selbst der Akt des Zitierens ist selbstverständlich und wird vorausgesetzt, wenn etwa „et al.“ in Presstexten oder anderen Formaten auftaucht. Fehlt die Selbstverständlichkeit in Bezug auf wissenschaftliche Texte, machen die Selbstbeschreibungen der Kulturwelt für eine*n Leser*in wenig bis keinen Sinn.

Ein zweiter Aspekt, wie diese Selbstverständlichkeit der wissenschaftlichen Perspektive im Umfeld der EEM in Erscheinung tritt, kann anhand der bereits erwähnten Gesprächsformate verdeutlicht werden. Diese finden oft auf Festivals der EEM statt und ergänzen als Tagesprogramm die nächtlichen Konzerte und Partys. Bei Vorträgen und Podiumsveranstaltungen präsentieren beziehungsweise diskutieren sowohl Musikerinnen und Journalisten aus der Kulturwelt als auch Wissenschaftler*innen selbst. Solche Formate mögen nicht per se ein Novum in der Kulturproduktion sein und sie können auch nicht exklusiv der Wissenschaft zugeordnet werden. Aber in der Art und Weise, wie sie in der EEM präsentiert werden und ablaufen, gleichen die Gesprächsformate den Konferenzen der Kultur- und Sozialwissenschaften. Die Selbstverständlichkeit der wissenschaftlichen Perspektive zeigt sich bei solchen Gesprächsformaten daran, dass diese in keiner spezifischen Weise für die Festivals eingeführt werden müssen. Deren Bedeutung

für ein jeweiliges Musikfestival wird nicht erläutert, sondern das Format selbst als auch dessen Inhalte – etwa ein Befragen, Abstrahieren und Analysieren von Prozessen in der eigenen Kulturwelt – werden als selbstverständlich angesehen. Es wird vorausgesetzt, dass die Festivalbesucher*innen verstehen sollen, warum die Vorträge eines Gesprächsformats zu einem Festival passen sollten, und warum man sich diesen neben dem eigentlichen Musikprogramm widmen soll. Die Formate werden nicht als ein marginaler Bestandteil der Festivalprogramme aufgefasst, sondern als wichtiger Teil. Im folgenden Zitat aus dem Newsletter eines Festivals wird als erster Programmpunkt sogleich das Gesprächsformat genannt – noch vor den eigentlichen Musikveranstaltungen.²⁵

Heute starten wir unsere 15. Festivalsausgabe. Die vollständige Online-Ausgabe ist ein Versuch, mit neuen digitalen Formaten zu experimentieren und Wege zu finden, sich anzupassen und gleichzeitig wichtige Formen der Kontinuität zu bewahren. [...] In diesem Jahr gibt es viele Möglichkeiten, sich am Festival zu beteiligen: Unser Gesprächsprogramm und unser Musikprogramm kann über die Festivalwebseite oder über unseren YouTube-Kanal verfolgt, unsere virtuelle Festivalumgebung und eine Ausstellung können betreten sowie die virtuellen Partys besucht werden oder ihr könnt euch einen Platz sichern, um mit einer generativen Musiksoftware zu experimentieren. (Quelle: Materialsammlung)

Als dritter Aspekt der selbstverständlichen, wissenschaftlichen Perspektive kann auf das eigene Rollenverständnis der Akteur*innen verwiesen werden. Dieses bezieht sich immer wieder auf den Begriff der Forschung. So wird das Publikum der eben erwähnten Gesprächsformate in einer solchen Rolle angesprochen, wenn ein Vortragender eine Antwort auf die Frage beginnt mit: „Wir als Forschende müssen...“ (Quelle: Feldnotizen). Weiter verstehen Akteur*innen ihre Kulturproduktion teilweise als Forschung. Die Begrifflichkeiten wie „Forschung“ und „Forscher*in“ können daher in Bezug auf die Musik und die Akteur*innen in der EEM verwendet werden, ohne dass damit eine der Kulturwelt externe Rolle angesprochen wird. Das genaue Bild von Forschung bleibt in der EEM vage und wird selten wirklich explizit gemacht. Es entspricht allerdings am ehesten noch einer kulturwissenschaftlichen Vorstellung (weniger einer empirisch-sozialwissenschaftlichen) und verfolgt die Analyse von Bedeutungen eines „Kulturphänomens“ im Zusammenhang mit weiteren „Kulturphänomenen“ (Wirth 2008,

²⁵Die Ausgabe des Festivals fand während eines sogenannten „Lockdowns“ in der Covid-19-Pandemie statt und konnte daher lediglich als digitales Festival online stattfinden.

S. 63). Oder die Akteur*innen nehmen Bezug auf neuere Forschungsverständnisse, die etwa explizit Klang als Medium der Forschung verwenden möchten (vgl. Groth und Samson 2016). Das Rollenverständnis als forschende Personen wurde auch in den geführten Interviews deutlich. Das teilweise angestrebte Spiel mit der Expertenposition der interviewten Personen (siehe [4.3.1]) führte nämlich auch zu folgender Konsequenz: Irritationen erfolgten insbesondere dann, wenn sich die Akteur*innen *nicht* als gleichberechtigte Forschungspartner*innen angesprochen fühlten und sie das Interview eher als Form des Datensammelns auffassten.

Ein vierter Aspekt, der ein Hinweis auf die Selbstverständlichkeit der wissenschaftlichen Perspektive lieferte, zeigte sich allgemein in verschiedenen Gesprächen und den geführten Interviews: Diskussionen von Theoriekonzepten führten keineswegs zu Konfusion oder Irritation bei den interviewten Personen und konnten ohne Erläuterungen zu Autor*innen sowie Konzepten erfolgen – ähnlich wie bei den Preetexten der Kulturwelt. Gegenüber einer Interviewpartnerin (AC) wurde beispielsweise die Anekdote erwähnt, dass Adorno von seinen Leser*innen angeschrieben und nach Musiktipp gefragt wurde (vgl. Felsch 2015, S. 40). Ohne weitere Hinweise erwiderte die Interviewpartnerin: „Ich bin froh, dass du Adorno erwähnst“ (Quelle: Interview) und sie erläuterte, wieso der Soziologie für sie relevant sei. Die Selbstverständlichkeit wurde auch in informellen Gesprächen immer wieder deutlich: Kultur- und sozialwissenschaftliche Themen sind Aspekte, die verwendet werden können, um eine Ansicht zu verdeutlichen, und sie sind schlicht Gesprächsstoff auf Partys oder bei gemeinsamen Abendessen. Der folgende, längere Ausschnitt aus den Feldnotizen zeigt dies nochmals auf, indem beschrieben wird, wie verschiedene Akteur*innen selbstverständlich auf Konzepte eingehen und darüber sprechen. Dies erfolgt zuerst anhand eines Gesprächs mit zwei Personen, in dem verschiedenste Hinweise vermischt werden, und dann anhand eines weiteren Gesprächs, in dem der Habitus-Begriff von Bourdieu plötzlich auftaucht.

Es findet eine kleine Feier zur Veröffentlichung eines Musikalbums in einer Stadt in der Schweiz statt, draußen vor einem Gemeinschaftsbüro einer Kommunikationsfirma. Der Anlass beginnt am frühen Abend in kleinerer Runde mit zehn Leuten und wächst beständig, bis schlussendlich 30 oder 40 Personen da sind. Es ist ein typisches Beispiel für die Netzwerke der Mittelklasse und deren Überschneidungen: Es sind Musikerinnen, Künstler und Grafikdesigner*innen da, Leute aus dem Theater, aus der Modebranche, von einer Firma, die im Umweltschutz aktiv ist und so weiter – und natürlich auch einige Kultur- und Sozialwissenschaftler*innen. Alles ist verknüpft über das Musikalbum. Die folgenden beiden Gesprächssituationen fanden etwas später am Abend statt.

Beim ersten Gespräch sind Person 1 und Person 2 dabei, ein mit mir befreundetes Paar. P1 hat einen Master in Kunst, die genaue Ausrichtung weiß ich nicht, und ist Musikerin im Bereich der EEM. P2 studierte Kommunikationswissenschaften und arbeitet unter anderem an einem Theater. P1 fragt mich im Verlauf unseres Gesprächs, was das Thema meiner Doktorarbeit sei. Ich beginne kurz zu erläutern. Sie unterbricht ziemlich bald und erzählt mir sogleich von einem Beispiel: einer Konferenz, auf der sie kürzlich war. Als P2 mich fragt, mit wem ich für die Arbeit gesprochen habe, sage ich, dass ich das nicht preisgeben möchte. Und dann, so scheint mir, gehen beide in eine Abwehrhaltung über, als ich weiter über Effekte von Performativität mit ihnen spreche. Dies trifft insbesondere auf P2 zu, aber auch P1 stimmt teilweise mit ein und kritisiert eine angeblich naiv-objektive Position der Wissenschaft. P2 erläutert dann auch, wie wichtig für ihn qualitative Methoden immer waren – ich habe bis zu diesem Zeitpunkt noch kein Wort über Methoden verloren. Für die beiden ist die kultur- und sozialwissenschaftliche Problematisierung völlig selbstverständlich: P1 erläutert beispielsweise Feldeffekte und meint, sie wisse ja, dass Bilder, die in einem Museum hängen, nur aufgrund des Museums ihren Wert hätten. Wiederum: Ich habe bis zu dem Zeitpunkt kein Wort über Felder verloren. Ich habe dabei den Eindruck, dass beide sich keine legitime Kulturproduktion ohne eine solche Problematisierung vorstellen können. [...]

Das zweite Gespräch findet zuerst zwischen mir und drei Personen statt: P3 aus der Umweltschutzfirma, einer weiteren Person 4, mit der ich gemeinsam studiert habe, sowie einer Dramaturgin P5. Wir sprechen unter anderem über das Studium der Volkswirtschaftslehre, das sowohl die Person der Umweltschutzfirma als auch die Dramaturgin abgeschlossen haben. Die beiden unterhalten sich darüber, wie selbstverständlich die Idee der Nutzenmaximierung sei. Die Dramaturgin meint noch: „Ja, ich hab’ aber nicht nur das gemacht, sondern auch noch Philosophie studiert“. Irgendwie, so scheint mir, platzt plötzlich eine weitere Person 6 in das Gespräch rein und beginnt von Habitus und Pierre Bourdieu zu sprechen. Dies erfolgt etwa im Sinne von: „Habitus, Bourdieu, ich kann das alles auch, ich komm da draus!“. P6 meint dies wohl nicht ganz ernst, sondern durchaus als lockeren und lustigen Beitrag zur Unterhaltung. Aber: Ich kann mir nicht erklären, wieso sie damit angefangen hat. Vielleicht weil ich zuvor mit einer anderen Person 7 über Soziologie gesprochen habe? Oder hat P6 sonst das Thema überhört bei dem laufenden Gespräch? Weiter erklärt P6, dass sie als Teil ihres Studiums der Betriebswirtschaftslehre an einer Schweizer Hochschule auch ein Drittel der benötigten Kreditpunkte im Fach Soziologie erwerben konnte. (Quelle: Feldnotizen)

Die im Umfeld der EEM etablierten Grenzen werden selten explizit verhandelt und die Abgrenzungen sind für die Akteur*innen selbst nicht immer offensichtlich. Sie werden jedoch dann deutlich, wenn Personen zwischen Welten wechseln. Im folgenden Zitat aus einer Diskussionsrunde erläutert ein EEM-Musiker seinen Wechsel hin zur nahen Kulturwelt der elektronischen Tanzmusik. Eine wichtige Erfahrung dabei war für ihn, dass damit eine kultur- und sozialwissenschaftliche Problematisierung wegfiel. Die damit verbundenen „Probleme“ waren plötzlich keine mehr: „Ich fing an, mehr Zeit mit dem Klubpublikum der elektronischen Tanzmusik zu verbringen. Das war so erfrischend! Ich war von Leuten umgeben, die nie wirklich über die Schrecken des Neoliberalismus diskutierten, sondern einfach feierten“ (Quelle: Feldnotizen). Umgekehrt erfahren Akteur*innen, die neu in der Welt der EEM tätig sind, die Selbstverständlichkeit einer wissenschaftlichen Perspektive als Grenze. Dies erläuterte etwa eine Person, die in dieses Umfeld kam, dort ein Gesprächsformat organisierte und für die Ausrichtung des Formats Kritik aus der Kulturwelt erhielt. Die Organisatorin erklärte in einem Gespräch, dass ihr ein kultur- und sozialwissenschaftliches Verständnis fehle. Deshalb habe sie die kritisierten Aspekte gar nicht bedenken können und sei sehr überrascht gewesen von der Kritik, die sie erfuhr.

Über die Selbstverständlichkeit der wissenschaftlichen Perspektive trifft im Umfeld der EEM die allgemeine Definition von Grenzziehung gemäß Lamont mit einer spezifischen Vorstellung des Prozesses zusammen. Der Begriff wurde nämlich zuerst von Thomas Gieryn verwendet, um Grenzziehung in der Wissenschaft zu beschreiben (1983, 1999): Mit “Boundary Work” beschreibt er “the discursive attribution of selected qualities to scientists, scientific methods, and scientific claims for the purpose of drawing a rhetorical boundary between science and some less authoritative residual non-science” (Gieryn 1999, S. 4; vgl. Lamont 2000, S. 270; Lamont und Molnár 2002, S. 180). Auch die Grenzziehung im Bereich der EEM erfolgt spezifisch über implizite Vorstellungen von Wissenschaftlichkeit und einer kultur- und sozialwissenschaftlichen Problematisierung. In Bezug zu dieser Vorstellung von Wissenschaftlichkeit werden Zugehörigkeiten bestimmt und Wertigkeiten verhandelt. Gleichzeitig gilt diese Grenzziehung nicht nur den Akteur*innen der Kulturwelt, sondern auch Wissenschaftler*innen (z. B. die Vertreter*innen der Studies) können so innerhalb der Grenzen und als dem sozialen Umfeld zugehörig verortet werden.

Die Selbstverständlichkeit der wissenschaftlichen Perspektive, mit der die Zugehörigkeit von Personen und Kulturprodukten festgemacht wird, ist noch nicht ausreichend für die Erklärung von Performativität. Auf der einen Seite ist die damit verbundene symbolische Grenzziehung über die Referenzen auf Theorien nur eine Strategie unter vielen anderen, mit denen die sozialen Grenzen in der Kulturwelt symbolisch verdeutlicht werden (vgl. Thornton 1995, S. 155 f.).

So können Akteur*innen diese Art der Grenzziehung zwar anerkennen, für sich selbst aber auch andere Strategien nutzen, um Zugehörigkeit zur Kulturwelt zu beanspruchen. Die vollständige Darstellung der Lebensstile in der EEM ist nicht das Ziel der vorliegenden Arbeit. Auf der anderen Seite folgen aus dieser spezifischen Art der Grenzziehung weitere Prozesse: Diese werden in späteren Unterkapiteln als die eigentlichen performativen Effekte erläutert [5.3.4–5.3.6] oder als die neuen Prozesse in einer Kulturwelt aufgefasst [5.4.5]. Die Grenzziehung wird lediglich als eine vorläufige Konsequenz (vgl. Gieryn 1999, S. 23) von Performativität angesehen beziehungsweise als ein weiterer Schritt der Übersetzung hin zur performativen Verwendung der Konzepte.

5.2.6 Nahelegungen der Verwendung von Theorie

In den bisherigen Darlegungen zur Situation der Intermediation wurde beschrieben, wie eine neue Problematisierung von Kulturproduktion sich in einer Kulturwelt etabliert, wie Theorien aus den Kultur- und Sozialwissenschaften an Akteur*innen vermittelt werden und wie so ein bestimmtes soziales Umfeld für performative Kulturproduktion entsteht. Damit werden allgemeine Effekte deutlich, die im Zusammenhang mit Performativität stehen. Neben der zuletzt erläuterten, selbstverständlichen wissenschaftlichen Perspektive wäre ein weiterer allgemeiner Effekt, dass die Akteur*innen im besonderen Maße eine „kritische“ Haltung einnehmen und ihre Kritik über theoretische Konzepte formulieren. Eine solche kritische Haltung wird von den Studies bereits vorgegeben (vgl. Sterne 2012, S. 5; Gaugele und Kastner 2016b, S. 2) und etabliert sich im weiteren Sinne als Teil der Intermediation. Oder anders formuliert: Die kritische Haltung wird den Akteur*innen in der Situation der Intermediation nahegelegt. In vergleichbarer Weise werden den Akteur*innen auch spezifischere Dinge in der Situation nahegelegt: Verwendungsweisen der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien für Kulturproduktion. Für die theoretischen Konzepte wird daher nicht nur ein allgemeiner Rahmen geschaffen, der diese über bestimmte Formen vermittelt und allgemein die Verwendung der Theorie sinnhaft macht. In der Situation der Intermediation werden zudem „Qualitäten“ in den Theorien etabliert: Es werden erste Möglichkeiten implizit nahegelegt, welchen Nutzen Theorien im Bereich der Kulturproduktion haben, wie sie verwendet werden könnten oder was daraus folgen sollte. Diese Nahelegungen sind Teil des in der Kulturwelt öffentlichen und damit sicht- sowie erfahrbaren Umgangs mit Theorien. Es ist die Art und Weise, wie die Akteur*innen die Verwendung der theoretischen Konzepte in der Situation wahrnehmen, bevor sie die Konzepte womöglich selbst verwenden.

Im vorliegenden Abschnitt sollen nun die verschiedenen Varianten beschrieben werden, wie die Verwendung von Theorie nahegelegt wird. Diese Varianten sind nicht etwa eine theoretische Gliederung, sondern sie umfassen die Nahelegungen, die im empirischen Material aus der Kulturwelt der EMM auftraten. Gleichzeitig wurden zu deren Konzeptualisierungen theoretische Überlegungen von anderen Autor*innen miteinbezogen (insbesondere Abend 2008). Erläutert werden so insgesamt sieben verschiedene Möglichkeiten der Theorieverwendung: (1) als Qualitätsinstanz, (2) zur Erweiterung der Relevanz, (3) für Produktionstechniken, (4) für Konsumformen, (5) für Sozialformen, (6) zur Etablierung von Problembereichen und (7) zur Veränderung der Ontologie. Diese Möglichkeiten schlossen sich dabei nicht gegenseitig aus, sondern traten sowohl einzeln als auch kombiniert auf.

(1) Theorieverwendung als Qualitätsinstanz und (2) zur Erweiterung der Relevanz

Die beiden ersten Nahelegungen der Verwendung von Theorie entsprechen sehr stark dem Konzept einer Rechtfertigung (Boltanski und Thévenot 2007) von Arten und Weisen der Kulturproduktion. Bei der Anwendung als Qualitätsinstanz werden theoretische Konzepte als eine Markierung angefügt, um eine bestimmte Wertigkeit zu begründen und zu legitimieren. Das heißt, dass eine künstlerische Praxis in ihrer Art und Weise, eine Entscheidung für beziehungsweise gegen etwas oder auch eine Meinung zu etwas durch eine Theorie mit zusätzlichem argumentativem Gewicht versehen wird. Die Situation der Intermediation vermittelt daher theoretische Konzepte als etwas, mit dem bereits vorhandene Kulturproduktionen in ihrer Art und Weise als „richtig“ herausgestellt werden (im Sinne einer akademischen Rechtfertigung, vgl. Peters und Roose 2020, S. 961). Dies wird möglich, weil die Resultate der Kulturproduktion als mit einer Theorie übereinstimmend empfunden werden: weil sie einer angemessenen Weltanschauung entsprechen. In einer Gesprächsrunde im Rahmen eines Festivals betonte beispielsweise ein beteiligter Wissenschaftler, dass die Kombination von Musikgenres bei DJ-Sets der wichtige Aspekt einer bestimmten Szene sei. Dies rechtfertigte der Wissenschaftler, indem er sich auf theoretische Arbeiten aus dem Feminismus bezog, etwa von der Geschlechterforscherin und Literaturwissenschaftlerin Judith Halberstam.²⁶

²⁶Im Folgenden wird jeweils versucht, die erwähnten Theoretiker*innen kurz zu verorten. Eine solche Verortung ist selten eindeutig und andere Zuordnungen wären möglich, wie beispielsweise bei Halberstam, die auch als Kulturwissenschaftlerin bezeichnet werden könnte. Die verwendeten Bezeichnungen orientieren sich meistens an Angaben, die über institutionelle Zugehörigkeit ersichtlich sind (wie die Lehrstühle, an denen die Personen tätig waren oder sind).

Die zweite Möglichkeit, wie die Verwendung von theoretischen Konzepten nahegelegt wird, ist zur Erweiterung der Relevanz. Konzepte sollen dabei deutlich machen, dass ein Resultat der Kulturproduktion eine gesamtgesellschaftliche Aktualität besitzt. Die Theorien verdeutlichen, so wird impliziert, wie ein Musikstück die Art und Weise der sozialen Realität abbildet oder wieso das Musikstück generell eine besondere Relevanz besitzt. So werden im Verhältnis zur Kulturproduktion weitere Bezüge aufgemacht, etwa Fragen zu „Kapitalismus“ oder „Klassen“ (worüber eine soziale Rechtfertigung deutlich wird, vgl. Peters und Roose 2020, S. 960). Dabei wird vermittelt, dass ein Resultat der Kulturproduktion mehr sein kann als lediglich Musik, wenn man dieses Resultat durch die theoretische Perspektive betrachtet. Dies kann nicht nur in einem positiven Sinne erfolgen, sondern natürlich auch in Form von Kritik: In einem Gespräch zwischen einem Musiker und einer Wissenschaftlerin wurde etwa eine Ausprägung eines Genres der elektronischen Musik in den 1990er Jahren in Belgien als besonders problematisch beschrieben. Die formulierte Kritik richtete sich dabei nur anfänglich gegen den Musikstil selbst und ging dann über zu weiteren gesellschaftlichen Bereichen: An dem Genre, so wurde vermittelt, seien ebenfalls bestimmte Probleme von den linken politischen Parteien ersichtlich. Die von den beiden Personen in diesem Gespräch eingebrachte Perspektive auf Musik leitete sich insbesondere von einer postkolonialen Theorie ab.

(3) Theorieverwendung für Produktionstechniken sowie (4) Konsum- und (5) Sozialformen

Während die ersten beiden Nahelegungen der Theorieverwendung noch keine Veränderungen am Resultat der Kulturproduktion implizieren, zeigen sich bei der dritten bis fünften Variante bereits konkrete Vorschläge für Änderungen: Die theoretischen Konzepte werden nämlich weiter als etwas vermittelt, mit dem bestimmte Produktionstechniken begründet werden können. Dies kann von sehr allgemeinen Nahelegungen reichen, etwa dass jedwede Änderung gegenüber etwas „Traditionellem“ richtig sei oder dass das Anfassen von physischen Gerätschaften zur Produktion zentral wäre. Die durch Theorien erläuterten Produktionstechniken können aber auch konkreter werden, indem etwa das sogenannte „Sampling“ von Klängen als wichtig beschrieben wird oder dass Produktionsprozesse mit Synthesizern einen Zufallsaspekt beinhalten sollen. Die theoretischen Konzepte, die im Zusammenhang mit diesen Beschreibungen stehen, funktionieren dabei als Übergang: von einem allgemeinen Punkt hin wird zur konkreten Entscheidung bei Produktionsprozessen übergeleitet. In einem Vortragspanel erläuterte etwa ein Wissenschaftler, wie Änderungen von Klangfarben aufgrund technischer Entwicklungen in der Musikproduktion sehr einfach realisierbar

seien. Mit Verweis auf die Sozialphilosophie beziehungsweise die Kritische Theorie (der Frankfurter Schule) wurden diese einfachen und vielfältigen technischen Möglichkeiten als Problem beschrieben. Daraus folgte der präsentierende Wissenschaftler, dass bei der Verwendung von Musikproduktionssoftware nicht zu viele Möglichkeiten gewählt werden sollten.

Neben dem Bezug zu Produktionstechniken werden die Theorien in der Situation als etwas vermittelt, mit dem konkrete Konsumformen für Resultate der Kulturproduktion ausgezeichnet werden können. Im zuvor erwähnten Beispiel, in dem auf die Kritische Theorie verwiesen wurde, zog der Wissenschaftler weitere Konsequenzen seiner theoretischen Betrachtung: Es sei problematisch, wenn bestimmte Musikgenres bei der Arbeit gehört würden. Solche konkreten Vorschläge zum Hören oder Nicht-Hören von Genres waren eine Variante dieser vierten Möglichkeit der Nahelegung der Verwendung von Theorie. Eher allgemeinere Ausprägungen dieser Nahelegung erläuterten, dass es um ein „kritisches“ oder besonders „genaues“ sowie „vertieftes“ Zuhören gehen sollte. Letztere Konsumform wurde in einem Text eines Onlinemagazins in Bezug zu den Arbeiten der Soziologin Eva Illouz hergeleitet. In den verschiedenen Ausprägungen der vierten Variante wurden die theoretischen Konzepte als etwas präsentiert, das eine Erklärung eines bestimmten sozialen Phänomens hervorbrachte und dabei eine explizit normative Position aufwies, von der aus die Konsumform abgeleitet werden konnte.

Als fünfte Möglichkeit werden in der Situation der Intermediation mit den Theorien Sozialformen erläutert und so eine Verwendung der theoretischen Konzepte nahegelegt. Dabei werden Theorien als etwas eingeführt, das die Art und Weise der sozialen Realität fasst. Im Lichte der jeweiligen sozialen Realität erhalten dann bestimmte Sozialformen eine Relevanz. Diese können sehr konkret in Bezug zu Produktionstechniken oder Konsumformen stehen: wenn etwa Improvisation mit anderen Musiker*innen als ein wichtiges Element beschrieben wird oder einige Genres als förderlich für ein gemeinsames Erleben von Musik dargelegt werden. Die Sozialformen können aber auch nur indirekt Bezüge zu den Resultaten der Kulturproduktion herstellen. So kann ein gemeinsames Entdecken von Orten als Praxis erläutert oder sehr allgemein „Solidarität“ betont werden. In einer Diskussion, die im Anschluss an einen Panelvortrag im Rahmen eines Festivals stattfand, wurde beispielsweise das Verwandtschaftskonzept der Feministin und Wissenschaftsforscherin Donna Haraway besprochen. Zuerst erläuterte eine teilnehmende Person die Art und Weise, wie sich die theoretischen Konzepte Haraways in einer Szene zeigen. Dies führte dazu, dass Maßnahmen während der Coronapandemie 2020 kritisiert wurden, da mit diesen Maßnahmen andere Verwandtschaftsarten gemäß Haraway ignoriert würden, die in der Kulturwelt vorzufinden seien.

(6) Theorieverwendung zur Etablierung von Problembereichen und (7) zur Veränderung der Ontologie

Bei der sechsten und der siebten Möglichkeit, wie die Verwendung von Theorie nahegelegt wird, zeigen sich fundamentalere Konsequenzen für die Prozesse rund um Kulturproduktion. Bei der Verwendung der Theorien zur Etablierung von neuen Problembereichen wird, ähnlich wie bei der zweiten Möglichkeit, die Relevanz eines Resultates der Kulturproduktion erweitert. Dabei wird aber auch das Resultat der Kulturproduktion selbst erweitert, indem dieses mit neuen Aufgaben konfrontiert und erläutert wird, dass die bisher damit verbundenen Problemstellungen noch nicht ausreichend sind. Die neuen Problembereiche können durch eine theoretische Perspektive mit einem Resultat der Kulturproduktion verbunden werden, da die Theorie eine Weltanschauung sowie eine normative Position vermittelt, mit der Probleme als solche aufgefasst werden. Im Zusammenhang mit den so vermittelten neuen „Aufgaben“ von Kulturprodukten können dann auch Änderungen von Produktionsprozessen erläutert werden, dies muss aber nicht sein. So schreibt etwa eine Wissenschaftlerin in einem Artikel für eine Zeitschrift der Kulturwelt, dass Konzerte und Festivals ökologische Herausforderungen neu imaginieren sollen. Der Vorschlag wurde in Bezug auf ein Konzept der Philosophin Kate Soper vorgebracht. Gleichzeitig unterließ es die Wissenschaftlerin, in ihrem Artikel konkretere Vorschläge zur Änderung von Prozessen zu nennen, um die neu mit der Kulturwelt in Zusammenhang gebrachte Aufgabe anzugehen.

Die letzte Möglichkeit, wie die Verwendung von Theorien nahegelegt wird, steht im Zusammenhang zur Ontologie der Kulturproduktion. Die Theorien werden dabei als Grundlage gebraucht, die eine Diskussion über die Art und Weise der sozialen Realität initiiert und eine Erklärung eines bestimmten sozialen Phänomen ermöglicht. In der Situation der Intermediation werden dabei auch neue oder andere Ontologien für die Resultate der Kulturproduktion vermittelt: wer alles wirklich an einer Kulturproduktion beteiligt ist und was dazugehört. Beispielsweise vermittelte ein Akteur in einer Mischung aus Kunstperformance und Vortrag, die Teil eines Festivals war, verschiedene theoretische Überlegungen des Literaturwissenschaftlers und Medientheoretikers Friedrich Kittler. Mit seiner theoretischen Argumentation legt der Akteur den Körper als das eigentlich zentrale Element der Klangproduktion fest: „Die akustische Erfahrung der Moderne vollzieht sich letztlich in der Verkörperung. Es ist der Körper, der die Imaginationen und Äußerungen der Moderne durch seine Performance wiederholt, repliziert und diversifiziert“, so seine Aussage (Quelle: Feldnotizen). Solche theoretisch vermittelten Ontologien erweitern zugleich andere Nahelegungen. Die zuvor angesprochene, „neue“ Bedeutung von Improvisation könnte daher über die Theorieverwendung noch ausgeweitet werden: auf Improvisation mit Musiker*innen aus anderen Traditionen oder auf Improvisation als Reaktion auf eine Umgebung.

5.2.7 Exkurs zur Situation der Intermediation: Design

Zur Kontrastierung der bisher erläuterten Aspekte in der Situation der Intermediation der EEM soll in diesem Abschnitt ein Exkurs in die soziale Welt des Designs präsentiert werden. Die Einblicke in die dortige Situation der Intermediation verdeutlichen nochmals, dass die Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften in weiteren gesellschaftlichen Bereichen performativ wirken und Performativität als breiteres Phänomen aufzufassen ist. Die soziale Welt des Designs wurde zuerst als möglicher Exkurs betrachtet, da einige Akteur*innen der EEM Design-Studiengänge besucht hatten und darauf verwiesen, dass sie so in Kontakt mit theoretischen Konzepten der Kultur- und Sozialwissenschaften kamen. Die eigentliche Entscheidung für diese Welt erfolgte aber aufgrund folgender beider Überlegungen: Im Gegensatz zur EEM steht im Design erstens die Produktion von funktionalen Objekten oder Objekten mit „Gebrauchswert“ (vgl. Reckwitz 2017, S. 120 f.) im Zentrum, so die Ausgangslage. Gemäß den Definitionen, die im Feld aufgeführt werden (Friedman 2003; Singh et al. 2018), wird Design als ein Prozess beschrieben, der ein Problem lösen, die Kreation von etwas Neuem ermöglichen oder eine wünschenswerte Änderung schaffen soll. Im Folgenden stehen aber nicht die eigentlichen Produktionsprozesse im Zentrum, sondern die Situation der Intermediation in dieser sozialen Welt. Zweitens wurde der Bereich gewählt, weil hier neben theoretischen Konzepten auch sozialwissenschaftliche Forschungsmethoden in den Ausbildungsinstitutionen vermittelt werden (vgl. Seitz 2017, S. 42), was wiederum bei der EEM nicht erfolgt. Ziel des Exkurses ist es daher, einige Eigenheiten bei der Vermittlung der theoretischen Konzepte der im Zentrum stehenden Kulturwelt EEM herauszuarbeiten und zu allgemeineren Erkenntnissen für eine Situation der Intermediation zu gelangen.

Den Selbstbeschreibungen des Feldes folgend kann im Bereich des Designs eine Entwicklung festgemacht werden, die in gewissen Segmenten dieser Welt und ihren Ausbildungs- sowie Produktionsstätten ebenfalls einen „Turn to the Social“ auslöste. In den letzten fünfzig Jahren erfolgte ein Übergang von einem Produktdesign, das Dinge „nützlich“ und „schön“ gestaltete, hin zu verschiedenen anderen Ausprägungen, bei denen Technologien und Dienstleistungen „nutzbar“ gemacht oder – noch allgemeiner – Dinge „möglich“ gemacht werden. Im Rahmen dieses Übergangs haben insbesondere die Sozialwissenschaften und deren Forschungsmethoden sowie theoretische Konzepte Einzug in den Designbereich gefunden (während im Feld selbst weniger von Kulturwissenschaften gesprochen wird). Diesen Entwicklungen wird mit diversen Begriffen Ausdruck verliehen, beispielsweise „Design Thinking“ (Brown 2009): Der Ansatz startete

in der Designforschung als ein Prozess zur Selbstreflexion, bevor mit dem Schlagwort dann ein sozialwissenschaftlich-informierter Designprozess selbst bezeichnet wurde (vgl. Seitz 2017, S. 9 f.). Andere Begriffe für das Phänomen sind etwa „Social Design“ oder auch „Design Management“. Der Einzug der theoretischen Konzepte kann hier in ähnlicher Weise wie bei den Studies im Musikbereich mit einer Idee von Interdisziplinarität in Zusammenhang gebracht werden. Design soll sich also an Perspektiven aus anderen Disziplinen bedienen. Die Notwendigkeit für interdisziplinäre Praktiken wird dabei mit der Komplexität von gesellschaftlichen Prozessen begründet, die von einem disziplinären Denken nicht erfasst werden könnten. Die Komplexität wiederum zeige sich im Designbereich etwa im Zusammenhang zu einer Umweltthematik und ökologischen Herausforderungen, die als Begründung für die benötigten Veränderungen herangezogen werden.

Die Konsequenz aus den Veränderungen im Design war gleichermaßen eine neue, sozialwissenschaftliche Problematisierung der Produktion, die vergleichbar ist mit der zuvor erläuterten Situation der EEM. Die Problematisierung weist ebenfalls zwei Schwerpunkte auf: Auf der einen Seite – und vergleichbar mit der Bedeutung des Sozialen für den Klang – sollen insbesondere die Benutzer*innen von Design und deren Perspektive besser verstanden werden. Die Notwendigkeit für dieses genauere Verständnis wird in der Situation der Intermediation von theoretischen Konzepten hergeleitet und begründet, etwa von der Individualisierungsthese des Soziologen Ulrich Beck (1986) oder durch das Konzept des taktischen Wissens des Naturwissenschaftlers und Philosophen Michael Polanyi (2016). Das Verständnis für die Prozesse des Sozialen würde demzufolge Designprozesse verbessern. Auf der anderen Seite – und vergleichbar mit der Bedeutung des Klangs für das Soziale – wird eine Eigenständigkeit von Objekten sowie die daraus entstehenden Verknüpfungen betont. Diese zweite Seite der neuen Problematisierung wird insbesondere mit den Ansätzen der soziologischen Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) begründet (z. B. Latour 2006). Design habe das Potenzial, die „sozio-materiellen Realitäten“ zu verändern, so eine Beschreibung eines Akteurs (Quelle: Materialsammlung).

Im Verständnis der Akteur*innen, und zwar unabhängig vom jeweiligen Schwerpunkt, erweitert die neue Problematisierung die Relevanz der Produktionswelt und unterstreicht eine gesamtgesellschaftliche Bedeutung von Design (vgl. Seitz 2017, S. 103 f.). So hob der Ankündigungstext eines Design-Symposiums hervor:

In unseren Gesellschaften herrschen Ungleichheitsverhältnisse von Geschlechtern und Machtstrukturen von Klassen, während wir uns gleichzeitig mit den aktuellen Herausforderungen und Chancen einer pluralis-

tischen Gesellschaft konfrontiert sehen. Vor diesem Hintergrund muss die Frage nach der Rolle und Verantwortung von Design aus unterschiedlichsten Blickwinkeln besprochen werden. (Quelle: Materialsammlung)

An solchen Design-Symposien werden wiederum ähnliche Effekte deutlich, wie sie oben für die EEM beschrieben worden sind: Sie funktionieren als sozial durchmischte Interaktionsbezüge, in denen ebenfalls verschiedene Akteur*innen aus den Studies neben Designer*innen auftreten, die eine Problematisierung der Produktion vorantreiben. Wie auch in der EEM weisen die zentralen, die Theorie vermittelnden Akteur*innen einen pluralen Habitus auf, da sie gleichzeitig in verschiedenen sozialen Welten aktiv sind (vgl. Seitz 2017, S. 51).

Die neue Problematisierung von Design stützt sich ebenfalls auf einen bestimmten Kanon von theoretischen Texten, der von zentralen Akteur*innen im Feld reproduziert wird. Insbesondere Studiengangsleiter*innen an Fachhochschulen definieren eine kleinere Auswahl von theoretischen Bezügen, die dann rezipiert werden. Diese Äquivalenz durch Personen, wie sie in der EEM als Aspekt der Form der Institution eingeführt wurde, wird daher in der Welt des Designs besonders deutlich. Der etablierte Kanon weist Überschneidungen zu demjenigen auf, der in der Situation der Intermediation der EEM deutlich wurde. Insbesondere die Texte der ANT oder diejenigen des Philosophen und Soziologen Michel Foucault wurden auch im Bereich des Designs rezipiert. Nebst in beiden Situationen besonders prominenten theoretischen Ansätzen finden sich aber auch Abweichungen im Bereich des Designs: etwa der Soziologe Anthony Giddens sowie der bereits erwähnte Beck und deren gemeinsame Vorstellung einer zweiten beziehungsweise reflexiven Moderne (Beck et al. 1996a). Diese Autoren können im Bereich des Designs stärker im Zentrum des Theorie-Kanons verortet werden, während ihre Texte in der Intermediation der EEM weniger prominent vorkommen (siehe auch [5.4.4]).

Das Zustandekommen der Abweichung im Theoriekanon des Designs kann hier nicht im Detail nachvollzogen werden (und auch zur genauen Beschreibung des Kanons wurde zu wenig Material erhoben). Hinweise für eine Erklärung finden sich aber in den sozialwissenschaftlichen Theorien selbst. Auch in der Welt des Designs scheinen die theoretischen Beschreibungen eine Art Erkennungssignal für die Akteur*innen auszusenden, dass eine positive Valorisierung von Produktionsprozessen vermittelt. Einige Konzepte und Theorierichtungen ermöglichen diese positiven Bezüge anscheinend unmittelbarer hervorzuheben als andere. Offensichtlich wird dies bei der ANT und deren Betonung von Aktanten: Wird die Rolle von materiellen Aspekten für das Soziale betont, so wird auch in unmittelbarer Weise die Relevanz eines Bereichs wie Design verdeutlicht, der eben jene materiellen Aspekte produziert. Ein solches unmittelbares

Valorisierungspotenzial zeigt sich anscheinend auch in Becks Texten, wie etwa im folgenden Zitat: “[...] the individual as actor, *designer*, juggler and stage director of his own biography, identity, social networks, commitments and convictions” (Beck 1997, S. 95, eigene Hervorhebung).²⁷ Das Zitat wurde von einer Akteurin gleich mehrfach in einem Kapitel eines Designhandbuchs aufgeführt und sie nutzte eine damit zusammenhängende Argumentation, um bestimmte „Innovationsprozesse“ im Design positiv hervorzuheben. Die Theorien beziehungsweise deren Vermittlungen in der Situation haben so eine bestimmte Signalwirkung für die Akteur*innen und ermöglichen eine Konsekration der Resultate der Kulturproduktion, hier eben Design.

Designprozesse zielen oftmals auf die „Lösung“ eines bestimmten und extern festgelegten Problems ab. Solche klaren Vorstellungen des Problemlösens finden sich in den klanglichen Experimenten der EEM kaum. Trotzdem zeigt sich auch im Design ein ähnlicher Effekt in Bezug zur Verhandlung von Produktionsprozessen, der eine Vermittlung von Theorien überhaupt erst ermöglicht. Denn auch in dieser Welt steht eine Offenheit der Produktion im Zentrum, die wichtig ist für die Situation der Intermediation. Es ist also keineswegs genau definiert, auf was ein Designprozess hinauslaufen soll (abgesehen von einer wie auch immer sich ergebenden „Lösung“). Diese Vorstellung von Offenheit in der Designproduktion ist auch das Resultat der neuen sozialwissenschaftlichen Problematisierung von Produktionsprozessen (vgl. Frascara 2002, S. xiv f.). In den neueren Entwicklungen von „Design Thinking“ und ähnlichem ist die Abwesenheit eines finalen, physischen Objektes kein Problem mehr. Ein Designer (RA), mit dem ein Interview geführt wurde, erklärte, dass auch eine Idee selbst als das Resultat eines Designprozesses angesehen werden könne. Zudem wird ein Forschungsprozess und dessen Ergebnis als eine Möglichkeit der Problemlösung und damit als Designprozess angesehen. Ähnlich wie bei der EEM ermöglicht daher eine grundsätzliche Offenheit der Produktionsprozesse, dass theoretische Konzepte zur Anwendung kommen können.

Im Umgang mit den Theorien aus den Sozialwissenschaften zeigen sich im Bereich des Designs ähnliche Effekte, wie sie bereits bei gewissen Formen der Intermediation der EEM deutlich wurden. Das Wissen um die Theorien führt auch hier keineswegs zu einer rigorosen Übernahme von Forschungs- und Arbeitsmethoden der Sozialwissenschaften (vgl. Seitz 2017, S. 42/46). Vielmehr

²⁷ Im deutschen Original von Becks Text wird hingegen der Begriff des Designers gar nicht verwendet, sondern derjenige des „Konstruktors“ (1993, S. 151).

wird im Design wiederum ein wenig reglementierter Umgang mit den theoretischen Konzepten deutlich. Der Interviewpartner aus der sozialen Welt des Designs (RA) bezeichnete beispielsweise die Art, wie er die Theorien erlernt hatte und wie er diese Konzepte verwendet, als „gefährliches Halbwissen“ (Quelle: Interview). Unabhängig von einer solchen normativen Bewertung wird aber auch im Design deutlich, dass bei den Akteur*innen eine Erwartungshaltung für Theorie vorhanden ist. Dementsprechend tauchen die Theorien als Lebensstilressourcen auf und werden von den Personen in der Freizeit gelesen.

Die verschiedenen Varianten der Nahelegung der Theorieverwendung wurden im Design weniger detailliert erhoben als in der zuvor beschriebenen Situation der Intermediation der EEM. Trotzdem können einige Vergleiche gemacht werden: Die Theorien wurden hier ebenfalls als etwas vermittelt, das als Qualitätsinstanz verwendet werden kann. Eine Autorin erläuterte hierzu etwa, dass „die Architektin als Designerin am Designproblem der Raumplanung bei kleinen Flächen arbeitet und gleichzeitig am soziologischen Problem der Individualisierung“ (Quelle: Materialsammlung). Ein theoretisches Konzept – hier die Gesellschaftsdiagnose von Beck – wird als etwas präsentiert, das die Entscheidung zur Arbeit an „kleinen Flächen“ legitimiert. Hingegen wurde in den untersuchten Fällen die Verwendung von Theorien zur Erweiterung der Relevanz von bereits vorhandenen Prozessen nicht nahegelegt. Vielmehr scheint im Feld selbst bereits deutlich genug zu sein, dass die Designprozesse relevant seien. In vergleichbarer Weise werden die Theorien nicht als etwas benötigt, was das Ontologieverständnis in der sozialen Welt erweitern soll. Dieses scheint im Feld bereits sehr breit zu sein und soll daher vor allem durch Theorien bestätigt werden. Eine solche Nahelegung zur Bestätigung des Ontologieverständnisses wird im folgenden Textausschnitt deutlich, der im Zusammenhang mit theoretischen Konzepten von Foucault steht und einem Designhandbuch entnommen wurde:

Diskurse und die von ihnen etablierten Beziehungen existieren nicht nur in der Sprache, sie sind auch materielle Artefakte. Ziegel, Mörtel, Metall, Kunststoff, Papier, Textilien und die anderen Materialien des Designs sind alle mit sozialen und kulturellen Bedeutungen durchdrungen. Die Verwirklichung von Bedeutungen im Design – die Form, die Gestalt, die Kontur, die Berührung, der Geruch, das Sehen, der Klang und der Geschmack – tragen alle zur besonderen Verwendung von Objekten bei und können diese verändern. (Quelle: Materialsammlung)

Die Nahelegungen zur Verwendung von Theorie für Produktionstechniken sowie Konsumformen und Sozialformen wurden für den Exkurs nicht in diesem Detailgrad aufgeschlüsselt. Es kann aber auf eine Nahelegung hingewiesen werden, die

vergleichbar damit ist und die allgemeiner auf die Änderungen von Prozessen abzielt. Hierbei zeigt sich in den untersuchten Fällen, dass Theorien zur Etablierung von Forschungsansätzen vermittelt wurden. Designprozesse können über die theoretischen Konzepte dahingehend erweitert werden, dass sie Forschung beinhalten, und Forschungsergebnisse können das Resultat von Design sein. So stelle Design im Anschluss an die ANT die Trennung von „Handeln und Denken“ oder von „realen Objekten und Ideen“ in Frage, wie in dem Designhandbuch erläutert wird (Quelle: Materialsammlung).

Eine besonders zentrale Weise der Theorieverwendung, die in der Situation nahegelegt wurde, war diejenige der Etablierung von Problembereichen. Hierbei sollten die Ziele des Designs auf andere Bereiche übertragen werden. Dies zeigte sich etwa am Ziel der „Benutzerfreundlichkeit“: Ein theoretisches Konzept wie dasjenige des taktilen Wissens (Polanyi 2016) wurde von einer Akteur*in herangezogen, um den Aspekt der Benutzerfreundlichkeit sowohl zu bestätigen (als Qualitätsinstanz) als auch dessen Problembereich zu ergänzen. Neu und dem theoretischen Konzept folgend müsse ein implizites Wissen im Umgang mit Objekten als ein zentraler Aspekt des Designprozesses aufgefasst werden. Erst dann könne eine Benutzerfreundlichkeit erreicht werden. Eine vergleichbare Erweiterung des Designs verdeutlichte der bereits erwähnte Interviewpartner (RA): Ziel seines Designprozesses sei, die genaue Verknüpfung von sozialen Normen und Geschlechterrollen besser zu verstehen, um Probleme zwischen den Rollen zu lösen. Die Idee leitete er aus theoretischen Konzepten der Geschlechterforschung ab und übertrug so das Designziel der „Verbesserung“ auf einen neuen Bereich. Nicht zuletzt ist ein solch neuer Problembereich die eigene Rolle als Designer*in (vgl. Seitz 2017, S. 50 f.; Salvadeo 2020). Diese Rolle soll im Anschluss an theoretische Vorstellungen neu hinterfragt werden und wird daher zu einem Problembereich, dem sich das Design widmen soll. Diese Art der Etablierung von neuen Problemen trat in der Kulturwelt der EEM zwar auf, aber weniger zentral als im Bereich des Designs.

Mit dem erläuterten Schwerpunkt wird der zentrale Unterschied zwischen den Welten des Designs und der EEM deutlich. Im Vergleichsfall scheint eine stärkere Autonomie im Umgang mit den Konzepten zu herrschen. Die Theorien werden von der sozialen Welt besonders stark übersetzt und es zeigt sich deutlicher ein „Brechungseffekt“ (Bourdieu 1999, S. 349; vgl. Peters und Roose 2020, S. 966; Viala 1989) als in der EEM. Das heißt, dass die nahegelegten Verwendungen der theoretischen Konzepte den Feldlogiken sowie den Interessen der Akteur*innen im Feld folgen: Die bereits in der sozialen Welt etablierten Ziele gilt es zu bestätigen und auf neue Problembereiche zu übertragen. Im Zusammenhang mit

einer solchen Autonomie des Feldes im Umgang mit den Konzepten können weitere Unterschiede zwischen den Welten hervorgehoben werden: So trat die im Bereich der EEM omnipräsente, kritische Haltung in den untersuchten Fällen des Designs kaum auf. Das kritische Hinterfragen der eigenen Prozesse im Feld war weniger der zentrale Aspekt der neuen Problematisierung. Ebenfalls fanden sich keine Hinweise darauf, dass dem Umgang mit Theorie ein Selbstwert zugewiesen wurde, also dass vor allem Theoriearbeit als Selbstzweck betrieben werden soll. Die theoretischen Konzepte werden im Bereich des Designs weniger breit diskutiert, sondern unmittelbarer mit Designprozessen in Verbindung gebracht. Weiter zeigt sich die stärkere Autonomie des Feldes nicht nur bei der Nutzung der Konzepte, sondern auch in der Abgrenzung der sozialen Welt: Vermischungen und Gleichsetzungen von verschiedenen Disziplinen und deren Texten wurden weniger deutlich, als dies in der Situation der Intermediation in der EEM auftrat. Die soziale Welt des Designs scheint daher die neue Problematisierung stärker „für sich selbst“ nutzen zu können.

5.2.8 Schlussfolgerung: Eine konventionelle Grundlage für Performativität

In den vorangehenden Abschnitten wurde grundsätzlich erläutert, wie Akteur*innen in der Kulturproduktion zu den theoretischen Konzepten aus den Kultur- und Sozialwissenschaften gelangen. Genauso deutlich wurde aber auch, dass Personen oftmals nicht einheitlich einer Welt der Kulturproduktion oder der Wissenschaft zugeschrieben werden können. Unabhängig von den vorhandenen Trennungen oder Überschneidungen der Welten stellt die Situation der Intermediation ein Umfeld dar, in dem für die Akteur*innen zuerst ein Sinn für die kultur- und sozialwissenschaftlichen Perspektive entsteht. Dieser Sinn steht im Zusammenhang mit der neuen Problematisierung von Kulturproduktion. Ohne diese Problematisierung können die Aussagen aus den kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien keine Effekte hervorrufen. Die Situation der Intermediation bleibt allerdings nicht bei der Vermittlung eines solchen Sinns stehen. Die Problematisierung in Verbindung mit den verschiedenen Intermediationsformen führt weiter dazu, dass die theoretischen Konzepte für die Akteur*innen als etwas etabliert werden, in dem sich Qualitätsvorstellungen für Kulturproduktionen finden lassen. Diese Eigenschaft ist vor der Intermediation oftmals noch nicht in den Texten vorhanden oder für die Akteur*innen nicht ersichtlich. Erst die Situation selbst „übersetzt“ eine solche Kompetenz der Texte und rechtfertigt, dass die theoretischen Konzepte für Qualitätsvorstellungen herangezogen werden können. Dieser

Aspekt der Qualitätsetablierung und Qualitätsrechtfertigung wird im Folgenden als „konventionelle Grundlage“ für Performativität aufgefasst.²⁸

Mit der Vorstellung einer konventionellen Grundlage folgt die vorliegende Arbeit Nicolas Brisset (2019). Ist diese nicht vorhanden, so würde Performativität von Anfang an scheitern und es wären keine Effekte möglich (vgl. Brisset 2019, S. 147 ff.; siehe [2.1.3]). Die Wichtigkeit einer solchen Grundlage zeigt sich auch in anderen Studien zu Performativität, etwa in derjenigen von Jana Bacevic (2021) zur Wirkung von soziologischem Wissen in der Politik:

In and by themselves, sociological explanations do little more than explain. In order for them to justify, excuse or exculpate, other conditions need to apply. [...] Disciplinary knowledge – sociological, anthropological, economic or psychological – only acts in the context in which there is an overlap between modes of justification common to a specific discipline and modes of justification common to a specific kind of political regime. (Bacevic 2021, S. 12 f.)

Die Situation der Intermediation ist ein solcher Kontext von verschiedenen Institutionen, Personen, Orten und Medien und ermöglicht daher die Nutzung einer theoretischen Perspektive (vgl. Callon und Roth 2021, S. 228 f.; Callon 2007). Es wird eine konventionelle Grundlage etabliert, mit der dann die „Rechtfertigungen“ von wissenschaftlichen Disziplinen und von einer Kulturwelt übereinstimmen können: Die Theorien von Ersterem werden so Teil des kollektiven Handlungsrahmens von Letzterem.

Für die Etablierung einer solchen Grundlage für Performativität als auch teilweise für die Vermittlung der Theorien selbst wurde den sogenannten Studies eine zentrale Rolle zugewiesen. Der oftmals plurale Habitus der Akteur*innen in diesen Forschungsbereichen (bzw. in den Kulturwelten) machte zudem deutlich, dass eine eindeutige Beschreibung des Prozesses der Theorievermittlung eine Herausforderung ist. Auch in den verschiedenen Formen der Intermediation zeigte sich, dass der Übergang von Theorien in die Kulturwelten nicht ein Transfer ist, der auf eine bestimmte Art und Weise abläuft. Vielmehr ist dieser Übergang des Wissens von verschiedensten Aspekten geprägt, die auch in Ansätzen der Transferforschung deutlich werden (vgl. Warsewa et al. 2020, S. 294): Die

²⁸ Hier wird nun bewusst der Begriff „konventionell“ verwendet und daher stärker die alltagssprachliche Bedeutung von „Konventionen“ betont. Es geht nicht um eine „Qualitätskonvention für Performativität“ im Sinne der EC, die hier „entdeckt“ wurde. Da jedoch der Konventionen-Begriff von Nicolas Brisset verwendet wird, um das Scheitern für Performativität zu erklären (2019, S. 6), wird hier von einer „konventionellen Grundlage“ gesprochen: Es hat sich ein „üblicher“ Umgang mit Theorien in der Kulturwelt entwickelt.

Vermittlung des Wissens zeigt sich als „unclear technology“ (Musselin 2007) und ist geprägt von informellen Aktivitäten in einem bestimmten Umfeld von Akteur*innen (Olmos-Penuela et al. 2014). Sie kann daher nicht ausschließlich auf die Ausbildungen an Universitäten und Fachhochschulen zurückgeführt werden, obschon diese Institutionen einen zentralen Faktor repräsentieren.

Dass die Vermittlung der Theorien wenig eindeutig erfolgt, zeigt sich besonders stark an einem weiteren Aspekt. Die Akteur*innen nehmen nämlich in der Situation der Intermediation die theoretischen Konzepte als etwas auf, mit dem auf sehr verschiedene Weise umgegangen werden kann. Es wird keineswegs eine konkrete Umgangsweise vermittelt, sondern vielmehr eine offene, selbstbestimmte Verwendung nahegelegt (vgl. Beck und Bonß 1989b, S. 11; siehe [2.2.6]).²⁹ Der Umgang mit den Theorien kann als eine „Partisanenhaltung“ beschrieben werden (vgl. Krey 2020, S. 182). Diese Vorstellungen beim Lesen von und im Umgang mit Theorien wurde erstmals von zwei Autoren eingeführt, deren Texte auch in der Kulturwelt selbst sehr präsent sind, nämlich Gilles Deleuze und Félix Guattari (1977a). Sie schlugen vor, dass Leser*innen sich frei in ihrem Buch bedienen können und dieses nicht in herkömmlicher Weise von vorne nach hinten durchlesen sollten. Eine solche Art des „respektlosen Lesens“ (Felsch 2015, S. 133) wurde auch in der Situation der Intermediation deutlich. Die Theorien wurden nicht etwa mit voller Konzentration rezipiert, sondern etwa in der Badewanne oder bei Autofahrten, und die Texte wurden oftmals nur teilweise gelesen – oder auch gar nicht und womöglich nur im Bücherregal „ausgestellt“.³⁰ Nebst dem Umgang mit den Theorien zeigt sich diese Partisanenhaltungen auch in anderen Bereichen, etwa in der Art und Weise des Zitierens von Literatur, die weniger klaren Regeln folgte als an Universitäten. Auch wurde sie an den an Gesprächsformaten vorgestellten „Analysen“ von Musik deutlich, die von Akteur*innen im Zusammenhang mit Theorien gemacht wurden. Diese Analysen wiesen kaum ausformulierte Methodologien auf, sondern vermittelten „Ergebnisse“ eher in einer evozierenden Art und Weise.

²⁹Ulrich Beck und Wolfgang Bonß verweisen darauf, dass im Prozess der Übernahme von sozial-wissenschaftlichem Wissen insbesondere eine „Trivialisierung“ erfolgt (1989b, S. 12). Eine ähnliche Situation zeigt sich bei der Verwendung von wirtschaftswissenschaftlichen Modellen in finanz-wirtschaftlichen Kontexten: Auch diese werden nicht mit derselben „Rigorosität“ verwendet wie in einem akademischen Kontext (Sparsam 2022, S. 170).

³⁰Wie Björn Krey aufzeigt, ist eine solche Partisanenhaltung gegenüber wissenschaftlicher Literatur auch in den Kultur- und Sozialwissenschaften zu finden und nicht etwa nur eine Eigenschaft der hier beschriebenen Situation in der Kulturwelt EEM (2020, S. 182).

Trotz Unklarheiten und Uneindeutigkeiten zeigen sich aber sehr konkrete Konsequenzen aus der Etablierung der konventionellen Grundlage für Performativität. Dies wurde insbesondere an der Grenzziehung der EEM deutlich, mit der sich eine symbolische Repräsentation einer sozialstrukturell ähnlichen Gruppe festmachen lässt. Die dabei etablierte Selbstverständlichkeit einer wissenschaftlichen Perspektive ergänzt einen Prozess, der von Arthur C. Danto als eine „Atmosphäre künstlerischer Theorie“ bezeichnet wurde (1994, S. 914): Für den Autor war es eine Kenntnis von verschiedenen ästhetischen Ideen sowie des Hintergrundes der historischen Entwicklung in einem Kunstbereich, welche die konzeptionellen Ressourcen liefert, um „[e]inen Gegenstand als Kunst zu sehen“ (Danto 1994, S. 914). Diese Atmosphäre von verschiedenen kunsttheoretischen und kunstgeschichtlichen Konzepten wurde nun erweitert: Die selbstverständliche wissenschaftliche Perspektive bezieht neu auch Theorien aus den Kultur- und Sozialwissenschaften mit ein, um ein Resultat der Kulturproduktion imaginativ mit anderen Werken zu vergleichen sowie einer ästhetischen Bewertung unterziehen zu können (vgl. Hagberg 2002, S. 492). Diese Theorien werden selbstverständlich herangezogen, um Prozesse zu verhandeln.

Das Fehlen der Grundlage für Performativität in anderen Kulturwelten wird auch für die Akteur*innen der EEM deutlich. Dies kann an einem Beispiel aufgezeigt werden: Ein interviewter Musiker (FI) unterrichtet neben seiner Kulturproduktion an zwei verschiedenen Fachhochschulen. An einer Schule (A) war es bereits gang und gäbe, über Kulturproduktion mittels der neuen kultur- und sozialwissenschaftlichen Problematisierungen nachzudenken. Die andere Fachhochschule (B), an welcher der Musiker ebenfalls Kurse anbot, hatte ihre Curricula hingegen voll auf Produktionstechniken im engeren Sinn ausgerichtet. Kultur- und sozialwissenschaftlichen Inhalte wurde also noch nicht an Studierende vermittelt, bevor der Interviewpartner begann, dort zu unterrichten.

GS: Jetzt hast du diese Unterrichtseinheit, bei der du auch in theoretische Konzepte einführst, bei der Fachhochschule [A] durchgeführt. Und wie haben die Studierenden reagiert? Sind sie an dieser Art von Unterricht interessiert?

FI: Diese Studierenden sind sehr offen für Diskussionen und sind auch theoretisches Zeug gewöhnt. Das ist ein guter Weg, um Sachen dort einzuführen. [...] Das hat mich dazu inspiriert, mir vorstellen zu können, dass die meisten Leute in der Lage sind, mit so theoretischen Konzepten umzugehen und sie anzuwenden auf das, was ihr Verständnis von einer Sache wie der experimentellen Musik ist.

GS: Es gab also nie einen Moment der Irritation für diese Student*innen im Sinne von: „Warum sollten wir das lesen?“

FI: Nein – aber ich habe das definitiv an der Fachhochschule [B] erlebt! Als ich in meinem ersten Semester dort ankam, dachte ich: „Ich habe ein paar spannende Texte, das sind nur ein paar Seiten PDF, damit sollte ich doch was machen können“. Ab und zu habe ich gesagt: „Okay, das lest ihr bitte bis zum nächsten Mal“. Und niemand hat es gelesen. Also musste ich sie zwingen, es im Unterricht zu lesen. Das war ganz schön viel Aufwand. Sie haben nichts davon verstanden! Oder sie waren genervt, dass sie es lesen mussten. [...] Es herrschte diese Kultur der „reinen Produktionstechniken“. Das Wichtigste war eben, dass deine Musikstücke fett klingen! Ich habe dann langsam angefangen, eine Art von Reflexion einzubringen. Das ist gut und wichtig – aber es braucht Zeit.

Der längere Interviewausschnitt verdeutlicht nochmals, wie theoretische Konzepte weniger als ein Angebot bereitgestellt werden, das auf eine bestimmte Nachfrage trifft. Vielmehr werden neben den Theorien selbst auch die darin vorhandenen Möglichkeiten für Qualitäten aufgezeigt und die Konzepte als etwas festgemacht, mit dem Qualitätsvorstellungen gerechtfertigt werden können. So etablieren sich gemäß einer konventionellen Grundlage diejenigen kollektiven Vorstellungen und geteilten Praktiken, die Performativität ermöglichen können (Brisset 2019, S. 130 f./147 f.): Die Akteur*innen erfahren durch die neue Problematisierung, dass andere Möglichkeiten ihrer sozialen Realität vorhanden wären, und sie machen diese Erfahrung in einem bestimmten Umfeld, das diese Problematisierung teilt.³¹ Die so erläuterte Intermediation der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien ist aber lediglich eine benötigte, jedoch noch nicht hinreichende Grundlage für Performativität. Die Problematisierung alleine führt nicht unmittelbar zur tatsächlichen Verwendung der Theorien in den Produktionsprozessen einer

³¹In der Situation der Intermediation werden so zwei der drei Bedingungen für die Performativität gemäß Brisset erfüllt: Die neue Problematisierung ermöglicht zuerst die von ihm als empirische Kondition bezeichnete Bedingung: “In order to be effective, the individual, through the use of a constitutive dimension of convention, must be able to foresee the possibility of different behaviours” (Brisset 2019, S. 147). Im Umfeld der Akteur*innen und deren Selbstverständlichkeit der wissenschaftlichen Perspektive wird dann eine weitere Bedingung erfüllt, diejenige der selbsterfüllenden Prophezeiung (Brisset 2019, S. 149 f.): Es müssen nämlich genügend Personen an die „Wahrheit“ einer theoretischen Beschreibung glauben, auch wenn die Beschreibung womöglich noch nicht mit der sozialen Welt übereinstimmt. Die dritte Bedingung für die Konvention der Performativität wird mit der Anrufung der Akteur*innen erfüllt [5.3.1].

Kulturwelt. Die wirkliche Anwendung bleibt daher situativ – und die neue Problematisierung gemäß den Kultur- und Sozialwissenschaften kann für die Akteur*innen auch in den Hintergrund rücken. Erst die weiteren Ausstattungen in der jeweiligen Kulturwelt lassen performative Effekte tatsächlich geschehen. Diese weiteren Ausstattungen sowie die eigentlichen Prozesse von Performativität stehen im Zentrum des nächsten Unterkapitels.

5.3 Die Situation der Verwendung der Theorien

5.3.1 Anrufung der Akteur*innen durch die Theorien

In diesem Unterkapitel wird nun der eigentliche Performativitätsmechanismus erläutert, der im Zentrum der vorliegenden Arbeit steht. Darauf zielt die Beschreibung der Situation der Verwendung der theoretischen Konzepte ab. Wiederum dient die EEM als empirisches Beispiel, um aufzuzeigen, wie die kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien in einer Kulturwelt und den darin ablaufenden Produktionsprozessen wirken. Der Wechsel von der Intermediation hin zur Verwendung der Theorien zeigt sich anhand des Übergangs vom Allgemeinen zum Spezifischen: Die Situation der Intermediation erläuterte, wie Theorien allgemein in Produktionswelten gelangen. Jetzt gilt es zu klären, warum eine spezifische theoretische Perspektive sowie die damit verbundenen Konzepte für eine*n jeweilige*n Akteur*in Sinn machen und wie sie zur Anwendung kommen. Dieser und der nächste Abschnitt klären den Wechsel und den Beginn der Verwendung der Konzepte über zwei Prozesse: Zuerst geht es um Fragen von Wert und die Auswahl einer bestimmten theoretischen Perspektive durch eine*n Akteur*in (die Anrufung). Im darauffolgenden Abschnitt [5.3.2] wird der Beginn der performativen Verwendung von Theorien in Bezug zu Formen erläutert (die Einfallstore).

Der Beginn der Verwendung einer bestimmten theoretischen Perspektive zeigt sich in einem Selbstbezug für die Akteur*innen. Das heißt, dass die kulturproduzierenden Personen in den Theorien einen Bezug zum eigenen Handeln in der Kulturproduktion sowie dem eignen Sein oder der je eigenen Situation in der Kulturwelt festmachen. Der Beginn wird daher nicht über eine wie auch immer artikulierte wissenschaftliche Problemstellung markiert, die durch eine theoretische Perspektive verdeutlicht wird (wie dies teilweise im Rahmen der Intermediation erfolgte). Ebenfalls geht es bei der Auswahl einer bestimmten Theorie noch nicht um eine allgemeinere Perspektive der Kulturwelt (obwohl eine jeweilige Kulturwelt den Selbstbezug der Akteur*innen ko-konsti-

tuiert). Die Auswahl erfolgt vielmehr darüber, dass ein theoretisches Konzept auf eine Problemstellung verweist, welche die Akteur*innen selbst betrifft und die im Zusammenhang zu ihrer Kulturproduktion erlebt wird. Diese Betonung des Selbstbezugs ist nicht zuletzt eine der Strategien, wie die theoretischen Konzepte an die Akteur*innen vermittelt wurden: Die Art der Vermittlung erläuterten etwa an Kunsthochschulen unterrichtende Personen oder Studierende in den geführten Interviews. Ebenfalls ist die Vermittlung über einen Selbstbezug eine legitime Position in der sozialwissenschaftlichen Lehre (vgl. Burawoy 2005, S. 9, 2021, S. 17).³² Über den Selbstbezug, so die Idee bezüglich der Vermittlung der Theorien, zeige sich (nochmals) die Relevanz eines bestimmten Konzeptes für die Akteur*innen.³³ Die Hoffnung der vermittelnden Instanzen erfüllt sich auch, nämlich dann, wenn die Akteur*innen diesen Selbstbezug in den Konzepten suchen und finden oder sie eine Erwartungshaltung dahingehend ausweisen: Die Vermittlung der Theorie soll den Bezug der Konzepte für die einzelnen Personen verdeutlichen.

Die eigentliche Folge dieses Selbstbezugs ist eine Anrufung der produzierenden Akteur*innen durch eine Theorie: Ein theoretisches Konzept ruft eine Person als ihr Subjekt an. Das jeweilige Konzept „aktiviert“ die Person aus der Kulturwelt, da sie die Inhalte als auf sich selbst beziehbar oder anwendbar erlebt. Die Vorstellungen einer Anrufung geht auf Louis Althusser zurück (1977, S. 140 ff.). Für die vorliegende Arbeit wird der damit bezeichnete Prozess auf spezifische Art und Weise verdeutlicht, indem die Passung des Wertbezugs zwischen Theorie und Akteur*in erläutert wird. Es ist eine positive Übereinstimmung zwischen den Wertigkeiten in einem theoretischen Konzept und den eigenen persönlichen Wertvorstellungen, welche die Anrufung ermöglicht. Sinn erhält ein bestimmtes theoretisches Konzept, da es einen Wert für die oder den Akteur*in selbst aufweist, wodurch letztlich die Anrufung erfolgen kann. Ohne einen solchen spezifischen Wertbezug mag zwar ein theoretisches Konzept allgemein Sinn ergeben in der Kulturwelt, aber es kann im spezifischen Fall noch nicht performativ wirken. Die Anrufung über den

³²Einer der hier zitierten Artikel von Micheal Burawoy (2005) war ebenfalls Teil der Situation der Intermediation: Artikel in Medien aus der Kulturwelt verwiesen auf dessen Konzept der „Public Sociology“ und vermittelten es so weiter.

³³Denselben Prozess verdeutlicht Kieran Healy auch in Bezug auf die Verbreitung der Netzwerktheorie: “[I]ts first successes in the world came out of an interpretation that stressed the instrumental benefits in terms of strategic power and sheer profit that the cultivation of certain sorts of networks might bring.” (Healy 2015, S. 200).

Selbstbezug markiert daher eine weitere Bedingung von Performativität (vgl. Brisset 2019, S. 149 f.).³⁴

Die Fragen nach Wert wurde bisher in einem theoretischen Sinne über das Konzept der Qualitätskonventionen aus der „Economies des convetions“ (EC) und einer damit verbundenen Idee der Rechtfertigung behandelt (siehe [2.3.3]; Boltanski und Thévenot 2007; Diaz-Bone 2018a, S. 141 ff.). Der Prozess der Wertzuschreibung zwischen Theorien und Resultaten der Kulturproduktion beginnt mit den Signalen zur Konsekration, die in der Situation der Intermediation ausgesendet werden, und wird über die Nahelegung der Theorieverwendung erweitert. Beide Aspekte zeigen sich in mehr oder weniger öffentlichen Kontexten (etwa in den sozial gemischten Interaktionsbezügen oder in diversen Medien). Aufgrund dieses Bezugs zur Öffentlichkeit entsprechen die Konsekration und die Nahelegungen einer Rechtfertigung: Mit den theoretischen Argumenten wird eine allgemeine Gültigkeit und große Bedeutungsreichweite eines intendierten Wertes angestrebt. Auch steht der jeweilige Wert im Zusammenhang zu einem allgemeinen Gut (vgl. Boltanski und Thévenot 2007, S. 120 ff.; Diaz-Bone 2018a, S. 146) und soll von einem Kollektiv in einem Raum der Qualifizierung anerkannt werden.

Zu Beginn der Verwendung zeigt sich nun ein Übergang, nämlich in einen anderen Bezug von Wertigkeiten. Dieser verweist nicht mehr auf ein allgemeines Gut oder einen sonstigen, öffentlichen Zusammenhang. Die Akteur*innen müssen ihre Wahl von oder den Umgang mit einem theoretischen Konzept nicht sogleich „rechtfertigen“. Vielmehr erfolgt mit der Anrufung durch die theoretischen Konzepte ein Prozess, in dem die Akteur*innen einen Wert der Theorien in Bezug zu ihrer je eigenen Realität erleben. Es ist kein öffentliches Gut, das vom Wert angesprochen wird, sondern ein den Personen „nahes“ Gut (Thévenot 2011, S. 236 f.; vgl. Vogel 2019, S. 71 f.). Dieses nahe Gut ermöglicht die Anrufung der Akteur*innen und die Verwendung der Konzepte. Um diesen Prozess in den empirischen Fällen zu erläutern, muss daher eine neue, ergänzende Perspektive auf Wert und Qualitäten erläutert werden.³⁵ Diese Perspektive wird über zwei Schritte

³⁴Die Anrufung entspricht der dritten Bedingung von Performativität bei Brisset, die sogenannte externe Kondition: „[A]gents must have good reason to believe that the theoretical world coincides with the real world“ (Brisset 2019, S. 147). Die Übereinstimmung des Wertebezugs ermöglicht es, dass die Personen Dinge als in Erfüllung gehend betrachten und eine andere Realität ausblenden können. Siehe für die Erläuterung der anderen beiden Bedingungen [5.2.8].

³⁵Die genauen Übergänge zwischen dem „Nahen“ und dem Allgemeinen werden in der vorliegenden Arbeit nicht im Detail erläutert, da lediglich der Blick auf die „näheren“ Wertigkeiten eröffnet werden soll. Siehe für eine detaillierte Auflistung neben Laurent Thévenots Erläuterungen (2011, 2014a) insbesondere den Text von Raphael Vogel (2019, S. 435 ff.).

eingeführt, bevor auf die einzelnen Wertvorstellungen und die dadurch ermöglichten Anrufungen eingegangen wird.

In einem ersten Schritt kann der Übergang einer Theorie von einer allgemeinen Rechtfertigung (in der Situation der Intermediation) hin zum Prozess der Anrufung der Akteur*innen (in der Situation der Verwendung) über die sogenannten Regime des Engagements gefasst werden.³⁶ Laurent Thévenot ergänzte mit dem Konzept der Regime weitere Koordinationslogiken für Handlungen „unterhalb“ von Qualitätskonventionen und den damit zusammenhängenden Rechtfertigungen (Thévenot 2007, 2011, 2014a, 2014b, 2015; vgl. Diaz-Bone 2018a, S. 402 f.). Damit werden Möglichkeiten des Handelns allgemein aufgelistet: zum „Engagiertsein“ beziehungsweise zum „In-der-Welt-Sein“ (Centemeri 2015, S. 305; vgl. Vogel 2019, S. 71). In diesem erweiterten Modell ist ein koordiniertes Handeln in Bezug zu einer öffentlichen und allgemein gültigen Ordnung, wie es Rechtfertigungen implizieren, nur eine Möglichkeit, die von weiteren ergänzt wird. Neben dem Engagiertsein in den allgemeinen Bezügen (das Rechtfertigungsregime) zeigen sich drei Formen des Handelns, die zum Zuge kommen, wenn kein Zwang zu einer öffentlichen Rechtfertigung vorhanden ist (vgl. Aceros und Domènech 2020). Diese weiteren Formen umfassen erstens das Regime des planenden Handelns (1): Es ist „charakterisiert durch ein funktionales Verhältnis zur Umgebung, welche durch autonome Akteure auf Ressourcen für die Erfüllung eines Ziels (eines Interesses) befragt wird“ (Vogel 2019, S. 72; vgl. Thévenot 2011, S. 240 f.). (2) Weiter kommt das Regime des Vertrauten hinzu, in dem sich Handeln als ein „Wohlbefinden innerhalb eines behaglichen Umfelds“ zeigt (Thévenot 2011, S. 238). Hierbei wird das als angemessen betrachtet, was nach subjektiven, eigenen Erfahrungen angenehm ist (vgl. Vogel 2019, S. 72). (3) Das dritte Regime dreht sich um Exploration und wurde im Anschluss an Thévenot von Nicolas Auray eingeführt (2007, 2013). Es beschreibt eine Handlungsorientierung gemäß einer „Spannung für Neues“ (Vogel 2019, S. 74). Die drei Regime, die unterhalb der Rechtfertigungen liegen, weisen so jeweils eine spezifische Form von Wertigkeiten auf, mit denen sich Handlungen, Dinge oder Informationen evaluieren lassen, wodurch wiederum bestimmte Prozesse ermöglicht werden (vgl. Thévenot 2014a, S. 13).

³⁶In vergleichbarer Weise nutzen Gisler et al. die Regime von Thévenot. Sie beschreiben damit die Art und Weise, wie Laien von wissenschaftlichen Expert*innen imaginiert werden, um wissenschaftliches Wissen zu vermitteln (Gisler et al. 2004, S. 22 ff.).

Als zweiter Schritt können die Varianten des Engagiertseins kombiniert werden mit dem Konzept vom Wert der kreativen Arbeit, wie es Alice Gerber erläutert (2017). Diese Kombination ermöglicht die genauere Fassung des nahen Gutes im Rahmen von Kulturproduktion und wie sich dieses Gut bei den kulturproduzierenden Akteur*innen zeigt. Gerber beschreibt den Wert kreativer Arbeit grundsätzlich als die Art und Weise, wie Künstler*innen ihr eigenes Tun als wertvoll erachten: Es sind verschiedene Muster, die sich in den Narrativen zu den eigenen Praktiken zeigen und dadurch auf distinkte Wertvorstellungen verweisen (Gerber 2017, S. 9). Gerber erläutert so grundlegende Möglichkeiten, wie kulturproduzierende Akteur*innen einen Wert in dem finden, was sie tun. Dieser Wert – und das ist der wichtige Aspekt bei Gerbers Ansatz für die vorliegende Arbeit – wird nicht nur öffentlich gerechtfertigt und dient nicht nur der Koordination. Vielmehr findet er sich im jeweiligen Handeln und Sprechen der produzierenden Akteur*innen wieder. Es sind Wertigkeiten im Engagiertsein im Alltag, dem täglichen Tun und dem „Sinnmachen“ für sich selbst. Gerber findet in ihrer empirischen Studie (2017) insgesamt vier dieser Werte in Bezug auf kreative Arbeit, die nun mit den Regimen „unterhalb“ der Rechtfertigungen verknüpft werden können. Zusätzlich zur Verknüpfung der beiden Konzepte werden nun auch die empirischen Ausprägungen der Anrufung verdeutlicht.

Anrufung über einen planend-investierenden Wert

Das Regime des planenden Handelns kann mit den ersten zwei von Gerber beschriebenen Werten in Verbindung gebracht werden. Diese zielen beide auf Fragen von Investitionen ab. Beim monetären Wert („pecuniary“, Gerber 2017, S. 35 ff.) beschreiben die Akteur*innen spezifische vergangene oder aktuelle finanzielle Aufwände als Investitionen, die zukünftige Erträge erbringen sollen. Über die Erträge wird eine Wertigkeit für die Resultate der Kulturproduktion festgemacht. Die erste Variante ist auch für Außenstehende unmittelbar nachvollziehbar, da sie oftmals sehr konkrete Investitionen betrifft (z. B. in Produktionsmittel), mit denen als eigentlicher Wert die Einnahmen aus den Verkäufen von Werken hergeleitet werden. In ähnlicher Weise als Investment funktioniert der zweite Wert, der Bezeugende („credential“, Gerber 2017, S. 37 ff.). Hierbei werden allerdings keine finanziellen Erträge in der Zukunft gesichert, sondern es werden andere Renditen versprochen: etwa in einem Arbeitsmarkt und für bestimmte Anstellungen im weiteren Verlauf der Karriere sowie für zukünftige Aufträge. Die Dinge, die Akteur*innen als Teil der Kulturproduktion tun, sollen dazu beitragen, eine bestimmte Position zu erlangen (die gegebenenfalls wieder eine monetäre Absicherung oder einen anderen Wert beinhalten kön-

nen). Sowohl die monetären als auch die bezeugenden Investitionen von Wert können als Planung aufgefasst werden: ein nahes Gut, das es ermöglicht, „sich erfolgreich in die Zukunft zu versetzen“ (Thévenot 2011, S. 240) und ein Ziel zu erreichen.

In den empirischen Beispielen aus der Kulturwelt der EEM zeigt sich eine solche planend-investierende Wertigkeit in den Anrufungen durch die Theorien folgendermaßen: Eine Interviewpartnerin (AC) erwähnte, dass sie erstmals im Rahmen eines Studiums der Filmwissenschaften mit theoretischen Konzepten in Kontakt gekommen war. Die Idee der Theoretisierung, die sie im Rahmen des Studiums kennenlernte, wollte sie auf Musik übertragen: „Ich bin im letzten Semester meines Studiums ausgestiegen, um stattdessen die Idee des Theoretisierens in der Musik zu verfolgen. Ich habe mir überlegt, das sei lukrativer – und irgendwie war es das auch“ (Quelle: Interview). Theorie wurde für die Akteurin zu einem Aspekt, der sie immer wieder zu bestimmten Aufgaben anrief. Im Interview bezog sie sich unter anderem auf die medientheoretischen Arbeiten des Kulturwissenschaftlers Marshall McLuhan sowie Ansätze Adornos. Darüber erläuterte die Akteurin eine bestimmte Situation, aus der sie herausfinden wollte:

AC: Wir haben diese Dichotomie von ernster vs. nicht ernster Musik, mal die Strophe-Chorus-Brücke-Struktur, die der Status quo ist, mal das Vinyl-Format, mal das Streaming, das so flüchtig ist und kaum etwas einbringt. Wir haben uns in eine Box hineinmanövriert – und das sind offensichtlich Boxen, die von industriellen Distributionskulturen und deren Mechanismen gemacht werden. [...] Wie finden wir also aus dieser Situation heraus? (Quelle: Interview)

Die theoretischen Konzepte, welche die Interviewpartnerin erwähnte, schienen sie so immer wieder als Subjekt für Planungen oder Absichten anzurufen. Eine solche Vorstellung von Wertigkeiten in einem nahen Gut zeigten sich auch in einem anderen Aspekt: Die Akteurin beschrieb sich selbst ebenfalls als Theoretikerin und machte die eigene Theoriearbeit sowohl in ihrer Musik fest als auch in Texten, die sie schrieb. Zu Letzteren gehörten auch Musikkritiken. Solche Texte empfand die Interviewpartnerin nicht immer als eigene Theorieproduktion. Die genaue Zuweisung, wann etwas wirklich Theorieproduktion sei und wann nicht, würde insbesondere durch die „ökonomischen Umstände“ (Quelle: Interview) bestimmt. Die Akteurin machte also die Unterscheidung daran fest, ob und wie gut sie für eine Textproduktion bezahlt wurde, denn für Theorie-Texte versprach sie sich ein höheres Honorar.

Anrufung über einen vertraut-relationalen Wert

Das von Thévenot eingeführte Regime des Vertrauten kann mit dem von Gerber beschriebenen Wert des Relationalen in Verbindung gebracht werden („relational“, Gerber 2017, S. 69 ff.). Die von ihr untersuchten Künstler*innen sprachen hierbei über Beziehungen, die durch die Kulturproduktion zu nahen und fernen Kolleg*innen entstünden. Oder sie hoben die Wichtigkeit von Orten hervor, an denen sie ihre Kultur produzierten, da diese eine Nähe zu anderen (kulturproduzierenden) Personen ermöglichen würden. Der relationale Wert erfasst damit, wie Zeit und weitere Ressourcen im Hinblick auf andere Produzierende, für das Publikum sowie für Institutionen und Organisationen investiert wird. Ziel dabei sind aber nicht ökonomische Erträge oder Positionen, sondern die formellen und informellen Kontakte zu Personen selbst. Diese Kontakte werden nicht als soziales Kapital aufgefasst (obschon sie ein solches darstellen mögen), sondern als inhärent wertvoll. Auch Thévenot erläutert in ähnlicher Weise sein Regime des Vertrauten. Dieses fasse „bestimmte Zugangsschlüssel, besondere Bindungen, die sich positiv als Verbundenheit auswirken“ (Thévenot 2011, S. 238 f.). Mit dem Regime des Vertrauten wird daher kein veräußerbare Gut gesucht, sondern das „Geflecht der Beziehungen“ steht als Wert im Zentrum (Thévenot 2011, S. 239).

Ein empirisches Beispiel für die Anrufung durch die Theorien in Bezug auf eine Vertrautheit und Relationalität ist folgendes: Eine weitere Musikerin, die interviewt wurde (BF), bezog sich im Rahmen ihrer Kulturproduktion auf gewisse Ansätze aus den Cultural Studies. Dieser Theoriebereich sprach die Akteurin deshalb an, weil sie darin eine Beschreibung der eigenen familiären und sozialen Verhältnisse wiederfand. Die interviewte Musikerin schrieb aktuelle Vertreter*innen der Cultural Studies persönlich an und erläuterte ihr Interesse an den theoretischen Ansätzen mit Bezug auf den eigenen sozialen Hintergrund:

BF: Ja, ich schrieb halt: „Hallo, bitte entschuldigen Sie die Störung, aber ich bin auf der Suche nach dem hier, nach einer Repräsentation von dem hier: Das ist die Familie, in der ich aufgewachsen bin. Ich weiß, dass Sie alle über Identität, Rasse und Klasse sowie die sozialen Konstruktionen dieser Dinge schreiben und so weiter. Ich habe mich gefragt, ob Sie mir die richtige Richtung hierfür zeigen könnten; etwas, dass dies [meinen sozialen Hintergrund] repräsentiert“. (Quelle: Interview)

Die theoretischen Konzepte schlossen an Erfahrungen an, welche die Musikerin in den eigenen Familienverhältnissen gemacht hatte, als auch an Erfahrungen, die sie in der Kulturwelt mit anderen Personen machte. Es waren etwa Fragen zur Rolle von Klassen in der Gesellschaft, mit denen die Cultural Studies sie

anriefen. Hierdurch wurden dann Beziehungen zu (neu) ausgewählten Personen ein zentraler Aspekt für sie. Im Interview verwies die Musikerin auch auf weitere Theoretiker*innen mit anderen konzeptionellen Vorstellungen. Diesen sprach sie aufgrund des fehlenden Bezugs zu sich selbst und der vertraut-relationalen Wertigkeit eine Relevanz ab.

Anrufung über einen explorativ-berufenden Wert

Das dritte Regime der Exploration kann mit einem Wert von Kulturproduktion ergänzt werden, den Gerber mit dem Begriff der Berufung beschreibt („vocational“; 2017, S. 57 ff.). Das jeweilige Handeln in der Kulturwelt ist dabei für Akteur*innen wertvoll, weil es ein eigenes, tiefes Verlangen befriedigt: “In vocational accounts, artists acknowledge the hard work and sacrifices of artmaking, but consider the work fundamentally rewarding – and often argue that such rewarding work is in itself repayment enough [...]” (Gerber 2017, S. 58). Das Herstellen der Produkte enthält damit eine Bedeutung in sich selbst, während die Beschäftigung mit Kulturproduktion auch etwas Überraschendes mit sich bringen soll. Diese Art von Wert und der damit verbundene Reiz von Kulturproduktion ist durchaus etwas, das in einem allgemeineren, gesellschaftlichen Zusammenhang als wertvoll angesehen werden kann (vgl. Thévenot 2014b, S. 138). Gleichzeitig bleibt der eigentliche Prozess bei der Berufung unterhalb einer öffentlichen Rechtfertigung: Die Exploration selbst bleibt persönlich. Dies führt im Rahmen von Kulturproduktionen, die sich nach diesem nahen Gut richtet, etwa dazu, dass die Rolle eines Publikums nur marginal wichtig ist und keine relevante Größe repräsentiert.

In den empirischen Fällen der Kulturwelt EEM zeigte sich die Anrufung anhand des Explorativ-Berufenden in folgendem Ausschnitt aus einem Interview mit einem Musiker (CD):

CD: Oft bin ich wirklich begeistert von einer Idee, vor allem von den Tier- und Interspezies-Konzepten, wovon ich Sachen gelesen habe; von diesem Kreaturenkonzept, oder von Donna-Haraway-Zeugs oder – kennst du Anna Tsing? Sie hat dieses Buch *Der Pilz am Ende der Welt* geschrieben. [...] Ich bin fasziniert von den Verknüpfungen mit diesen Ideen, über das Animalische oder aus dem Neuen Materialismus. Aber dann denke ich: „Moment, wo ist die Musik und wie kann ich das verbinden?“ Das ist also eine Herausforderung. (Quelle: Interview)

Die theoretischen Konzepte lieferten für die zitierte Person keine direkte Aufgabe und keinen Bezug zu etwas ihr Vertrautem. Vielmehr riefen die Theorien den Musiker an, da sie als eine Art Rätsel funktionierten, dem er nachgehen wollte.

Die dritte Art der Aufrufung gemäß dieser Wertigkeit wurde weiter dann deutlich, wenn Akteur*innen auf theoretische Konzepte aus dem Bereich des Feminismus verwiesen und sich selbst als „queere“ Personen auffassten (homosexuell waren, keiner binären Geschlechterzuordnung folgten usw.). Das Selbstverständnis gilt auch für die Person, von der das folgende Interviewzitat aus einer Zeitschrift der Kulturwelt stammt: „Latoria Cuboniks ‚Xenofeminist Manifesto‘ sagt: ‚Lass 100 Geschlechter blühen‘ und so denke ich auch über Schönheit nach“ (Quelle: Materialsammlung). Die theoretischen Konzepte ermöglichen den Akteur*innen einen bestimmten Subjektstatus, von dem aus sie experimentieren können (um ausgehend davon weitere Bezüge zur Kulturproduktion herzustellen).

Ergänzung: Indirekte Anrufung

Die verschiedenen Werte des Planend-Investierenden, des Vertraut-Relationalen und des Explorativ-Berufenden sind die drei zentralen Varianten, wie bestimmte theoretische Konzepte die Akteur*innen über den Selbstbezug direkt anrufen. Die drei Varianten können allerdings noch um eine vierte, indirekte Möglichkeit der Anrufung ergänzt werden: Neben den Übereinstimmungen der nahen Güter mit den Wertigkeiten in Theorien finden sich natürlich Übereinstimmungen mit den verschiedensten weiteren Aspekten. So kann ein bestimmter für die Akteur*innen wichtiger Wert auch in Aspekten von Belletristik, Architektur, Okkultismus oder in irgendetwas anderem auftreten. Es sind dann diese anderen Aspekte, die zunächst noch unabhängig von einer theoretischen Perspektive die Personen anrufen. Dies erfolgt über einen der drei Wertbezüge. Die oben bereits erwähnte Interviewpartnerin (AC), welche Filmwissenschaften studierte, bezog auch weiterhin Aspekte aus den Kulturwelten des Films in ihr Schaffen mit ein und dies wiederum über den Wert des Planend-Bezeugenden. Für sie repräsentierte eine ästhetische Filmtheorie eine Möglichkeit, die Produktionsprozesse in einer Musiksoftware als „Szenen“ zu planen. In einem möglichen folgenden, indirekten Schritt kann über die weiteren Aspekte wiederum ein Bezug zu kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien hergestellt werden.

Ein empirisches Beispiel für die Anrufung über weitere Aspekte und eine darauf folgende, indirekte Anrufung durch Theorie zeigte sich wie folgt: Ein interviewter Musiker (IL) beschäftigte sich in der eigenen Arbeit mit verschiedenen Aspekten von spirituellen und philosophischen Traditionen aus Südostasien. Diese Aspekte riefen den Akteur über den vertraut-relationalen Wert an. Im folgenden Zitat erläutert der Musiker mittels dieser Wertvorstellung, wieso Spiritualität für ihn wichtig sei: „Spiritualität ist für mich nicht privat. Es ist ein Wissen, das wir zur Schau stellen sollten. Es kann von einem intimen Prozess ausgehen, aber je mehr du dich dem widmest, desto mehr merkst du, dass du dein

Umfeld und die Menschen um dich herum durch deine eigene Transformation veränderst“ (Quelle: Interview). Der Musiker stellte eine Verbindung her zwischen seinen Vorstellungen von Spiritualität und einer Kapitalismuskritik, wie sie in den theoretischen Positionen des Künstlers Guy Debord und der Situationistischen Internationalen vorkamen (2013).³⁷ „Du kannst ja nicht nur eine Vision haben. Man muss auch ... Was ich gerne tue, ist das, was ich zum Beispiel in der asiatischen Mystik gelernt habe, mit diesem westlichen Wissen [wie dasjenige der Situationistischen Internationalen] zu verbinden, um zu sehen, ob es zusammenhängt oder nicht“ (Quelle: Interview). Der Akteur verwies darauf, dass er bestimmte mystische Symbole in der visuellen Kommunikation zu seiner Musik wieder aufnahm. Dies wolle er tun, um diese Symbole gemäß der Situationistischen Internationalen in einer anderen Art und Weise zu verwenden, gerade weil sie vom Kapitalismus „okkultiert“ (ebd.) worden seien. Die Anrufung der Person als Subjekt einer kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorie erfolgte hier indirekt und in einem zweiten Schritt: Die eigentliche Passung des Wertbezugs seiner Kulturproduktion erlebte der Akteur zunächst mit den weiteren Aspekten (den spirituellen und philosophischen Traditionen aus Südostasien) und erst in einem zweiten, indirekten Schritt wurde der Bezug zur Theorie hergestellt (zu den Konzepten von Debord).

Die erläuterten Anrufungen erklären, wieso ein theoretisches Konzept für einen Akteur und dessen Kulturproduktion wichtig wird. Dank der Wertpassung zum nahen Gut können die Personen sich selbst als Subjekte für die Inhalte einer Theorie erleben. Für die Akteur*innen wird so zuerst ein Selbstbezug deutlich, also warum die bestimmten theoretischen Inhalte genau auf sie und damit auf ihre Art und Weise der Kulturproduktion zutreffen sollten. Wird ein solcher Selbstbezug nicht erlebt, so können die Akteur*innen die Bedeutung einer Theorie für ihre Situation nicht wirklich anerkennen. Die Anrufung erklärt daher den folgenden Übergang: von der allgemeinen Vermittlung der theoretischen Konzepte und deren Problematisierung der Kulturproduktion hin zur spezifischen Auswahl eines bestimmten Konzeptes durch eine Akteurin.

³⁷ Guy Debord war wiederum mit dem Stadtsoziologen Henri Lefebvre befreundet und die Positionen der Situationistischen Internationalen waren wichtig für Lefebvres Arbeiten (vgl. Diaz-Bone und Schwegler 2021, S. 145 f.).

5.3.2 Formen der Kulturproduktion als Einfallstore für Theorien

Damit ein performativer Effekt der Theorien in den Prozessen der Kulturproduktion erfolgen kann, benötigen die Konzepte etwas, was als Einfallstor beschrieben werden soll. Der zuvor erläuterte Prozess der Anrufung verdeutlicht nämlich nur, wieso eine spezifische Theorie für eine Person und deren Verständnis von Kulturproduktion wichtig werden kann. Um tatsächlich in Bezug zur Kulturproduktion gesetzt werden zu können, muss ein theoretisches Konzept an einer spezifischen Stelle zur Anwendung kommen. Neben dem Ausgangsmoment der Anrufung und der damit verknüpften Wertfrage gilt es daher, eine Form zu spezifizieren, von der aus ein performativer Effekt überhaupt erst erfolgen kann. Hierbei kann wiederum auf das Konzept der Forminvestition zurückgegriffen werden (Eymard-Duvernay und Thévenot 1983; Thévenot 1984), das bereits bei der Beschreibung der Formen der Intermediation kurz aufgegriffen wurde (siehe [5.2.3]). Im vorliegenden Abschnitt wird nun der Blick auf bestimmte Investitionen einer Kulturwelt gerichtet, die in einer jeweiligen Welt die ablaufenden Routinen der Produktion unterstützen und die damit als Einfallstore für Theorie dienen können.

Mit dem Forminvestitionskonzept wird allgemein darauf verwiesen, dass bestimmte Kosten entstehen, um eine stabile Beziehung herstellen zu können (Thévenot 1984, S. 9). Dies kann im Sinne einer alltäglich-wirtschaftlichen Verwendung des Begriffs ein Geldbetrag sein, der etwa den Kauf einer bestimmten Maschine ermöglicht, die eine stabile Beziehung zwischen einem Rohstoff und einem Endprodukt herstellt. Der Begriff kann jedoch erweitert werden, um ihn auf alle Operationen anzuwenden, die etwas stabilisieren sowie eine Dauerhaftigkeit und Vergleichbarkeit ermöglichen. Formeninvestitionen als symbolische Arbeit dienen allgemein der Reproduktion von Situationen und Abläufen, indem sie Koordination ermöglichen und Wertigkeiten bestimmbar machen (vgl. Diaz-Bone 2018a, S. 86). Damit wird ein bestimmter Zusammenhang mit dem weiteren Begriffsrepertoire der EC deutlich, das in dieser Arbeit ebenfalls zur Anwendung kommt, insbesondere die verschiedenen Qualitätskonventionen (siehe [2.2.3]; Boltanski und Thévenot 2007). Während in letzterem Konzept nämlich die fundamentale Ontologie beschrieben wird, die aus verschiedenen Wertigkeitsvorstellungen entsteht, verschiebt das Konzept der Forminvestition den Fokus. Statt nach einer Realität wird danach gefragt, welche Investitionen die jeweilige Qualität bestimmbar machen, diese implementieren und verbreiten sowie stabilisieren. Kurz: Es ist die Art und Weise, wie ein Wert umgesetzt wird.

Die Begriffe „Form“ und „Konvention“ unterscheiden die Art und Weise einer Qualität (Form) von der Qualität als die fundamentale Ontologievorstellung (Konvention). Gleichzeitig findet sich eine weitere für den vorliegenden Abschnitt relevante Konzeptualisierung, welche diese Unterscheidung teilweise untergräbt und deshalb hier kurz diskutiert werden soll (vgl. Urrutiaguer 2023, S. 3 f.; Müller und Schulze i. E.). Howard Beckers verwendet nämlich den Begriff der Konventionen im Rahmen seiner Forschungen zu *Kunstwelten* (2017). Er beschreibt damit, wie sowohl Erwartungen von Produzierenden und Konsumierenden in der Kulturproduktion abgeglichen als auch Koordinationen verschiedener Tätigkeiten der Produktion stabilisiert werden (Becker 2017, S. 44 f.). Die beckerischen Konventionen bieten daher die Basis, „auf der Beteiligte einer Kunstwelt effizient zusammen handeln können, um Werke zu produzieren, die für diese Welt charakteristisch sind“ (Becker 2017, S. 55). Damit fassen sie allerdings eher das, was hier als Art und Weise beschrieben und als Form bezeichnet wird. Die fundamentalere Vorstellung einer Ontologie, die sowohl die Grundlage einer sozialen Ordnung als auch die Möglichkeit ihrer Rechtfertigung bietet, wird hingegen in Beckers Konventionenbegriff weniger deutlich. Eine Vorstellung von Qualitätskonventionen scheint in Beckers Beschreibungen teilweise vorausgesetzt oder ansatzweise in seinen Ausführungen zur Ästhetik angedeutet zu werden (Becker 2017, S. 55 f./138 f.). Im weiteren Verlauf dieses Abschnitts werden nun Aspekte von Kulturproduktion beschrieben, die durchaus Beckers Idee einer konventionellen Übereinkunft entsprechen und die dann Kulturproduktion ermöglichen. Diese Aspekte werden aber zur klareren Unterscheidung mit dem Begriff der Form erfasst, bevor im weiteren Verlauf die Qualitäten anhand verschiedener Konventionen gemäß der EC dargelegt werden.

Die Funktionen der Forminvestitionen können Kulturproduktion auf verschiedenste Weise unterstützen. Funktionen können dahingehend unterschieden werden, welche Rolle sie für Ästhetiken einnehmen: Die Forminvestitionen können auf der einen Seite auf konkrete ästhetische Bereiche der Kulturproduktion abzielen, wie beispielsweise festgelegte Formen der Komposition oder gestalterische Formen von Veröffentlichungen. Investitionen zeigen sich etwa darin, dass bestimmte ästhetische Aspekte in der Welt etabliert und über weitere Prozesse abgesichert sind. So wurde etwa eine Relevanz von lauter und bassbetonter Musik in der EEM damit abgesichert, dass die Veranstaltungsorte entsprechende Systeme zur Wiedergabe aufweisen (dies ist aber kein Alleinstellungsmerkmal der Welt). Auf der anderen Seite können Formen der Evaluation von Ästhetiken dienen, indem sie bestimmte Oppositionen oder Semantiken etablieren, etwa mit

welcher Äquivalenz „gute“ mit „schlechter“ Musik verglichen werden kann.³⁸ Die bassbetonte Musik der EEM kann einer Musik gegenübergestellt werden, der diese Qualitäten fehlen – und diese kann als schlecht bezeichnet werden. So wird deutlich, dass Formen sowohl materiell sein können (wie bei der Festlegung eines gängigen Speichermediums oder dessen Gestaltung) als auch immateriell (wie die evaluativen Aspekte). Weiter können die diversen Investitionen sich auf formelle Art und Weise zeigen, etwa bei der Festlegung von benötigten Informationen für Distributionsprozesse der Musik. Oder die Formen können rein informell etabliert werden, etwa bei der Bestimmung einer „relevanten“ Kompositionstechnik. Mit Investitionen in die Formen wird ein „Auf-Dauer-Stellen“ (Vogel 2019, S. 92) von Koordinationsabläufen in verschiedenen Bereichen einer Kulturwelt erreicht.

Die Welt der EEM und deren Resultate der Kulturproduktion weisen ein spezifisches Merkmal auf, das die Forminvestitionen auszeichnet. Die Produktionsprozesse sind in besonderem Maße „offen“. Diese Offenheit wurde bereits im Rahmen der Situation der Intermediation erwähnt [5.2.3] und ermöglicht, dass eine Theorie für eine Kulturproduktion als relevant vermittelt werden kann. Eine interviewte Akteurin (DA), die an der Organisation eines Festivals beteiligt war, stellte diese Offenheit wie folgt heraus: „Als wir angefangen haben, orientierten wir uns nicht groß an anderen Festivals, was da der Stand der Dinge ist. Das konnten wir am Anfang auch gar nicht, da war ja sonst auch nicht viel anderes. Wir haben da immer versucht so ... Aus anderen Quellen zu schöpfen, aus unseren eigenen Auseinandersetzungen [im Rahmen des Studiums der Kulturwissenschaften]“ (Quelle: Interview). In der Kulturwelt scheinen daher für gewisse Prozesse kaum Stabilisierungen vorhanden zu sein. Oder anders formuliert: In der Kulturwelt EEM ist nicht klar festgelegt, was tatsächlich das Ergebnis eines Prozesses der Kulturproduktion ist. Zwar finden sich auch in dieser Welt Feldeffekte, die Prozesse im Sinn von Übereinkünften festmachen. Gleichzeitig wird in der EEM deutlich, dass ein Spiel mit gängigen Formen vorherrscht. Eine solche Offenheit wird etwa in Bezug zu den Resultaten der Kulturproduktion deutlich: Die Musikstücke können genauso der üblichen Länge von Popmusik folgen (also rund drei Minuten), wie sie auch besonders lange andauern können. Ebenfalls können die Stücke bewusst von Strukturen einer elektronischen Tanzmusik abweichen oder ihr folgen – oder auch völlig andere Bezüge zu Klängen aufmachen (vgl. Demers 2010, S. 161 f.). Diese Offenheit der Formen zeigt sich auch

³⁸Die präsentierte Unterscheidung zwischen ästhetischen und evaluativen Aspekten von Formen wurde von Diaz-Bone (2010, S. 163) übernommen. Dessen Differenzierung in Formen und Schemata wurde hingegen ignoriert, um stattdessen beides als Formen und deren Etablierung als Forminvestitionen aufzufassen.

hinsichtlich der verwendeten Speichermedien, bei denen mehr oder weniger alle vorhandenen Möglichkeiten genutzt werden; egal ob CD, Vinyl, Audiokassette, USB-Stick oder Streaming. Die offene Produktion geht aber noch viel weiter und die Musiker*innen der Kulturwelt können genauso Texte schreiben, Theater machen oder weitere Objekte gestalten, die in Bezug gesetzt werden zu einer Klangproduktion (vgl. Ludewig 2019, S. 74).

Aufgrund dieser Offenheit scheinen die eigentlichen Kulturprodukte wie die Musikstücke selbst noch „unvollständig“ zu sein. Das heißt, sie können oftmals nicht für sich selbst stehen, sondern brauchen etwas Zusätzliches: einen Kontext, mit dem eine Erläuterung, Erklärung oder Rechtfertigung bereitgestellt wird. Dies verdeutlicht eine weitere Interviewpartnerin (EG) in Bezug auf ihre Abschlussarbeit an einer Kunsthochschule: „Die Frage nach der Form der Abschlussarbeit wurde nie ganz geklärt. Immer wenn man die Dozierenden damit konfrontiert hat, antworteten sie: ‚Schaut das mit euren Mentor*innen an. Es ist alles möglich. Ihr müsst [für eure Formwahl] argumentieren können‘“ (Quelle: Interview). Eine solche Unvollständigkeit mag für die Felder der Kunst und für die soziale Bedeutung von Resultaten der Kulturproduktion generell gelten (Eco 2016; vgl. Diaz-Bone 2010, S. 159 ff.). Gleichzeitig können aber zwei Extrempositionen der Kulturproduktion unterschieden werden: Auf der einen Seite finden sich Welten mit vergleichsweise eindeutigen Musikgenres wie Techno oder klassische Musik, die bestimmte ästhetische Formen festmachen.³⁹ Obschon auch hierbei Dispute herrschen und Kontexte bereitgestellt werden müssen, ist ein grundsätzliches Hinterfragen der eigenen Formen eher die Ausnahme (vgl. Diaz-Bone 2010, S. 323 ff.; Henning 2015, S. 165 ff.). Auf der anderen Seite finden sich Kulturwelten, bei denen wenig bis keine ästhetischen Formen klar vorgeben sind. Diese Extremposition wird insbesondere von Bereichen der bildenden Kunst repräsentiert, wo Akteur*innen innerhalb derselben Kulturwelt die verschiedensten ästhetischen Formen wählen (vgl. Fine 2018, S. 67 ff.). Diese Welten der bildenden Kunst etablieren jedoch mehr Forminvestitionen, die den benötigten Kontext bereitstellen (vgl. Fine 2018, S. 137). Die im Zentrum stehende Kulturwelt der EEM befindet sich zwischen den beiden Extrempositionen: Trotz der Offenheit finden sich einige grundsätzliche Formen im Zusammenhang mit Klang und dessen Speicherung vor, während aber gleichzeitig ein Befragen der eigenen

³⁹Die Bedeutung der ästhetischen Formen wird dann im Rahmen von evaluativen Formen (oder eben Schemata) festgemacht und darüber in Bezug zu Formen von anderen Welten abgegrenzt (Diaz-Bone 2010, S. 298 f./376 f.).

Prozesse und damit auch Formen für das Bereitstellen von Kontexten etabliert sind.

Für die Einfallstore wird daher ein Fokus auf Formen gerichtet, die im weitesten Sinne als Kontexte für die offenen Kulturprodukte funktionieren: Kontext für die Produktion, Distribution sowie den Konsum und die Interpretation von anderen Formen (insbesondere für ästhetische Aspekte). So wurden die theoretischen Konzepte in der EEM als Teil des Namens von Musiker*innen sowie von deren Musikstücken und Veröffentlichungen verwendet. Die kultur- und sozialwissenschaftlichen Referenzen waren weiter Teil von Presse- und Klappentexten zu Musikveröffentlichungen oder es wurde in den Programmtexten von Veranstaltungen auf die Theorien und die wissenschaftlichen Autor*innen verwiesen. All diese Formen entsprechen einem Kontext für eine Kulturproduktion. Dieses Bereitstellen von Kontext durch Formen kann aber weiter gefasst und auf diverse textliche Materialien übertragen werden: schriftliche Arbeiten aus dem Studium, Anträge für staatliche Unterstützungsgelder, nicht wissenschaftliche Bücher über Künstler*innen und Genres oder verschiedenste Zeitschriften sowie darin abgedruckte Interviews, Rezensionen oder sonstige Artikel. All diese Formen ermöglichen es, einen Kontext der Kulturprodukte zu erschließen und in all den Formen wurde auf Theorien verwiesen. Weiter können die Formen sowohl Teil von Offline- wie auch von Onlinemedien sein. Bei Letzteren tauchten Verweise auf Theorien in diversen sozialen Netzwerken auf (siehe auch [5.2.3]) oder wurden in E-Mail-Newsletter von Organisationen der Kulturwelt versendet. Solche Kontextformen bestehen aber keineswegs nur aus textlichem Material. Auch die diversen Gesprächsformate der Kulturwelt schaffen einen Kontext für Kulturprodukte. So tauchten die Referenzen auf Theorien ebenfalls in den erwähnten Diskussionsrunden und Vorträgen auf (siehe [5.2.2]), die wiederum in verschiedenster Art und Weise online verbreitet wurden. Nicht zuletzt wurden die Hinweise auf Theorie bei informellen Gesprächen geäußert: bei Konzerten, bei Partys oder beim Abendessen unter Freund*innen.

Die Vielfalt der Formen für Kontexte kann anhand von zwei Dimensionen und deren jeweiligem Potenzial als Einfallstore festgemacht werden.⁴⁰ Anhand

⁴⁰Die folgenden Erläuterungen schließen an einige weitere theoretische Überlegungen an, insbesondere an Christian Bessys Klassifizierungen von Eintrittsformen von Fotograf*innen in den Arbeitsmarkt (1997; vgl. Diaz-Bone 2018a, S. 115 ff.) und an Untersuchungen zu Verwendungszwecken sozialwissenschaftlicher Ergebnisse (Beck und Bonß 1989b, S. 31 ff.).

der ersten Dimension wird das „zeitliche“ Potenzial der Formen bestimmt (vgl. Thévenot 1984, S. 7 f.; Diaz-Bone 2018a, S. 337), also ob sie als Einfallstor nur für aktuelle oder auch für zukünftige Prozesse funktionieren können. Die zweite Dimension unterscheidet, wie stark eine jeweilige Form überhaupt ein Potenzial für performative Effekte und damit für Veränderungen der Prozesse der Kulturproduktion bietet. Sie unterscheidet die Einfallstore daher im Sinne einer „räumlichen“ Geltung oder Validität (vgl. Thévenot 1984, S. 10; Diaz-Bone 2018a, S. 337). Mittels der zwei Dimensionen können die verschiedenen Formen angeordnet werden, welche sich hinsichtlich dreier Merkmale unterscheiden: (1) Einmal kann eine Form dahingehend unterschieden werden, ob sie unmittelbar mit einem konkreten Resultat der Kulturproduktion verbunden ist oder nicht. Dieses erste Merkmal unterscheidet daher zwei verschiedene Varianten von Parapraktiken (Genette 2014; siehe [2.2.5]), die das eigentliche Resultat der Kulturproduktion ergänzen (z. B. dem aufgeführten oder gespeicherten Klang). Sie können in textlicher Form auftreten, müssen aber nicht. Eine unmittelbar mit einem konkreten Produkt verbundene Form wäre eine Peripraktik (Genette 2014, S. 22 ff.). Die andere Möglichkeit wäre die sogenannte Epipraktik, die keine unmittelbaren räumlichen oder zeitlichen Bezüge zum Resultat der Kulturproduktion hat (vgl. Genette 2014, S. 12). (2) Als weiteres Merkmal kann eine Form nach ihrer Leistung für eine*n Akteur*in unterschieden werden: Geht es darum, mit einem hinzugezogenen Kontext die Repräsentation von einem bereits ablaufenden Prozess zu schaffen? Oder soll eine Reflexion und damit ein Prozess angestoßen werden, der womöglich Änderungen im Vorgehen anleitet? (3) Als letztes Merkmal können Formen dahingehend differenziert werden, ob diese von einer Bezugswelt verlangt sind oder eher nicht. In der Abbildung [Abb. 5.8] werden die konzeptionell geordneten Einfallstore präsentiert und anhand von fünf Bereichen unterschieden.

Ein erster Bereich von Einfallstoren (A) sind die Formen, die direkt mit einem Resultat der Kulturproduktion verbunden sind, auf Repräsentation abzielen und nicht von einer Bezugswelt verlangt sind. Ein Beispiel aus der EEM hierfür wäre ein Klappentext zu einer physischen Musikveröffentlichung. Ein solcher Text kann einen Kontext herstellen, in dem auch theoretische Argumente vorgebracht werden. Er bietet die Möglichkeit, dass eine Musikerin oder ein Herausgeber über das Resultat der Kulturproduktion nachzudenken beginnt und beispielsweise dessen Produktionszusammenhänge mit einer kultur- und sozialwissenschaftlichen Perspektive problematisiert. Gleichzeitig wird ein Klappentext meist erst verfasst, wenn das Resultat bereits fertiggestellt ist. Deshalb könnten weitere Veränderungen etwa beim gespeicherten Klang auch ausbleiben. Zusätzlich könnte die Form in der Kulturwelt mehr oder weniger ignoriert werden, etwa von

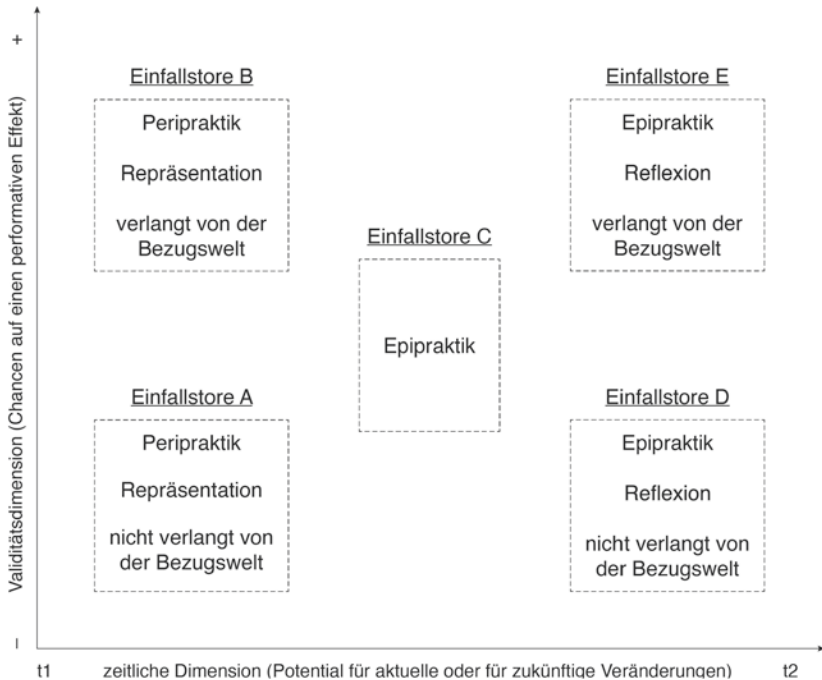


Abb. 5.8 Einfallstore für Theorien (Quelle: Eigene Darstellung)

Hörer*innen, welche die Veröffentlichung nur via einen Streamingdienst konsumieren (und damit das physische Produkt nicht besitzen).

Der zweite Bereich von Einfallstoren (B) unterscheidet sich vom ersten dahingehend, dass dessen Formen von einer Bezugswelt stärker verlangt sind (aber weiterhin als Peripraktik vorhanden sind und auf Repräsentation abzielen). Beispiele hierfür wären insbesondere die Pseudonyme von Musiker*innen, die Titel von Veröffentlichungen und Veranstaltungen oder auch Preetexte. Für diese Formen brauchen die Akteur*innen bestimmte Vorstellungen, Eingebungen oder sonstige Anhaltspunkte. Die theoretischen Konzepte können als Inspiration für einen Namen oder einen Textabschnitt dienen und daher ein Einfallstor finden. Und da für diese Formen „mehr“ investiert wurde, wächst die Chance, dass Performativität erfolgen kann, da die Hörer*innen diese Namen beziehungsweise Texte auf verschiedene Arten rezipieren (und nicht nur dann, wenn sie das physische Produkt erwerben). Gleichzeitig sind diese Formen stark mit einem bereits vorhandenen Resultat der Kulturproduktion verbunden, um dessen Repräsentation

es geht. Sie können daher wie bereits der Bereich (A) in vergleichsweise geringem Maße die zukünftigen Prozesse der Kulturwelt beeinflussen.

In der Mitte der Abbildung lässt sich ein Bereich von Einfallstoren (C) verorten, der verschiedene Epipraktiken umfasst. Diese können zusammengefasst werden, da sie sowohl zur Repräsentation als auch der Reflexion dienen und nur teilweise von einer Bezugswelt verlangt werden. Sie sind zwar eine gängige Form, die Akteur*innen können sie aber auch auslassen. Beispiele aus der Kulturwelt der EEM hierfür sind Interviews mit Musiker*innen oder Rezensionen von Veröffentlichungen. Weitere solche Formen wären etwa Vorträge auf Festivals oder Essays in diversen Zeitschriften, die Raum für längere Textformen bieten.⁴¹ Diese Epipraktiken können für stärker repräsentative Zwecke genutzt werden oder sie initiieren Reflexionsprozesse. Ersteres würde sich wiederum stärker auf bereits ablaufende Prozesse beziehen, während bei Letzterem das Potenzial für zukünftige Veränderungen vorhanden wäre. Deshalb ist der Bereich in der Mitte der horizontalen Dimension einzuordnen. Unabhängig von der zeitlichen Ausrichtung bieten diese verschiedenen Formen zwar viele Möglichkeiten, um einen theoretischen Kontext in Bezug zur Kulturproduktion zu setzen. Da die Möglichkeiten aber nicht unbedingt von den Akteur*innen umgesetzt werden müssen (beispielsweise können Anfragen für Interviews abgelehnt werden), lässt sich dieser dritte Bereich ebenso in der Mitte der vertikalen Validitätsdimension verorten.

Im vierten Bereich unten rechts (D) zeigen sich Formen als Einfallstore, die ebenfalls getrennt von einem Resultat der Kulturproduktion als Epipraktik vorhanden sind. Diese sind klar auf Reflexion ausgelegt, werden aber nicht von einer Bezugswelt verlangt. Konkrete Beispiele aus dem Bereich der EEM hierfür wären etwa Krisen der Akteur*innen in Bezug auf Produktionsprozesse. Damit ist eigentlich eine Art „negative“, fehlende oder nicht mehr adäquate Form gemeint: Ein Produktionsprozess ergibt aus einem Grund keinen Sinn mehr für eine Akteurin oder es fehlt eine Bedeutung für das von ihr geschaffene Produkt. In solchen Krisen kann eine Theorie einen Impuls zur Lösung geben. Im üblichen Ablauf einer Kulturwelt wäre eine solche Krise nicht vorgesehen, weshalb das Einfallstor auch seltener auftritt (was die Chance verkleinert, dass Performativität erfolgen könnte). Einmal angestoßene Prozesse zielen dann aber auf zukünftige Veränderungen ab. Ein anderes Beispiel für ein Einfallstor aus diesem Bereich wäre die Verwendung von Theorie aufgrund der Tatsache, dass bereits ein theoretisches Konzept im Rahmen einer Kulturproduktion aufgetaucht ist. Eine weitere Theorie

⁴¹ So bietet etwa eine Zeitschrift aus der Kulturwelt EEM „eine regelmäßige Meinungskolumne über die Auswirkungen der sich verändernden Musikwirtschaft“ (Quelle: Materialsammlung).

wird also hinzugezogen, weil bereits ein (damit zusammenhängendes) Konzept in einer Form verwendet wird. Ein solches Referieren auf Theorie aufgrund von bereits verwendeter Theorie ist in einer Kulturwelt keineswegs verlangt (hingegen ist es gang und gäbe in der Wissenschaft). Es bietet aber die Möglichkeit für zukünftige Veränderung. Das Eintreffen dieser Veränderungen (dargestellt auf der vertikalen Dimension) ist hingegen eher unwahrscheinlich, da womöglich bereits ein performativer Effekt ausgehend vom ursprünglichen Konzept erfolgt ist. Die neu hinzugezogenen theoretischen Konzepte würden mit geringerer Wahrscheinlichkeit noch neue Veränderungen hervorrufen.

Der fünfte und letzte Bereich in der Abbildung (E) umfasst mögliche Einfallstore, bei denen performative Effekte wahrscheinlich sind und diese für zukünftige Prozesse übernommen werden können. Die Formen, die dies ermöglichen, sind ebenfalls Epipraktiken und zielen auf Reflexion ab. Im Gegensatz zum vorhergehenden vierten Bereich werden sie jedoch von einer Bezugswelt verlangt. Das Idealbeispiel einer Form, die diesem Bereich der Einfallstore zuzuordnen wäre, ist eine schriftliche Arbeit, wie sie an Kunsthochschulen im Vorfeld eines künstlerischen Projekts verfasst wird. Ein anderes Beispiel wäre, dass Akteur*innen an einer solchen Hochschule selbst unterrichten (der Unterricht wäre dann die Form). In diesen Formen ist oftmals bereits ein Umgang mit theoretischen Konzepten angelegt, wie er in den Kultur- und Sozialwissenschaften gang und gäbe ist. Das heißt die Kunsthochschulen haben in Formen investiert, die mit der Wissenschaft vergleichbar sind (vgl. Singerman 1999). In der im Zentrum stehenden Kulturwelt EEM selbst wurde hingegen keine empirische Variante hierfür gefunden beziehungsweise sind ähnliche Formen noch zu wenig stark von der Bezugswelt etabliert. Ein mögliches Beispiel, das sich in diese Richtung entwickeln könnte, wären Förderdossiers zur Beantragung staatlicher Unterstützung (siehe [5.4.9]). Diese bieten durchaus den Raum, um mit den Theorien einen Kontext zu schaffen und so zukünftige Projekte zu beeinflussen. Innerhalb der EEM sind diese Referenzen auf Theorien in Dossiers allerdings noch nicht so stark etabliert wie kultur- und sozialwissenschaftliche Elemente an den Fachhochschulen.

5.3.3 Übersetzung 1: Von der Wissenschaft in die Kulturwelt

In den vorhergehenden zwei Abschnitten zur Anrufung und zu den Einfallstoren [5.3.2–5.3.3] wurden die letzten beiden Stationen eines Prozesses erläutert, der bereits in der Situation der Intermediation startet. Der Prozess vermittelt sowohl

die theoretischen Konzepte selbst als auch deren Sinn für die Kulturproduktion (in der Situation der Intermediation) und führt dazu, dass die Akteur*innen beginnen, die Konzepte im Rahmen ihrer Kulturproduktion anzuwenden (die Anrufung und Einfallstore). Dieser ganze Prozess kann als eine Übersetzung zusammengefasst werden: Die theoretischen Konzepte werden dadurch über Zeit und Raum hinweg verbreitet (vgl. Kjellberg und Helgesson 2006, S. 845), wechseln vom wissenschaftlichen Feld in dasjenige der Kulturproduktion und werden zu einer Ressource für bestimmte Akteur*innen. Bei jedem der jeweils ablaufenden Schritte in der Übersetzung muss eine Theorie aufgenommen werden, damit überhaupt eine Reaktion erfolgen kann. Das jeweilige Aufnehmen und Weiterverbreiten verändert die Konzepte beziehungsweise deren Interpretation (verglichen mit einer Interpretationsweise eines Konzeptes im wissenschaftlichen Feld). Die Schritte des Übersetzungsprozesses in der Situation der Intermediation machten einige solche Änderungen deutlich: die Etablierung eines bestimmten Kanons (und dessen Unterschiede zum wissenschaftlichen Kanon), die Konsekration der Resultate der Kulturproduktion durch die theoretischen Konzepte (anstelle einer wertfreien Analyse mittels der Theorien), die Gleichsetzung sowie Vermischung von Genres und Autor*innen (anstelle einer klaren Trennung von Disziplinen), die Nahelegungen zur Etablierung von Qualitätsvorstellungen (anstelle einer Ausrichtung der Perspektive) oder die Partisanenhaltung im Umgang mit den Theorien (anstelle eines sorgfältigen Verweises auf Forschungsliteratur).

Auch die zuletzt im Rahmen der Situation der Verwendung erläuterten beiden Schritte verdeutlichen diese Veränderungen: Die Anrufungen führen dazu, dass Theorien aufgrund eines persönlichen Wertbezugs ausgewählt werden (und nicht aufgrund eines analytischen Potenzials). Die Einfallstore verdeutlichen die verschiedenen Ausgangslagen für die Verwendung von Theorien (anstelle eines Forschungsinteresses und der damit verbundenen Dimensionsanalyse).⁴² Die Schritte des Übersetzungsprozesses bis zur Verwendung der theoretischen Konzepte durch die Akteur*innen in einer Kulturwelt werden als Übersetzung 1 aufgefasst (um sie von einer anderen Übersetzung 2 zu unterscheiden, siehe [5.3.8]). Die Abbildung [Abb. 5.9] weist diesen Prozess und einige der ablaufenden Schritte schematisch aus.

⁴²Die in Klammern aufgeführten Referenzen auf einen Umgang mit Theorien im wissenschaftlichen Feld sind überspitzt formuliert. Sie sollen lediglich dazu dienen, die Veränderungen in der Übersetzung zu verdeutlichen – in vollem Bewusstsein darüber, dass vergleichbare Prozesse auch im wissenschaftlichen Umgang mit Theorien stattfinden können.

Der Startpunkt markiert in der dargestellten Übersetzung 1 ein theoretisches Konzept selbst. Hierbei unterscheiden sich Theorien dahingehend, wie sie für verschiedene Bereiche einer Kulturproduktion jeweils unterschiedliche Bezugsgrade aufweisen. Das heißt, dass gewisse Theorien kaum solche Bezüge aufweisen können, während andere sehr konkret und für verschiedene Bereiche auf Kulturproduktion eingehen (der Unterschied wird durch die Sättigung der Farben verdeutlicht). Weiter können die Theorien dies umfassend tun oder nur kurz auf die Aspekte eingehen (die Balken in der Abbildung können daher länger oder kürzer sein). Das kann exemplarisch an zwei Theorien erläutert werden, die ebenfalls in der untersuchten Kulturwelt aufgetaucht sind: Das erste Beispiel ist Foucaults Konzept des Panoptismus. Der grundlegende Text, welcher das theoretische Konzept erläutert (Foucault 1976), verweist in keiner direkten Weise auf Kulturproduktion – es geht darin nicht um das Musikmachen oder Ähnliches. Das zweite Beispiel wäre die Musiksoziologin Tia DeNora, die in ihren Arbeiten (z. B. 2000) selbst Aspekte des Musikkonsums anspricht (während die Autorin andere Bereiche weniger umfassend erläutert). Die in der Abbildung schematisch aufgeführte Theorie würde vor allem in einem Bereich der Kulturproduktion die Bezüge sehr explizit und umfassend herstellen (im Bereich 2), in einem weiteren Bereich zwar auch umfassend, aber nicht so explizit (im Bereich 1), und im Bereich 3 fast gar nicht.

Die Situation der Intermediation, wie sie im vorhergehenden Unterkapitel erläutert wurde [5.2], leistet anschließend eine Übersetzung, indem sie Bezüge zu den Bereichen der Kulturproduktion überhaupt erst herstellt (etwa bei Foucault) oder noch deutlicher macht und erweitert (etwa bei DeNoras Konzepten oder bei der Theorie in der Abbildung). Diese Übersetzungsleistung in der Situation der Intermediation fällt wiederum für gewisse Bereiche stärker aus als für andere (etwa bei der schematisch dargestellten Theorie im Bereich 3). Gleichzeitig kommen in der Situation der Intermediation weitere Bezüge hinzu: Dies sind auf der einen Seite soziale Faktoren beziehungsweise Festlegungen der Kulturwelt selbst wie etwa Feldeffekte, die Prozesse in den Bereichen der Kulturproduktion auf eine bestimmte Art und Weise festlegen. Auf der anderen Seite werden Bezüge durch ganz andere Bereiche hergestellt, etwa zu Konzepten aus anderen Disziplinen (beispielsweise aus der Kunstgeschichte) oder allgemeinere gesellschaftliche Aspekte (beispielsweise Diskurse um Umweltschutz). Sowohl die Theoriekonzepte der Kultur- und Sozialwissenschaften als auch die Feldaspekte und weitere gesellschaftliche Themen werden in der Situation der Intermediation zur Kulturproduktion in Bezug gesetzt.

Nach der Intermediation werden die Theorien von den Akteur*innen in einer übersetzten Art und Weise aufgenommen, was in der Grafik im rechten Bereich dargestellt wird. Dieser Übergang kann sehr unmittelbar erfolgen (in der

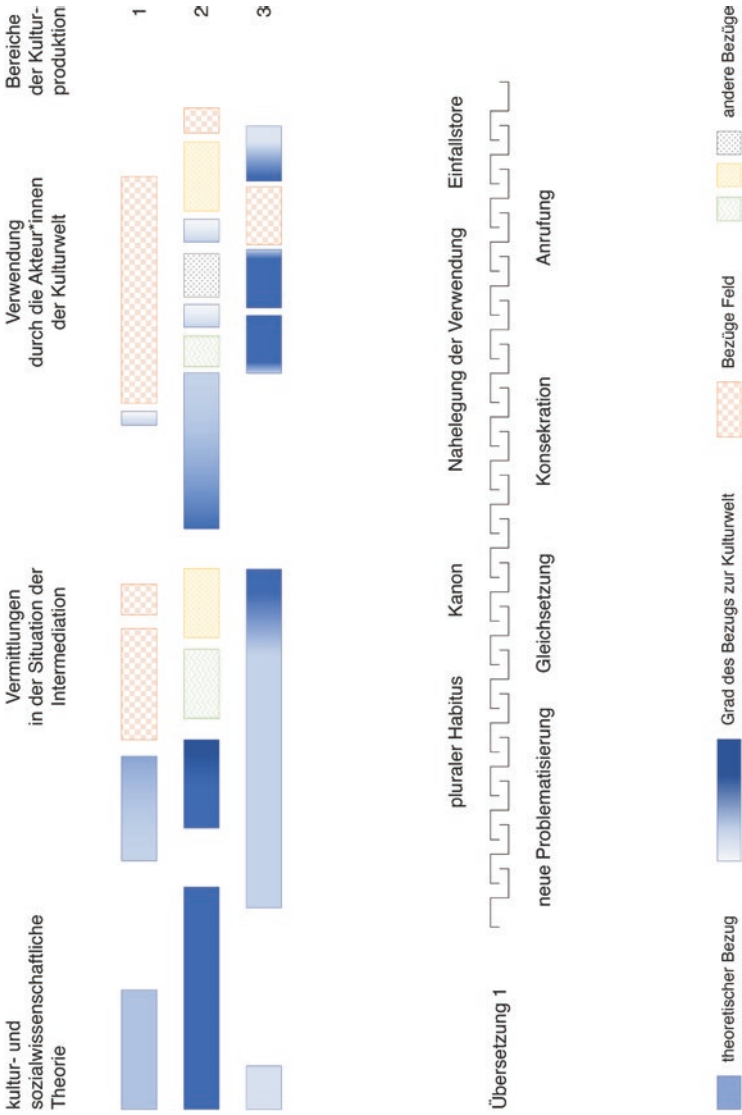


Abb. 5.9 Übersetzung 1: Von der Wissenschaft in die Kulturwelt (Quelle: Eigene Darstellung in Anlehnung an Kjellberg und Helgeson 2006)

Grafik im zweiten Bereich der Kulturproduktion dargestellt), wenn etwa die Theoriekonzepte über die Form der Interaktion vermittelt werden, wobei die vermittelnden Instanzen sehr nahe an der Kulturproduktion sind. Oder aber die Akteur*innen selbst müssen mehr leisten, um das Theoriekonzept in Bezug zu ihrer Kulturproduktion zu setzen. Wie bereits in der Situation der Intermediation können auch hier bestimmte Bezüge der theoretischen Konzepte zur Kulturproduktion verstärkt und andere abgeschwächt werden. Das Verstärken oder Abschwächen kann sowohl durch die Akteur*innen selbst geleistet werden, nachdem diese durch ein Konzept angerufen wurden, oder auch durch die Einfallstore (siehe hierzu auch [5.3.7]). Beispielsweise könnte eine Referenz auf DeNoras Konzept einfacher in einem Interview erfolgen, in dem sich ein Musiker zu seinen Hörgewohnheiten äußern soll. Dasselbe Einfallstor würde hingegen weniger einfach für Foucaults Panoptismus funktionieren. Die jeweiligen Formen werden hier nun nochmals stärker von Feldeffekten mitbestimmt. Zudem können weitere gesellschaftliche Aspekte eine Rolle spielen, wie dies zuvor etwa bei der indirekten Anrufung erläutert wurde.

Im Zentrum des Interesses an der Übersetzung 1 stehen nun nicht mehr die einzelnen Schritte. Anhand des Konzeptes soll vielmehr aufgezeigt werden, wie sich als Folge dieses ersten Übersetzungsprozesses die performativen Effekte in den Bereichen der Kulturproduktion zeigen. Hierzu wird ein Modell eingeführt, das die verschiedenen Prozesse und Aspekte einer Kulturwelt und ihrer Produktion jeweils einem von drei Bereichen zuordnet: (1) normative Praxisprinzipien, (2) Ausführungsmediation von Kulturproduktion sowie (3) die Repräsentation von Ontologie und Autorschaft. Damit wird versucht, die in einer Kulturwelt ablaufenden Prozesse sehr generell zu fassen, ohne etwa spezifische Aspekte herauszuheben (so wird beispielsweise das Komponieren und Hören von Musik gemeinsam im Bereich der Ausführungsmediationen verortet). Ebenfalls werden keine bestimmten Akteur*innen herausgehoben, sondern in allen drei Bereichen können Musikerinnen, Kritiker, Hörerinnen, Vermittler und weitere Rollen auftauchen. Die angestrebte Generalisierbarkeit der drei Bereiche kann zwar in andere Modelle übersetzt werden, die lediglich spezifischere Prozesse fassen.⁴³ Trotz-

⁴³Die hier vorgeschlagenen drei Bereiche können verglichen werden mit den drei Manifestationen von künstlerisch-praktischen Wissen, die Tasos Zembylas und Martin Niederauer (2016) für den Akt der Komposition vorschlagen. Ein Arbeitsprozesswissen, wie es von den beiden Autoren eingeführt wird, entspricht dem Bereich der normativen Praxisprinzipien. Das situative Wissen als zweite Manifestation kann dem Bereich der Ausführungsmediationen zugeordnet werden. Das Körperwissen könnte dem dritten Bereich zugeordnet werden, in dem es um die Repräsentation von Ontologie und Autorschaft geht.

dem werden aber bestimmte Prozesse in der Musikproduktion nicht vollständig aufgenommen und hier unterkomplex verhandelt. Hingegen ermöglicht es die Generalisierbarkeit, die ablaufenden Prozesse der Performativität zu übertragen, vom beispielhaften Bereich der Musik auf andere gesellschaftliche Welten. Dies wird auch durch die Literatur sichergestellt, die für das Modell hinzugezogen wurde. Die konzeptuellen Ergänzungen zu den eigenen Kodierprozessen griffen nämlich nicht nur auf eine musiksoziologische Studie zurück (Burnard 2012), sondern auch auf wirtschaftssoziologische Arbeiten zu Performativität in Märkten (Kjellberg und Helgesson 2006, 2007) und Überlegungen zur Interdisziplinarität verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen (Barry und Born 2013a). In den folgenden drei Abschnitten werden die Bereiche theoretisch kurz eingeführt, um dann sowohl unterschiedliche performative Effekte zu verdeutlichen (siehe [2.1.4]) als auch eine allgemeine Wirkung der Theorie zu erklären.

5.3.4 Effekte im Bereich der normativen Praxisprinzipien

Der erste Bereich der Kulturproduktion umfasst normative Praxisprinzipien. Damit sind all diejenigen Aktivitäten und Aspekte gemeint, die es den Akteur*innen ermöglichen, Kulturproduktion umfassend zu beschreiben: Funktionen, welche die Kulturprodukte übernehmen, die Leistungen, die sie erbringen sollen, oder Richtlinien, denen es zu folgen gilt. Es werden Bezugspunkte für eine Kulturproduktion festgelegt, die eine normative Essenz und einen allgemeinen Wert festlegen. Gemäß einer feldtheoretisch-vereinfachenden Variante wäre etwa die Idee von „L'art pour l'art“ ein simpler Idealtyp für das normative Praxisprinzip in allen Kulturwelten (siehe [3.5]). Dieses Prinzip kann aber sowohl detaillierter beschrieben als auch mit einer Vielzahl davon abweichender Normen ergänzt werden. Die Praktiken im ersten Bereich selbst zeigen sich insbesondere als Aussagen von Akteur*innen im weitesten Sinne, die versuchen eine Kulturproduktion zusammenzufassen und den gemeinsamen Nenner darin zu finden. Das Formulieren normativer Praxisprinzipien kann eine erfolgreiche Festlegung sein, während aber die Implementierung der neuen Ideen scheitern kann. In beiden Varianten trägt deren Verhandlung zu einer Festigung von Richtlinien bei, wie dies etwa Hans Kjellberg und Claes-Fredrik Helgesson in ihrer Untersuchung zu Performativität in Märkten aufzeigen:

This category [GS: der normative Praxisprinzipien] was devised to account for activities that contribute to establish guidelines for how a market should be (re)shaped or work according to some (group of) actor(s). [...] The fact that markets do not readily take on precisely the shape or form intended, neither means that such

attempts are not made nor that the objectives are unimportant. (Kjellberg und Helgesson 2007, S. 143)

Um diesen ersten Bereich stärker auf Musik zu beziehen, kann auf Pamela Burnards Modell verschiedener musikalischer Kreativitäten zurückgegriffen werden (2012, S. 230). Normative Praxisprinzipien regeln, wieso gewisse Dinge etwa auf eine bestimmte Art und Weise erfolgen sollen, warum etwas als „kreativ“ in der Musik gilt und was der Wert einer Kreativität ist. Verschiedene Aspekte einer Kulturproduktion können über ein normatives Praxisprinzip zusammengefasst werden, weil sie beispielsweise alle die Interaktion bei musikalischen Performances betonen oder weil die Aspekte auf den Umgang mit Objekten in der Produktion fokussieren. Eher implizite und damit weniger direkt auf Musikproduktion abzielende Praxisprinzipien wären etwa das Zusammenfassen von Aspekten einer Kulturwelt, weil sie alle eine Hybridisierung betonen oder auch, weil sie alle besonders unternehmerisch funktionieren. Die normativen Praxisprinzipien sind daher eine Variante, wie und wieso bestimmte Aspekte einer Kulturproduktion zusammengehören.

Generische Performativität

Wie zeigen sich nun performative Effekte in den normativen Praxisprinzipien als Folge der Übersetzung 1? Als ein erstes Beispiel kann auf den „generischen“ Effekt eines theoretischen Konzeptes verwiesen werden: Die Aufnahme eines theoretischen Konzeptes als Referenz in die Kulturproduktion erfolgt, ohne dass sich die soziale Realität in dem Bereich verändert. Einer der interviewten Musiker*innen (FI) verwies in seiner Kulturproduktion auf die Texte von Judith Butler und ihr Konzept von Performanz beziehungsweise performativen Akten. Die Texte der Philosophin und deren Relevanz wurden ihm über die Netzwerkstrukturform vermittelt, da der Musiker wiederholt auf Butler stieß, sowohl im Bereich der EEM als insbesondere auch in der Welt des Theaters. Diese Welt wird von der Philosophin direkt in einem Text als Bezug aufgenommen (Butler 2002, S. 314). Der Bezug zur Musik oder gar der EEM musste hingegen noch stärker durch die Situation der Intermediation hergestellt werden. Die Anrufung des Musikers erfolgte insbesondere über die Wertvorstellung des Explorativ-Berufenden: Butlers Konzept zur Performanz beschrieb genau das, was den Interviewpartner als Musiker schon immer interessiert und fasziniert habe, so seine Beschreibung. Ein zentrales Einfallstor für ihn war ein Workshop, den er selbst an einer Fachhochschule anbot und im Rahmen dessen er die Konzepte genauer zu rezipieren und auf die eigene Kulturproduktion anzuwenden begann.

Im Interview erläuterte er die Rolle von Butlers theoretischem Konzept der Performanz in Bezug auf ein mögliches Praxisprinzip. Im Zentrum des Prinzips des Musikers stand die Schaffung einer eigenen Realität, wie dies die performativen Akte verdeutlichen:

FI: Das Konzept der performativen Akte ist etwas, für das sich Musiker*innen grundsätzlich interessieren, aber ohne es so artikulieren zu können, wie das jemand wie Judith Butler tun kann. Aber ich denke mal, um die Definition des Begriffs von Performanz etwas zu reduzieren, kann man sagen: Es geht darum, Musik als transformative Erfahrung zu nutzen. Oder wie Linguist*innen das sagen würden: Man ist in der Lage, Gesten oder andere Äußerungen anzubieten, welche die Wahrnehmung oder die Realitäten verändern; welche die Situation verändern, in der wir uns befinden. Bei Live-Erfahrung – da würden mir die meisten Musiker*innen zustimmen – versuchen wir genau das bei Konzertauftritten zu erreichen. Ich sehe das in Verbindung mit dem Konzept der Performanz. Wenn du an ein Konzert gehst und irgendwann macht jemand etwas, das den Raum völlig verändert oder das die Art und Weise verändert, wie man die Welt versteht: Das ist ein performativer Akt. [...] Jede*r hat diese Art von Erfahrung schon gemacht. Vielleicht ist es sogar der Grund, warum jemand mit dem Musikmachen angefangen hat. (Quelle: Interview)

Das Zitat verdeutlicht den generischen Effekt von Theorie im Bereich der normativen Praxisprinzipien: Das Konzept von Butler beschreibt für den Interviewpartner das, was Musik leisten soll, was diese eigentlich ausmacht (insbesondere bei einem Konzert), nämlich die Veränderung einer Erfahrung. Dabei wird eine theoretische Problematisierung deutlich, welche die Bedeutung des Klangs beziehungsweise der Kulturproduktion für das Soziale ins Zentrum rückt. In ähnlicher Weise fasste der interviewte Musiker Kreativität in der Musik: „Gerade auch Bands sind gut darin [diese Veränderungen hervorzurufen]. Sie erschaffen ihre eigene Welt – ihre eigene Realität auf der Bühne“ (Quelle: Interview). Allgemeiner und den Qualitätskonventionen folgend (Boltanski und Thévenot 2007) verdeutlicht der Interviewpartner einen Wert von Musik, welcher der Welt der Inspiration entstammt: Es geht um eine Schöpfungskraft, die durch Kulturproduktion ermöglicht wird. Das so von ihm erläuterte Praxisprinzip veränderte sich jedoch durch das Hinzuziehen des theoretischen Konzeptes nicht. Vielmehr war es bereits eine etablierte Vorstellung von ihm und eine Vorstellung, die im Feld gang und gäbe ist. Im Sinne eines generischen Effekts nutzte der Musiker das theoretische Konzept, um das normative Praxisprinzip besser beschreiben

zu können, nämlich so „[...] wie es jemand wie Judith Butler tun kann“ (Quelle: Interview).

Effektive Performativität

Als zweites Beispiel im Bereich der normativen Praxisprinzipien soll auf eine Interviewpartnerin (BF) Bezug genommen werden, die in ihrer Kulturproduktion auf theoretische Vorstellungen der Cultural Studies verwies. Die Musikerin begann, sich mit Fragen der Identität zu beschäftigen, und stieß über eine Internet-suche auf die Arbeiten von einigen Autor*innen der englischen Cultural Studies (z. B. Hall 2000). Der Übersetzungsprozess fand auf den ersten Blick also nicht in exakt dem Ablauf statt, der in der Abbildung [Abb. 5.9] oben verdeutlicht wurde. Ausgangslage im Beispiel war ein Einfallstor: Die Kulturwelt stellte keine Form beziehungsweise Bedeutung für die Identitätsaspekte der Musikerin bereit, weshalb diese mit weiteren Recherchen im Internet begann. Die entdeckten Autor*innen und ihre Theorien führten zu einer Anrufung über eine relational-vertraute Wertvorstellung und die Musikerin lernte die Problematisierung der Cultural Studies kennen. Die umgekehrte Richtung wird aber im Beispiel von weiteren Übersetzungsprozessen vorher und nachher ergänzt. Diese Prozesse entsprechen wiederum der Richtung der Verbreitung von Theorien über Zeit und Raum hinweg, die zuvor erklärt wurden. Hierbei kann der Anfang der Übersetzung im wissenschaftlichen Feld festgemacht werden: So war und ist es Teil des Selbstverständnisses vieler Forscher*innen der Cultural Studies, sich aktiv in der Gesellschaft zu beteiligen und ihre Arbeit als ein politisches Projekt aufzufassen (vgl. Nelson et al. 1992, S. 5). Ein solches Selbstverständnis und die damit einhergehenden Aufwände führten dazu, dass theoretische Konzepte und Problematisierungen öffentlich verfügbar und übersetzt wurden. Der Soziologe und zentrale Vertreter der Cultural Studies Stuart Hall beteiligte sich beispielsweise an der „Open University“, um seine Arbeit weiter zu verbreiten (vgl. MacCabe 2008, S. 31; Krotz 2009, S. 211). Durch die Onlinepräsenz der erwähnten Ausbildungsinstitution und deren frei verfügbare Angebote stieß auch die interviewte Musikerin auf die Vorträge von Hall. Nach den Internetrecherchen erfolgten weitere Übersetzungsprozesse in diesem Beispiel: Verschiedene Texte und theoretische Konzepte wurden der Musikerin über die Form der Interaktion vermittelt, da sie mit Vertreter*innen der Cultural Studies in persönlichem Kontakt war. Insbesondere über diesen persönlichen Kontakt bezog die Musikerin vermehrt Aspekte der Kulturwelt EEM mit ein, wodurch sich die bereits vorhandenen Bezüge zur Musik, die sie den Texten der Cultural Studies entnommen hatte (wie z. B. von Hebdige 1979), bei ihr verstärkten.

Für die Musikerin wurden aufgrund ihrer Auseinandersetzungen mit den theoretischen Konzepten der Cultural Studies unter anderem Klassenfragen und deren

Implikationen zu einer zentralen Norm von Kulturproduktion. Hier wurde eine Problematisierung eingeführt, mit der die Bedeutung des Sozialen für die Resultate der Kulturproduktion herausgehoben wurde: Die theoretische Perspektive gab der Musikerin die strukturelle Korrespondenz zwischen Musikformen und den sozioökonomischen Merkmalen von Gruppen vor. Im Sinne einer sozial-räumlichen Logik müsse Kulturproduktion der Verbindung zwischen sozioökonomischer Position und den für diese Positionen entsprechenden Präferenzen folgen, so das theoretisch-informierte Praxisprinzip der Musikerin. Dies führte zu einer Neuausrichtung dessen, was sie als ihre eigene Musik und deren Funktion verstand:

BF: Nachdem ich lange im Techno unterwegs gewesen bin, rutschte ich in den Bereich der experimentellen Musik ab. Ich war aber wirklich unglücklich beim Machen dieser Musik. [...] Außerdem steckt da ein echtes Klassenelement drin. Ich wurde damals auch gebucht, um an verschiedenen Orten Konzerte zu spielen. Dort fand ich jedoch nie wirklich Anschluss zu den anwesenden Leuten. Sie waren alle aus der Mittelschicht und waren ziemlich ... Die haben dort jeweils erwartet, dass ich auch aus der Mittelklasse stamme. Das sagt ja einiges über deren Vorstellungen bezüglich der Arbeiterklasse aus, oder? [...] Das raubte mir echt sämtliche Freude. Im Grunde spielte ich bei diesen Veranstaltungen fast immer vor einem Raum voller Leute aus der Mittelschicht – fast ausschließlich. ... Ich finde es einfach langweilig. Ich komme mit dieser Art von Publikum nicht klar. Das war frustrierend und ich erlebte dies als sehr isolierend. (Quelle: Interview)

Die im Zitat erwähnte Unzufriedenheit macht die Musikerin daran fest, dass die EEM eben nicht einer für sie korrespondierenden „Arbeiterklasse“-Musik entsprach. Die Unzufriedenheit zeigte sich sowohl im Umgang mit anderen Musiker*innen als auch in Bezug auf Musikproduktion. In ihrer Vorstellung von „Arbeiterklasse“-Musik fand die Interviewpartnerin hingegen ein besonderes Maß an Kreativität: Darin sei eben alles möglich und dort würden aktuell die spannendsten Dinge erfolgen – im Gegensatz zu der von ihr kritisierten EEM. Die Verbindung von Musik und Klassenzugehörigkeit sowie die damit etablierte Idee von Kreativität ermöglichte der Musikerin, Kritik an anderen Akteur*innen zu üben: etwa wenn Personen aus der „Mittelklasse“ eine wichtige Position in Kulturbereichen der „Arbeiterklasse“ einnehmen würden. Dies ignoriere das Prinzip der Verbindung einer Musikform und der zugehörigen sozioökonomischen Gruppe.

Ein Wert von Musik zeigt sich in diesem Beispiel gemäß den Qualitätslogiken der häuslichen und der staatsbürgerlichen Konvention. Die Verbindung von

Musikformen und sozioökonomischen Gruppen entspricht einer Vertrautheit und Tradition (häusliche Konvention) und dieser gilt es zu folgen, um sich fair und integer gegenüber anderen zu verhalten (staatsbürgerliche Konvention). Letztere Qualitätskonvention wurde insbesondere in der Kritik deutlich, welche die Musikerin an anderen äußerte. Die häusliche Konvention fand sich hingegen in der Begründung von dem, was „ihre“ Kulturproduktion eben ausmache. Dies wird auch im nächsten Zitat deutlich. Zusätzlich zeigt sich darin nochmals die Effektstärke der Performativität:

BF: Die Veröffentlichung [eines etwas weiter zurückliegenden Albums] war ein Zeitpunkt, an dem ich erst anfang, mit diesen Ideen in Bezug zu den Cultural Studies zu spielen. Die Titel der Musikstücke bezogen sich auf meine persönliche Geschichte in der Arbeiterklasse und auch auf eine Menge Musik, die ich damals hörte: Arbeiterklassen-Kram wie Techno und so. Aber die Musik selbst war noch ziemlich ungeformt. Auf diesem Album habe ich [einen Vertreter der Cultural Studies] zitiert. Und das war mein erster Versuch, etwas mehr zu vermitteln als nur einen guten Track, den du hören möchtest. (Quelle: Interview)

Im Zitat erläutert die Interviewpartnerin den Beginn ihrer Auseinandersetzungen mit den Cultural Studies (sowie das Einfallstor der Titel von Musikstücken) und damit eine Veränderung ihres normativen Praxisprinzips. In diesem zweiten Beispiel können die performativen Effekte im Bereich der normativen Praxisprinzipien daher als „effektiv“ aufgefasst werden: Prozesse der sozialen Realität wurden auf die Beschreibungen einer Theorie hin ausgerichtet. Mit der Klassenperspektive der Cultural Studies veränderten sich für die Musikerin die normativen Praxisprinzipien ihrer Kulturproduktion und sie passte diese an die theoretischen Beschreibungen an. Dies entsprach einem veränderten Prozess, der vorher für die Musikerin keine Rolle spielte und in der Form nicht im Feld behandelt wurde.

Allgemeine Wirkung der Theorien: Rechenschaft

Abschließend kann für den Bereich der normativen Praxisprinzipien die Wirkung von Theorien allgemein beschrieben werden. Mit den beiden Beispielen wurden bisher zwar Hinweise auf verschiedene Effektstärken von Performativität gegeben und verschiedene Wertigkeiten für Kulturproduktion aufgezeigt, die aus den Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaft folgen können. Allerdings fehlt eine Erklärung, was die Performativität von theoretischen Konzepten bei normativen Praxisprinzipien allgemein bewirkt. Hierfür können in einem einführenden

Schritt nochmals die verschiedenen Varianten aufgegriffen werden, wie die Verwendung der Theorien in der Situation der Intermediation nahegelegt wurde (siehe [5.2.6]). Bestimmte Nahelegungen zeigen sich nun in vergleichbarer Weise als allgemeine Wirkungen der Theorien. Für die Praxisprinzipien sind folgende beiden Nahelegungen relevant: die Verwendung der Theorien als Qualitätsinstanz und zur Erweiterung der Relevanz. Es geht darum, mittels theoretischer Konzepte bestimmte Aspekte der Kulturwelt als „gerecht“ beziehungsweise als „wichtig“ und „relevant“ herauszuheben. Dieser Einfluss auf allgemeine Normen und auf das, was ein Wert eigentlich ist, zeigt sich auch in der Situation der Verwendung der Theorien.

Die allgemeine Wirkung der Theorien kann mit Bezug auf die Arbeiten von Andrew Barry und Georgina Born (Barry und Born 2013a; Born und Barry 2013b) als eine bestimmte Form von Interdisziplinarität aufgefasst werden. Die beiden Autor*innen untersuchten die Interdisziplinarität verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen, sowohl in der Kombination von Kultur- und Sozialwissenschaft mit den Natur- und Technikwissenschaften als auch Zusammenarbeit mit Kunstdisziplinen. In ihren Studien zeigten sich drei empirische Modi, denen die Kombinationen von Fächern folgen (vgl. Barry und Born 2013b, S. 10). Diese Modi und die darin festgemachten Logiken können nun hinzugezogen werden, um die allgemeine Wirkung von Theorien in den drei Bereichen der Kulturproduktion zu beschreiben. Im Bereich der normativen Praxisprinzipien zeigt sich das, was von Barry und Born als eine „Logik der Rechenschaft“ in den interdisziplinären Zusammenarbeiten festgemacht wurde (Barry und Born 2013b, S. 14 ff.; vgl. auch Nowotny et al. 2001). Damit wird impliziert, dass die kultur- und sozialwissenschaftlichen Ansätze genutzt werden können, um Entscheidungen von anderen Disziplinen als richtig auszuweisen und zu legitimieren: „providing them with a protective layer of social scientific expertise“ (Barry und Born 2013b, S. 15). Die Entscheidung für ein bestimmtes Praxisprinzip wird daher mit zusätzlichem argumentativem Gewicht der wissenschaftlichen Theorien versehen. Eine solche Wirkung zeigte sich auch im vorliegenden Bereich der Kulturproduktion.

Die Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften werden hinzugezogen, um die „Gerechtigkeit“ eines Praxisprinzips zu verdeutlichen. Sie liefern eine Möglichkeit, ein bereits vorhandenes oder ein neues Praxisprinzip zu etablieren und – weil ein Prinzip ja auch anders gewählt werden könnte – gegenüber Kritik zu schützen. Das Herausstellen der Gerechtigkeit und deren Relevanz wird ermöglicht, da in den theoretischen Konzepten Vorstellungen über Qualitäten vorhanden sind (siehe [2.2.4]). Das Ablegen von Rechenschaft ist aber viel mehr als nur ein argumentativer Prozess oder rein symbolischer Effekt. Vielmehr

beeinflussen die Theorien im Sinne einer Rechtfertigung (Boltanski und Thévenot 2007) die vorhandenen oder neuen Praxisprinzipien, geben ihre Richtungen vor und statten sie mit einem „Gewicht“ aus. Die theoretischen Konzepte definieren, „worauf es ankommt“ (Boltanski und Thévenot 2007, S. 181). Eine solche Rechtschaffenheit wirkt dann nicht nur als eine Legitimierung gegen außen oder als argumentative Stilfigur, sondern als Effekt auf die Akteur*innen und deren Verständnis davon, was ihre Kulturproduktion ausmacht (vgl. Peters und Roose 2020, S. 961 f.).

Die Wirkung auf Rechenschaft kann nochmals anhand der beiden Beispiele verdeutlicht werden. Der zuerst erwähnte Musiker (FI) bezog sich auf die Philosophin Butler. Im Gespräch erklärte er, dass Butler seine Vorstellungen davon, „was gut ist, wenn man Kunst macht, auf eine viel strukturiertere und gefasstere Art und Weise formulieren“ könne als er selber (Quelle: Interview). Der Musiker erwähnte auch selbst, dass er den Leuten über eine solche theoretische Argumentation eine „Legitimität“ vermittele und ein „Vertrauen“ schaffe (ebd.). Ein ähnlicher Prozess der Rechtfertigung wurde auch beim zweiten Beispiel deutlich. Die Musikerin (BF) erläuterte ihr neues normatives Praxisprinzip in einem Dossier zur Beantragung von staatlichen Fördergeldern. Teil ihrer Bewerbungsunterlagen war unter anderem ein persönliches Schreiben einer Vertreterin der Cultural Studies. Diese Vertreterin erläuterte nochmals das normative Prinzip, welches das Projekt zusammenfasste. Es gehe nämlich um „Fragen zur Strukturierung von Klasse und Kultur und wie sich diese Dimensionen der Ungleichheit artikulieren“, zitierte die Musikerin aus dem Schreiben (Quelle: Interview). Der Antrag auf Fördergelder wurde allerdings abgelehnt:

BF: Schließlich erhielt ich eine E-Mail zurück, in der stand, dass ich es nicht in die nächste Auswahlrunde geschafft hatte. Zu diesem Zeitpunkt war ich mir voll und ganz bewusst, was für eine Figur [die Vertreterin der Cultural Studies] ist! Zuerst, als ich gerade mit ihr gesprochen hatte, dachte ich, sie sei halt irgend so eine Wissenschaftlerin, die über Dinge schreibt, die mich interessieren. Jetzt verstehe ich ihre Relevanz. Und sie hat mir ein Empfehlungsschreiben verfasst – und die Förderkommission hat mich abgelehnt!

Wie im Zitat deutlich wird, verblüffte die Entscheidung der Förderkommission die Musikerin in besonderem Maße. In ihrer Vorstellung impliziert die Unterstützung des Projektes durch eine Vertreterin der Cultural Studies eine besondere Legitimität und deswegen hätte eine Förderung erfolgen sollen.

5.3.5 Effekte im Bereich der Ausführungsmediationen

Der zweite Bereich von Kulturproduktion betrifft bestimmte Mediationen von Kulturprodukten: die Ausführungsmediationen. Mit der Betonung auf „Ausführung“ wird dieser Bereiche klarer abgetrennt vom Verständnis der Mediation allgemein (vgl. Hennion 2007b, S. 133; 2015; siehe [3.3]). Mediationen zeigen sich nämlich in allen drei Bereichen: Überall erfolgen Vermittlungen, mit denen die Resultate der Kulturproduktion mit in Situationen vorhandenen Mitteln wie Körpern, Kollektiven, Objekten, Wissen und Formen in die Welt gebracht werden. Der Begriff der Mediation verdeutlicht allgemein, wie ein bestimmtes Set von „Agenten“ (Hennion 2015, S. 17) an der Kulturproduktion beteiligt ist und die Produktion aktiv beeinflusst. Die im zweiten Bereich zusammengefassten Praktiken und Prozesse der Ausführungsmediation sind spezifischer, da sie konkreter die Herstellung bewirken – und nicht in erster Linie die Funktion von Kulturproduktion bestimmten (wie im ersten Bereich) oder die Realität der Kulturproduktion abbilden (wie im dritten Bereich). Es geht daher um die Ausgestaltung der Produktionsprozesse im Rahmen des Komponierens, Aufführens, Aufnehmens oder Abspielens von Musik, aber auch um Ausführungen wie das Schreiben von Texten für die Zeitschriften der Kulturwelt. Die Ausführungsmediation umfasst darüber hinaus die Formen des Konsums, also wie Musik gehört wird oder Texte gelesen werden, sowie das Verfügbarmachen der Resultate der Kulturproduktion in der Distribution und das Veranstalten von Konzerten oder Partys. Es sind daher die tatsächlichen Praktiken der Akteur*innen und die dabei beteiligten Aspekte, die ein Resultat der Kulturproduktion entstehen lassen. Der zweite Bereich bestimmt so die Art und Weise, wie sich der Wert einer Kulturproduktion zeigt.

Burnard verweist in ihrem Modell der musikalischen Kreativitäten auf verschiedene Modalitäten, welche die Ausführungsmediation von Kulturproduktion bestimmen (2012, S. 230). Diese können etwa zeitlicher Art sein, wie die Unterscheidung von improvisierter, komponierter oder aufgeführter Musik. Die Modalitäten können weiter stärker technologischer Art sein, etwa auf welche Art und Weise ein Computer für Tonaufnahmen eingesetzt wird, oder indem eine Unterscheidung festgemacht wird zwischen ausgereifter oder basaler Technologie bei Tonaufnahmen (im Sinne von „Hi-tech vs. Low-tech“, Burnard 2012, S. 230). Diese Ausführungsmediationen zeigen sich nicht nur in einem Aspekt, sondern haben Konsequenzen für den ganzen zweiten Bereich der Kulturproduktion. So können Akteur*innen im besonderen Maße auf „HiFi“-Technik setzen, was sich neben der Produktion auch beim Veranstalten zeigt: Bei Veranstaltungen würde

dann ebenfalls Wert gelegt auf ein besonders ausgereiftes Wiedergabesystem (während womöglich andere Aspekte in den Hintergrund rücken würden). Sind die verschiedenen Modalitäten für Ausführungsmediationen einmal festgelegt, entsprechen sie einem generativen Verhalten für die jeweilige Kulturproduktion einer Welt (Burnard 2012, S. 230). In ähnlicher Weise machen Kjellberg und Helgesson in ihren Arbeiten zu Performativität in Märkten einen zweiten Bereich fest, der die eigentlichen Tausch- und Handelsaspekte umfasst (2007, S. 142). Sind diese Aspekte auf eine bestimmte Art und Weise festgelegt, ermöglichen sie das Funktionieren eines Marktes: „These activities [GS: der Ausführungsmediation] all contribute to temporarily stabilize certain conditions [...] so that an economic exchange becomes possible“ (Kjellberg und Helgesson 2007, S. 142).

Generische Performativität

Die Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften können von den Akteur*innen im zweiten Bereich hinzugezogen werden, um bereits vorhandene und festgelegte Modalitäten einer Ausführungsmediation zu verdeutlichen. Ein solcher Prozess und dessen Effekte würde der generischen Performativität entsprechen. Dies kann am Beispiel eines weiteren Musikers (GJ) aufgezeigt werden, für den zwei Theoriebezüge wichtig wurden: Auf der einen Seite verwies er auf Konzepte von Adornos Kritischer Theorie und auf der anderen Seite auf verschiedene Ansätze des Feminismus. In den theoretischen Positionen Adornos taucht Musik als Beispiel auf und Theorieaspekte werden daran erläutert (z. B. 1975), während solche Bezüge in den feministischen Arbeiten der Philosophin Rosi Braidotti (2019), die vom Musiker erwähnt wurden, weniger vorhanden sind. Die Theorien wurden für ihn bei einer Zusammenarbeit mit einem Sound Studies Vertreter wichtig, die an einer Fachhochschule erfolgte. Die Intermediation der Konzepte bewegte sich daher zwischen der Form der Institution und der Interaktion. Eine weitere Vermischung der Idealtypen zeigt sich im Rahmen der Anrufung, die hier sowohl durch einen relational-vertrauten als auch einen explorativ-befehenden Wert ermöglicht wurde. Der Musiker hatte das Ziel, mit seiner Arbeit Wissen über einen bestimmten Stadtteil zu erarbeiten und kombinierte hierzu verschiedenen Klangtechniken. Diese „Wissensgenerierung“ sollte also in und über die Musik erfolgen und stand in Bezug zu einer Straße, in deren Nähe er seit längerer Zeit arbeitete.

Sowohl Adornos Kritische Theorie als auch die feministischen Ansätze lieferten dem Musiker konzeptionelle Vorstellungen für die klangliche Exploration einer vertrauten Umgebung. Dabei verdeutlichten beide theoretischen Konzepte eine Problematisierung der Bedeutung der Kulturproduktion für das Soziale: Adornos theoretische Konzepte verweisen beispielsweise darauf, dass in der

Musik selbst eine sozialtheoretische Perspektive sowie ein Wissen zu finden sind und in der Musik formuliert werden können (vgl. Kaden und Mackensen 2006, S. 14). Wenn also Musik komponiert wird, so die Vorstellung, entsteht damit und im Klang immer auch Wissen. Feministische Ansätze wiederum verdeutlichen die Wichtigkeit des Alltags für eine solche Wissensgenerierung: In den alltäglichen Umgebungen können Prozesse sichtbar gemacht werden, die unter der Theorieperspektive als relevant gelten, aber die sonst oftmals „unsichtbar“ bleiben würden (vgl. Clarke et al. 2018, S. 225). Das Einfallstor für diese Vorstellungen der beiden Theoriestränge war unter anderem ein öffentlicher Vortrag, welcher der Akteur an einer Fachhochschule hielt und von dem die folgenden Zitate stammen.

Obschon beide Theorieperspektiven von ihm als wichtig ausgewiesen wurden, waren es insbesondere die feministischen Positionen, die zu einem generisch performativen Effekt im Bereich der Ausführungsmediation führten. Für seine Arbeit macht der Musiker Tonaufnahmen rund um die von ihm ausgewählte Straße (sogenannte „Field Recordings“) und kombinierte diese mit weiteren klanglichen Techniken. Er beschrieb seine Ausführungsmediationen, indem er diese zuerst in einem vorhandenen Kontext der EEM verortete und sich danach davon abhob:

GJ: Was mich interessiert, ist die Arbeit mit Umweltgeräuschen und Field Recordings. Es ist der attraktive akustische Reichtum dieser Klänge, der sich in den Kompositionen dann wiederfindet. Damit folge ich der Tradition der elektroakustischen Techniken. Aber mein Vorgehen lässt sich nicht einfach auf Umweltklang-Kompositionen reduzieren. [...] Nach der Aufnahme und einer ersten kompositorischen Phase damit geht der Prozess für mich weiter mit einem Hinzufügen und einer Transformation, die mit analogen und digitalen Instrumenten erfolgt, wie meiner Stimme, einem Klavier, einem Synthesizer oder digitalen Rhythmen und Beats. Auch die Bearbeitung der aufgenommenen Klänge durch Software ist eine Möglichkeit: Es erfolgt eine Veränderung ihrer Tonalität, Struktur und Intention, um Rhythmen, Klanglandschaften oder neue Oberflächen zu schaffen. (Quelle: Feldnotizen)

Der erwähnte Mediationsprozess, bei dem Field Recordings und weitere Klangproduktionstechniken kombiniert wurden, repräsentiert keine wirkliche Abweichung von in der Kulturwelt üblichen Prozessen. Vielmehr entspricht die Kombination einem gängigen Verfahren von vielen EEM-Akteur*innen (sowie von Musiker*innen in weiteren Genres). Auch der Musiker selbst nutzte diese Prozesse bereits vor dem Projekt, welches er in seinem Vortrag präsentierte. Nun

wollte er aber seine Arbeit „in den Kontext von Theorien stellen, wie das Konzept der posthumanen Wissensproduktion von Rosi Braidotti“ (Quelle: Feldnotizen). Dieses „in den Kontext stellen“ führte dazu, dass der Musiker in seinen Arbeitsprozessen eine neue Qualität herausstellte, obschon sich die Prozesse selbst nicht veränderten.

GJ: Ich füge dem Klang neue Lautstärken und Räume hinzu, indem ich Melodien ins Leben rufe und mit Atmosphären, Emotionen und musikalischen Strukturen spiele. Dies führt zu einem Prozess der Komplexifizierung, Schichtung und Neuverbindung. Er repräsentiert für mich den Teil der Komposition, in dem ich die Audioaufnahmen in eine Erzählung über das verwandle, was sein könnte: eine mögliche Zukunft, die sehr subjektiv ist und über das rationale Verständnis hinausgeht [...]. Das führt mich dazu, unser Wissen über Lebensräume zu überdenken, die so viel mehr lebendige und pulsierende Materie beherbergen als das Sichtbare. (Quelle: Feldnotizen)

In diesem Beispiel zeigt sich daher ein generisch performativer Effekt der Performativität. Eine bereits im Feld vorhandene Ausführungsmediation verändert sich nicht, wird aber neu theoretisch erfasst. Den Qualitätskonventionen folgend können die vom Musiker hervorgehobenen Wertigkeiten insbesondere der Konvention Inspiration sowie der staatsbürgerlichen Konvention zugeordnet werden: In den Ausführungsmediationen machte er eine grundsätzliche Neuheit fest (Inspiration), die mehr Dinge im Sinne einer Gleichwertigkeit berücksichtige und die Partizipation stärke (Staat).

Effektive Performativität

Im Rahmen eines weiteren Beispiels sollen auf zwei zusätzliche Effekte von kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien bei den Ausführungsmediationen hingewiesen werden: Hauptsächlich kann eine tatsächliche Veränderung der sozialen Realität und damit eine effektive Performativität beschrieben werden. Weiter zeigt sich, wie mit Theorien im Bereich der Ausführungsmediationen Kritik geübt wird. Das Beispiel beschreibt eine Musikerin (EG), die im Rahmen ihres Abschlussprojektes an einer Kunsthochschule auf Aspekte aus der Kritischen Theorie und auf Soziologen wie Adorno verwies. Wie bereits beim vorhergehenden Beispiel war Folgendes zentral: Mittels dieser Konzepte kann davon ausgegangen werden, dass sich in einer Ontologie von Klang beziehungsweise Musik selbst eine sozialtheoretische Position finden lässt. Die Musikerin hatte bereits vor ihrem Abschlussprojekt und in anderen Veröffentlichungen auf theoretische Konzepte und Autor*innen aus den Kultur- und Sozialwissen-

schaften Bezug genommen, etwa indem sie konzeptionelle Begriffe für die Titel von Alben verwendete und so einen Kontext für ihre Musik mitlieferte. Während bei diesen weiter zurückliegenden Theoriebezügen insbesondere eine Intermediation von Konzepten über die Netzwerkstrukturform erfolgte, lernte die Musikerin Adorno im Rahmen der Hochschulausbildung und über die Intermediationsform der Institution kennen. Die Bezüge zu dem genannten Soziologen wurden im Rahmen ihres Abschlussprojektes von einer dozierenden Person verlangt. Die Anrufung der Musikerin durch die theoretische Position erfolgt in Bezug auf die Frage, wie die eigene Musik politisch sein könne, und damit über eine Wertigkeit des Explorativ-Berufenden. Diese Frage behandelte sie in einer schriftlichen Arbeit und gleichzeitig arbeitete sie an Kompositionen. Die Kombination repräsentierte ihr Abschlussprojekt an der Fachhochschule und fungierte als Einfallstor.

Aus der Beschäftigung mit der theoretischen Position Adornos ergab sich für die Akteurin die Konsequenz, dass Musik per se politisch sei – auch ihre eigenen Produktionen. Diese These, die sie in ihrer schriftlichen Arbeit entwickelte, versuchte sie im Interview auf der klanglichen Ebene festzumachen und erwähnte etwa eine „Zerrissenheit“, die hörbar sei (Quelle: Interview). Gleichzeitig bekundete sie aber die Mühe damit, dies genauer beschreiben zu können. Die effektive Performativität zeigt sich in anderen Ausführungsmediationen als der Klangproduktion selbst. Als Konsequenz der theoretischen Perspektive verfolgte die Musikerin eine Reduktion in ihrer Kulturproduktion: Weiterer inhaltlicher Kontext sollte von nun an weggelassen werden. Während sie zuvor explizit Konzepte in Paratexten der Veröffentlichungen erwähnte und diese womöglich visuell mit bestimmten Anspielungen unterstützte, sollte jetzt alles reduziert werden, ohne irgendwelche direkten Bezüge herzustellen. Ihre Ausführungsmodalitäten veränderten sich daher: Der Presstext ihrer nächsten Veröffentlichung wurde nun kurzgehalten und erwähnte keine theoretischen Konzepte mehr. Diesen Ansatz der Reduktion wollte die Musikerin auch für ihre Konzerte verfolgen. Für das Abschlusskonzert an der Fachhochschule wurden keine weiteren Erläuterungen bereitgestellt (wie beispielsweise ein einführender Presstext zum Konzert oder Ähnliches), sondern lediglich die Farben des Albumcovers wollte die Musikerin mit einer einfachen Lichtinstallation reproduzieren. Die Theorieperspektive gab ihr vor, keinen weiteren Kontext zur Musik selbst bereitzustellen; dies aufgrund der theoretischen Vorstellung, dass alle benötigten Informationen schon in der Musik selbst vorhanden sind. Die Reduktion repräsentierte sowohl für sie als auch im Hinblick auf gängige Prozesse der EEM eine Veränderung. Zudem ermöglicht die Perspektive eine Kritik an Ausführungsmediationen, die dem nicht folgten. Die Musikerin beschrieb dies so: „Das finde ich auch müßig, wenn

immer noch versucht wird, ein Statement reinzubringen. Es braucht nicht noch einen Text dazu, nicht noch ne Einführung... Was andere teilweise machen.“ (Quelle: Interview)

Sowohl die eigene Absicht der Reduktion als auch die Form der Kritik re-präsentieren für die Musikerin eine Änderung der sozialen Realität, und beide folgten den theoretischen Vorstellungen Adornos. Sie können daher als effektive Performativität aufgefasst werden. Diese Änderungen erfolgten insbesondere im Hinblick auf Qualitäten, wie sie von der handwerklichen Konvention festgemacht werden: Die Ausführungsmediationen beruhen beispielsweise auf einem Vertrauen in die eigene Arbeit, deren Qualität auf eine lange zeitliche Dauer abzielt. Ein solches Vertrauen benötigt keine Formalisierung einer politischen Haltung, sondern diese muss und kann informell erfahren werden. Das erläuterte die Musikerin anhand der Art und Weise, wie sie mit ersten Entwürfen des Albums umging, die sie einigen Personen schickte: „Ich habe wenig dazu geschrieben außer: ‚Hey, an dem bin ich dran, hör mal rein. Kann man sich da vorstellen, was zu machen?‘ Aber nicht: ‚Übrigens: Ich mach’ gerade ’nen Master mit dem und dem Thema““ (Quelle: Interview). Die Theorievorstellungen führte bei der Musikerin zum Ansatz der Reduktion in den Ausführungsmediationen, da sie jetzt davon ausging, dass ein Wissen in Form einer politischen Haltung bereits in der Musik selbst festgemacht werden könne.

Allgemeine Wirkung der Theorien: Innovation

Wie bereits im ersten Bereich der Kulturproduktion kann bei den Ausführungsmediationen ebenfalls eine allgemeine Wirkung der theoretischen Konzepte verdeutlicht werden, um die unterschiedlichen Effektstärken und verschiedenen Wertigkeiten zu ergänzen. Einführend können hierzu die Nahelegungen der Verwendung von Theorie aus der Situation der Intermediation herangezogen werden. Im Bereich der Ausführungsmediation zeigen sich Aspekte, wie sie bei den Nahelegungen für Produktionstechniken sowie Konsumformen und Sozialformen deutlich wurden. In der eigentlichen Situation der Verwendung werden dann bestimmte Prozesse beim Herstellen von oder im Umgang mit Kulturprodukten als „anders“ aufgefasst oder geändert. Das heißt, dass über die kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien Ausführungsmediationen von den Akteur*innen deskriptiv abgegrenzt und normativ abgehoben werden. Die beiden Beispiele zeigten dies vor allem für Produktionstechniken auf. Die theoretischen Konzepte ermöglichen es aber genauso, weitere Ausführungsmediation als anders aufzufassen beziehungsweise zu ändern, etwa bestimmte Konsumformen und Sozialformen. Eine interviewte Festivalorganisatorin (DA) erklärte, dass sämtliche Entscheidungen für das Buchen einer Musikerin oder eines Künstlers mit Bezug auf

Theorie gefällt würden. Die Konsumform der Musik, die zur Auswahl für das Festival führt, würde erst durch eine „theoretische Brille“ ermöglicht, so ihre Erklärung (Quelle: Interview). In einem anderen Beispiel wurde das gemeinsame Hören von Musik außerhalb von Veranstaltungsorten als eine spezifische Sozialform herausgehoben, indem auf Aussagen der Philosophin und politischen Theoretikerin Hannah Arendt Bezug genommen wurde. Unabhängig von der Art der Ausführungsmediation geht es immer darum, die jeweilige Weise der Ausführungen auszuzeichnen.

Die allgemeine Wirkung der Theorien in den Ausführungsmediationen kann zusammengefasst werden, indem auf einen weiteren Modus für interdisziplinäre Zusammenarbeit verwiesen wird. Dem Modell von Barry und Born folgend ist die allgemeine Wirkung eine „Logik der Innovation“ (2013b, S. 14/16 f.). In der praktischen Auseinandersetzung mit Informationen, Objekten und Abläufen ermöglichen die Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften, dass bereits vorhandene Prozesse auf andere Weise aufgefasst oder neue Prozesse und Praktiken möglich werden: Andere Ausführungsmediationen werden vorstellbar oder sichtbar sowie wünschenswert (vgl. Barry und Born 2013b, S. 14). Die Autor*innen erläutern diese Logik der Interdisziplinarität am Beispiel der Zusammenarbeit von Sozial- und Technikwissenschaften: „[S]ocial scientists may be drawn into dialogue with natural scientists and engineers involved in the development of increasingly efficient, affordable and environmentally sustainable technologies such as renewables, carbon capture and storage, and smart grids“ (Barry und Born 2013b, S. 17). Genauso wie Sozialwissenschaftler*innen in interdisziplinären Zusammenarbeiten die Innovation von Forschung befördern sollen, so scheinen die theoretischen Konzepte dieser Disziplinen in den Ausführungsmediationen einer Kulturwelt für Innovation zu sorgen.

Die Innovation durch die Theorien kann anhand der beiden erwähnten Beispiele nochmals aufgezeigt werden und dabei zwei weitere Aspekte dieser allgemeinen Wirkungen bei den Ausführungsmediationen hervorgehoben werden. Der erste Musiker (GJ) konnte die von ihm gewählte Kombination von Arbeitstechniken als etwas erfahren, mit dem Prozesse „komplexer, vielschichtiger und verknüpfter“ wurden (Quelle: Feldnotizen). Diese Innovation ergab sich aus den vorhandenen Möglichkeiten, jedoch erlaubten seine theoretisch-informierten Ausführungsmediationen Aspekte aufzuzeigen, „die vorher nicht da waren“, so die Vorstellung (ebd.). Hierbei wird deutlich, dass das Abgrenzen und Hervorheben durch die Wirkung der Innovation jeweils nicht als etwas Allgemeingültiges für alle möglichen Situationen aufgefasst werden kann. Vielmehr gilt es, „Innovation“ in Bezug zu einem bestimmten Arrangement zu verstehen: Es werden nicht sämtliche Umstände oder Möglichkeiten beachtet, die von Ausführungs-

mediationen erreicht werden könnten, sondern es geht um vorhandene Möglichkeiten. Darin können bestimmte Aspekte konkreter oder Umsetzungen vorstellbar gemacht werden (vgl. Boltanski und Thévenot 2007, S. 182). Innovation gemäß den theoretischen Konzepten wird also erst im Bezug zu einem bestimmten Arrangement deutlich.

Der zweite hervorzuhebende Aspekt bei der Mediation kann am anderen erwähnten Beispiel verdeutlicht werden. Die Musikerin (EG), bei der eine Änderung der Ausführungsmodalitäten erfolgte, verstand ihre „Innovation“ nicht als etwas offensichtlich Normatives. Ihr „bewusstes, nicht so bewusstes Weglassen des Ideologisch-Politischen“ (Quelle: Interview) sei eine Reaktion auf die Omnipräsenz von genau solchen explizit erwähnten Zusätzen in ihrem Musikumfeld gewesen, erklärte sie. Die beschriebenen Abweichungen waren eine innovative Änderung für die Musikerin, da ihre Ausführungsmediationen nicht den üblichen Kontextergänzungen folgten. Dies stellt sie aber in einem normativen Sinne nicht als etwas „Besseres“ heraus (wie das im ersten Beispiel noch deutlich wurde). Sie erklärt lediglich, dass die gewählte Reduktion von Bezügen für sie zu keiner Entwertung geführt habe. Eine normative Bewertung der Innovation muss daher nicht immer explizit von den Akteur*innen geäußert werden. Die innovative Rolle einer Ausführungsmediation in einem vorhandenen Arrangement lässt sich daher lediglich deskriptiv verstehen. Die stärker normative Unterscheidung wird erst über eine analysierende Position hervorgehoben. Unabhängig von der Frage der Normativität wird jeweils deutlich, dass sich Ausführungsmediationen mittels theoretischer Konzepte als etwas anderes und damit Innovatives verstehen lassen und gegebenenfalls geändert werden.

5.3.6 Effekte im Bereich der Ontologie und Autorschaft

Der dritte zu unterscheidende Bereich in der Kulturproduktion betrifft die Ontologie und Autorschaft. Hier werden die Realität(en) einer Kulturproduktion und die darin ablaufenden Prozesse abgebildet sowie das Verständnis der möglichen Beeinflussung dieser Prozesse durch die Akteur*innen festgelegt. Über eine Bestimmung von Ontologie und Autorschaft werden so die zeitlichen und räumlichen Distanzen zwischen verschiedenen Aspekten der Kulturproduktion überwunden, um ein Bild der Prozesse der Kulturwelt festzumachen. Die Akteur*innen verhandeln daher wiederum eine Zugehörigkeit, die jetzt allerdings nicht mehr über eine Funktion (wie beim ersten Bereich der normativen Praxisprinzipien), sondern über eine Repräsentation erläutert wird. Allgemeiner auf Fragen von Wert bezogen wird im dritten Bereich bestimmt, wo sich ein Wert

zeigt. In ähnlicher Weise verdeutlichen Kjellberg und Helgesson in ihren Untersuchungen zur Performativität, dass diejenige Wirkung von Theorien untersucht werden muss, mit der eine Repräsentation von Märkten ermöglicht wird: „Recognizing the role of activities that produce market re-presentations also provides us with a way of addressing the issue of performativity. The making of re-presentations [...] contributes to shape the phenomena they re-present“ (Kjellberg und Helgesson 2007, S. 143). Im dritten Bereich wird so die Abstraktheit von Prozessen heruntergebrochen und Formen der Einflussnahme verortet.

Wie die Einflussnahme oder eben Autorschaft festgemacht werden kann, betont Burnard in ihrem Modell musikalischer Kreativität (2012, S. 225 f.). Denn mit der Repräsentation der Ontologie wird auch bestimmt, wer an den Prozessen der Kulturproduktion beteiligt ist und wie sich diese Beteiligung zeigt. Die Festlegung einer Autorin ist ein „Funktionsprinzip“ (Foucault 2012, S. 228), das der Kulturproduktion vorangeht und das im Rahmen einer bestimmten Realitätsvorstellung verortet ist. Dieser Aspekt der Autorschaft kann dabei sowohl für menschliche Akteur*innen als auch für Objekte festgelegt werden. Die Realität einer Produktion wird daher zwischen den konkreten Arbeits- beziehungsweise Zusammenarbeitsformen als Autorschaft auf der einen und der weiteren Autorisierung dieser Formen als Ontologie auf der anderen Seite festgemacht. Für beide Seiten und deren jeweilige Einbettungen werden im dritten Bereich die Ausprägungen bestimmt:

Music arises not simply from individual composers' minds, but in constructions that reflect the tastes and fashions of social groups, social relations, and communities sharing common perspectives. The forms of authorship [...] emerge in two particular forms. The first are self-social forms of authorship involving the relational practices of personal (self-making), collaborative, and communal creativities, and the collective creativity bound up in the place and space that authorize the practice [...]. The second are sociocultural forms of authorship [GS: Ontologie] that are authorized to greater or lesser degrees by the various forms of cultural authorization that a spatial context provides, such as club cultures, folk traditions, ethnic styles, and other codified practices. (Burnard 2012, S. 226)

Die Praktiken, mit der die Ausprägungen von Ontologie und Autorschaft repräsentiert werden, zeigen sich als eine implizite Reproduktion und als eine explizite Herausforderung. Diese Unterscheidungen können an einem stark vereinfachten, historischen Beispiel erläutert werden: In der christlich-liturgischen Musik des Mittelalters wurde die Produktion eines Musikstücks so bildlich dargestellt, dass eine wichtige geistliche Person eine Inspiration von einer höheren Macht erhält (dem "Heiligen Geist") und anschließend nur noch eine Notenschrift davon

hergestellt werden muss. Komponist*innen wurde in dieser Realität keine wirkliche Autorschaft zugesprochen. Die Produktion von solchen Abbildern (oder auch Texten, Objekten, Rollen und so weiter) entspricht einer impliziten und unhinterfragten Repräsentation der Ontologie und Autorschaft einer Kulturwelt.⁴⁴ Neben diesen reproduzierenden Praktiken finden sich aber auch diejenigen, die explizit versuchen, die vorhandenen Repräsentationen zu ändern. Solche Praktiken zeigten sich beispielsweise in den Bestrebungen von Komponist*innen im Mittelalter, die sich von der kirchlichen Autorisierung ihrer Autorschaft lösen wollten (vgl. Schützeichel 2022, S. 64 ff.). Die Bestrebungen mündeten in einer Änderung der Ontologie und Autorschaft: Es entstand die romantische Vorstellung eines „Einzelgenies“ in der Musik, das unabhängig von der Kirche oder auch unabhängig vom Einfluss einer höheren Macht Musik komponiert. Diese Vorstellung wurde über lange Zeit implizit reproduziert (vgl. Burnard 2012, S. 7 ff.).⁴⁵

Generische Performativität

Wie zeigen sich nun die performativen Effekte der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien im dritten Bereich der Kulturproduktion? Wiederum kann zuerst ein generischer Effekt beschrieben werden. Allerdings lässt sich ein „reiner“ generischer Effekt schwer feststellen. In Bezug auf den zuvor erwähnten historischen Übergang in der Ontologie und Autorschaft, mit dem die Leistung einzelner Personen oder eben eines Genies im Kompositionsprozess betont

⁴⁴ Ein konkretes Beispiel für eine solche Praktik der Ontologie und Autorschaft bei christlich-liturgischer Musik findet sich in einem Bild des sogenannten *Hartker-Codex*, der um das Jahr 1000 entstand (St. Gallen, Stiftsbibliothek 2006). In dem Buch wird präsentiert, wie Gregor der Große musikalische Werke von dem als Taube dargestellten Heiligen Geist empfängt und diese einem notenschreibenden Mönch diktiert. Das Beispiel wird im Abschnitt [5.3.8] nochmals aufgenommen.

⁴⁵ In seinem Text „Was ist ein Autor?“ beschreibt Michel Foucault eine bestimmte Funktion, die aus einer solchen klaren Vorstellung eines Einzelgenies folgt (2012, S. 228):

„Wie kann man die große Bedrohung, die große Gefahr verringern, die Fiktion für unsere Welt darstellt? Die Antwort lautet: Man kann sie mit dem Autor verringern. Der Autor erlaubt eine Limitierung der krebsartigen und gefährlichen Vermehrung der Bedeutungen in einer Welt, in der man nicht nur mit seinen Ressourcen und Reichtümern sparsam ist, sondern auch mit seinen Diskursen und ihren Bedeutungen. [...] Der Autor ist nicht die unendliche Quelle an Bedeutungen, die ein Werk füllen; der Autor geht den Werken nicht voran, er ist ein bestimmtes Funktionsprinzip, mit dem, in unserer Kultur, man einschränkt, ausschließt und auswählt; kurz gesagt, mit dem man die freie Zirkulation, die freie Handhabung, die freie Komposition, Dekomposition und Rekomposition von Fiktion behindert.“

wurde, zeigt sich nämlich Folgendes: Die Vorstellungen mögen zwar in gewissen Bereichen der Musik noch als wirkungsmächtige „Mythen“ vorhanden sein, wie Burnard dies beschreibt (2012, S. 21 f.). Gleichzeitig sind in verschiedensten Kulturwelten solche Vorstellung von Autorschaft bereits „dekonstruiert“ und gelten nicht mehr. Anstelle eines Geniestatus werden etwa die Leistungen von verschiedenen Personen für die Kulturproduktion betont. Ohne Zweifel haben die Kultur- und Sozialwissenschaften einen Beitrag zu einer solchen Veränderung der Ontologie geleistet.⁴⁶ Gleichzeitig kann dieser Beitrag und dessen Wirkung auf eine Kulturwelt schon weiter zurückliegen oder mit anderen gesellschaftlichen Veränderungen zusammenhängen (siehe auch [5.4.1]). Eine Abweichung der Ontologie und Autorschaft von der Repräsentation eines Geniestatus einer einzelnen Person muss überhaupt nicht mehr explizit gemacht werden, sondern ist bereits Teil einer Kulturwelt. Oder anders formuliert: Theoretisch-informierte Repräsentationen, die von solch klassischen Formen der Autorschaft abweichen, dürfen nicht vorschnell als effektive Performativität aufgefasst werden.

Als Beispiel für generische Performativität in der EEM wird daher eine Repräsentation erläutert, die eine Beteiligung von diversen Personen am Produktionsprozess festmacht. In einem Interview in einem Onlinemagazin der Kulturwelt erläuterte hierzu eine Musikproduzentin (HK), wie sie aufgrund der Renovierung ihres Studios nicht mehr mit ihren gängigen Hardware-Instrumenten arbeiten konnte (mit Gerätschaften wie Drumcomputern oder Synthesizern), sondern auf Software zurückgreifen musste. In ihren Erläuterungen wird die Vorstellung einer geteilten Autorschaft anstelle eines Geniestatus deutlich:

HK: Ich tat etwas, was ich seit Jahren nicht mehr gemacht hatte: Ich begann mit Software-Tools zu experimentieren. Und das brachte mich viel weiter, als ich es mir ursprünglich vorgestellt hatte. Am Ende hatte ich ein Album in weniger als vier Monaten aufgenommen. Aber mir war sehr früh klar, dass ich das nicht alleine schaffen würde. Ich bin keine Softwareexpertin. Ich habe natürlich einige Kenntnisse, aber diese sind nichts im Vergleich zu meinem Umgang mit den physischen Gerätschaften. Ich musste viel Zeit damit verbringen, online in Foren nach Hilfe zu suchen und Materialien für Einstellungen und Samples aus Quellen herunterzuladen. [...] Schon bei den ersten Entwürfen von Stücken hatte ich das Gefühl, dass ich nicht allein war; dass ich lediglich auf den Werken anderer aufbaute. (Quelle: Materialsammlung)

⁴⁶ Insbesondere Howard Becker hat mit seinem Konzept der *Kunstwelten* (2017) aufgezeigt, wie verschiedenste Akteur*innen an Kulturproduktion beteiligt sind (siehe [3.2.3–3.2.4]).

Eine solche Betonung einer gemeinsamen Autorschaft repräsentiert durchaus die gängige Vorstellung von Prozessen in der EEM. Dies ist vergleichbar mit kultur- und sozialwissenschaftlichen Problematisierungen, ohne dass diese explizit erwähnt werden müssten. Für das Beispiel kann daher die Etablierung der damit zusammenhängenden Problematisierung nicht mehr unmittelbar nachvollzogen werden.

Die zitierte Musikerin verdeutlichte ihre Auffassung von Ontologie und Autorschaft nochmals explizit über ein theoretisches Konzept, nämlich über das „Rhizom“ von Deleuze und Guattari (1977b). Die theoretische Perspektive und die beiden damit verbundenen Autoren sind Paradebeispiele für die Intermediation von Theorien mittels der Form der Netzwerkstruktur: Begriffe wie Rhizom oder auch Bücher wie *Tausend Plateaus* (Deleuze und Guattari 1992) tauchten in den verschiedensten Kontexten der Kulturwelt immer wieder auf. Die Etabliertheit des theoretischen Konzeptes zeigte sich auch in diesem Beispiel: Die Akteurin verfolgte neben ihrer Musikproduktion ein Studium der Ethnologie, aber sie führte ihre theoretischen Überlegungen für Musik nicht darüber ein und erwähnte das Studium nicht. Der Begriff des Rhizoms und dessen Bedeutung wurde von ihr bereits als Teil der Kulturwelt behandelt und auch der Autor des Onlinemagazins, welcher das Interview geführt hatte, konnte anscheinend selbstverständlich mit dem Konzept umgehen. Angerufen wurde die Musikerin von der theoretischen Vorstellung des Rhizoms über einen vertraut-relationalen Wert. Sie konnte damit erläutern, wie ihre Autorschaft „nur aufgrund der Beziehungen und Interaktionen mit anderen existiere“ (Quelle: Materialsammlung). Die Pressearbeit rund um ihr neues Album stellte das Einfallstor für die theoretische Perspektive dar (zu dieser Pressearbeit gehörte das im Onlinemagazin veröffentlichte und hier zitierte Interview). Die Musikerin verdeutlichte mit dem Konzept eine Repräsentation von Ontologie, in der die Bedeutung des Sozialen für die Kulturproduktion hervorgehoben wurde. Die Grundlage ihrer Musik sei nämlich ein „Rhizom“: Es gäbe verschiedenste Verbindungen, ohne die „das ganze Ökosystem, zu dem die musikalische Arbeit wurde, zerbröckeln und sterben würde“ (ebd.). Die von ihr verwendeten Vorstellungen von Ontologie und Autorschaft änderten sich daher nicht durch das theoretische Konzept, konnten aber durch dieses verdeutlicht und hervorgehoben werden. Den allgemeineren Qualitätskonventionen folgend zeigt sich hier ein Wert gemäß dem Netzwerk: Es geht um eine Ontologie, die verschiedenste Positionen als Team für ein Projekt verbindet, und um eine geteilte Autorschaft.

Effektive Performativität

Die Vorstellung vom Einzelgenie scheint in der EEM bereits mit einer Repräsentation von Ontologie und Autorschaft ersetzt worden zu sein, die kompatibel ist

mit kultur- und sozialwissenschaftlichen Problematisierungen. Trotzdem konnten aber bei gewissen Beispielen auch Veränderungen analysiert werden, die explizit den theoretischen Konzepten zugeschrieben werden können. Mit einem weiteren Beispiel sollen nun solche effektiv performativen Effekte aufgezeigt werden. Hierzu kann auf einen bereits erwähnten Musiker (CD) verwiesen werden, der eine Dissertation in Musikwissenschaften anstrebte. Die neue Problematisierung von Kulturproduktion begann für ihn aber bereits früher, denn der Akteur lernte erste theoretische Konzepte in der Kulturwelt selbst kennen. Seine zuvor absolvierten Bachelor- und Masterprogramme behandelten hingegen eine solche Problematisierung nicht, sondern fokussierten auf das Spielen von Instrumenten. Im folgenden Zitat verweist er zuerst noch auf seine Suche nach einer Repräsentation von Ontologie und Autorschaft, bevor die Intermediation gemäß der Netzwerkstruktur deutlich wird:

CD: Ich wollte diese Beobachtungen in Worte fassen, die ich als Musikhörer gemacht hatte, wie zum Beispiel während meiner Arbeit bei [einem Musikverlag]. Ich vermutete eine Verbindung zwischen experimenteller Musik, die ASMR verwendet, und Sachen, die [eine bestimmte Künstlerin] machte.⁴⁷ Ich habe so lange für den Verlag gearbeitet und las eine Menge Biografien von Künstler*innen und Veröffentlichungstexte. Das war alles sehr interessant, aber auch ein bisschen oberflächlich. Es war jeweils nur ein Absatz. Aber es brachte mich auf viele Ideen und verlangte, dass ich mich kritisch mit der Musik auseinandersetzte, die wir und andere Verlage veröffentlichten. Mit der Dissertation wollte ich mir ermöglichen, über einige dieser Dinge vertiefter nachzudenken. (Quelle: Interview)

Eine kultur- und sozialwissenschaftliche Problematisierung von Musik erfuhr der interviewte Musiker daher aufgrund seiner Erfahrung in der Kulturwelt EEM, und diese Erfahrung wollte er „vertiefen“. Im Rahmen seiner Dissertation an einer Universität lernte er eine Vielzahl von Theorien kennen (also über die Intermediation gemäß der Marktplatzform). In einer E-Mail erläuterte der Musiker elf theoretische Konzepte, mit denen er sich damals beschäftigte und die er für seine Doktorarbeit in Betracht zog. Für Prozesse der Repräsentation von Ontologie und Autorschaft waren es insbesondere die Positionen aus der Strömung des Neuen

⁴⁷Als ASMR oder „Autonomous Sensory Meridian Response“ werden unter anderem Klangproduktionsstrategien bezeichnet, bei denen ganz leise Klänge verstärkt werden, beispielsweise ein Flüstern oder das Rascheln mit Papier.

Materialismus, welche der Musiker heranzog. Sie verdeutlichen eine Problematik der Rolle der Kulturproduktion für das Soziale und beschäftigen sich interdisziplinär mit den Beziehungen zwischen Menschen, Natur und Technik. Sowohl die ANT und deren Vertreter*innen als auch Autor*innen wie Donna Haraway können der Strömung zugeschrieben werden. Der Musiker wurde von diesen Konzepten über einen explorativ-berufenden Wert angerufen (siehe auch [5.3.1]). Dies verdeutlichte er im folgenden Zitat im Hinblick auf eine Konferenz: „Dann war da diese Konferenz mit dem Titel *Neuer Materialismus und Klang*, und ich dachte mir: ‚Was zum Teufel?! Das ist genau das, worüber ich schreiben will!‘“. Allerdings bot nicht nur seine Doktorarbeit ein Einfallstor für die Theorien, sondern auch die Rezension eines Stücks einer anderen Musikerin, die er für eine Zeitschrift der Kulturwelt verfasste.

Wie bereits im längeren Zitat oben angedeutet wurde, ging es dem Musiker darum herauszufinden, was die „Verbindung“ zwischen verschiedenen Produktionsprozessen sei. Im Gegensatz zum vorherigen Beispiel (HK) verstand er (CD) allerdings nicht nur diverse menschliche Positionen als am Produktionsprozess beteiligt. Der Theorieperspektive folgend waren es für den Musiker nun auch die Materialitäten, die aktiv an der Autorschaft beteiligt waren und somit eine Ontologie von Kulturproduktion mitbestimmen. Dies war die Verbindung, welche die Prozesse der EEM für ihn zusammenhielten. Die verschiedensten Musiker*innen würden die Instrumente so spielen, „dass man diese als Objekte hören kann“ (Quelle: Interview). Im Zentrum der Ontologie stand daher eine Interaktion mit einem Instrument als Objekt und diese Interaktion würde als „Artefakt“ bestehen bleiben (ebd.). Der theoretischen Perspektive folgend wurden vom Musiker nicht nur neue Parameter der Ontologie hinzugefügt – also etwa Artefaktmerkmale, die einen Klang mitbestimmen – sondern die Objekte erhielten in der gewählten Repräsentation eine Autorschaft. Diese Autorschaft repräsentierte der interviewte Musiker dann auch in der von ihm verfassten Rezension. Im Text machte er auf Prozesse aufmerksam, „auf die wir keinen Einfluss haben“ und bei denen Instrumente zu „Organismen“ würden (Quelle: Materialsammlung). Wiederum den allgemeinen Qualitätskonventionen der EC folgend kann dies als eine Vermischung von zwei Wertigkeiten beschrieben werden. Auf der einen Seite zeigt sich eine Logik der Inspiration in der Autorschaft: Die aktive Rolle der Materialitäten verdeutlicht eine Schöpfungskraft, die als wichtige Qualität hervorgehoben wird. Auf der anderen Seite wird die staatsbürgerliche Konvention und deren Qualitäten deutlich, da nun ein Sich-für-andere-Einsetzen über die Ontologie wichtig wird.

Die erläuterte Etablierung von Wertigkeiten in der Kulturproduktion kann als effektive Performativität beschrieben werden, mit der die soziale Realität der

EEM verändert wurde. Für den interviewten Musiker waren die erwähnten Aspekte eine neue Ontologie und damit eine, die er nicht als Teil der Prozesse im Feld auffasste, wie er im folgenden Zitat beschreibt:

- CD: Ich versuche, mich in die Lage der Musiker*innen hineinzusetzen, die diese Sachen machen – auch wenn sie ihre Musik nicht mit den Konzepten [des neuen Materialismus] im Hinterkopf produzieren. Aber es lohnt sich wirklich, eine Menge Musik durch diese Konzepte miteinander zu verbinden. Es hilft, die Situation zu erklären, in der wir uns alle als Musiker*innen in der Welt befinden. Ergibt das einen Sinn?
- GS: Ja, das macht Sinn. Aber du meinst jetzt, dass du dir nicht sicher bist, ob diese Musiker*innen diese Konzepte selbst verwenden?
- CD: Also ob sie sie im Kopf haben, wenn sie die Musik machen oder nicht. Das ist wohl sehr unwahrscheinlich. (Quelle: Interview)

Der Musiker verdeutlicht im Zitat, dass er eine andere Repräsentation von Ontologie und Autorschaft festmachen will, als diejenige, die in der Kulturwelt selbst repräsentiert wird. Diese Repräsentation nutzt die theoretische Vorstellung des Neuen Materialismus als Blaupause.

Allgemeine Wirkung der Theorien: Etablierung von Metadaten

Wie bei den vorhergehenden beiden Bereichen der Kulturproduktion soll auch für die Ontologie und Autorschaft eine allgemeine Wirkung von Theorien verdeutlicht werden. Unabhängig davon, ob ein generischer oder effektiver performativer Effekt auftrat, und unabhängig von einer jeweiligen Wertigkeit wurde nämlich ein Zusammenhang zwischen Theorien und Wahrnehmung deutlich: Die Akteur*innen aus den beiden Beispielen erläuterten nicht nur eine jeweilige Vorstellung von Ontologie und Autorschaft, sondern auch eine bestimmte Art und Weise, diese Ontologie und Autorschaft wahrzunehmen. Oder anders formuliert: Über die theoretischen Konzepte wurde eine Wahrnehmung auf etwas Bestimmtes gelenkt. Dies kann in Verbindung gebracht werden mit den Nahelegungen von Theorieverwendung, die bereits in der Situation der Intermediation deutlich wurden: Theorieverwendung zur Etablierung von neuen Problem-bereichen und zur Veränderung der Ontologie. Bestimmte Problembereiche führen zur Beachtung von bestimmten Ontologien. Oder umgekehrt formuliert: Ontologien führen dazu, dass bestimmte Dinge beachtet werden müssen; es sind „Verpflichtungen“, die aus einer Realität folgen. Um die Wirkung der Theorien auf Wahrnehmung detaillierter zu erklären, müssen an dieser Stelle zuerst einige ergänzende Konzeptualisierungen eingeführt und anschließend mit wei-

terem empirischem Material angereichert werden. Grundsätzlich kann die allgemeine Wirkung erst nachvollzogen werden, wenn Wahrnehmung als soziale Praxis aufgefasst wird (Zahner und Schürkmann 2021; Zembylas 2021): Wahrnehmung ist nicht ein gegebener physikalischer Prozess, sondern eine mit anderen Praktiken, Objekten und Diskursen verschränkte Praxis (vgl. Zembylas 2021, S. 43). Performativität ist einer der sozialen Aspekte, der einhergeht mit dem Sehen, Schmecken, Riechen, Fühlen sowie dem Hören und durch den die Wahrnehmungsprozesse beeinflusst werden. Um die allgemeine Wirkung der Theorien im dritten Bereich von Kulturproduktion zu verdeutlichen, soll diese Beeinflussung aufgezeigt werden.

Die Beeinflussung durch die Theorien erfolgt jeweils in Bezug auf eine im Feld etablierte Weise der Wahrnehmung. Diese etablierte Weise funktioniert als geteilte Bedingung, die sowohl Sinne ausrichtet als auch eine Sinnstiftung ermöglicht (vgl. Zembylas 2021, S. 45 f.). Sie etabliert eine Kategorisierung mit einem Set von Ausprägungen, die Sinne einordnen und die wahrgenommenen Kategorien für eine Sinnggebung verknüpfen. Im Beispiel der generischen Performativität wurde daher eine etablierte Wahrnehmungsweise von der Musikerin (HK) nochmals über die Theorieperspektive verdeutlicht: Die Sinne wurden auf die Vielzahl der beteiligten Parteien gerichtet (in dem diese Parteien beschrieben wurden) und einer Sinnggebung folgend dann deren Teilhabe an der Kulturproduktion verdeutlicht. Beim Beispiel der effektiven Performativität führten die theoretischen Konzepte zur Anpassung der etablierten Wahrnehmungsweise des Musikers (CD). Die Sinne wurden auf die klanglichen Aspekte von Objekten gelenkt und als Sinnggebung wurde der kompositorische Einfluss dieser Objekte betont. So können die theoretischen Konzepte sowohl die vorhandene Weise der Wahrnehmung hervorheben und betonen als auch die etablierten verändern.

Die beiden empirischen Beispiele sind jedoch noch in zweifacher Hinsicht zu voraussetzungsvoll, um mit ihnen die allgemeine Wirkung von Theorien für die Wahrnehmung beziehungsweise für die Repräsentation von Ontologie und Autorschaft zu verdeutlichen. Sie sind erstens Beispiele, bei denen Wahrnehmung analytisch-reflexiv verhandelt wird, da die Prozesse von den jeweiligen Akteur*innen verschriftlicht (im ersten Beispiel) oder verbalisiert wurden (im zweiten Beispiel). Die Ausrichtung der Sinne sowie eine Sinnggebung sind jedoch in vielen Fällen nicht analytisch-reflexiv, sondern eher intuitiv (vgl. Zembylas 2021, S. 55). Zweitens sind beides Beispiele im Sinne eines „Encodings“ (Hall 1999). Die Wahrnehmung einer bestimmten Ontologie und Autorschaft wird lediglich von den beiden Akteur*innen als solche erläutert: Sie vermitteln ihre eigene Wahrnehmungsweise über die theoretischen Konzepte. Was fehlt, ist die Einsicht, ob die Beeinflussung der Wahrnehmung durch Theorie auch im Sinne eines „De-

codings“ (ebd.) erfolgen kann: ob und wie andere Personen die theoretisch ergänzte Ontologie und Autorschaft auffassen und wie deren Wahrnehmung beeinflusst wird. Erst indem auch intuitive und als Decoding aufzufassende Prozesse beschrieben werden können, lässt sich die allgemeine Wirkung der Theorien auf Wahrnehmung aufzeigen.

Um die Beeinflussung von Wahrnehmung genauer zu erläutern, kann auf ein drittes empirisches Beispiel im Bereich der Ontologie und Autorschaft verwiesen werden. Hierbei handelte sich um ein Setting, das von Akteur*innen der Kulturwelt EEM organisiert wurde, und das schon fast einer methodischen Experimentalanordnung entspricht. Bei einer Abendveranstaltung kam eine Gruppe von acht Personen zusammen, um gemeinsam Musik zu hören, die von den Teilnehmer*innen selbst mitgebracht wurde. Die Musikstücke wurden gemeinsam angehört und dann in der Gruppe besprochen. In einem ersten Schritt fand die Diskussion statt, ohne dass irgendwelche Informationen über das Stück bekannt waren. Die Teilnehmer*innen verfügten also über keine paratextlichen Angaben zum Gehörten. In einem zweiten Schritt wurden bestimmte Informationen preisgegeben: etwa der Name der Künstlerin oder auch der Grund, wieso ein jeweiliges Stück ausgewählt wurde. Dann diskutierten die Teilnehmer*innen die gehörte Musik erneut. Bei den Diskussionen von drei der acht Stücke wurde auf Aspekte aus den Kultur- und Sozialwissenschaften verwiesen. Die Teilnehmer*innen erwähnten drei verschiedene Theorien beziehungsweise theoretische Konzepte sowie als vierter Hinweis das Buch eines Historikers: (1) die Akteur-Netzwerk-Theorie, (2) das Konzept der Appropriation, (3) der Theoretiker Foucault in Bezug zu einer neueren philosophischen Arbeit (Han 2014) und (4) das Buch *21 Lektionen für das 21. Jahrhundert* von Yuval Harari (2019). Diese Bezugspunkte tauchten etwa in den Namen der Musikstücke auf oder wurden von Teilnehmer*innen im zweiten Teil der jeweiligen Diskussion vorgebracht.

Hier soll eine der Diskussionen präsentiert werden, die im Rahmen der Veranstaltung um ein Musikstück geführt wurde. Nachdem die Gruppe das Stück gemeinsam angehört hatte, wurde zuerst dem Setting entsprechend ohne zusätzliche Angaben diskutiert. Die Teilnehmer*innen sollten hierbei erläutern, was sie beim Stück wahrgenommen hatten. Eine Teilnehmerin erwähnt etwa, dass dieses „chaotisch“ klinge, „in verschiedene Richtungen gehe“ und „wie ein Spaziergang durch eine belebte Nachbarschaft in der Nacht“ klänge (Quelle: Feldnotizen). Ein anderer Teilnehmer merkte an, dass das Stück für ihn sehr „roh“ klänge und dass diese Eigenschaft ihn an einen Nachtclub erinnern würde. Weitere Teilnehmende nahmen die Idee der ersten Person auf und erwähnte, dass das Stück wie „an verschiedenen Orten existiere“ und sich beständig ändere. Wiederum eine andere

Teilnehmerin erklärte, dass sie an ein besonders rares Musikstück dachte, dass nur ausgewählte DJs besitzen, um es in Klubs zu spielen. Die Gruppe versuchte mit ihren Beschreibungen Aspekte zu etablieren, um die fehlenden ergänzenden Informationen zum Musikstück zu kompensieren.

Die Aspekte, die in der ersten Phase von den Akteur*innen noch ohne zusätzliche Informationen etabliert werden mussten, können in ihrer Funktion für Wahrnehmung als Daten über Daten aufgefasst werden: als Metadaten (vgl. Leonelli 2016, S. 100). Metadaten sind bestimmte Kategorien, die Anleitungen formulieren, wie die Ontologie und Autorschaft über die Sinne eingeordnet werden könnten. Es werden also bestimmte Begriffe festgelegt und mit einer Bedeutung verknüpft, die dann ermöglichen soll, die Sinneswahrnehmungen zu kategorisieren. In der Diskussion führt das Fehlen von eindeutigen paratextlichen Informationen, die als Metadaten funktionieren könnten, zu Folgendem: Die Teilnehmenden bezogen sich spontan und ziemlich frei assoziierend auf Dinge, um ihre Sinneswahrnehmungen zu beschreiben und einzuordnen. Metadaten wurden neu etabliert wie eben „Nachbarschaft in der Nacht“. Andere Teilnehmer*innen nahmen bereits geäußerte Begriffe nochmals auf, etwa die „verschiedenen Orte“ in Bezug dazu, dass das Stück „in verschiedene Richtungen gehe“ (Quelle: Feldnotizen). Diese Metadaten ermöglichen den Akteur*innen, ihre Sinne zu kategorisieren und das Wahrgenommene einzuordnen. Neben den Begriffen und deren Bedeutungen werden die Metadaten auch genutzt, um Aspekte zu verknüpfen und zu verbinden (vgl. Leonelli 2016, S. 119 f.). So wurden von den Teilnehmer*innen Aspekte wie „Nacht“, „Klub“ oder „Verschiedenheit“ kombiniert, um die Beschreibung des „raren Musikstücks eines DJs“ als zusätzliches Metadatum zu etablieren. Dieses Herstellen der Verbindungen zwischen den Kategorien gilt es ebenfalls zu beachten. Metadaten dienen dann nicht nur dazu, die Sinne zu kategorisieren, sondern auch eine Sinnhaftigkeit zu etablieren.

Sowohl beim Einbringen von Metadaten für die Sinne als auch für die Sinnhaftigkeit wurde deutlich, dass Aspekte der Kulturwelt EEM als Kategorien auftauchen (wie eben Vorstellungen von Tanzmusik). Es sind diese etablierten Wahrnehmungsweisen, über welche die Personen trotz der Tatsache verfügen, dass keine paratextlichen Angaben vorhanden sind. Die Wahrnehmungsweisen boten ein Repertoire an Möglichkeiten, um mit den gehörten Musikstücken umzugehen. Im ersten Teil der Gruppendiskussion des empirischen Beispiels blieb aber die Situation aufgrund der fehlenden ergänzenden Informationen noch unklar. Die Begriffe der Metadaten und deren Bedeutung sowie die Verknüpfung dazwischen wurden nur mit einer gewissen Unsicherheit von den Akteur*innen eingeführt und es erfolgte noch keine Einigung auf eine zentrale Wahrnehmungsweise. Nach der ersten Diskussion wurde der Paratext von derjenigen Teilnehmerin erläutert,

welche das Musikstück mitgebracht hatte. Damit etablierte sie von der Gruppe zu teilende Metadaten für die Sinne und für eine Sinnhaftigkeit.

Die Teilnehmerin (T1) erklärte, dass das von ihr mitgebrachte Stück von einer künstlichen Intelligenz kreiert wurde. Diese Intelligenz sei anhand eines Genres lateinamerikanischer Tanzmusik trainiert worden, die über die Videoplattform YouTube verbreitet wurde. Die präsentierten Metadaten führten eine Verbindung von Kategorisierungen ein, mit dem weitere Einordnungsweisen der Sinne herangezogen werden konnten: Nach den Erläuterungen von T1 verwies ein weiterer Teilnehmer (T2) auf eine bestimmte Ontologie im Klang des Musikstückes, nämlich, dass dieses sehr „wässrig“ klinge (Quelle: Feldnotizen). Das sei ein wiederkehrendes Merkmal bei Musik, die von künstlicher Intelligenz kreiert wurde, erklärte der Teilnehmer. Die Sinne wurden also durch die Metadaten auf den „wässrigen“ Klang gerichtet, während die Verbindung zwischen verschiedenen Kategorien eine Sinnhaftigkeit für die „wässrige“ Musik ermöglichte: Solche intelligenten Algorithmen würden Klang als ein kontinuierliches Frequenzspektrum interpretieren, und nicht als einzelne Töne oder Rhythmus-elemente. Deswegen klinge das Stück in dieser Art und Weise, so der Teilnehmer. Die etablierte Wahrnehmung stand im Zusammenhang mit Fragen zur Ontologie und Autorschaft: Ein weiterer Diskussionspunkt für die Gruppe war, ob und wie auf eine solche Komposition emotional reagiert werden könne und ob die künstliche Intelligenz eine solche emotionale Intention habe.⁴⁸ Die eingeführte paratextliche Information etablierte also Metadaten, um die Musik mit Sinnen wahrzunehmen und sinnhaft zu verhandeln.

Für die im zweiten Diskussionsteil etablierten Fragen um Ontologie und Autorschaft wurde von zwei Teilnehmer*innen kultur- und sozialwissenschaftliche Literatur hinzugezogen. Ein weiterer Teilnehmer (T3) erwähnte, wie der Historiker Harari aufzeige, dass künstliche Intelligenz im Laufe Zeit uns noch besser verstehen könne als wir uns selbst. Deswegen wäre es dieser Intelligenz möglich, effektiver eine emotionale Reaktion mit Musik hervorzurufen, als Menschen dies je könnten. Der Teilnehmer machte so eine klare Autorschaft der künstlichen Intelligenz fest: Der lernende Algorithmus könne eine Musik kreieren, die eine emotionale Reaktion in uns hervorrufe. Dies wurde ihm zwar nicht durch eine explizit theoretische Argumentation aus den Kultur- und Sozialwissenschaften ermöglicht, aber durch eine Erläuterung dieses Beispiels anhand der Theorie von Harari (der selbst eher eine kunsttheoretische Überlegung

⁴⁸Emotionale Reaktionen als Praxisprinzip wurden hingegen von den Teilnehmer*innen nicht explizit verhandelt.

aufgreift).⁴⁹ Eine andere Teilnehmerin (T4) erwähnt darauf ein Buch des Philosophen Han (2014), in dem Foucaults Idee von Biopolitik (1987) aufgenommen und zur Idee der Psychopolitik umformuliert wird. Damit, so die Teilnehmerin, werde eine Steuerung unserer Psyche deutlich (anstelle unserer Körper, wie bei Foucault). Diese Steuerung stehe zwar im Zusammenhang zu Algorithmen, gehe aber eindeutig von einer Industrie aus, die sich für Daten interessiere. Die Teilnehmerin verdeutlichte damit, dass hinter den Prozessen und Resultaten einer künstlichen Intelligenz nach wie vor viele Menschen stehen. Sie sprach den Algorithmen die Autorschaft daher wieder ab. Beide Literaturhinweise ermöglichten den Teilnehmenden, die bisher verhandelten Aspekte – die Metadaten – aufzunehmen und zu erweitern.

Wie kann nun die allgemeine Wirkung der Theorien im Bereich der Ontologie und Autorschaft verdeutlicht werden? Die theoretischen Konzepte funktionieren als Metadaten, indem sie sowohl Kategorien festlegen als auch die bereits vorhandenen sowie zusätzlichen Kategorien verknüpfen und verbinden. Die vom Historiker Harari inspirierte Argumentation verleitete einen anderen Teilnehmer (T5) zu folgender Aussage: Er erklärte, dass er eine Beunruhigung empfinde (oder anders formuliert: seine Sinne diese wahrnehmen), da die künstliche Intelligenz in ihm eine emotionale Reaktion ausgelöst habe. Deshalb sei seine eigene Rolle eingeschränkt (dies war die von ihm abgeleitete Sinnhaftigkeit). Nach den Erläuterungen zu Han (bzw. Foucault) wurde hingegen von einer weiteren Teilnehmerin (T6) erklärt, dass es ja genau um die Auswahl des Musikstücks durch eine Person gehe, die im Zusammenhang mit der emotionalen Reaktion stehe. Diese Argumentation wurde weiter erläutert von derjenigen Person (T4), die den Philosophen in die Diskussion eingeführt hatte. Sie erklärte, dass sehr viel Arbeit von Menschen in von Algorithmen generierte Musikstücke einfließe, bis man diese hören könne. Das theoretische Konzept der Psychopolitik erweiterte daher die Metadaten für die Sinne (auf die Arbeit an Musikstücken durch Menschen) und verknüpfte die genannten Aspekte für eine Sinnhaftigkeit (dass die Autorschaft der künstlichen Intelligenz nicht so zentral sei).

⁴⁹Während im Buch *21 Lektionen für das 21. Jahrhundert* (Harari 2019) nicht direkt auf Musik eingegangen wird, schrieb der Historiker jedoch einen Artikel, in dem er die Rolle von künstlicher Intelligenz für Musik bestimmt (Harari 2017). In dem Artikel wird nicht ein theoretisches Konzept explizit erwähnt, aber Harari greift auf eine bestimmte Vorstellung von Kunst zurück, die als kunsttheoretische Überlegung beschrieben werden kann und die Emotionen hervorhebt: „In the modern world, art is usually associated with human emotions. We tend to think that artists are channeling internal psychological forces, and that the whole purpose of art is to connect us with our emotions or to inspire in us some new feeling.“ (Harari 2017, o. S.)

Die erläuterte allgemeine Wirkung von Theorien auf Wahrnehmung kann als Etablierung von Metadaten zusammengefasst werden. Eine solche Vorstellung für den Bereich der Ontologie und Autorschaft kann wiederum in Bezug gesetzt werden zu den Untersuchungen von Interdisziplinarität (Barry und Born 2013b), die bei den allgemeinen Wirkungen von Theorien in den anderen beiden Bereichen der Kulturproduktion erwähnt wurde. Die bereits zitierten Autor*innen erwähnen nämlich einen dritten Modus der Zusammenarbeit zwischen den Kultur- und Sozialwissenschaften und weiteren Disziplinen. Dieser dritte Modus der Zusammenarbeit funktioniert als eine „Logik der Ontologie“:

[W]e should not understand this [ontological] logic simply as a set of ideas about what the world is, but rather as encompassing a diverse range of rationales, techniques, practices and interventions. It is manifest in an array of efforts to transform the practice of research and training, inside and outside the academy, leading to the generation of novel problems, objects and relations of research, as well as interdisciplinary subjectivities [...]. (Barry und Born 2013b, S. 18).

Mit der hier eingeführten Beschreibung der Wirkung der Theorien kann die Logik der Ontologie spezifiziert werden: Die Theorien liefern für die Repräsentationen von Ontologie und Autorschaft nicht nur Vorstellungen, was überhaupt alles Teil einer Kulturwelt sein kann und was alles beachtet werden muss (als die Kategorien der Wahrnehmung/für die Sinne). Sie führen vor allem eine Richtung ein, wie diese Aspekte verknüpft werden können (als die Verbindungen zwischen den Kategorien/die Sinnhaftigkeit). Mit dem ursprünglichen, ersten Beispiel der Musikerin (GJ) und ihrer Verwendung des Rhizom-Konzeptes kann diese Wirkung nochmals deutlich gemacht werden: In dem zitierten Interview, das in einem Onlinemagazin veröffentlicht wurde, beschrieb sie die verschiedenen, an einer Autorschaft beteiligten Positionen auch für Beispiele aus dem weiteren Feld der Popmusik. Mit der von ihr über das Rhizom erläuterte Ontologie leitete sie eine implizite Kritik ab: „Diese Prozesse [der multiplen Autorschaft] sollten sichtbar gemacht werden, wenn wir jemals verstehen wollen, wie Musik gemacht wird und was sie bedeutet“ (Quelle: Materialsammlung). Ohne die vom theoretischen Konzept etablierten Metadaten und deren Verknüpfung, so lässt sich die Kritik der Musikerin zuspitzen, kann Kulturproduktion nicht verstanden werden.

5.3.7 Performative Effekte als Prozesse des Attachements

In den vergangenen drei Abschnitten [5.3.4–5.3.6] zu den Effekten der Übersetzung 1 wurde aufgezeigt, wie die drei Bereiche von Kulturproduktionen sich jeweils

aufgrund der Performativität von kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien verändern können. Im weiteren Verlauf des Unterkapitels zur Situation der Verwendung der Theorien soll nun geklärt werden, wie performative Effekte über einen einzelnen Bereich hinausgehen und so zusätzliche Veränderungen erfolgen können. Bevor die Übergänge zwischen den Bereichen der Kulturproduktion im Detail erläutert werden, klärt dieser Abschnitt den Prozess der weiteren Veränderung zuerst allgemein. Für dieses allgemeine Verständnis der Veränderungen ist eine konzeptionelle Auffassung zentral, nämlich diejenige der Attachments (Hennion 2017; siehe [3.3.4]). Das Konzept wird (erneut) kurz eingeführt, bevor die Art und Weise beschrieben wird, wie damit Veränderungen durch Performativität erfasst werden können. Diese konzeptionelle Auffassung klärt zudem, wieso performative Effekte zuerst in einem bestimmten Bereich auftauchen und wieso Performativität stärker oder schwächer ausfallen kann.

Werden die Veränderungen in der Kulturproduktion über das Konzept des Attachments beschrieben, so muss zuerst die Idee einer eindeutigen Kausalität beiseitegelegt werden (vgl. Latour 1999, S. 25 f.). Dies gilt im besonderen Maße für die weiteren Veränderungen, die über einen einzelnen Bereich der Kulturproduktion hinausgehen. Trotz der Forschungsperspektive der Arbeit, mit der eine determinierend-theoretische und determiniert-kulturproduzierende Position festgelegt wurde, ist die Interaktion der beiden Positionen keineswegs linear ausgerichtet. Das heißt, dass sich weder eine eindeutige Ursache noch eindeutigen Wirkungen durch die performativen Effekte zeigen. Der Auffassung der Attachments folgend liegt der Fokus nicht in erster Linie auf klaren Handlungen, sondern auf etwas, was Antoine Hennion als eine verpflichtende Verbindlichkeit beschrieben hat: „[A]n obligation from the past that is brought to bear on the present“ (2017, S. 112). Werden performative Veränderungen über Attachments beschrieben, so müssen die durch Akteur*innen etablierten theoretischen Bezüge als bestimmte „Anhänge“ verstanden werden, die weitere „Anbindungen“ etablieren, die wiederum dazu führen können, dass die Akteur*innen zu etwas veranlasst werden. Die einmal etablierten Attachments konstruieren Potenzialitäten und fordern Veränderungen ein (vgl. Moeschler 2017, S. 1028). Dies geht so weit, bis nur noch die eine Handlungsoption angemessen ist (vgl. Callon 2021, S. 245). Mit dem Konzept der Attachements wird daher die empirische Anwendung der analytischen Perspektive relativiert, um wieder stärker einen methodologischen Situationismus zu betonen (vgl. Diaz-Bone 2018a, S. 374 f.; siehe [4.2.4]): Anstelle der eindeutigen Richtung von Theorie hin zur Kulturproduktion werden beiden Positionen ein Beeinflussungspotenzial und gegenseitige Abhängigkeit zugeschrieben (trotzdem bleibt aber das zentrale analytische Interesse an den Wirkungen der Theorien).

Der Prozess des Attachments kann zuerst an performativen Effekten im Bereich der Repräsentation der Ontologie und Autorschaft einer Kulturproduktion verdeutlicht werden, wobei Unterscheidungen der Effektstärke vorerst ignoriert werden. Ein theoretisches Verständnis für den dritten Bereich, das als Resultat von Performativität entsteht, mag zuerst noch nicht auf weitere Veränderungen verweisen: Die eigentliche Kulturproduktion kann beispielsweise trotz eines neuen Verständnisses noch auf dieselbe Art und Weise erfolgen. Die theoretisch-informierte Beschreibung kann aber ein Ausgangspunkt sein, um Prozesse anschließend anzupassen, neue Prozesse einzuführen und die soziale Realität der Produktion dadurch zu verändern. Hierfür ist das neue theoretische Verständnis ein erstes Attachment, das weitere Veränderungen einfordern kann. Ein solches Potenzial für Veränderungen soll nun über den Vergleich zweier Beispiele erläutert werden, die beide einen performativen Effekt in Bezug auf eine bestimmte Ontologie aufweisen, nämlich die Realität von Lebensstilpräferenzen. Das erste Beispiel war nicht Teil der eigentlichen empirischen Arbeit, weshalb das Attachment nur oberflächlich nachvollzogen werden kann. Es vermag aber ein solches Potenzial in exemplarischer Weise aufzeigen und dient als Vergleich mit dem zweiten Beispiel, das aus der im Zentrum stehenden Kulturwelt EEM stammt. Dort zeigten sich zusätzliche Veränderungen aufgrund eines performativen Effektes im Bereich der Ontologie und Autorschaft.

Das erste Beispiel ist das Verständnis von Lebensstilpräferenzen, dass die US-amerikanische Soziologin Alice Goffman in einem Interview mit einer Tageszeitung erläutert. Dort wird sie wie folgt zitiert: “I don’t think [...] that I have real preferences, just desires that emerge in social interactions” (Lewis-Kraus 2016, o.S.). Goffman beschreibt ihre Lebensstilpräferenzen über ein Verständnis, wie es im symbolischen Interaktionismus vorherrscht – derjenigen theoretischen Perspektive, die unter anderem von ihrem Vater Erving Goffman etabliert wurde (z. B. 1969). Die Soziologin verweist in anderen Texten darauf, dass sie mit dieser theoretischen Perspektive aufgewachsen sei (Goffman 2015, S. 303).⁵⁰ Im Anschluss an den symbolischen Interaktionismus versteht Goffman ihre Lebensstilmerkmale nicht als Folge habitueller oder auf sonstige Weise geformter Präferenzen, sondern als Resultat einer jeweiligen Situation: Eine Interaktionsordnung, die unabhängig von strukturellen Faktoren existiert, erklärt die jeweiligen Präferenzen (vgl. Knoblauch 2009, S. 9 f.). Unabhängig davon, ob diese Art und Weise des Zustandekommens von Präferenzen als „Wahrheit“ angesehen wird oder nicht,

⁵⁰Der Selbstbezug einer theoretischen Perspektive, der im Rahmen der Anrufung beschrieben wurde (siehe [5.3.1]), zeigt sich daher auch beim Beispiel der Soziologin.

zeigt sich hier also ein performativer Effekt für den Bereich der Ontologie und Autorschaft: Eine Theorie gibt die Metadaten für das Verständnis der Realität von Lebensstilmerkmalen vor.

Das zweite Beispiel ist dasjenige einer bereits erwähnten Musikerin (BF), für deren Kulturproduktion die Ansätze der Cultural Studies relevant wurden. Auch hier zeigte sich ein performativer Effekt in Bezug auf die Ontologie der Lebensstilmerkmale. Die theoretischen Positionen, welche der Musikerin ein Verständnis ihrer Präferenzen lieferten, artikulieren eine Realität jedoch auf eine fundamental andere Art und Weise. Im Gegensatz zur theoretischen Perspektive des symbolischen Interaktionismus führen die Theorieansätze der Cultural Studies Lebensstilmerkmale auf strukturelle Hintergründe zurück. Anstelle der Veränderungen in Situationen werden Präferenzen in diesem theoretischen Verständnis von sozialen Klassen und deren jeweiliger gesellschaftlicher Stellung abgeleitet (vgl. Marchart 2008, S. 103). Die interviewte Musikerin erläuterte ihre Präferenzen daher gemäß dieser theoretischen Perspektive und verdeutlichte einen strukturellen Hintergrund als Metadatum: Sie höre „Arbeiterklasse-Kram“ und ihre eigene Musik beziehe sich auf diese persönlichen Erfahrungen in der Arbeiterklasse (Quelle: Interview).

In der bisherigen Darstellung erläutern die Beispiele lediglich theoretisch-informierte Verständnisse in einem Bereich der Kulturproduktion. Über die Auffassung von Veränderungen als Attachements kann nun aus dieser Performativität Potenzial für Veränderung abgeleitet werden: Für die Akteur*innen folgen aus ihren jeweiligen Verständnissen weitere Verpflichtungen. Der Inhalt der Verpflichtungen könnte dabei für die beiden Akteur*innen kaum unterschiedlicher sein: Für Alice Goffman folgte eine Verbindlichkeit, den jeweiligen Lebensstil als nur vorläufig und offen für Änderungen zu betrachten, die sich je nach Situation ergeben können. Solche möglichen Veränderungen wurden bei ihr im Rahmen der empirischen Untersuchung dieser Arbeit nicht analysiert. Aber Goffman gibt im Anhang zu ihrem Buch *On the Run* (2015) Hinweise darauf, dass diese Veränderungen gemäß dem theoretischen Verständnis folgten. Sie erläutert, wie sich bei ihr aufgrund eines Forschungsaufenthaltes sowohl simple Dinge wie die Musikpräferenzen als auch ihre Vorstellungen der eigenen geschlechtlichen Identität veränderten (Goffman 2015, S. 326 ff.). Die „Obligation“, welche aus der theoretischen Vorstellung von Variabilität im symbolischen Interaktionismus folgte, wurde bei ihr somit eingelöst: in Form sich situativ verändernder Lebensstilpräferenzen. Für die interviewte Musikerin (BF) wiederum waren Lebensstilmerkmale nicht etwas Variables und leicht Veränderbares. Aus dem theoretischen Verständnis der Cultural Studies ergab sich für sie ein Lebensstil, der Präferenzen gemäß einem Klassenhintergrund klar vorgibt. Dies wurde im Interview immer

wieder deutlich: Sie sprach davon, dass sie zu den „Arbeiterklasse-Musikstilen“ zurückfinden wollte, nachdem sie einige Zeit eher „experimentelle Mittelklasse-Musik“ produziert hatte, und dass sie wieder vermehrt mit Musiker*innen aus der „Arbeiterklasse“ kollaborieren wolle, statt mit „Mittelklasse“-Musiker*innen (Quelle: Interview).⁵¹ Auch sie folgte daher den Verpflichtungen, die sich aus dem theoretischen Attachment ergaben – allerdings mit einer völlig anderen Richtung: hin zu einer Stabilität von Präferenzen.

Die Prozesse, die zu den Attachements führen, erfolgen jeweils nicht nur an einer Stelle der Übersetzung 1, wie dies die Beispiele von Goffmann und der Akteurin (BF) andeuteten, sondern beginnen bereits vor dem Auftreten der performativen Effekte. Die jeweiligen Attachments werden immer wieder über die verschiedensten Stationen einer Übersetzung etabliert (vgl. Hennion 2017, S. 114 f.). Eine solche Etablierung wird etwa bei der Anrufung der Akteur*innen durch die Theorien deutlich. Dabei wird die jeweils eigene Situation an die kultur- und sozialwissenschaftliche Theorie angehängt und dadurch als etwas verstanden, das unter der jeweiligen theoretischen Perspektive subsumiert werden kann (vgl. Oevermann 1988, S. 246). Daraus ergeben sich konkrete Probleme sowie Lösungen, die erst durch diese theoretische Perspektive für die Akteur*innen zu Möglichkeiten werden (und nicht etwa durch eine unmittelbare Erfahrung). Dies entspricht aber nicht einem simplen Ursache-Wirkung-Abfall, sondern einem beständigen Vermitteln zwischen Theorieperspektive und Kulturproduktion. Im Zeitverlauf nähern sich diese immer mehr an und „verpflichten“ sich gegenseitig. Die Annäherung erfolgt sowohl durch verschiedenste Rezeptionsprozesse der Theorie als auch durch die beständige Anpassung der Wertvorstellungen bei der Kulturproduktion. So erläuterte ein interviewter Akteur (FI), dass er über sein Umfeld bereits mit theoretischen Konzepten in Kontakt kam, ohne die Texte gelesen zu haben. Er erfuhr die Konzepte damit als etwas, was „irgendwie“ relevant sei (Quelle: Interview). Als er später die theoretischen Texte selbst las, erfüllten sich bereits etablierte Attachements nochmals: Er beschrieb dies als ein Wiederfinden der bereits gekannten Konzepte, was wiederum performative Effekte ermöglichte.

Das Verfolgen der Attachments bis hin zur performativen Veränderung der Kulturproduktion ermöglicht es zu klären, wieso ein Effekt zuerst in einem bestimmten Bereich erfolgt. Denn die Bezugspunkte eines theoretischen Konzepts, dessen Vermittlung in der Situation der Intermediation, die Anrufung der

⁵¹Das Verständnis der Musikerin war dabei keineswegs naiv, sondern auch sie sah diese Zuordnung als „soziales Konstrukt“. Dennoch wollte sie aber diesem Konstrukt folgen!

Akteur*innen durch das Konzept und die Einfallstore etablieren alle Attachements, die auf einen bestimmten Bereich der Kulturproduktion abzielen. Für den zuvor erwähnten Akteur (FI) zielten beispielsweise die Prozesse der Vermittlung, im Rahmen derer er theoretische Konzepte kennenlernte, auf die Fragen nach der Funktion von Musik ab, also auf die normativen Praxisprinzipien. Er lernte Butlers Konzept der Performanz über Personen aus dem Bereich des Theaters kennen. Der Akteur selbst arbeitete an einem Theater, um Musik für Aufführungen zu komponieren. Er war also in seiner Tätigkeit mit der Frage konfrontiert, was die Funktion der Musik im Bereich des Theaters sein könnte. Dasselbe „Ziel“ der Attachments zeigt sich an einem Einfallstor, über das er Butlers Konzept in Bezug zu seiner Kulturproduktion setzen konnte: Der Akteur unterrichtete einen Workshop für Theaterschaffende, bei dem er gemeinsam mit Teilnehmer*innen über mehrere Stunden improvisierte. Anschließend, so erklärte er, wurde diskutiert, was die Rolle der Musik in der gemeinsamen Erfahrung gewesen sei (Quelle: Interview). Immer wieder erfolgte also in dem Beispiel ein Etablieren von Attachements, die auf den Bereich der normativen Praxisprinzipien abzielten. In anderen empirischen Fällen zeigt sich, dass die Attachments bis hin zu den performativen Effekten auf die Ausführungsmediationen abzielten oder auf die Repräsentation nach Ontologie und Autorschaft.

Auch nach den performativen Effekten geht das Etablieren der Attachements weiter. Es folgt nämlich eine beständige Prüfung: Die Attachements müssen sich in Bezug auf die bereits akzeptierten „Anhänge“ bewähren (Hennion 2017, S. 113; vgl. Boltanski und Thévenot 2007, S. 182 f.). Bestehen sie diese Prüfungen, so werden die Attachments stärker und es folgen wiederum weitere Verpflichtungen. Je größer die Veränderung durch die Attachements sind – wenn sich Abweichungen von der gängigen Feldlogik zeigen –, desto schwieriger werden diese Prüfungen und desto eher können Verpflichtungen nicht eingelöst werden (vgl. Becker 2019, S. 124). Der zuvor erwähnte Akteur (FI) erlebte etwa keine größere Veränderung aufgrund des generisch performativen Effekts, der bei ihm im Bereich der normativen Praxisprinzipien erfolgte. Vielmehr entstand im Verlauf der Auseinandersetzung mit den Texten und dem Testen der Theorien etwas, was er als ein „Sich Wohlfühlen“ mit den gewählten Prozessen beschrieb: „Ich glaube, ich fühle mich jetzt wohler dabei, einige der Dinge zu tun, die ich begann in meiner Musik zu machen, bevor ich mich mit diesen Texten beschäftigte. [...] Ich fühle mich also besser, wenn ich das tue.“ (Quelle: Interview). Die Prüfung und weitere Etablierung der Attachements kann auch durch Bezüge aus anderen sozialen Bereichen erfolgen, wenn diese die Attachments zwischen den theoretischen Konzepten und den etablierten Weisen der

Kulturproduktion bestätigen.⁵² Auch dieser Abgleich kann Teil des beständigen Prüfens sein, mit denen das Etablieren der Attachements voranschreitet.

Die Abbildung [Abb. 5.10] stellt den Prozess des Attachements schematisch dar, bevor anschließend einige letzte, ergänzende Aspekte einer so ermöglichten Erklärung vorgebracht werden. Im oberen Bereich der Abbildung befindet sich die kultur- oder sozialwissenschaftliche Theorie und deren Beschreibung einer sozialen Realität. Im unteren Bereich ist eine soziale Realität der Kulturproduktion, die links in der vor-performativen Situation dargestellt ist. Über den zeitlichen Verlauf beginnen sich die Bereiche immer stärker aneinander „anzuhängen“, was schlussendlich zu den performativen Veränderungen führt (Bereich rechts). Zentral ist dabei, dass dieser Prozesse sowohl ein „Anhängen“ und damit eine Veränderung im Bereich der Kulturproduktion auslöst, als auch Attachements durch die Veränderungen im Bereich der Theorierezeption wichtig sind.

Mit dem Verständnis der performativen Beeinflussung der Kulturproduktion als Attachment kann schlussendlich geklärt werden, wann ein eher schwacher generischer und wann ein starker effektiver Effekt der Theorien erfolgen kann. Im Zentrum des Interesses steht die Frage, „wo“ die Etablierung der Attachements erfolgt: Laufen nämlich die theoretischen Wertigkeiten entgegen den bereits vorhandenen feldspezifischen Vorstellungen von Kulturproduktion, ist die Frage zu beantworten, wo eine Leistung erbracht wird, um die Verpflichtungen durch die Attachments zu etablieren. Dies kann bereits bei der Intermediation der Theorien erfolgen, indem mit einem erhöhten Aufwand Konzepte vermittelt werden, die andere Wertigkeiten für die Akteur*innen vermitteln. Eine solche Leistung wurde bei der Musikerin (BF) deutlich: Die theoretischen Konzepte der Cultural Studies wurden ihr über langandauernde, persönliche Interaktionen mit Vertreter*innen der Theorierichtung vermittelt. Schlussendlich waren es nicht mehr die vermittelnden Wissenschaftler*innen auf der einen Seite und die Musikerin auf der anderen Seite, sondern gleichwertige Konversationspartner*innen. Die Etablierung der Attachements kann aber auch durch Einfallstore geleistet werden: Bei einigen untersuchten Fällen, in denen ein stärkerer performativer Effekt erfolgte, waren es beispielsweise die schriftlichen Arbeiten, die Akteur*innen im Rahmen ihres Studiums schreiben mussten, welche die Attachements etablierten. Solche Leistungen müssen aufgezeigt werden, um die verschiedenen Effektstärken von Performativität verstehen zu können.

⁵²Für den bereits zitierten Akteur (FI) waren dies etwa der Bereich der Videospiele, in dem er seine Praxisprinzipien wiederfand und wo sich seine Attachements bestätigten.



Abb. 5.10 Performativität als Prozess des Attachements (Quelle: Eigene Darstellung)

5.3.8 Übersetzung 2: Effekte zwischen den Bereichen der Kulturproduktion

Nachdem der Prozess der weiteren Veränderungen durch Performativität allgemein als Attachement beschrieben wurde, kann in diesem Abschnitt auf die Details eingegangen werden. Das heißt, es soll nachvollzogen werden, wie die performativen Effekte von kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien mehr als nur einen einzelnen Bereich der Kulturproduktion verändern. Die verschiedenen weiteren Veränderungen werden als Übersetzung 2 aufgefasst, um die zuvor erläuterte Übersetzung 1 und das alleinige Wirken der theoretischen Konzepte in einem Bereich zu ergänzen. Es mag zwar Beispiele geben, bei denen Performativität nur in einem Bereich erfolgt (vgl. Faustino 2022, S. 94). Die klare Trennung war aber vor allem eine analytische Hilfestellung. In der Empirie stehen die normativen Praxisprinzipien, die Ausführungsmediationen sowie die Ontologien und Autorschaften miteinander in Verbindung und bedingen sich gegenseitig (vgl. Kjellberg und Helgesson 2006, S. 843; Burnard 2012, S. 222 f.). Durch deren Verbundenheit schaffen und stabilisieren sie eine jeweilige Kulturwelt sowie deren Produktionsweise. Um performative Veränderungen wirklich fassen zu können, müssen daher die weiteren Veränderungen beschrieben werden, die über einen einzelnen Bereich hinausgehen.

Mit der Vorstellung einer zweiten Übersetzung wird darauf verwiesen, dass die Verbreitung der theoretischen Konzepte zwischen den drei Bereichen der Kultur-

produktion ein Prozess ist, der keineswegs von alleine abläuft, sondern eine Leistung umfasst und erklärungsbedürftig ist (Kjellberg und Helgesson 2006, S. 145 ff.). Eine solche zusätzliche Übersetzungsleistung gilt aber nicht nur für die weiteren Veränderungen, die aufgrund von Performativität erfolgen. Auch im „Normalfall“ einer nicht durch Performativität veränderten Kulturproduktion sind die drei Bereiche auf eine bestimmte Art und Weise miteinander verbunden. Das heißt, dass sich in einer Kulturwelt zwischen den Bereichen bestimmte Übersetzungen bereits etabliert haben: Ein bestimmtes Praxisprinzip hängt sowohl mit einer jeweiligen Ausführungsmediation als auch mit einer Vorstellung von Ontologie und Autorschaft zusammen. Etablierte Übersetzungen stabilisieren die Kulturproduktion einer Welt auf eine bestimmte Art und Weise. In Bezug auf Performativität stellt daher die Übersetzung 2 die Frage, ob und wie sich die theoretischen Konzepte über einen Bereich hinaus behaupten, Attachements bilden und womöglich etablierte Prozesse ersetzen können.

Bevor auf die Veränderungen durch Performativität in der EEM eingegangen wird, kann eine stabilisierte Übersetzung 2 anhand eines stark vereinfachten Beispiels erläutert werden. Hierzu wird wiederum auf den bereits kurz erwähnten Fall der christlich-liturgischen Musik des Mittelalters eingegangen (siehe oben).⁵³ Musik unterstützte die kirchlichen Messen und sollte die Gegenwart Gottes erfahrbar machen. Im Sinne eines Praxisprinzips wurde eine sakrale Funktion festgeschrieben und gegenüber der profanen Verwendung von Musik abgegrenzt. Dieses Praxisprinzip wurde nicht zuletzt über theologische Theorie gerechtfertigt. Gleichzeitig – und hier zeigt sich eine erste stabile Übersetzung 2 – beeinflusste eine bestimmte Ausführungsmediation das Praxisprinzip: Die Aufzeichnung der Musiknoten erfolgte nämlich auf kostbarem Pergament. Es galt daher, bestimmte Musik als wichtig und relevant zu markieren (als sakral), da eine zu große Masse von Stücken gar nicht aufgeschrieben werden konnte. Die Ausführungsmediation zur Speicherung der Musik unterstützte daher das Praxisprinzip. Die sakrale Funktion ermöglichte zudem eine bestimmte Vorstellung der Ontologie

⁵³Das Beispiel konnte dank eines Interviews beschrieben werden, das mit dem Musikwissenschaftler Bernhard Hangartner geführt wurde (siehe etwa 1994). Weitere Beispiele für die Übersetzung 2 finden sich bei Helgesson und Kjellberg (2007) sowie Burnard (2012). Die beiden Wirtschaftssoziologen beschreiben anhand einer Telekommunikationsfirma, wie die Ontologien von Märkten in Praxisprinzipien übersetzt werden (Kjellberg und Helgesson 2007, S. 147 f.). In ihrer musiksoziologischen Arbeit *Musical creativities in practice* (2012) beschreibt Burnard wiederum, wie sich Stabilisierungen zwischen den Bereichen ergeben für die Kulturwelten von Bands, Singer-Songwritern, DJs, komponierter und improvisierter Musik sowie Audio Design.

und Autorschaft von Musik: Als eigentliche Quelle von Musik wurde eine göttliche Eingabe verstanden, die nur wichtigen Personen der Kirche zuteilwurde (etwa Gregor dem Großen, siehe St. Gallen, Stiftsbibliothek 2006). Die erhaltene Inspiration einer höheren Macht musste dann nur noch aufgeschrieben werden. Damit wurde die Möglichkeit einer Autorschaft weiterer Personen stark reduziert und der Beitrag verschiedener weiterer Rollen zu der Komposition und der Ausführung von Musik konnte von der Kirche ignoriert werden. Die Übersetzung 2 stabilisierte im Mittelalter daher insgesamt die Rolle der Kirche als eigentliche Kulturträgerin der Musik.

Nach dieser kurzen, beispielhaften Erläuterung kann nun aufgezeigt werden, wie die performativen Effekte in der im Zentrum stehenden Kulturwelt der EEM weitere Veränderungen bewirken. Dabei werden drei verschiedene Aspekte unterschieden: eine Erweiterung durch die Übersetzung 2, die Kritik mittels der Übersetzung 2 und das Scheitern der Übersetzung 2.

Erweiterung durch die Übersetzung 2

Der erste und offensichtlichste Aspekt der Übersetzung 2 kann als Erweiterung verstanden werden. Hierbei erfolgt eine zusätzliche Veränderung in einem oder in zwei weiteren Bereichen der Kulturproduktion: Der Effekt wird also erweitert.⁵⁴ Implizit angesprochen wurde dieser Aspekt bereits in der Übersetzung 1, etwa bei der Beschreibung der effektiven Performativität in den Ausführungsmediationen und dem Beispiel der Musikerin (EG), die sich auf Adorno und die Kritische Theorie bezogen hatte (siehe [5.3.5]). Die performativen Effekte begannen für sie zuerst im Bereich der normativen Praxisprinzipien: Musik, so ihre theoretisch-informierte Beschreibung, habe immer eine politische Funktion. Diese Einsicht war zwar für die Musikerin selbst eine Veränderung der eigenen Vorstellung, entspricht aber gängigen Auffassungen im Feld und kann daher als generische Performativität bezeichnet werden. Hingegen zeigten sich, wie oben beschrieben wurde, effektiv performative Effekte in Bezug auf gewisse Ausführungsmediationen. Die Musikerin begann, die üblichen Verweise auf Konzepte in den Paratexten ihrer Veröffentlichungen und Live-Auftritte bewusst wegzulassen.

⁵⁴In seiner Studie zur Performativität der Netzwerktheorie verdeutlicht Healy (2015) in ähnlicher Weise, wie Erweiterungen stattfinden können. Für ihn ist es die „increasing availability of widely distributed, highvolume, and above all more or less automatically-generated relational data“, welche zu einer entsprechenden Erweiterung führte: vom Netzwerk „image“, oder eben Ontologie und Autorschaft, zu „more effective forms of performativity“ (Healy 2015, S. 186), oder eben Änderungen in normativen Praxisprinzipien oder Ausführungsmediationen.

Damit entschied sie sich gegen die sonst typischen Beschreibungen in der EEM, die konzeptionelle Aspekte und theoretische Gedanken hervorhoben – und dies, obschon für die Überlegungen der Musikerin selbst ein theoretisches Konzept fundamental war. Solche Veränderungen im Bereich der Ausführungsmediation, die im Zusammenhang zu einem veränderten Praxisprinzip stehen, können als Erweiterung aufgefasst werden.

Die Erweiterung kann anhand der Etablierung von Attachements genauer erläutert werden: Für die erwähnte Musikerin waren die sich neu ergebenden Ausführungsmediationen keine Veränderung, die viele Attachements benötigten. Es ging lediglich um das „Weglassen“ der konzeptionellen Bezüge selbst, was für sie keine Herausforderung darstellte. Daraus folgte jedoch eine weitere Schwierigkeit, nämlich wie die neuen Ausführungsmediationen (bzw. deren Abwesenheit) gegenüber anderen Akteur*innen hervorgehoben werden konnten. Hierfür fehlten die Attachements, da es im Feld eigentlich eine gängige Praxis wäre, eine Veröffentlichung oder ein Konzert mit konzeptionellen Vorstellungen zu bewerben. Im folgenden Zitat erläutert die Musikerin auf der einen Seite diese Schwierigkeit der Bewerbung der „Konzeptlosigkeit“. Auf der anderen Seite verweist sie auf weitere vorhandene Attachements im Zusammenhang zu Konzerten, mit denen sie ihr theoretisch-informiertes Praxisprinzip auf Ausführungsmediationen hätte erweitern können:

- EG: Das ist genau die Frage: Kann man das Konzept überhaupt noch verkaufen, da es so wenig ist? Also dass jemand sagt: „Ja, das ist spannend, lass uns das machen!“ Aktuell wäre eher ne Konsequenz aus dem Werk, dass dessen Aufführung dann Mehrkanal wäre – und nicht, dass das Konzept von Album betont würde. Ich glaube, das wäre nicht interessant genug.
- GS: Wieso wäre es nicht interessant genug?
- EG: Weil es zu wenig bietet. Es hat nichts, nur die Musik. Wenn das Konzept ist, „hey ich spiele einfach ein Konzert von der Musik vom Album“, dann ist es für die Leute einfach ein normales Konzert. Dann müsste das Album so gut sein oder – oder es müsste auf die Mehrkanal-Idee und Räumlichkeit machen.
- GS: Und denkst du, dass deine eigenen Sachen ... Wurden die durch dieses Konzept der „Konzeptlosigkeit“ ein wenig entwertet?
- EG: Nein, dass man es nicht gegen außen verkaufen konnte, hat es nicht wirklich entwertet. (Quelle: Interview)

Das Aufführen der Arbeiten über ein Mehrkanal-Wiedergabe-System (anstelle des üblichen Stereobildes) würde daher eine zusätzliche Möglichkeit zur Erweiterung

bieten, für die bereits Attachements in der Kulturwelt vorhanden wären. Eine solche Veränderung entspräche aber keiner effektiven Performativität mehr (wie das Weglassen des Konzepts zur Bewerbung), sondern einem generischen Effekt, da die Verwendung von Mehrkanal-Systemen eine gängige Praxis ist. Die Erweiterung durch die Übersetzung 2 kann daher sowohl verstärkte, gleichbleibende oder abgeschwächte Effekte in einem weiteren Bereich der Kulturproduktion bewirken. Mit dem letzten Satz der Musikerin im Zitat wird weiter deutlich, dass Erweiterungen auf den ursprünglichen performativen Effekt in den normativen Praxisprinzipien zurückbezogen werden können: Der Wert ihrer Musik sei weiterhin vorhanden, da die Ausführungsmediationen ihrem Praxisprinzip entsprechen. Eine wirkliche Richtung der Erweiterung definitiv festzulegen ist daher nicht angemessen. Vielmehr geht es um die vorhandenen und sich neu ergebenden Attachements zwischen zwei Bereichen.

Die Erweiterungen können natürlich nicht nur zwischen Praxisprinzipien und Ausführungsmediationen erfolgen, wie eben beschrieben, sondern auch in Bezug zum Bereich der Ontologie und Autorschaft. Dies kann an zwei weiteren empirischen Beispielen erläutert werden. Das eine Beispiel beschreibt die Erweiterung einer Ontologie auf das Praxisprinzip: Eine interviewte Akteurin (AC) bezog sich auf diverse Medientheorien und erläuterte mit den Konzepten eine Umwelt von Medien, die eine Kulturproduktion jeweils beeinflusse. Ihre Ontologievorstellung konnte sie an bestimmten Ausführungsmediationen festmachen, wie sie im folgenden Zitat erläuterte:

AC: Die Veröffentlichung war mein erster Versuch, diese Art der Musik zu produzieren: Ich mache Musik, indem ich meine Umgebung analysiere. Das Stück wurde im Schlafzimmer meines Freundes komponiert, im Laufe von zwei Nächten, als er schlief. Und er hat dieses rote Stroboskoplicht in seinem Zimmer, das den ganzen Raum warm anstrahlt. Und so sickerte diese Umgebung irgendwie in das, was ich machte: Das Stück handelt von diesem Raum und von den acht Stunden, die ich damit verbracht habe, Klänge zusammenzustellen. (Quelle: Interview)

Die Autorschaft der Umwelt wurde für die Akteurin zu einem Aspekt, den sie als die kontinuierliche Produktion über eine Zeitspanne in einer bestimmten Umgebung in ihre Ausführungsmediation integrieren konnte. Auf der einen Seite entspricht ihre Ausführungsmediation nur teilweise einer Abweichung von den Prozessen im Feld, da in der EEM vergleichbare Techniken des kontinuierlichen Produzierens am Stück vorhanden sind. Auf der anderen Seite wurde für die Akteurin aber eine bestimmte Ausführungsmediation durch ihre Ontologievorstellung zentral, die einer Abweichung entspricht: Sie verstand die weitere Umgebung als Teil

des Produktionsprozesses, anstatt ein Musikstudio zu nutzen oder die komplette Unabhängigkeit vom Produktionsort zu betonen.

In einem weiteren Beispiel zur Erweiterung der Ontologie und Autorschaft steht der Zusammenhang zu den normativen Praxisprinzipien im Zentrum. Hierzu kann der bereits erwähnte Fall desjenigen Musikers (GJ) herangezogen werden, für den feministische Theorieansätze zentral waren. Die von ihm verwendeten Theoriekonzepte standen in Bezug zu einem bestimmten Praxisprinzip und Kulturproduktion hatte in seiner theoretisch-informierten Vorstellung die Funktion, Wissen über ein Zusammenleben zu schaffen: wie dank Musik andere Existenzen hörbar sowie neue Vorstellungen von Existenzweisen und Realitäten imaginiert werden.⁵⁵ Neben einem theoretisch-informierten Verständnis ihrer Ausführungsmediationen führt dieses Praxisprinzip dazu, dass eine neue Autorschaft integriert wurde. Für den Musiker wurde nämlich der eigene Körper zu einem beteiligten Autor in den Aufnahmen außerhalb seines Studios (den Field Recordings):

GJ: Es ist mein Körper, der das Feld bewohnt und somit in meinen Aufnahmen hörbar wird. [...] Mein Ziel war es, mich selbst als Teil meiner Klanglandschaften zu begreifen, gleichzeitig mit ihnen zu agieren, mit und durch die Aufnahmen zu klingen, um eine Realität zu schaffen. Diese Realität ist plural, gegenwärtig und vergänglich. Denn meine Präsenz als Aufzeichner der Klänge war zeitlich und sozial begrenzt. Im Feld verstehe ich mich als ein gerichtet-politisches Subjekt, das – um mit Karen Barads Begriff des agierenden Realismus zu sprechen – mein Intra-Selbst in die Aufnahmen einbringt. Es gibt einen aufführenden Aspekt, der für mich zwischen der Straße [von der Field Recordings gemacht wurden], der Technik und mir als dem Aufzeichner erfolgt. (Quelle: Feldnotizen)

Neben den bisher erläuterten Veränderungen kann eine Erweiterung auch erfolgen, wenn der ursprünglich performative Effekt sich als Kritik zeigt. Dann wird die bereits geäußerte Kritik auf einen weiteren Bereich erweitert. Eine solche Erweiterung wurde beim Fall derjenigen Musikerin (FI) deutlich, die sich auf die Cultural Studies bezog und Kritik am Klassenhintergrund anderer Akteur*innen äußerte. Ihre Überlegung startete insbesondere im Bereich der Ontologie und

⁵⁵Hier zeigt sich nun eine Überschneidung von den Praxisprinzipien zweier Fälle: vom erwähnten Musiker (GJ), der auf verschiedene feministische Positionen Bezug nahm, und von demjenigen Interviewpartner (FI), der auf das Performanzkonzept von Judith Butler verwies – ebenfalls eine feministische Position. Beide Akteure schreiben der Musik die Funktion zu, neue Realitäten erfahrbar zu machen.

Autorschaft: Sie kritisierte, dass andere Akteur*innen ein bestimmtes Genre in Anspruch nahmen, welches üblicherweise anderen Klassen zugeschrieben würde; wenn also Personen aus der „Mittelklasse“ einen „Arbeiterklasse“-Musikstil produzierten. Die geäußerte Kritik konnte sie auf Ausführungsmediationen erweitern: Auch ein Hinzufügen oder Entfernen von klanglichen Elementen zu einem Genre waren unrechtmäßig, wenn Akteur*innen dies taten, deren sozialstruktureller Hintergrund nicht mit der symbolischen Verortung eines Genres korrespondiert. Diese Form der Erweiterungen einer bereits in der Übersetzung 1 etablierten Kritik muss unterschieden werden von der eigentlichen Variante, wie Kritik in der Übersetzung 2 formuliert wird.

Kritik mittels der Übersetzung 2

Der zweite Aspekt der Übersetzung 2 ist eine spezifische Form der Kritik. Hierbei geht es nicht darum, die bereits in einem Bereich der Kulturproduktion geäußerte Kritik auf einen anderen Bereich zu übertragen. Die Ausgangslage für die eigentliche Kritik im Sinne der Übersetzung 2 ist vielmehr eine Übereinkunft: Das heißt, dass zuerst zwei Akteur*innen sich einig sind hinsichtlich der performativ beeinflussten Ausprägung in einem Bereich der Kulturproduktion. Beispielsweise anerkennt ein Akteur A, dass die aufgrund von einer Theorie gewählten Ausführungsmediationen einer anderen Akteurin B innovativ seien. In diesem ursprünglichen Bereich zeigt sich daher noch keine Meinungsverschiedenheit der beiden Akteur*innen. Die Kritik mittels der Übersetzung 2 würde nun von Akteur A ausgehen, wenn dieser in einem anderen Bereich der Kulturproduktion von Akteurin B etwas kritisieren würde. So könnte er die bei Akteurin B ausbleibenden Veränderungen in der Repräsentation der Ontologie und Autorschaft anprangern oder ihre Veränderungen des Praxisprinzips als nicht rechtmäßig ansehen. Kritik in der Übersetzung 2 ist also derjenige Prozess, bei dem ein Akteur A in einem weiteren Bereich der Kulturproduktion von Akteurin B die vorhandenen Praktiken als nicht korrekt beschreibt oder die Abwesenheit von bestimmten Praktiken kritisiert. Diese Kritik erfolgt allerdings, nachdem in einem ursprünglichen Bereich der Kulturproduktion eine Übereinkunft herrschte.

Die Form der Kritik mittels der Übersetzung 2 kann an zwei empirischen Beispielen erläutert werden, die beide postkoloniale, theoretische Bezüge im Rahmen von Kulturproduktion verwendeten. Das erste Beispiel stammt aus einer online veröffentlichten Rezension eines Musikfestivals in einer Schweizer Stadt. Im Rahmen des Festivals stand zwar vor allem Kunstmusik im Zentrum, gleichzeitig traten aber auch einige Akteur*innen aus dem Bereich der EEM auf. Die Autorin der Rezension stellte zuerst eine Übereinkunft in Bezug auf das Praxisprinzip heraus: Postkolonialer Theorie folgend könne das Festival etwa Musiker*innen aus

Ländern wie „Argentinien, Namibia und Saudi-Arabien“ präsentieren, „um dem technologischen und materiellen Innovationsgedanken der eurozentrischen Kunstmusik entgegenzuwirken“ und so allgemein eine „Dekolonialisierung der eigenen Musik“ erreichen (Quelle: Materialsammlung). Das theoretische Praxisprinzip zeige sich dann allerdings nicht in den Ausführungsmediationen, so die Kritik der Autorin. Sie erläuterte etwa, dass die auftretenden Musiker*innen „aus dem globalen Süden den Norden lediglich imitierten“ (ebd.), weil dieselben bekannten Musikstücke aufgeführt würden. Diese Ausführungsmediationen, so die Kritik, würden keine Verunsicherung und Korrektur ermöglichen (was das eigentliche Ziel sei), sondern die Dominanz der europäischen Kunstmusik legitimieren. Die Autorin ging auf weitere Details der Ausführungsmediationen eines Stücks ein, das während des Festivals präsentiert wurde. In dem Stück hatten Musiker*innen kurze Sätze zu den Klängen von Instrumenten gesprochen, um so Rassismus explizit zu verurteilen. Die Kritik der Autorin war nun, dass weitere Änderungen im aufgeführten Stück selbst ausgeblieben seien: „Ohne andere Teile des Stücks zu ändern, hätte der Inhalt der wenigen verwendeten Worte beliebig gefüllt werden können, um die Komposition für jeweilige Förderziele passend zu machen“ (ebd.). Das Ausbleiben der weiteren Veränderungen entspreche daher nicht dem gewählten Praxisprinzip. Daher könne, wie die Autorin im zitierten Satz erwähnt, ein solches Prinzip beliebig angepasst werden.

Das zweite Beispiel für Kritik stammt aus einer Diskussion, die im Anschluss an einem Vortrag stattfand. Dieser war Teil des Gesprächsformates eines EEM-Festivals in Großbritannien. Im Vortrag selbst wurde ein neuer digitaler Synthesizer eingeführt. Der Synthesizer sollte es ermöglichen, Tonhöhenysteme spielerisch kennenzulernen, die nicht den „westlichen“ Standards entsprechen (Quelle: Feldnotizen). Im Vortrag selbst wurden so bereits verschiedene Ausführungsmediationen wie etwa ein generatives System zur teilautomatisierten Musikproduktion im Synthesizer erläutert und damit das normative Praxisprinzip erweitert. Für dieses Praxisprinzip verwendete die Vortragende Person (V1) eine postkoloniale, theoretische Perspektive als Rechtfertigung: In vielen der verbreiteten Gerätschaften zur Musikproduktion seien oftmals die westlichen Stimmsysteme integriert, was zu impliziten Vorannahmen führe und bestimmte Arten der Musikproduktion bevorzuge. Dies reproduziere Machtstrukturen – und die Vortragende sah es als ihre Aufgabe, diese Machtstrukturen zu bekämpfen und Musikproduktion so zu „demokratisieren“ (ebd.). Ein weiterer beteiligter Akteur (V2) war ein Musiker, der den Synthesizer in einer Testphase bereits ausführlich nutzen konnte. Im Vortrag selbst äußerte er sich dahingehend, dass Gerätschaften und Software nicht das eigentlich Ausschlaggebende seien für eine Musikproduktion: „Es geht nicht um die Werkzeuge, sondern um die Vision“,

erklärte der Musiker (ebd.). In der anschließenden Diskussion zwischen den verschiedenen Vortragenden und dem Publikum wurden zuerst die Ausführungsmediationen und das damit verbundenen Praxisprinzip angenommen. Jemand aus dem Publikum (V3) stimmte etwa der Idee zu, dass mit den generativen Systemen in einem solchen Synthesizer und einem spielerischen Umgang mit Musikproduktion eine Demokratisierung erreicht würde. Was allerdings dann zu einem Streit in der Diskussion führte, waren die Aussagen des Musikers (V2): „[Er] meinte eben, dass es nicht um die Werkzeuge, sondern um die Vision gehe. Steht das nicht im Widerspruch zu dem ganzen Projekt? Geht es bei diesem Synthesizer nicht darum, zu sagen, dass die Werkzeuge von großer Bedeutung sind?“ (ebd.), fragte eine Teilnehmerin (V4). Damit bezog sie sich auf Fragen der Repräsentation von Ontologie und Autorschaft und äußerte dort Kritik mittels der Übersetzung 2. Grundlage war nämlich die Erweiterung der postkolonialen Theorie auf den dritten Bereich der Kulturproduktion – beziehungsweise, dass diese in der Aussage des Musikers (V2) ausblieb: Er ignoriere so die materiellen Grundlagen und damit einen wichtigen Aspekt für die Wahrnehmung der Realität, der gemäß der theoretischen Perspektive vorhanden sein sollte (vgl. Castro Varela und Dhanwan 2020, S. 309 f.).

Die Kritik mittels der Übersetzung 2, wie sie in den Beispielen erläutert wurde, muss wiederum als Attachment verstanden werden. In Bezug auf die theoretische Perspektive, die genutzt wird, um Kritik in einem weiteren Bereich der Kulturproduktion zu üben, muss beispielsweise das entsprechende Wissen vorhanden sein. Die Akteur*innen müssen also wissen, dass mit einigen Ansätzen des Postkolonialismus eine Diskussion um die materiellen Grundlagen des Sozialen einhergeht. Ist dieser theoretische Aspekt als Attachment etabliert, kann er von den Akteur*innen eingefordert werden, wie dies im zweiten Beispiel erfolgte (das genaue Vorhandensein des Wissens konnte allerdings im empirischen Beispiel nicht detailliert nachvollzogen werden). Gleichzeitig wurden aber in dem Beispiel Materialitäten selbst als Attachment angehängt, stand doch ein tatsächliches Objekt im Zentrum des Vortrags. Die Attachements, die eine Kritik ermöglichen, sind daher in Bezug auf die Kulturproduktion zu suchen. Dies wurde insbesondere beim ersten Beispiel der Festivalrezension deutlich: Die Autorin des Beitrags war nämlich selbst auch Komponistin und sie wies daher die entsprechenden Attachements der Musikkomposition auf, um ihre Kritik im Bereich der Ausführungsmediationen zu formulieren.

Scheitern der Übersetzung 2

Als dritter und letzter Aspekt der Übersetzung 2 soll die Möglichkeit des Scheiterns von weiteren Veränderungen erläutert werden. Dies impliziert, dass ein

performativer Effekt in einem Bereich von Kulturproduktion stattgefunden hat, dann aber nicht erfolgreich für einen weiteren Bereich übersetzt werden kann. Bevor auf das eigentliche Scheitern eingegangen wird, kann anhand eines Beispiels nochmals verdeutlicht werden, dass die Übersetzung 2 in gewissen Fällen einfacher funktioniert als in anderen, um die Möglichkeit des Scheiterns bereits anzudeuten. Das Beispiel hierfür ist ein bereits erwähnter Interviewpartner (FI), der neben seiner musikalischen Tätigkeit an Kunsthochschulen unterrichtete und auf das Performanzkonzept von Judith Butler verwies. Damit verdeutlichte er ein bestimmtes normatives Praxisprinzip, nämlich eine Funktion von Musik, die Realität einer Situation zu verändern (siehe [5.3.4]). Das Praxisprinzip versuchte er als Teil seiner Lehre an Hochschulen zu etablieren und für Ausführungsmediationen zu übersetzen. Grundsätzlich bot hier die Lehre selbst und die damit geschaffenen Möglichkeiten eine Grundlage für die Übersetzung 2. Nochmals spezifischer garantierten aber bestimmte Ausführungsmediationen in Bezug auf Klangproduktion, dass die performativen Effekte im Praxisprinzip weitere Veränderungen hervorrufen konnten. Den Fokus seiner Lehre lege er nämlich auf das Schaffen von Klanginstallationen, nicht auf Musikproduktion im üblichen Sinne. Diese Ausführungsmediationen entsprechen dem theoretisch-informierten Praxisprinzip und repräsentieren eine Erweiterung:

FI: Eine einfache Variante, um über [Performanz-Gesten] nachzudenken, ist der Kontext der Klangkunst. Man könnte an einem Objekt arbeiten, das etwas in einem Raum verändert, das die Situation irgendwie verändert: eine Installation von Lautsprechern, die Klänge wiedergeben und welche die Umgebung irgendwie verändern. Aber es könnte auch etwas Musikalisches sein. Das mit Musik zu machen ist ein bisschen schwieriger als mit einer Art von ... physischen Verbindungen. Bei Klangkunstinstallationen ist eine physische Verbindung da. Es sind Dinge, die im Raum passieren, zu denen man eine physische Verbindung haben kann. Es ist viel einfacher, dies als eine Geste oder eine Äußerung wahrzunehmen [im Sinne der Performanz]. Deshalb sollte man ganz einfach starten. Du weißt schon: Basslautsprecher in verschiedenen Räumen aufzustellen oder Piezo-Mikrofone bauen. Wirklich einfache Dinge, die man in ein paar Stunden zusammenstellen kann, um Situationen zu schaffen, die ... Die Studierenden können den Prozess so schnell verstehen. (Quelle: Interview)

In der zitierten Passage beschreibt der Interviewpartner, dass die Übertragung des Praxisprinzips insbesondere deshalb funktionieren kann, weil ein installativer Charakter von Klangkunst eine direkte Beziehung zur physischen Umgebung aufweist, während dies für Musik nicht so einfach gelte. Klangkunst weist daher

bereits Attachements auf, die zu weiteren Veränderungen führen könnten (ausgehend vom normativen Praxisprinzip). Die Attachments der Musikproduktion erschweren dies. Das Scheitern der Übersetzung 2 und das Ausbleiben von weiteren performativen Veränderungen in einem anderen Bereich der Kulturproduktion kann also dann erfolgen, wenn in einem anderen Bereich Attachements in einer Art und Weise etabliert sind, die einer theoretischen Wertigkeit entgegenlaufen und andere Handlungen einfordern.⁵⁶

Ein eigentliches Scheitern der Übersetzung 2 kann anhand eines weiteren Beispiels aufgezeigt werden, in dem ein Praxisprinzip auf eine Ausführungsmediation übertragen werden sollte. Das Beispiel stammt aus dem Interview mit einer Festivalorganisatorin (DA). Die Person erwähnte zwar keine einzelne zentrale theoretische Position im Interview, stand aber im Kontakt mit verschiedenen Personen aus dem Bereich der sogenannten Interdisciplinary Studies. Auch ihre eigene Tätigkeit im Organisieren von Festivals sah sie als ein interdisziplinäres Projekt an, so das normative Praxisprinzip. Das von ihr mitorganisierte Festival sollte einen Reflexionsprozess über die Gesellschaft initiieren, in dem eine Vielzahl von Perspektiven auf Musik angewendet würden: Kunst, Technologie, Wissenschaft und natürlich Musik selbst, so die Akteurin (Quelle: Interview). Ihr Praxisprinzip erweiterte sie zunächst noch erfolgreich in eine Ausführungsmediation, indem sie ein Gesprächsformat als Teil des Festivals organisierte. Dort kamen die unterschiedlichen Perspektiven auf Musik zusammen und die Vorträge und Diskussionsrunden sollten den gesuchten Reflexionsprozess ermöglichen. Für die Festivalorganisation im engeren Sinne funktionierten daher die weiteren Veränderungen. Die Übersetzung 2 scheiterte dann allerdings in Bezug auf die Festivalbesucher*innen: Das Gesprächsformat war nämlich nicht so gut besucht wie andere Teile des Festivals. Das war der Organisatorin selbst klar: „Ich sehe aber auch, dass viele die Vorträge und Diskussionen beim Gesprächsformat nicht besuchen. Das ist ja klar.“ (ebd.)

⁵⁶In ihrer Studie zur „perfekten“ Konstruktion eines Marktes für Erdbeeren präsentiert Marie-France Garcia-Parpet, wie die Ausführungsmediationen des von ihr beschriebenen Auktionshauses eben nicht für alle möglichen landwirtschaftlichen Produkte funktionieren können. So seien eben bestimmte Preise, „einschließlich jener für Getreide und Milch, politisch festgelegt“ (Garcia-Parpet 2022, S. 75). Diese politische Festlegung steht im Zusammenhang mit einem bestimmten normativen Praxisprinzip und dessen Attachements zur Ausführungsmediation, was wiederum andere Ausführungsmediationen unmöglich macht: Wenn ein Preis festgelegt ist, kann dieser nicht mehr durch einen „perfekten“ Markt bestimmt werden.

Im Beispiel könnte nun auf ein womöglich fehlendes Interesse des Publikums verwiesen werden, da etwa die neue kultur- und sozialwissenschaftlichen Problemmatisierung bei einem Teil der Festivalgänger*innen nicht vorhanden wäre (siehe [5.2.8]). Dies wäre allerdings ein generelles Scheitern von Performativität. Bei einem großen Teil der Festivalgänger*innen kann hingegen davon ausgegangen werden, dass die konventionelle Grundlage für Performativität vorhanden war. Deshalb kann mithilfe des Scheiterns der Übersetzung 2 nach einer Erklärung gesucht werden: Das Publikum konnte den Besuch des Gesprächsformates als Teil der Ausführungsmediation eines Festivalbesuchs nicht mit den bereits etablierten Attachements eines Festivals in Einklang bringen. Ein dichtes und oftmals bis spät in die Nacht stattfindendes Musikprogramm lief einem tagsüber stattfindenden Programm mit Vorträgen und Diskussionen entgegen. Der Besuch von Ersterem war die übliche und bereits etablierte Art, einem Festival beizuwohnen. Letzteres hätte neue und vor allem gegenläufige Attachements erfordert. Umgekehrt funktionierten aber auch bestimmte Attachements eines Festivals förderlich für das Gesprächsformat: Wenn bekannte Künstlerinnen oder Musiker Teil eines Vortrags oder Gesprächs waren, führte dies zu mehr Interesse an den Programmpunkten des gesamten Formats. Dies erläuterte die Organisatorin wie folgt: „Das hängt natürlich davon ab, wer im Gesprächsformat was präsentiert. Das erzeugt nochmals unterschiedliche Mischungen von Personen. Wenn da [ein bekannter Künstler] einen ‚Talk‘ gibt, dann hast du da eine andere Konstellation an Leuten, als wenn wir ein Programm nur mit wissenschaftlichen Vorträgen machen“ (Quelle: Interview). So etablierte die mögliche Bekanntheit einer Person ein förderliches Attachment, während der Zeitpunkt des Gesprächsformates ein hinderliches Attachment schuf und zum Scheitern der Übersetzung 2 führen konnte.

Mit der Übersetzung 2 gerät allgemein eine bestimmte Erklärungsrichtung in den Fokus, die in den bisherigen Erläuterungen oftmals nur angedeutet wurde: wie die bereits vorhandene Realität einer Kulturproduktion (bzw. wie die vorhandenen Ausprägungen in den drei Bereichen) die Performativität mitbestimmt. Die Übersetzung 1 und die darin aufgeführten Erläuterungen entsprachen vor allem dem, was Hennion als zirkuläre Erklärungsrichtung beschreibt (Hennion 2015, S. 15 ff./153; siehe auch [3.4.5]): Die performative Wirkung der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien wurde gemeinsam mit anderen, größeren sozialen Faktoren als der zentrale Aspekt eingeführt, mit dem die untersuchte Kulturproduktion erklärt werden kann. Die erfolgte Veränderung wurde wiederum auf deren Rolle für soziale Faktoren selbst zurückgeführt (daher zirkulär), nämlich auf die allgemeine Wirkung in den drei Bereichen (Rechenhaft, Innovation, Etablieren von Metadaten; siehe oben). Die Übersetzung 2

hingegen zielt eher auf eine lineare Erklärung ab (Hennion 2015, S. 97/154): Sie nimmt eine Vielzahl von spezifischeren sozialen und insbesondere materiellen Faktoren auf, die einige der Eigenschaften der Kulturproduktion aufzeigen und so die Einschränkungen der größeren sozialen Faktoren verdeutlichen. In der Kombination der beiden Übersetzungen wird Performativität als allgemeiner Prozess beschrieben und werden dessen spezifische Resultate erfasst. Dabei klären sich sowohl verschiedenste Grundlagen, die eine Ausgangslage markieren, als auch spezifisch nachvollzogen werden kann, wie diese Ausgangslage in der jeweiligen Situation aktiviert oder eingeschränkt wird (vgl. Lahire 2011a, S. 42 ff.).

5.3.9 Exkurs zur Situation der Verwendung: Informatik

Der Exkurs in diesem Abschnitt soll einige vergleichende Überlegungen für die Situation der Verwendung der Theorien einführen und gleichzeitig eine weitere soziale Welt beschreiben, in der performative Effekte beobachtet wurden. Dies erfolgt anhand der Welt der Informatik beziehungsweise der Computerwissenschaften. Allgemein bezeichnet der Bereich sowohl die Erforschung von Berechnungs-, Automatisierungs- und Informationsverarbeitungsmodellen als auch deren praktische Implementation in Hard- und Software. Der vorliegende Exkurs betrachtet diese Welt auf spezifische und stark eingeschränkte Weise. Neben einer kleineren Materialsammlung beruht er vor allem auf einem Interview. Die interviewte Person (LO) hatte einige Verbindungspunkte zur EEM, war aber unabhängig von dieser Welt als Programmiererin bei verschiedenen Firmen tätig. Ausgewählt wurde sie, da die Person im Rahmen eines Projektes auf Konzepte der Situationistischen Internationalen verwies, eine Künstler- und Intellektuellengruppe der 1960er Jahre, die auch für die Soziologie eine Rolle gespielt hatte (vgl. Orlich 2011). Das Projekt hatte das Ziel, eine künstliche Intelligenz zu entwickeln, die Kurzgeschichten verfassen konnte. Zuerst ging der Autor der vorliegenden Arbeit davon aus, dass das Projekt die Abschlussarbeit eines Informatikstudiums war. Während des Interviews wurde dann aber deutlich, dass die Person eigentlich an einer Kunsthochschule studierte und ergänzend Computerwissenschaftskurse besuchte. Ihr Projekt entwickelte sie für eine Kunstausstellung in der Schweiz, während sie gleichzeitig noch studierte. Die Interviewpartnerin hatte daher eine Beobachterperspektive auf die Welt der Informatik, da sie sich selbst eher als Künstlerin und nicht als Programmiererin sah. Trotzdem bot der Fall eine Möglichkeit, die Verwendung der Theorien in anderen Produktionsprozessen nachzuvollziehen.

Bevor die Verwendung der Konzepte erläutert wird, können einige Hinweise zur Situation der Intermediation in der Informatik gegeben werden. Im Gegensatz zur Kulturwelt der EEM als auch zur Welt des Designs, die im letzten Exkurs eingeführt wurde [5.2.7], scheint in der Informatik noch keine wirklich konventionelle Grundlage für Performativität etabliert worden zu sein. Grundsätzlich finden sich zwar auch hier erste Hinweise darauf, dass vorhandene Prozesse auf eine kultur- und sozialwissenschaftliche Weise problematisiert werden (vgl. etwa Kappler et al. 2018). Allerdings erfolgt noch viel stärker ein Diskurs darüber, ob eine solche Problematisierung überhaupt notwendig ist, während noch keine wirkliche Erwartungshaltung gegenüber Theorie festzustellen ist. Auch in der Informatik sind es bestimmte Forschungsbereiche, die sogenannten „Studies“ (siehe [5.2.1–5.2.2]), die eine solche Problematisierung voranzutreiben versuchen (vgl. van der Sloot und de Groot 2018; Helm und Eichenhofer 2019). Gleichzeitig haben diese Studies noch keinen so klaren Kanon von Theorien etabliert, wie er in der EEM deutlich wurde. Die Hinweise zu den Kultur- und Sozialwissenschaften erfolgen daher eher allgemein, während weniger konkrete theoretische Konzepte erwähnt werden. Ein weiterer, wiederum mit der EEM vergleichbarer Prozess zur Übersetzung der Konzepte sind interdisziplinäre Forschungs- und Arbeitszusammenhänge. Ein damit verbundener Transferprozess wird aber von Akteur*innen eher umgekehrt aufgefasst, also von der Informatik hin zu Disziplinen wie den Kultur- und Sozialwissenschaften. Die Verwendung von kultur- und sozialwissenschaftlichen Konzepten in der Welt markiert daher eher eine Randerscheinung, was auch Sandra Faustino für die nicht ganz deckungsgleiche, aber vergleichbare Welt der Finanztechnik aufzeigt (2022). Sie beschreibt eine Firma in diesem Bereich und wie die dort tätigen Akteur*innen ebenfalls auf kultur- und sozialwissenschaftliche Theorien zurückgreifen, um ihre Finanzprodukte zu kreieren und zu programmieren. Die dabei verwendeten Konzepte waren zwar in der von ihr untersuchten Firma „naturalisiert“ (Faustino 2022, S. 99). Gleichzeitig löste ein so etabliertes, theoretisches Vokabular bei weiteren Akteur*innen aus der sozialen Welt eher Unverständnis aus (ebd.).

Die nur teilweise etablierte konventionelle Grundlage für Performativität zeigte sich in der Situation der Verwendung der Theorie bei der Interviewpartnerin (LO) und ihrem Projekt. Überträgt man die drei Bereiche der Kulturproduktion auf das Programmieren, so wurden im untersuchten Fall lediglich für die Praxisprinzipien sowie die Repräsentation der Ontologie und Autorschaft Effekte deutlich (siehe unten). In den eigentlichen Ausführungsmediationen – also dem Schreiben von Codezeilen – machte die Interviewpartnerin keine Rolle der Theorien fest. Im folgenden Zitat beschreibt sie, wie das Programmieren zu einem

Aspekt wurde, der ohne weitere kultur- und sozialwissenschaftliche Problematisierungen durchgeführt werden kann: „Es gibt die Momente, wo das Suchen und Ausloten beendet ist. ‚Ich muss das jetzt fertig machen‘ ist dann der Prozess. Ich weiß, wo ich hinmuss, weil das Konzept gefestigt ist. Es wird zu einfacher Arbeit. Programmieren ist nur wie einen Hammer zu handhaben, um ein Haus zu bauen“ (Quelle: Interview). Das Schreiben von Codes war für die interviewte Person kein Prozess mehr, für den weitere Ressourcen wie etwa theoretische Konzepte notwendig gewesen wären. Die Abwesenheit von Effekten im Bereich der Ausführungsmediationen mag insbesondere deshalb verwundern, da in bisherigen wirtschaftssoziologischen Untersuchungen zur Performativität oftmals genau die Veränderungen im Zentrum standen, welche auf die Inkorporierung von Theorien in Techniken verwiesen: in Werkzeuge, Prozesse, Routinen oder Algorithmen (vgl. Callon 2005, S. 4; MacKenzie 2006, S. 19). Die festgestellte Abwesenheit dieser Effekten könnte zwar auf die eingeschränkte Fallauswahl zurückzuführen sein. Aber auch Faustino beschreibt im Rahmen ihrer Untersuchung ein Ausbleiben von Veränderungen in den Ausführungsmediationen des Programmierens: „[GS: The theoretical concepts] do not necessarily interfere with the techniques through which an algorithm for instance, is designed, deployed, and made profitable [...]“ (Faustino 2022, S. 94).⁵⁷

Die fehlenden Effekte im Bereich der Ausführungsmediationen dürfen nicht mit einer Abwesenheit von Performativität gleichgesetzt werden. Vielmehr zeigt sich für diesen spezifischen Bereich eine fehlende Übersetzungsleistung in der Übersetzung 1. Auch bei der Verwendung der theoretischen Konzepte in der Musikproduktion der EEM kann aufgezeigt werden, dass für bestimmte Ausführungsmediationen eine Übersetzungsleistung fehlte: Es fanden sich keine Fälle, bei denen die konkrete Auswahl und Abfolge von Tönen durch eine Theorie beeinflusst wurde. Für andere Ausführungsmediationen in der EEM wurden aber genau solche Übersetzungsleistungen ermöglicht: etwa der Umgang mit Instrumenten, die Strukturierung eines Musikstücks oder Vorstellungen von Harmonie. In der jeweiligen Situation muss daher nachvollzogen werden, wie „weit“ eine kultur- und sozialwissenschaftliche Problematisierung geht (bzw. auf was sie abzielt) und für welche Details der Kulturproduktion die Theorien übersetzt wurden. Mit einem solchen Fokus wird deutlich, warum in wirtschaftssoziologischen Untersuchungen zur Performativität die Effekte bei konkreten Techniken im

⁵⁷ Bei Faustinos empirischem Beispiel führte dies dazu, dass die untersuchte Firma zur Entwicklung von Finanzprodukten mehr “Theoretiker*innen” als Programmierer*innen im Team hatte (2022, S. 98).

Zentrum standen: Die Wirtschaftswissenschaften selbst gingen von der Problematisierung von Märkten in einem institutionell-deskriptiven Sinne über zur Analyse mittels mathematischer Modelle (vgl. MacKenzie 2006, S. 38 ff.). Diese Modelle waren zugleich die Elemente, die als Blaupausen für Berechnungen in Märkten dienten. Hierfür war jedoch eine große Übersetzungsleistung nötig: So beschreibt etwa Donald MacKenzie, wie ein mathematisches Modell nicht unmittelbar zu den ablaufenden Prozessen an einer Börse „passte“, sondern erst mit viel Aufwand vorhandene Ausführungsmediationen beeinflussen konnte (2006, S. 158 f.). Einen solch beachtlichen Aufwand beschreibt auch Marie-France Garcia-Parpet in ihrer Studie zur performativen Konstruktion eines „perfekten“ Marktes für Erdbeeren (2022, S. 73 f.). Im hier untersuchten Fall aus dem Bereich der Informatik schien diese Übersetzungsleistung für das Programmieren noch zu fehlen. Jedoch wurden die theoretischen Konzepte der Kultur- und Sozialwissenschaften für andere Bereichen übersetzt (vgl. auch Faustino 2022, S. 94).

Wie bereits bei den Beispielen aus der EEM zeigt sich auch bei der interviewten Programmiererin (LO), dass sie von verschiedenen theoretischen Konzepten angerufen wurde, in denen eine Passung zwischen den Wertigkeiten im Sinne eines „nahen“ Gutes vorhanden war. Neben den bereits erwähnten Theoriekonzepten der Situationistischen Internationalen verwies die Akteurin auf Foucaults Konzept des Panoptismus als etwas, was für ihre Kulturproduktion wichtig sei. Die Konzepte der ersteren Theorieströmung wurden in der Intermediationsform der Netzwerkstruktur an die Akteurin vermittelt, während sie letztere Vorstellung im Rahmen einer Veranstaltung ihrer Kunsthochschule kennenlernte, also im Sinne der Intermediationsform der Institution. Die Anrufung erfolgte bei beiden Theoriekonzepten über eine explorativ berufende Wertigkeit. Im folgenden Zitat beschreibt die Akteurin diese Wertigkeit mit dem Begriff der „Intuition“, als eine anregende Einsicht aufgrund der Theorien (vgl. Thévenot 2014a, S. 138):

LO: Viele meiner Projektidee entstehen aus einer gewissen Intuition. Ich hab also vielleicht mal irgendwas über das situationistisch-internationale *Dé-ri-ve* gehört und kann darüber nachdenken. Und so entwickle ich bereits für mich ein Konzept, wie das überhaupt ausschaut. Daraus können meine Projektideen entstehen [...]. Wir haben [in dieser Veranstaltung] Foucaults Text zum Panoptikum gelesen. Das war wie der Augenblick, wo man eine Verschwörungstheorie liest. Es ist so: „Wow! Ich habe jetzt wieder etwas mehr über die Welt erfahren.“ Es ist mir wie Schuppen von den Augen gefallen. „Wieso ist mir das früher nie ...?“ Das Internet ist ein großes

Panoptikum. Und das ist interessant, weil das befeuert wiederum meine Intuition, Projekte zu machen. (Quelle: Interview)

In Bezug auf die Offenheit der Produktion und die Einfallstore, die anschließend an eine Anrufung erfolgen und Performativität ermöglichen, lassen sich in dem Exkurs einige ergänzende Aspekte erläutern:

Die Offenheit der Produktion, die benötigt wird, damit Theorien im Bereich der Kultur performativ wirken können, zeigte sich auch am Beispiel der interviewten Informatikerin (LO). Die Projekte, die sie im Rahmen ihrer Praxis zwischen Kunst und Informatik umsetzte, hatten keine festen medialen Formen oder Ähnliches, sondern konnten „offen“ von der Akteurin angegangen werden. Gleichzeitig wurde eine weitere Dimension dieser Offenheit deutlich: Der Aufwand, um die Produktionen umzusetzen, muss begrenzt sein, sodass überhaupt (zeitliche) Ressourcen für einen Umgang mit Theorie bereitgestellt werden können. Die Interviewpartnerin erläuterte, dass die Prozesse des Programmierens teilweise zu viel Aufwand in Anspruch nehmen würden und sich somit gar keine Gelegenheit böte, um dort eine theoretische Perspektive einzubringen. Dies zeige sich sowohl beim Schreiben von Code selbst als auch in der universitären Ausbildung in den Computerwissenschaften (wo das Lernen des Codierens zu viel Zeit in Anspruch nehme). Im folgenden Zitat beschreibt sie, wie im Rahmen ihrer Tätigkeit als Programmiererin in einer Firma die Offenheit der Produktion durch einen zu großen Aufwand eingeschränkt wurde: „Das war einfach: bauen, bauen, bauen. Ich hab’ irgendwas gemacht und nie mehr angefasst, auch wenn es nicht ganz perfekt war. Egal. Das ist auch das Problem. Wenn du dir überlegst, wie viel Code das jeweils ist: Millionen von Zeilen. Das kann ja kein Mensch mehr lesen!“ (Quelle: Interview)

Auch über die Einfallstore, die im Interview angesprochen wurden, können einige ergänzende Aspekte erläutert werden. So wurde allgemein klar, dass nicht nur Einfallstore durch Attachements etabliert werden können, sondern auch umgekehrt: Ein Einfallstor ermöglicht das Attachment. Der Studiengang, den die Person besuchte, verstand sich als ein Programm von künstlerischer „Practice Based Research“. Damit wurde das Ziel verfolgt, dass Prozesse des Arbeitens und Forschens (bzw. „Reflektierens“) gleichzeitig in den Projekten ablaufen sollten (statt diese in unterschiedliche Phasen einzuteilen). Die Bezugswelt förderte also, dass Epi- und Peripraktiken sowie Reflexions- und Repräsentationsformate stärker vermischt wurden. Der so etablierte Prozess funktionierte für die Akteurin allgemein als Einfallstor, das kontinuierliche Attachements etablierte. Ein ergänzender Aspekt zeigte sich bei zwei Kursen zu Computerspiel-Design, welche die Akteurin ebenfalls als Teil ihres Studiums besuchte und bei denen genau die

Gegenposition zur Idee ihres Studiums deutlich wurde: Der eine Kurse sollte nur dazu dienen, ein Konzept für ein solches Spiel zu entwerfen, während der andere lediglich auf das Programmieren des Spiels abzielte. Daher wurden die theoretischen Konzepte nur im Rahmen des ersten Kurses vermittelt. Die Validitätsdimension eines Einfallstors wurde also über eine Trennung eingeschränkt und die Chance auf einen performativen Effekt in den Ausführungsmeditationen verringert. Die Ausrichtung auf einen bestimmten Bereich zeigte aber auch eine förderliche Seite: Als weiteres Einfallstor für theoretische Konzepte funktioniert die Tatsache, dass die Bezugswelt der Informatik nur wenige Angebote zur Repräsentation der Ontologie und Autorschaft für die Akteurin bereitstellte – und die theoretischen Konzepte der Kultur- und Sozialwissenschaften konnten solche Repräsentationen anbieten.

Die Effekte der Übersetzung 1 wurden bei der Interviewpartnerin (LO) insbesondere im Bereich der Repräsentation von Ontologie und Autorschaft deutlich. Zuerst kann hierbei auf die theoretischen Vorstellungen der Situationistischen Internationalen verwiesen werden, welche die Kulturproduktion auf eine effektive Weise veränderten.⁵⁸ Die Perspektive gab ihr eine Rolle desjenigen Datensatzes vor, mit dem die künstliche Intelligenz in ihrem Projekt trainiert werden sollte, um Kurzgeschichten zu schreiben. Im Gegensatz zur Verwendung eines bereits vorhandenen Korpus an Geschichten aus dem Internet sollte der Algorithmus mit Kurzgeschichten „gefüttert“ werden, die von beliebigen Personen verfasst wurden. Damit veränderte sich die übliche Ontologie. Für die Interviewpartnerin ging es nicht mehr nur um die künstliche Intelligenz, sondern um die Autorschaft von verschiedensten anderen Personen, die den Datensatz für den Algorithmus erschufen. Als Metadatum für die Ontologie wurde daher die Leistung von Menschen ins Zentrum gestellt und weniger diejenigen Prozesse eines Algorithmus, wie das sonst üblich wäre. Die Grundlage für diese Repräsentation der Ontologie war die theoretische Beschreibung der Situationistischen Internationalen, da diese genau eine solche Autorschaft festschreibt. Die Künstler- und Intellektuellengruppe stellte nicht nur eine Analyse und Kritik des Kapitalismus vor (Debord 2013), sondern erläuterte auch konkrete Strategien für die Menschen im Alltag: So sollte etwa das „Dérive“, ein Sich-Treiben-Lassen in der Stadt, die negativen Folgen des Wirtschaftssystems bekämpfen können (vgl. Orlich 2011, S. 19 ff.). In der Theorie wird daher eine Ontologie festgemacht, die das Potenzial

⁵⁸Die Effektstärken werden hier nun in Bezug auf die Welt der Informatik und Computerwissenschaften erläutert und nicht etwa auf eine Kunstwelt (in welcher die interviewte Akteurin auch aktiv war).

von alltäglichen Handlungen der Menschen herausstellt. Diese Ontologie wurde im Projekt der Interviewpartnerin repräsentiert: Die Informatikerin etablierte beliebige Personen, die Kurzgeschichten verfassten, als Teil der Autorschaft.

Auch Foucaults theoretische Vorstellungen hatten einen performativen Effekt im Bereich der Ontologie und Autorschaft. Dieser Effekt war allerdings ein generischer und etablierte eine mehr oder weniger diametrale Ontologie zu der vorher beschriebenen Realität von Autorschaft. Mithilfe des Konzeptes des Panoptismus verortete die Interviewpartnerin die eigentliche Autorschaft wiederum bei Informatiker*innen und den programmierten Algorithmen. Im folgenden Zitat übt sie anhand der Theorieperspektive Foucaults zwar Kritik an Prozessen der Informatik, reproduziert aber eine im Feld vorhandene Vorstellung der zentralen Rolle von Programmierer*innen und von Algorithmen:

LO: Die Leute, die programmieren, die haben sehr große Macht. Sie sind privilegiert, um unsere Gesellschaft zu verändern. Wenn du so privilegiert bist, dann solltest du verstehen, wie unsere Gesellschaft funktioniert. [...] Wenn wir das Beispiel des Panoptikums aufgreifen: Als ich das las, war das für mich wie: „Okay, Informatik und das Internet ist ein riesen Panoptikum!“ Alles im Internet hinterlässt Spuren. Wenn du so was weißt, bist du womöglich weniger empfänglich für so Tech-Propaganda: „Wir sind die Guten.“ Wenn jemand das denkt, dann geht es nur darum, einen Algorithmus schneller zu machen. Und so: „Gesellschaft? Das interessiert mich nicht.“ Die sehen wohl gar nicht die übergestülpte Struktur! Deswegen sind Ethik, Medientheorie oder auch Sozialtheorie wichtig. Weil sie dir erklären, wie unsere Gesellschaft funktioniert. Dann kannst du in der Gesellschaft eine gewisse Position einnehmen, weil du verstehst, dass vielleicht nicht alles so gut läuft, wie es an der Oberfläche aussieht.

Die Interviewpartnerin verwendete das Konzept von Foucault in einem generischen Sinne und machte gleichzeitig eine andere Wertigkeit fest, als anhand der Konzepte der Situationistischen Internationalen.⁵⁹ Letztere Positionen verdeutlichen eher diejenige Qualität, wie sie anhand der Konvention der Inspiration festgemacht wird: eine Autorschaft, die dank Innovationskraft funktioniert und auf

⁵⁹Mit dem späteren Konzept der „Technologien des Selbst“ hat Foucault auch Möglichkeiten erörtert, wie einzelne Personen ein autonomes Handeln erreichen können (1993). Das Konzept wurde aber von der Interviewpartnerin nicht erwähnt. Zudem enthält auch diese theoretische Vorstellung von Foucault die Qualitätslogiken gemäß der Konvention der Industrie.

imaginierte Welten abzielt (vgl. Boltanski und Thévenot 2007, S. 226). Mit dem Panoptimus wird hingegen die Qualitätskonvention der Industrie herausgehoben: Die Autorschaft wird formal qualifizierten Personen zugesprochen und verdeutlicht eine von diesen ausgehende Kontrolle in einem Raum (vgl. Boltanski und Thévenot 2007, S. 281). Die Gleichzeitigkeit der unterschiedlichen Qualitätsvorstellungen war allerdings für die interviewte Person nicht wirklich ein Problem. Angesprochen auf eine mögliche Widersprüchlichkeit verwies sie auf eine Partisanenhaltung im Umgang mit den theoretischen Konzepten. Die Widersprüchlichkeit ließe sich nicht verhindern: „Du musst auch etwas machen und kannst nicht all deine Zeit dazu verwenden, Theorie zu lernen!“ (Quelle: Interview)

Die Gleichzeitigkeit der unterschiedlichen Ontologievorstellungen lässt sich nochmals spezifischer erklären, indem Bezug auf die Übersetzung 2 genommen wird: Die Repräsentation, die durch die Konzepte der Situationistischen Internationalen informiert war, erfuhr keine Erweiterung auf die Praxisprinzipien der interviewten Akteurin. Der performative Effekt wurde daher lediglich in einem Bereich deutlich, während die Übersetzung 2 scheiterte. Verantwortlich hierfür war, dass die interviewte Person dem Theoriekonzept des „Dérives“ eine Relevanz absprach, wie im folgenden Zitat deutlich wird. Deswegen sah sie das Konzept nicht als Grundlage für ein Praxisprinzip an. Die Akteurin erklärte, dass sie das Warum ihres Projektes nicht mit Rückgriff auf das Konzept begründen könne:

LO: Ich fand raus, dass die Mitglieder der Situationistischen Internationalen sich alle etwas über Guy Debord lustig gemacht hatten. Er sei wohl gerne Feiern gegangen und das Konzept [des Dérive] habe er nur erfunden, dass die Leute ihn in Ruhe ließen. Und dann bin ich etwas verloren dastanden. Im Sinne von: Ich habe etwas ausgewählt – der Unterbau von einem Teil der Arbeit –, das er nur kurz in seiner Karriere mal aufgegriffen hat und gar nicht so wichtig war.

GS: Und das entwertet das Konzept, oder wie?

LO: Ja, das ist halt ein theoretisches Loch in meiner Arbeit, wo ich mich drum herum argumentieren muss.

GS: Warum ist das ein Loch? Für dich war es doch wichtig?

LO: Ja ... Es geht darum, dass ich in meiner Arbeit etwas argumentieren will: warum ich das so und so gemacht habe. Das Konzept hält dem nicht wirklich stand. (Quelle: Interview)

Foucaults Konzept des Panoptismus und dessen generischer Effekt im Bereich der Repräsentation von Ontologie und Autorschaft konnte hingegen auf Praxis-

prinzipien erweitert werden. Diese Praxisprinzipien entsprachen wiederum den bereits im Feld vorhandenen Vorstellungen: Als ihr normatives Ziel wollte die Akteurin sich „intelligenter“ mit den ablaufenden Prozessen beschäftigen können und „bessere“ Entscheidungen treffen (Quelle: Interview). Die oben mit Hinblick auf Foucault eingeführte Kritik von ihr erweiterte sie dahingehend, dass die fehlenden Erkenntnisse zu „schlechten“ Entscheidungen führten: „Ein anderer [hypothetischer Informatiker, der das Konzept des Panoptismus nicht kennt] versteht einfach unsere Gesellschaft nicht und das führt dazu, dass er ganz, ganz viele schlechte Entscheidungen trifft“ (ebd.). Das eigentliche Ziel der Optimierung von Prozessen wurde daher nicht wirklich bestritten. Sowohl die Kritik als auch die Objekte der Kritik entsprachen demselben Bezugsrahmen, welcher der Qualitätskonvention der Industrie zugeordnet werden kann. Damit erfolgte im Falle des Konzeptes des Panoptismus eine Erweiterung auf den Bereich der Praxisprinzipien, während eine Übersetzung 2 für die theoretischen Vorstellungen der Situationistischen Internationalen scheiterte. Das Scheitern von Letzterem ermöglicht, dass die Inkonsistenz nicht wirklich zu einem Problem für die Akteurin wurde. Der Exkurs verdeutlichte daher nicht nur einige ergänzende Aspekte zum bisher aus der Empirie entwickelten Modell zur Erklärung von Performativität. Die Einblicke in die Welt der Informatik leisteten zudem, dass dieses Modell an anderen Produktionsprozessen „getestet“ werden konnte. Dabei wurde deutlich, dass die präsentierte Variante zur Betrachtung der performativen Effekte mittels einer Dreiteilung von Kulturproduktion und den ersichtlichen Effekten in der Übersetzung 1 sowie der Beachtung einer Übersetzung 2 angemessen ist.

5.3.10 Schlussfolgerung: Radikale Veränderungen und die Schwierigkeit barnesischer Performativität

Verschiedene Aspekte der performativen Effekte in der Situation der Verwendung der Theorien wurden im Hinblick auf Attachements zwischen einem Theoriekonzept und einer Kulturproduktion verdeutlicht. Deren Etablierung ermöglichte performative Effekte oder aber diese Effekte blieben aus, weil die Attachments noch nicht genügend umfassend etabliert waren. Eine verkürzte Konzeptualisierung dieses Prozesses impliziert zwei Dinge: Erstens, so könnte nun geschlussfolgert werden, ergibt sich mit einer Performativität immer eine gewisse „Kohärenz“ in der Kulturproduktion. Die Akteur*innen würden ausgehend von der Anrufung, bei der bereits eine Übereinstimmung zwischen Wertigkeitskonzepten vorliegt, hin zu den ersten Effekten in einem Bereich der Kultur-

produktion immer eine Passung der Theorie und der Kulturproduktion erleben. Auch die weiteren Veränderungen würden so erfolgen, indem die Attachments eine Art „Stimmigkeit“ zwischen den beiden Positionen etablieren. Performativität würde nie zu einer Veränderung führen, welche die Akteur*innen als „radikal“ oder im Sinne einer Diskontinuität erleben. Eine zweite Implikation betrifft den Aspekt der barnesischen Performativität und damit diejenige Effektstärke, die bisher noch nicht erwähnt wurde. Sie beschreibt eine umfassende Veränderung der sozialen Realität gemäß den Vorstellungen einer Theorie. Wiederum einer verkürzten Auffassung von Attachments folgend, würde sich barnesische Performativität in jedem Fall einstellen, sobald genügend zeitliche oder sonstige Aufwände gemäß der Übersetzung 2 investiert worden wären. Dass diese Effektstärke eintritt, wäre dann mehr oder weniger nur eine Frage der Zeit. Beide Implikationen sollen im Folgenden explizit verhandelt sowie relativiert werden, um die Erläuterungen zur Situation der Verwendung der Theorien abzuschließen.

Die erste, verkürzte Implikation der Kohärenz würde voraussagen, dass die Akteur*innen Performativität immer als etwas erleben, dass ihre Vorstellung von Kultur sowie ihre jeweilige Art und Weise der Produktion bestätigen würde. Auch Veränderungen würden sich lediglich als „natürliche“ oder „selbstverständliche“ Prozesse ergeben (wie dies einige der interviewten Personen beschrieben). Die Veränderungen der Kulturproduktion durch Performativität kann aber auch zu Überraschungen für die Akteur*innen führen: Sie kommen ins Grübeln über ihre Vorstellungen und stellen bisherige Formen der Kulturproduktion infrage. Daraus können Veränderungen erfolgen, welche die Akteur*innen als eine Art Bruch erleben. Um dies zu erklären, muss die Betrachtungsweise erweitert werden: Nicht nur die Etablierung von Attachments zwischen Theorie und Kulturproduktion sind zu betrachten, sondern auch die jeweilige spezifischere Situation im Zusammenhang zur Kulturproduktion muss in den Blick genommen werden. Dabei können Veränderungen durch Attachments in Bezug auf diese Situation erfolgen, während sich die Kulturproduktion selbst in einem ersten Schritt nicht verändert (z. B. wie jemand Musik macht). Dies kann so weit führen, dass die Art und Weise der Kulturproduktion nicht mehr zu der sich ständig verändernden Situation passt. Die Veränderungen „verlangen“ dann, dass die Prozesse der Produktion hinterfragt werden (vgl. Lahire 2011a, S. 56). Die Attachments eines theoretischen Konzepts etablieren daher eine andere Situation, in welcher die bisherige Kulturproduktion nicht mehr möglich ist beziehungsweise zu der die bisherige Kulturproduktion nicht mehr als kohärent aufgefasst wird.

Die Akteur*innen erleben in diesem Fall ihre Kulturproduktion als etwas, was einem Realitätstest in der Situation nicht mehr standhält. Dies wurde etwa bei

der Musikerin (EG) deutlich, die über die Beschäftigung mit den theoretischen Konzepten Adornos ihrer eigenen Musik eine politische Funktion zuschrieb. Diese Vorstellung erarbeitete sie im Rahmen einer Abschlussarbeit an einer Kunsthochschule. Sie startete jedoch mit der genau umgekehrten Intention: „Das Fazit der schriftlichen Arbeit, dass es vor allem keine apolitische Musik gibt, hat mich stutzig gemacht. Ursprünglich war nämlich die Idee zu sagen, es gehe gerade nicht, politische Musik zu machen. Das führte dazu, mich zu hinterfragen“ (Quelle: Interview). Eine ähnliche Inkohärenz erlebte die Musikerin (BF), welche Klassenfragen als zentrale Punkte einer Ontologie von Kulturproduktion verstand. Nach der Beschäftigung mit den theoretischen Positionen brach sie abrupt mit einem ihrer Projekte ab, da sie dieses nicht mehr als kohärent mit ihrer neuen Ontologievorstellung erlebte. Das Projekt, so ihre Erkenntnis, entsprach keiner Arbeiterklasse-Musik und deshalb hörte sie damit auf. Dieser Schritt entsprach insofern einem radikaleren Bruch, da er dem üblichen Weg in der EEM widersprach: Dabei würde ein Interesse an Tanzmusik mehr und mehr durch Kunstmusik abgelöst werden. Mit der Beendigung des Projektes ging die Musikerin (BF) hingegen genau den umgekehrten Weg: weg von ihrem eher abstrakteren Vorgehen und wieder „zurück“ zur Produktion von Tanzmusik. In beiden Beispielen wurden Attachements etabliert, die schlussendlich dazu führten, dass die eigene Kulturproduktion von den Akteur*innen nicht mehr als der Situation entsprechend aufgefasst wurde. Sie erlebten daher einen radikaleren Bruch, da sie sich von der Situation „gezwungen“ sahen, ihre bisherige Kulturproduktion zu hinterfragen.

Aus der eben beschriebenen Veränderung von spezifischen Situationen könnten nun die zweite verkürzte Implikation folgen: Mehr und mehr Attachments würden sich in jedem Fall ergeben, bis schlussendlich eine barnesischer performativer Effekte erfolgt. In den empirischen Beispielen fand sich jedoch höchstens ein Fall, bei dem eine solche Effektstärke festgestellt werden konnte: Bei einem Akteur (JM) lieferte ein theoretisches Konzept in allen drei Bereichen der Kulturproduktion eine Blaupause für Kulturproduktion. Dies war der historische Materialismus und damit eine philosophische Position, die auch für die Anfänge der Soziologie wichtig war (vgl. Schäfers 2019, S. 12 f.; Dimbath 2020, S. 66 f.). Der Ansatz rückt die materiellen Voraussetzungen ins Zentrum eines Forschungsinteresses und versucht, den Ablauf sozialer Prozesse über ökonomische Grundlagen zu erklären: über den Besitz oder Nichtbesitz von Produktionsmitteln. Das theoretische Ziel ist, die Widersprüche aufzuzeigen, die sich aufgrund der unterschiedlichen materiellen Voraussetzungen ergeben (wie etwa „Entfremdung“; vgl. Dimbath 2020, S. 67). Dieses Ziel machte der Akteur (JM) in seiner Musik fest:

Seine Musik solle die von ihm produzierten Klänge auf deren Beziehung zu einer dominierenden Kultur untersuchen und dabei bestimmte Aspekte hinterfragen, wie etwa dass Musik einen immanenten Wert besitze: „Ich will an den Punkt kommen, an dem ich die Eigenschaften eines Problems identifiziere, von dem mich Sprache, Medien und Kultur eigentlich hätten abhalten sollen. Der unmittelbare Wert von Musik ist so ein Fall. Diese Vorstellung verhüllt die materiellen Prozesse vor uns“ (Quelle: Materialsammlung). Musik müsse für ihn dann einen bestimmten „Gebrauchswert“ haben, nämlich als ein kritisches Analysewerkzeug (Quelle: Feldnotizen). Im Gegensatz zu Prinzipien der EEM sollte aber seine Kulturproduktion keine „Verbesserungen“ oder Veränderungen herbeiführen, sondern es gehe ihm nur um die Analyse (ebd.).

Im Sinne einer barnesischen Performativität folgte der Akteur (JM) der Theorie des historischen Materialismus auch in den Bereichen der Ontologie und Autorschaft sowie der Ausführungsmediationen: So wurde etwa „Arbeit“ ein zentrales Metadatum für die Realität der Kulturproduktion. Musiker*innen seien deshalb keine Gruppe von Menschen, sondern sie würden eine bestimmte „Arbeitspraxis“ repräsentieren und diese müsse jeweils im Zusammenhang zu einer Industrie betrachtet werden, die eine Arbeitspraxis festlege (Quelle: Feldnotizen). Hierbei, so der Akteur, werde für die elektronische Musik eine widersprüchliche Idee vorgegeben: Die Arbeitspraxis entspreche einer Logik im Umgang mit akustischen Instrumenten, nämlich das unmittelbar physische Bedienen dieser Instrumente (ebd.). Als Gegenposition verfolgte er bestimmte Ausführungsmediationen. Der Akteur produzierte seine Musik nämlich lediglich mit einer Software, die keine Echtzeitmanipulation von Klängen ermöglichte (sondern bei der Parameter vorab festgelegt wurden, die dann von der Software zu Klängen umgerechnet werden). Die Ausführungsmediation repräsentierte eine Möglichkeit, dem „Widerspruch“ zu begegnen. Zudem markierte die vom Akteur gewählte Produktionstechnik eine Änderung gegenüber denjenigen Ausführungsmediationen, die in der EEM verbreitet waren. Diese würden stärker auf eine unmittelbare und physische Interaktion mit Instrumenten und Gerätschaften abzielen.

Bei einer Feststellung von barnesischen Performativität wie im Fall dieses Akteurs (JM) sowie allgemein zeigen sich zwei Schwierigkeiten: Die eine Schwierigkeit betrifft die Position der Akteur*innen selbst. Es kann keineswegs davon ausgegangen werden, dass sich immer ein solch starker, performativer Effekt einstellt. Vielmehr muss auf dessen Unwahrscheinlichkeit verwiesen werden. Offensichtlich wird dies bereits an der Tatsache, dass lediglich in einem der empirischen Fälle der vorliegenden Arbeit dieser Effekt fest-

gestellt werden konnte. Grundsätzlich müssen sich die theoriegeleiteten Attachments gegenüber einer immensen Vielzahl von bereits etablierten Bezügen behaupten können, die sich gegenseitig validieren (vgl. Barnes 1983, S. 538). Ein sozialer Bereich müsste daher noch „unorganisiert“ sein (vgl. Fligstein und McAdam 2012, S. 109; siehe [3.2.2]), damit sich barnesische Performativität etablieren kann. Ist hingegen bereits eine feldeigene Organisationsweise vorhanden, kann diese Effektstärke höchstens über eine besondere Art der Fokussierung der Akteur*innen selbst möglich werden. Diese Schwierigkeit kann nochmals konzeptionell gefasst werden: Michel Callon (2021) folgend lassen sich verschiedene Mittel des Attachments unterscheiden. Die Übersetzung 1 und die daraus folgende Problematisierung verdeutlichen den Akteur*innen, dass eine bestimmte Theorie mit ihrer Situation korrespondiert. Es ist ein „Dialog“, der die ersten Attachments etabliert (Callon 2021, S. 270 f.). Mit der Übersetzung 2 wird mehr und mehr eine Nähe zwischen Theorie und den verschiedenen Bereichen der Kulturproduktion hergestellt: Es geht um mehr Möglichkeiten, wie übersetzte Theorien intervenieren können und eine Art der „Ko-Produktion“ erfolgen kann (vgl. Callon 2021, S. 273 f.). Damit sich die Attachments zu einer barnesischen Performativität entwickeln können, braucht es ein weiteres Mittel:

Starting and maintaining a *dialogue* is good. It is even better to orient the dialogue toward the *codesign and coproduction* [...], which provides those for whom they are destined with margins of maneuver to experience and express what they want. As the affectation process proceeds from one device to another, things weigh more and more. But the most effective approach for attaching people is to manage the dialogue so that goods [GS: Theorien] condition behavior directly, become indispensable to the customers [GS: Kulturproduzent*innen], and throw them into a state of dependence that they cannot dream of leaving. [...] *to addict the user* [...] (Callon 2021, S. 278, eigene Hervorhebung)

Was zuvor als Fokussierung beschrieben wurde, erläutert Callon als „Sucht“: Jeder Bereich muss auf eine Abhängigkeit in Bezug auf die theoretische Formulierung ausgerichtet werden. Dies erfolgt natürlich nicht von alleine, sondern benötigt einen großen Aufwand (vgl. Callon 2021, S. 279). Für den oben beschriebenen Akteur hatte die performative Kulturproduktion teilweise einschneidende Konsequenzen für die Lebensführung und die Tätigkeiten in der Kulturwelt.

Die andere Schwierigkeit der barnesischen Performativität zeigt sich im Bezug zur Position, welche den Effekt analysieren und feststellen möchte. Denn die Stärke des performativen Effektes kann kaum mit abschließender Sicherheit

bestimmt werden.⁶⁰ Insbesondere für den Bereich der Ausführungsmediationen kann nicht geklärt werden, ob die theoretische Perspektive wirklich für alle (oder nur für eine Vielzahl der) Mediationsweisen miteinbezogen wurde. Es könnten sich daher immer noch Produktionstechniken zeigen, die unabhängig von der Theorie durchgeführt wurden. Fehlt diese abschließende Sicherheit, könnte genauso argumentiert werden, dass zwar eine effektive Performativität über verschiedene Bereiche der Kulturproduktion vorzufinden ist, aber eben keine barnesische Performativität: Es wären trotzdem noch nicht-theoretisch-informierte Elemente der Kulturproduktion in den verschiedenen Bereichen vorhanden. Hierfür soll eine konzeptionelle Lösung vorgeschlagen werden. Von barnesischer Performativität lässt sich ausgehen, wenn folgende drei Bedingungen erfüllt sind: (1) In allen Bereichen der Kulturproduktion finden sich Aspekte vor, die gemäß einer theoretischen Perspektive ausgerichtet sind. (2) Zudem sollen in mehr als einem Bereich effektiv performative Effekte erfolgt sein, damit auf weitere Veränderung als Folge der Übersetzung 2 geschlossen werden kann. In den Bereichen der Kulturproduktion können dabei Aspekte vorhanden sein, die nicht gemäß dem theoretischen Konzept ausgerichtet werden. (3) Diese weiteren Aspekte dürfen allerdings der jeweiligen Akteurin nicht als Inkonsistenzen bewusst sein. Den drei Bedingungen folgend wurde beim oben beschriebenen Akteur (JM) die barnesische Performativität festgestellt.

5.4 Die Situation der neuen Prozesse durch Theorien

5.4.1 Dekonstruktion der Evidenzen

Nachdem die Verwendung der Theorien und die daraus folgenden performativen Effekte beschrieben wurden, geht es im Rahmen der dritten Situation des Ergebniskapitels darum, diese Verwendung in weiteren Zusammenhängen aufzufassen.

⁶⁰Zudem ist das Feststellen einer solch starken Form der Performativität abhängig von der hier angewandten Heuristik und des darin festgelegten Modells eines Feldes, dass zum Abgleich dient (siehe [4.3.2]). Für die Akteur*innen selbst könnte hingegen genau dieser Vergleichspunkt anders definiert sein. Von ihrer Position aus wäre dann womöglich barnesische Performativität vorhanden (obwohl sie in dieser Arbeit nicht so festgestellt wurde) oder auch nicht (obschon dieser Effekt hier festgestellt würde). Siehe für eine vergleichbare Problematik des Feststellens von starker Performativität die Diskussion von MacKenzie (2006, S. 21).

Es sollen die neuen Prozesse der Kulturproduktion beschrieben werden, die mit der Performativität der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien ermöglicht werden. Im aktuellen ersten Abschnitt wird hierzu eine allgemeine Ausgangslage für diese Situation verdeutlicht, mit der sich die Akteur*innen konfrontiert sehen. In den bisherigen Erläuterungen wurde die Ausgangslage der Performativität vor allem anhand der neuen Problematisierung festgemacht: In einer Kulturwelt wie der EEM etablieren die Studies theoretische Probleme und Interessen aus den Kultur- und Sozialwissenschaften, wodurch die entsprechenden Konzepte eine Relevanz für die Akteur*innen erhalten [5.2.1–5.2.2]. Diese Beschreibung markiert den Anfang der zentralen Erklärungsrichtung, mit der eine Wirkung der Theorie auf das Soziale beziehungsweise auf die Gesellschaft verdeutlicht wird. Ergänzend wird über eine andere Erklärungsrichtung die Wirkung der Gesellschaft auf die Theorie hervorgehoben. Diese Erklärung zeigt ebenfalls auf, wie Theorien in die Produktionsfelder gelangen. Jedoch wird der Beginn hierfür nicht in einer theoretischen Problematisierung gesucht, sondern in gesellschaftlichen Problemstellungen. Nicht nur eine Forschungsperspektive „verlangt“ daher nach Theorien, sondern auch andere gesellschaftliche Prozesse können im Zusammenhang mit theoretischen Konzepten stehen und deren Verwendung durch die Akteur*innen begünstigen. Diese Ergänzung der Ausgangslage für Performativität soll dabei nicht klären, wie Performativität tatsächlich abläuft (hierbei wird kein Unterschied zwischen den beiden Erklärungsrichtungen angenommen). Sie soll lediglich über eine andere Richtung den Weg der Theorien in die Kulturproduktion verdeutlichen.

Zur Ergänzung der Ausgangslage für Performativität können mindestens vier Aspekte beschrieben werden, die sich teilweise gegenseitig bedingen: Erstens kann auf Bestrebungen einer sozialen Welt verwiesen werden, die zu deren Emanzipation führen sollen. Das heißt, dass die Akteur*innen versuchen, ihre Praktiken oder Rollen als wertvoll zu fassen, diese im Hinblick auf andere Welten abzuheben oder abzugrenzen, und hierfür Wissenschaft als Mittel heranziehen. Dabei können sowohl spezifische theoretische Konzepte als auch allgemein eine komplexere, wissenschaftliche Sprache eine Ressource sein, die Emanzipation ermöglichen. Wichtig ist vor allem, dass der Ausgangspunkt für die Verwendung von Theorie nicht eine Problematisierung ist, sondern der Wunsch nach Emanzipation. Solche Emanzipationstendenzen können feldtheoretisch einem allgemeinen Streben der Kulturwelt nach Autonomie und symbolischer Anerkennung zugerechnet werden (vgl. Diaz-Bone 2010, S. 52; Bourdieu 1999). Die Verwendung von theoretischen Konzepten wird hierfür als eine legitime Strategie von Akteur*innen angesehen, wie im folgenden Zitat deutlich wird: „Für mich war bei der elektronischen Musik die deutliche Nähe zu Theorie ein

wichtiger Pluspunkt gegenüber anderen Popstilen. Dank dem haben auch um die Jahrtausendwende das Feuilleton und der Hochkulturbetrieb dann doch ein Interesse daran gefunden – was zuerst strikt nur als stumpfes Bumm-Bumm abgetan wurde“ (Quelle: Materialsammlung). Ein Streben nach Emanzipation zeigt sich auch darin, dass es für EEM-Akteur*innen eine gängige Praxis ist, Fördergelder zu beantragen. Dabei wird unter anderem um die Anerkennung staatlicher Institutionen geworben (vgl. Britton 2016, S. 65). Emanzipationstendenzen stehen darüber hinaus im Zusammenhang zu einer bestimmten Rolle, die über die letzten drei Jahrzehnte mehr und mehr an Relevanz gewonnen hat: die Kurator*innen, die zwischen Produzierenden und Konsumierenden vermitteln sollen (Jansson und Hracz 2018; siehe auch [5.2.4]). Bei diesen Vermittlungsprozessen selbst als auch bei ihrer Rechtfertigung, weshalb es eine solche Rolle braucht, werden Emanzipationsbestrebungen einer Kulturwelt deutlich.

Zweitens kann nicht nur eine positive Emanzipation einer Kulturwelt betrachtet werden, sondern auch Entwicklungen, die vom Standpunkt der Akteur*innen aus eher negativ bewertet würden. Hierbei sind es weniger die Autonomiebestrebungen eines Feldes, die deutlich werden, sondern externe Veränderungen, die vergleichbare Tendenzen der Bewertung und Hervorhebung einfordern (vgl. Tschmuck 2013, S. 303 f.; Kropf i. E.). Das Beantragen von staatlichen Fördermitteln hängt etwa damit zusammen, dass immer weniger Einnahmen mit dem Verkauf von Tonträgern erzielt werden können (Lange und Bürkner 2013; Jansson und Hracz 2018). Der Relevanzverlust von Verkaufseinnahmen durch die Digitalisierung führt zu weiteren Emanzipationsformen: So erläuterte ein Musiker im Gespräch, dass er seine Rolle in den gängigen Distributions- und Wertschöpfungsweisen hinterfragen möchte, und verwies in diesem Zusammenhang auf zwei kulturwissenschaftliche Bücher. Eine weitere Emanzipation aufgrund von negativen Entwicklungen kann mit der sogenannten Demokratisierung der Musikproduktion verbunden werden (vgl. Cole 2011): Immer mehr Gerätschaften wurden ab den 1970er Jahren massenproduziert und konnten günstig erworben werden (vgl. Bürkner 2018, S. 51). Diese Entwicklung erreichte mit den digitalen Möglichkeiten des Computers ihren bisherigen Höhepunkt. Eine solche Demokratisierung hat nicht nur dazu geführt, dass eine größere Anzahl von Personen Musik produzieren kann. Gleichzeitig wurde auch immer mehr Musik produziert und veröffentlicht, die einer immer größeren Vielzahl von Musikgenres, -formen oder -stilen entspricht. Diese neue Vielfalt muss im Sinne einer Emanzipation ebenfalls beworben, vermittelt und vermarktet werden (vgl. Tschmuck 2013, S. 301; Huber 2018, S. 66). Wiederum können theoretische Konzepte für solche Emanzipationsbestrebungen als Resource dienen.

Ein dritter Aspekt der erweiterten Ausgangslage für Performativität zeigt sich in Bezug zu der politischen Haltung der Akteur*innen: Verschiedenste Positionen aus dem politischen Spektrum stehen im Zusammenhang mit theoretischen Konzepten. Die Theorien zeigen sich dabei sowohl implizit als auch explizit in einer jeweiligen politischen Haltung und können sowohl kleinere als auch größere Relevanz für kultur- und sozialwissenschaftliche Ansätze haben. Ein vergleichsweises explizites Beispiel ist die dezidiert linke politische Haltung: Verorten sich Akteur*innen als „links“, so können sie über diese Position in Kontakt mit theoretischen Konzepten wie etwa dem Marxismus kommen und diese als relevant ansehen. Dieses Konzept entspricht allerdings nicht nur einer politischen Theorie, sondern stellt eine Grundlage für die Kultur- und Sozialwissenschaften dar. Für die Akteur*innen kann damit ein theoretischer Ansatz der Kultur- und Sozialwissenschaften Relevanz erhalten, weil er im Zusammenhang mit einer politischen Haltung steht. Für denjenigen EEM-Musiker (JM), der auf den historischen Materialismus Bezug nahm, war die theoretische Position insbesondere mit Politik verknüpft. Dies verdeutlichte er wie folgt im Gespräch: „Ich bin kein utopischer Kommunist, aber ich würde mich als Marxisten bezeichnen. Ich glaube überhaupt nicht an den Traum von der Revolution, aber ich praktiziere einen historischen Materialismus, und ich halte das für ein sehr wichtiges Analyseinstrument.“ (Quelle: Feldnotizen)

Der vierte Aspekt umfasst sehr verschiedene gesellschaftliche Themen, die ebenfalls mit theoretischen Konzepten in Zusammenhang gebracht werden können.⁶¹ Beispiele für diese Themen sind etwa das Anstreben von Geschlechtergerechtigkeit und Diversität oder die Bekämpfung von sozialer Ungleichheit. Das Aufkommen eines „Bewusstseins“ für diese Themen, wie dies eine Akteurin in einem Gespräch beschrieb (Quelle: Feldnotizen), kann nicht eindeutig einem Forschungsinteresse oder einer politischen Einstellung zugeschrieben werden. Zudem werden die Themen gleichzeitig in verschiedenen sozialen Welten behandelt. Sie sind also keineswegs das alleinige Interesse eines sozialen Bereichs,

⁶¹ Die gesellschaftlichen Themen können zu einer Verwendung von Theorien führen, müssen dies aber nicht. Eine andere, im empirischen Material immer wieder aufgetretene Möglichkeit war, dass sich Akteur*innen allgemeiner über eine wissenschaftliche Kategorie erfassen und damit identifizieren (vgl. Oevermann 1985; Merton und Wolfe 1995, S. 34 f.), genauer unter sozialstrukturellen Kategorien. Statt sich als Subjekt einer Theorie anzusehen, wurde ein Subjektstatus an einer solchen Kategorie festgemacht. Im Zusammenhang zum gesellschaftlichen Thema der Repräsentation von Diversität erläuterte ein Akteur beispielsweise, dass er für eine Veranstaltung gebucht wurde, weil er ein „post-migrantisches Milieu“ vertrete (Quelle: Feldnotizen).

obschon sie sich auf spezifische Art und Weise in einem Bereich zeigen können (wie etwa oben beschriebene Veränderung im Zusammenhang mit dem allgemeineren Thema der Digitalisierung; vgl. Hurwitz und Ordóñez Eslava 2022). Die Problematisierung der Themen mag nun in vergleichbarer Weise auch in den Kultur- und Sozialwissenschaften erfolgen. Gleichzeitig kann nicht in jedem Fall von einem direkten Einfluss einer theoretischen Position ausgegangen werden, der dazu führt, dass die Themen überhaupt erst für die Akteur*innen relevant werden (vgl. Bacevic 2021, S. 12). Für das vorliegende Untersuchungsinteresse ist hingegen relevant, dass die Beschäftigung mit diesen Themen wiederum die Verwendung von Theorien aus den Kultur- und Sozialwissenschaften befördern kann. Beispielsweise widmete sich ein Workshop eines EEM-Festival dem Thema, welche Formen von Rassismus in der Musikindustrie zu finden seien. Am Workshop selbst wurde den anwesenden Personen unter anderem das soziologische Konzept des „Tokenismus“ (Kanter 1977) erklärt.

Die gesellschaftlichen Problemstellungen etablieren mit der theoretischen Problematisierung eine gemeinsame Ausgangslage. Innerhalb dieser kumuliert sich eine bestimmte „Nebenfolge“ (vgl. Beck 1986, S. 31). Ein Bewusstsein für die beiden Problembereiche führt nicht nur zu mehr Wissen über die ablaufenden Prozesse in der Kulturwelt sowie zu möglichen Änderungen oder Verbesserungen. Gleichzeitig wird eine große Unsicherheit gegenüber bisherigen Evidenzen produziert: Die verschiedensten Prozesse einer Kulturwelt, die während längerer Zeit vorherrschten und Sicherheit boten, werden über die theoretische Problematisierung und die gesellschaftlichen Problemstellungen dekonstruiert. Die Dekonstruktion kann als ein eigentlicher Wertverlust verstanden werden, der sich in der Kulturproduktion zeigt: Die Klangproduktion selbst, aber auch Konsum-, Distributions- und Kurationsformen sowie die bisherige Art und Weise, über diese Aspekte nachzudenken, werden hinterfragt. Dabei kann die Dekonstruktion eher in einem starken Sinne erfolgen, wenn konkrete Probleme in Prozessen offensichtlich werden. Sie kann sich aber auch in einem eher schwachen Sinne zeigen, nämlich im Erleben, dass es noch weitere legitime Perspektiven und Sichtweisen auf einen Prozess gibt. In jedem Fall zeigt sich aber eine gemeinsame Nebenfolge: Die Dekonstruktion etabliert eine Unsicherheit gegenüber bisherigen Selbstverständlichkeiten im Zusammenhang mit Kulturproduktion.

Die Dekonstruktion der bisherigen Evidenzen ist dabei kein alleiniges Merkmal einer Kulturwelt wie der EEM. Vielmehr zeigen sich seit den 1990er Jahren vergleichbare Prozesse in verschiedensten Bereichen westlicher Gesellschaften, wie die soziologischen Zeitdiagnosen von Ulrich Beck (Beck et al. 1996a) und Anthony Giddens (1995) hervorgehoben haben. Was hier als Dekonstruktion

und als Etablierung von Unsicherheit beschrieben wurde, erläutern sie als das „Reflexivwerden“ von sozialen Prozessen. Beck und ihm folgende Autor*innen verdeutlichen damit über einen vergleichbaren Prozess den Strukturbruch zwischen einer „Ersten“ und „Zweiten“ Moderne:

Erklärt man den Strukturbruch in diesem Sinne durch die Kumulation von Nebenfolgen grenzensprengender Marktgeneralisierung, Rechtsuniversalisierung, technischer Revolutionen etc. [...], so erscheint der Übergang von der Ersten, nationalstaatlich geschlossenen zu einer Zweiten, sich selbst in Frage stellenden Moderne als Prozess, der nur begrenzt intendierten Veränderungen folgt und der somit in der Kontinuität „kapitalistischer“ Modernisierung verbleibt, die gemäß ihrer eigenen Logik die national und sozialstaatlichen Fesseln abstreift – in unserer Sprache: Basisprämissen aufhebt. Damit ist auch der zentrale Gehalt des Wortes „reflexiv“ angegeben [...]. „Reflexiv“ meint nicht etwa, daß Menschen heute ein bewußteres Leben führen. Ganz im Gegenteil: „Reflexiv“ signalisiert gerade nicht ein „increase of mastery and consciousness, but an heightened awareness that mastery is impossible“ (Latour [2003a]). Denn aus der „einfachen“ wird eine „reflexive“ Modernisierung in dem Maße, wie die Modernisierung die Prämissen der Moderne entzaubert, wodurch sich am Ende die Voraussetzungen und Standards des Rechtsstaats, des Sozialstaats, der Nationalökonomie und des korporatistischen Systems ebenso auflösen wie die der parlamentarischen Demokratie; schließlich stehen auch tief eingeschliffene Muster von Normalbiographie, Normalarbeit und Normalfamilie auf dem Prüfstand und müssen neu ausgehandelt werden. (Beck et al. 2001, S. 19)⁶²

Anstelle der fortschreitenden Rationalisierung oder auch der Gewinnung von Unabhängigkeit werden Prozesse hinterfragt. Damit zeigen sich innerhalb gesellschaftlicher Institutionen Turbulenzen, mit denen Gewissheiten nicht mehr als solche angesehen werden und eine Politisierung von innen her erfolgt (Beck et al. 1996b, S. 9).⁶³ Wenn einmal diese durch soziale Prozesse selbst eingeführte Unsicherheit vorhanden ist, muss verhandelt werden, wie überhaupt noch Prozesse ausgerichtet und Entscheidungen getroffen werden können (vgl. Beck et al. 1996b, S. 12). Als Folge der Dekonstruktion müssen die Akteur*innen sich andere beziehungsweise neue Wege überlegen, wie ihre Prozesse gerecht-

⁶²Im Originaltext nehmen Beck et al. Bezug auf den Aufsatz von Latour in einer unveröffentlichten Version von 2000. Hier wurde nun auf die spätere und offiziell veröffentlichte Version von 2003 verwiesen.

⁶³Neben diesen internen Folgen für Institutionen oder eben Kulturwelten verweist Beck auf die externen und globalen Folgen, etwa die ökologischen Katastrophen, die aus den Prozessen der Modernisierung resultierten (Beck 1996, S. 53 f., 2016, 2017).

fertigt werden können. Dies kann in einem fundamentalen Sinne erfolgen oder in einer ergänzenden Weise (vgl. Boltanski und Thévenot 2007, S. 289 f.), je nach Ausmaß, indem Prozesse problematisiert oder in Bezug zu gesellschaftlichen Problemstellungen gesetzt wurden. Zudem erleben nicht nur die produzierenden Akteur*innen im engeren Sinne eine solche Dekonstruktion, sondern auch konsumierende Personen sowie die vermittelnden und entscheidenden Instanzen.⁶⁴ Über alle Positionen hinweg kann sich in der Suche nach neuen Wegen der Prozess der reflexiven Modernisierung zeigen.

In der Kulturwelt der EEM sehen sich die Akteur*innen als Folge der Dekonstruktion unter anderem mit einer Situation konfrontiert, die mit Kritik gesättigt ist. Wie bereits kurz eingeführt [5.3.6], ist etwa die Vorstellung eines Genies kaum noch eine legitime Begründung für den Status des eigenen Schaffens. Insbesondere die Kultur- und Sozialwissenschaften haben genau diesen Status auf andere soziale Faktoren zurückgeführt (etwa die Feldposition als Resultat des Kapitalumfangs). Würde ein Akteur trotzdem einen Geniestatus als Rechtfertigung heranziehen, könnte sofort eine Kritik folgen. Die Akteur*innen haben daher einen enormen Zuwachs an Begründungen und Erklärungen erlebt, die bisherigen Evidenzen widersprechen. So beschrieb ein Musiker (HK) die Vorstellung des Genies sowie die damit verbundenen Vorstellungen einer transzendenten und immanenten Musikproduktion als „falsches Narrativ“:

HK: Die meisten Künstler*innen wollen sich hinter einer Erzählung verstecken, die sich auf das Genie, die Immanenz oder die Transzendenz konzentriert. Ich möchte, dass sich die Erzählung über meine Arbeit um Prozesse dreht. Denn letztlich ist es das, was passiert, was wir alle tun: Wir folgen Prozessen, und dies können sowohl sichtbare als auch unsichtbare Prozesse sein; bewusst oder unbewusst. Diese Prozesse sollten so offen wie möglich dokumentiert werden, um die falschen Narrative darüber zu dekonstruieren, wie Musik gemacht wird. (Quelle: Materialsammlung).

Eine weitere Musikerin (EG) beschrieb die Dekonstruktion allgemeiner, indem sie auf eine „Gleichzeitigkeit“ verwies, welche die aktuelle Zeit ausmache. Als Akteurin sehe sie sich permanent mit verschiedensten gesellschaftlichen Themen

⁶⁴Ein anderes Beispiel eines Bereichs der Kulturwelten, der eine Dekonstruktion erfahren hat, wäre etwa der Musikjournalismus (Richter 2022).

gleichzeitig konfrontiert: „Es ist ja verhältnismäßig einfach, ein Richtig und Falsch zu definieren, wenn alles simpel und linear ist. Hier ist der Anfang, hier ist das Ende ... Und nichts passiert nebenbei. Aber so ist das ja nicht mehr, schon lange nicht mehr“ (Quelle: Interview). Anstelle von klaren Unterscheidungen erleben die Akteur*innen daher eine Pluralisierung der bisherigen Zuordnungen sowie der dadurch ermöglichten Sicherheiten.

Kultur- und sozialwissenschaftliche Theorien spielen nun insofern eine Rolle, da mit diesem Wissen wiederum eine Sicherheit gewonnen werden kann (vgl. Giddens 1995, S. 58).⁶⁵ Neben den performativen Effekten, wie sie in der Situation der Verwendung der Theorien vorgestellt wurden, ermöglichen die Konzepte den Akteur*innen, alternative Erklärungen zu finden, um ihre dekonstruierten Prozesse begründen zu können und zu neuer Evidenz zu gelangen. Die Theorien bieten eine Möglichkeit, dem Zwang zur Rechtfertigung zu begegnen, der sich aufgrund der Reflexivität der sozialen Prozesse zeigt. Die Kultur- und Sozialwissenschaften liefern dabei sowohl kognitiv-scientistische als auch kulturell-hermeneutische Möglichkeiten, um Sicherheiten zu erlangen (vgl. Lash 1996a, S. 340; Oevermann 1988, S. 243 ff.). Erstere gehen stärker von den Sozialwissenschaften aus und etablieren Objektivierungen oder Vorschläge zur „Messung“, welche die Akteur*innen nutzen können. Kulturell-hermeneutische Strategien zur Gewinnung von Sicherheit gehen hingegen stärker von den Kulturwissenschaften aus: Sie etablieren ein Angebot von möglichen Interpretationsstrategien, mit denen die dekonstruierten Auslegungen ersetzt werden können. Unabhängig vom jeweiligen Schwerpunkt liefern die Disziplinen und ihre Konzepte Quellen der Sicherheit (vgl. Lash 1996a, S. 341): Sie sind ein möglicher Ersatz für dekonstruierte Sinngebungsprozesse.

⁶⁵ Ein Sicherheitsgewinn durch kultur- und sozialwissenschaftliches Wissen erfolgt selbst in denjenigen Fällen, bei denen Akteur*innen eine Dekonstruktion des theoretischen Wissens erlebt haben. Das heißt, sie haben ebenfalls erfahren, dass die Konzepte und Aussagen der wissenschaftlichen Disziplinen auf dieselbe Weise problematisiert werden können wie die Prozesse der Kulturproduktion. Beispiel für die Problematisierung von kultur- und sozialwissenschaftlichem Wissen wären die Perspektive der Science and Technology Studies (z. B. Latour 2017b) oder auch historische Studien zur Theorierezeption (z. B. Felsch 2015). Anschließend an solche Analysen kann dann Theorie für die Akteur*innen genauso „konstruiert“ sein oder lediglich einem möglichen literarischen „Genre“ entsprechen. Trotzdem bietet das Wissen aus diesen Konzepten für sie eine Möglichkeit, der Dekonstruktion zu begegnen.

5.4.2 Das benötigte „Mehr“

Der Zwang zur Rechtfertigung, der sich aus der Dekonstruktion der Evidenzen ergibt, kann über zwei sich ergänzende Betrachtungsweisen analysiert werden (Beck et al. 2001, S. 32 f.): Es können Reaktionen betrachtet werden, die entweder auf Legitimationskrisen oder auf Funktionskrisen reagieren, wobei hier insbesondere letztere hervorgehoben werden. Bei ersterer Betrachtungsweise wird ein Zwang zur Rechtfertigung explizit. In bestimmten Zusammenhängen sehen sich die Akteur*innen mit einer öffentlichen „Kritik“ konfrontiert, auf die sie reagieren müssen (vgl. Fine 2018, S. 173 ff.). Beispielsweise müssen sie im Rahmen ihrer Ausbildungen an Kunsthochschulen, an den Gesprächsformaten einer Kulturwelt oder auch in Interviews die eigenen Prozesse explizit begründen. In diesem Bereich hat die Dekonstruktion dazu geführt, dass bisherige Rechtfertigungsweisen nicht mehr als angemessen betrachtet werden und stattdessen eine theoretische Begründung vorgebracht wird. Diese erste Variante des Umgangs mit der Dekonstruktion reagiert auf eine Legitimationskrise in der öffentlichen Begründung, indem eine theoretische Reflexionsweise „vorgetragen“ wird (vgl. Beck et al. 2001, S. 33). Im Rahmen der zweiten Betrachtungsweise kann auf einen stärker impliziten und gleichzeitig weitreichenderen Umgang mit den Konzepten fokussiert werden. Dieser Umgang zeigt sich womöglich ebenfalls in expliziten Begründungsformen, taucht aber zusätzlich in anderen Prozessen auf. Denn es müssen nicht nur neue Legitimationen gefunden werden, sondern auch neue Produktionsprozesse. Die Dekonstruktion ist nämlich „Sand im Getriebe“ (Beck et al. 2001, S. 32) der bisher üblichen Arten und Weisen des „Machens“ (und nicht nur des „Begründens“). Es muss daher auch auf die Prozesse geachtet werden, die auf eine Funktionskrise reagieren (Beck et al. 2001, S. 33) und mit denen konkrete Aspekte der Produktion neu ausgerichtet werden. Diese Betrachtung nimmt zudem den spezifisch ontologischen Aspekt von Performativität ernst (vgl. Butler 2010, S. 14; siehe [2.1.1]): Die Verwendung von Theorien wird nicht nur als Zeichen aufgefasst.

Als Folge der Dekonstruktion erleben die Akteur*innen, dass ihre Kulturproduktion im engeren Sinne nicht mehr ausreicht. Im empirischen Material fanden sich immer wieder Aussagen, die darauf hinwiesen, dass die eigentlich zentralen Inhalte als mangelhaft empfunden wurden: Das Resultat der Kulturproduktion dürfe nicht nur ein Album, nicht nur ein Konzert und nicht nur ein DJ-Auftritt sein. Ein Fokus auf diesen zentralen Aspekt alleine wäre „unglaublich langweilig“, wie das ein Musiker (JM) ausdrückte, oder würde „zu wenig bieten“, wie das eine andere Musikerin (EG) beschrieb (Quelle: Feldnotizen bzw. Interview). Auch eine Organisatorin (DA) erläuterte, dass ein bestimmter Musiker

nicht allein aufgrund seiner Musik für eine Veranstaltung gewählt wurde: „Wir hätten natürlich auch sagen können: Wir laden ihn jetzt ein für ein Konzert, denn er gefällt uns halt, also seine Musik. So war es aber nicht“ (Quelle: Interview). Auf dieselbe Weise wurden weitere Aspekte der Kulturproduktion in der EEM als mangelhaft aufgefasst: Ein Zeitschriftenredakteur erläuterte beispielsweise, dass er immer nach Texten suchen würde, die eben nicht „nur auf Ästhetik“ in der Besprechung von Musik eingehen (Quelle: Materialsammlung). In all diesen Fällen wurde deutlich, dass etwas Zusätzliches zur eigentlichen Kulturproduktion hinzukommen muss, damit die Produkte nicht als mangelhaft beschrieben wurden. Als neuer Prozess wird daher ein „Mehr“ in der Kulturproduktion benötigt.

Grundsätzlich kann das Mehr als eine Begründung verstanden werden, die von Akteur*innen für das vorgebracht wird, was sie tun, und die gegen eine antizipierte Kritik schützen kann. Es ist die Reaktion auf eine Legitimationskrise. In einem Gespräch zwischen zwei Akteur*innen der EEM, in dem die beiden Personen über Gemeinsamkeiten ihrer Musik sprachen, zeigte sich diese Begründung etwa wie folgt. Der eine Akteur erklärte: „Unsere Musik ist nicht futuristisch oder eine Vorstellung von zukünftigen Dingen. Und wenn sie referentiell ist, dann eher historisch referentiell als nostalgisch“ (Quelle: Feldnotizen). Insbesondere im zweiten Satz des Zitats wird bereits eine mögliche Kritik antizipiert, nämlich dass eine Musik „nostalgisch“ sein könnte, weil sie mit Referenzen auf ältere Musikgenres arbeitet. Gegen eine solche Kritik wird vom Akteur bereits das Mehr der eigenen Kulturproduktion hinzugefügt, nämlich dass die eigene Musik eben mit „historischen“ Referenzen arbeiten würde. Solche Begründungen und der damit ermöglichte Schutz vor Kritik werden von den verschiedenen Akteur*innen nicht etwa als komplexer, zusätzlicher Aspekt aufgefasst, der keinen Bezug zum eigentlichen Handeln in der Kulturwelt ausweisen könnte. Vielmehr wird dies als etwas Nützliches angesehen, das „ganz praktisch einen Mehrwert schafft“, wie das eine Akteurin erklärte (Quelle: Feldnotizen). Der Zwang zur Rechtfertigung und Begründung wird von den Akteur*innen daher als eine Chance erlebt (vgl. Giddens 1996, S. 116).⁶⁶ Da die Dekonstruktionen die Prozesse der Kulturproduktion in einen weiteren gesellschaftlichen Zusammenhang stellen, erleben die Akteur*in-

⁶⁶ Implizit und meistens unbewusst zeigt sich die „Chance“ aufgrund des Rechtfertigungszwangs bereits beim Aspekt der Grenzziehung in der Situation der Intermediation [5.2.5]. Die selbstverständliche wissenschaftliche Perspektive, die dabei erläutert wurde, kann ebenfalls zum Mehr der Kulturproduktion beitragen. Sie ermöglicht ein solches Mehr und bietet den Akteur*innen aber auch die Möglichkeit, symbolische Grenzen zwischen sich und anderen ziehen zu können.

nen das, was sie machen, als etwas Relevantes: Ihre Kulturproduktion hängt mit wichtigen sozialen Themen zusammen. Ein Freizeitaspekt kann stark politisiert sowie als Arena aufgefasst werden, in der die aktuellen Fragen einer Gesellschaft verhandelt werden. In jedem Fall wird Kulturproduktion mit mehr Begründungen ergänzt und erweitert.

Das Mehr gilt es nicht nur im Zusammenhang zu einer Legitimationskrise, sondern auch zu einer Funktionskrise zu betrachten. Diese zeigt sich etwa darin, dass Akteur*innen eine fehlende Passung zwischen den vorhandenen Bezeichnungen für ihre Rolle und ihren Tätigkeiten erleben. Begriffe wie Musikerin oder Künstler werden für die eigenen Tätigkeiten als unangemessen empfunden, da die Akteur*innen immer mehr Funktionen ausführen müssen und immer mehr Aspekte im Rahmen der Kulturproduktion wichtig werden. Diese Aspekte gilt es als mit der Mediation des Klangs ebenbürtig aufzufassen. In einigen Fällen beschrieben Akteur*innen das Mehr sogar als wichtiger als ihre Musikproduktion. Die veränderten Funktionsweisen zeigen sich auch darin, dass die Akteur*innen für das Mehr einen beträchtlichen Aufwand betreiben. Dies wurde bereits in den Beschreibungen der Gesprächsformate deutlich [5.2.5], kann aber nochmals erweitert werden. So verfügte ein EEM-Festival über eine zusätzliche Website für Forschungen zu „ökologischen und sozialwissenschaftlichen Themen“ (Quelle: Materialsammlung), die eigens betrieben wurde. Während das Festival mit den Konzerten und Partys alljährlich an vier Tagen stattfand, wurde die Webseite während des ganzen Jahres mit Inhalten ergänzt und zählt knapp 190 Beiträge von 26 Kulturproduzierenden, die so zum Teil des Festivals wurden. Der betriebene Aufwand wurde auch bei einzelnen Akteur*innen selbst deutlich, etwa beim Erlernen der konzeptionellen Themen, wofür viel Zeit investiert wurde. Der Aufwand floss aber auch in die Resultate der Kulturproduktion hinein: Klangliche Produktionen und Speichermedien wurden mit einer Vielzahl von weiteren Formaten ergänzt wie Interviews, langen Texten oder weiteren physischen Resultaten der Kulturproduktion. All diese zusätzlichen Aspekte machen deutlich, dass die bisherige Funktionsweise nicht angemessen ist. Es wird ein großer zusätzlicher Aufwand von den produzierenden Akteur*innen verlangt, der ergänzend zu den neuen Begründungen hinzukommt.

Um ein solches Mehr in der Kulturproduktion zu erreichen, greifen die Akteur*innen auf die Konzepte der Kultur- und Sozialwissenschaften zurück. Dabei können natürlich auch verschiedene andere Bezüge oder Möglichkeiten herangezogen werden, um die Eigenkomplexität der Resultate der Kulturproduktion zu erhöhen. Insbesondere das Veranstellen von Festivals und eine damit verbundene Tendenz einer „Eventisierung“ (Hitzler 2011) repräsentiert eine allgemeine Möglichkeit, ein Mehr in der Kulturproduktion zu schaffen. Die hier

beschriebenen Aspekte im Zusammenhang mit den Theorien können dann als ein spezifischer Teil einer solchen Eventisierung aufgefasst werden (vgl. Reckwitz 2017, S. 170; Vogel 2023). Über die theoretischen Konzepte scheinen die Akteur*innen sicherstellen zu wollen, dass sie nicht einfach zufällige Themen mit ihrer Kulturproduktion ansprechen, sondern dass relevante Aspekte verdeutlicht werden. Ihre wissenschaftlich-konzeptionelle Absicherung darf aber nicht ausschließlich als Schutz gegen eine mögliche Kritik von anderen Personen verstanden werden.⁶⁷ Zusätzlich dazu erleben die Akteur*innen ihre Kulturproduktion als etwas, das einen Bezug zur sozialen Realität aufweist und in dem sie ein Erkenntnisinteresse verorten können: Das jeweilige Mehr wird zu etwas, was mit mehr Dingen im Zusammenhang steht und mehr Dinge erklären kann; es impliziert einen Ansatz der Welterklärung und des Weltverstehens. Die Rezipient*innen des Mehr können aufgrund eines Wissens um die Theorien den vorgebrachten Argumenten folgen und diese erweitern. Die theoretischen angereicherten Produktionsweisen sind eine Möglichkeit, die Eventisierung im Rahmen der Kulturwelt „authentisch“ zu betreiben.

Das Mehr kann an verschiedenste Themen anschließen und diese erweitern. Dessen Charakter kann nochmals besser erfasst werden, wenn zuerst auf mögliche Gegenpole verwiesen wird, um dann zu verdeutlichen, wie diese dennoch als Mehr verwendet werden können. Dies wäre beispielsweise eine technische Optimierung von Klangproduktion: Würde eine Entwicklung von solchen Techniken verfolgt, ohne weitere konzeptionelle Aspekte zu beachten, wäre dies nicht wirklich legitim in der Kulturwelt. Würden hingegen dieselben Techniken entwickelt und gleichzeitig mit weiteren Aspekten verbunden – etwa mit ethischen Fragen –, wäre dies ein Mehr von Kulturproduktion. Ein weiterer möglicher Gegenpol wäre eine Kulturproduktion, die lediglich auf Hedonismus abzielt: nur das Tanzen, das Feiern, den Rausch und so weiter verfolgt. Gleichzeitig könnten diese Aspekte im Rahmen eines Mehrs der Kulturproduktion aufgenommen werden oder zu einer Form des Erlebens des Mehrs werden, wenn sie theoretisch begründet würden und so wiederum auf etwas anderes abzielen könnten. Hedonismus wäre dann wahlweise ein Weg zum Ziel, eine logische Konsequenz oder eine

⁶⁷ Dies wird auch anhand der Tatsache deutlich, dass die theoretischen Konzepte nicht immer in einer detaillierten beziehungsweise ausführlichen Art und Weise auftauchen. Vielmehr scheinen die Akteur*innen „Mindmaps“ der Konzepte zu erstellen und assoziativ Verknüpfungen zu suggerieren. Es erfolgt daher eine Art der „Bricolage“ (Lévi-Strauss 1973) der wissenschaftlichen Konzepte, anstelle einer detaillierten Argumentation und Begründung.

sonstige Schlussfolgerung, die aus dem Mehr folgen würde, das mit der Kulturproduktion verdeutlicht wird. Ein letzter Gegenpol wäre eine bestimmte politische Haltung, die mit wenig Anspruch auf Komplexität formuliert ist. In einer solchen „naiven“ Form würde die Haltung noch nicht ausreichen als Mehr der Kulturproduktion. Vielmehr müsste sie genauer spezifiziert oder sonst irgendwie angereichert werden, wofür wieder theoretische Konzepte hinzugezogen werden könnten. Das Mehr kann so an verschiedenste Themen anschließen, die mit der Kulturproduktion verbunden sind.

Die beschriebene Erweiterung der Kulturproduktion gilt es als neuen Prozess aufzufassen, der sich in einer von Performativität beeinflussten Kulturwelt wie der EEM zeigt. Dies erlaubt es, verschiedene vergleichbare Beschreibungen zu bündeln, zu ergänzen und als Teil desselben Prozesses zu verstehen. In anderen Analysen der EEM werden beispielsweise die Multimedialität der Kulturproduktionen betont (Ludewig 2019, S. 74 f.) oder hervorgehoben, dass die Kulturproduktion in besonderem Maße „konzeptionell“ sei (vgl. Prior 2008, S. 309; Britton 2016, S. 67). Hinsichtlich der Multimedialität kann nun aufgezeigt werden, dass eine gleichzeitige Verwendung von verschiedenen medialen Techniken oder Kunstformen weiterhin von den Akteur*innen als defizitär ausgewiesen werden könnte. Erst eine bestimmte erklärende sowie verstehende Komponente eines Mehrs würde eine multimediale Kulturproduktion tatsächlich als legitim erscheinen lassen. Umgekehrt können im Vergleich sehr einfache und nicht multimediale Produktionen eine Legitimität leisten, sollte in den Produkten ein Mehr festgemacht werden können (vgl. Fine 2018, S. 84). Die Multimedialität selbst ist eine mögliche Strategie, aber nicht ausreichend. Auch der Fokus auf konzeptionelle Kulturproduktion wird ergänzt: So könnten als Konsequenz des Mehrs auch Konzepte in der Kommunikation weggelassen und vielmehr „praktische“ Aspekte in den Fokus gerückt werden. Dies könnte eine mögliche Schlussfolgerung aus dem Mehr sein, dass im Zusammenhang mit Kulturproduktion steht. Als neuer Prozess wird so deutlich, dass die Kulturproduktion sehr variabel sein kann für die Akteur*innen, solange kohärent ein Mehr damit zusammenhängt.

Diese Ausführungen zum Mehr können weiter mit Überlegungen zu kulturellen beziehungsweise singulären Gütern von Lucien Karpik und Andreas Reckwitz ergänzt werden (Karpik 2011; Reckwitz 2017; siehe [2.2.2]). Ihren Diagnosen folgend nehmen diese Güter in einer spätmodernen Gesellschaft eine zentrale Stellung ein und werden zu einem Vorbild für alle Einheiten des Sozialen (Karpik 2011, S. 20 f.; Reckwitz 2017, S. 12 f./118 f.). Dabei können insgesamt fünf „Qualitäten“ ausgemacht werden, welche die kulturellen Güter auszeichnen und aufgrund derer sie nicht mehr als allgemein, sondern als einzigartig und singulär

gelten (Reckwitz 2017, S. 87 ff.).⁶⁸ Die ersten beiden sind die Grundqualitäten, nämlich (1) eine ästhetische und eine (2) narrative-hermeneutische Qualität. Während die ästhetische Qualität die klanglichen Aspekte selbst sind, können die ergänzenden Aspekte des Mehrs der zweiten Qualität zugeordnet werden: Es geht um Erzählungen, die implizit in den Gütern stecken (als Überlegungen der Produzentinnen oder Erklärungen der Konsumierenden), oder die explizit ausgeführt werden in Pressematerialien oder weiteren Paratexten. Die drei weiteren Qualitäten von kulturellen Gütern wurden zuvor als thematische Gegenpole des Mehrs eingeführt: (3) die gestalterische-produzierende, (4) die ludisch-hedonistische und (5) die ethisch-politische Qualität. Bei diesen drei ergänzenden Qualitäten muss eine zusätzliche Komplexität verdeutlicht werden, die erst über die narrativ-hermeneutische Qualität ermöglicht wird. Folgt man Reckwitz' Auflistung der Eigenschaften, wird deutlich, dass im besonderen Maße die erste Qualität dekonstruiert wurde: Über eine Ästhetik wird nicht mehr unmittelbar eine Originalität oder eine Rarität eines Gutes deutlich, was dieses als singulär auszeichnen würde (Reckwitz 2017, S. 126). Auf der einen Seite problematisieren die Kultur- und Sozialwissenschaften eine Originalität der Ästhetik: Eine absolute Andersheit wurde nämlich in Beziehung gesetzt zu sozialen Faktoren und damit (je nach theoretischer Perspektive) erklärbar, vergleichbar oder gar vernachlässigbar. Auf der anderen Seite erschwerte insbesondere die Digitalisierung der Distribution eine Rarität der Musik, als andere Eigenschaft eines singulären Status.

5.4.3 Generische Performativität als Valorisierungsstrategie

Die eingeführten Überlegungen zum Mehr der Kulturproduktion verdeutlichen, dass sich mit dem Phänomen der Performativität eine bestimmte Art und Weise zeigt, wie die Qualitäten von Resultaten der Kulturproduktion verändert werden. Im Zentrum steht nun eine narrativ-hermeneutische Qualität, während eine ästhetische Qualität teilweise marginalisiert und als etwas aufgefasst wird, was noch nicht ausreicht.⁶⁹ Eine kultur- und sozialwissenschaftliche Narration bildet daher

⁶⁸Die hier aufgeführten Qualitäten gemäß Reckwitz (2017) dürfen nicht gleichgesetzt werden mit dem Qualitätsbegriff der EC, da Letzterer umfassender ausfällt.

⁶⁹Auch Diaz-Bone verweist in seiner diskurstheoretischen Analyse von Lebensstil-Merkmalen darauf, dass die diskursive Praxis von der materialen Musik „abgelöst“ betrachtet werden kann (2010, S. 409). Es ist eine diskursive Kulturproduktion, die lebensstil-bezogene Wertigkeit erzielt.

die Grundlage für eine „Valorisierung“ (vgl. Reckwitz 2017, S. 66): Sie lädt die Einheiten des Sozialen mit Wert auf. Die bisher beschriebenen Valorisierungen in der Situation der Verwendung der Theorien erfassten lediglich eine der Möglichkeiten, wie die Eigenschaften eines singulären oder allgemein kulturellen Gutes kreiert werden können: Es wurde diejenige Hervorbringung beschrieben, bei der ein Produkt erst gezielt produziert wird (vgl. Reckwitz 2017, S. 68).⁷⁰ Davon kann allerdings noch eine zweite Variante unterschieden werden. Reckwitz beschreibt diese als eine „Singularisierungsarbeit“, bei der „eine Idiosynkrasie (oder auch ein Exemplar des Allgemein-Besonderen) bereits vorhanden ist und im Zuge eines Reframings – also einer Art sekundären Produktion – singularisiert wird“ (Reckwitz 2017, S. 68). Mit dem „Reframing“ beziehungsweise der Neurahmung verweist er auf einen zeitlich nachlaufenden Aspekt der Valorisierung, betont aber gleichzeitig, dass auch ein Hervorbringen „auf bereits gegebene Elemente zurück[greift]“ (Reckwitz 2017, S. 69). Beide Varianten funktionieren als Arrangement, als „eine Zusammenstellung von Gegenständen, Texten, Bildern, Individuen etc. in ihrer Heterogenität, die sich zu einem möglichst stimmigen Ganzen zusammenfügen sollen“ (ebd.).

Die Neurahmung wird im Folgenden detaillierter als generische Performativität zur Valorisierung erläutert, um einen neuen Prozess der durch Performativität beeinflussten Kulturproduktion zu verdeutlichen. Zudem ermöglicht diese detaillierte Erläuterung eine klare theoretische Unterscheidung zwischen den beiden Valorisierungen. Die bisher erläuterten Effekte von Performativität [5.3.4–5.3.7], die mit einer Hervorbringung gleichgesetzt werden können, standen jeweils im Zusammenhang mit einer bestimmten Akteurin, deren Kulturproduktion und einem verwendeten theoretischen Konzept. Davon kann nun die spezifische Form der generischen Performativität zur Valorisierung unterschieden werden, die der Variante der Neurahmung entspricht. Die Dreierkonstellation kann nämlich auf zwei Weisen über einen zusätzlichen Akteur verändert werden: Auf der einen Seite kann der Akteur sich auf die Kulturproduktion einer Akteurin beziehen und deren verwendete theoretischen Beschreibung ebenfalls aufnehmen. Zwischen dem neuen Akteur, der Kultur-

⁷⁰Reckwitz unterscheidet eigentlich vier verschiedene Praktiken, die einer Singularisierung dienen. Die eigentliche Produktion erfolgt allerdings in der Hervorbringung, während die anderen drei Praktiken des Beobachtens, Bewertens und Aneignens andere Aspekte hervorheben, aber gleichzeitig „eng miteinander verzahnt sind oder sogar miteinander kombiniert auftreten“ (Reckwitz 2017, S. 64).

produktion und dem theoretischen Konzept tritt dann ein generischer performativer Effekt auf: Eine soziale Realität von Kulturproduktion wird neu vom Akteur ebenfalls über eine Theorie beschrieben. Für ihn selbst erfolgt dabei keine Veränderung der sozialen Realität (der generische Effekt ist unabhängig von der Effektstärke bei der produzierenden Akteurin). Auf der anderen Seite kann eine solche Valorisierung auch erfolgen, ohne dass die eigentlich produzierende Akteurin einen Theoriebezug ausweist oder indem der Akteur auf eine andere Theorie zurückgreift, als sie dies tut. Hier zeigt sich daher eine neue Verbindung zwischen dem Akteur, seiner Theorie und der Kulturproduktion der Akteurin, bei der wiederum ein generisch performativer Effekt erfolgt: Eine theoretisch-informierte Beschreibung durch den Akteur erfolgt für eine vorhandene soziale Realität, nämlich diejenige der produzierenden Akteurin (nun jedoch über eine andere Theorie). Über den Fokus auf den Umgang mit einem theoretischen Konzept lässt sich eine hervorbringende von einer neurahmenden Valorisierung unterscheiden.

Die zuvor erläuterten beiden Weisen der Neurahmung mittels generischer Performativität werden in der Abbildung [Abb. 5.11] nochmals schematisch von der bisherigen, hervorbringenden Performativitätsbeschreibung abgegrenzt, bevor sie dann über empirisches Material sowie zusätzliche Konzeptualisierungen weiter erläutert werden. Die erste Weise der neurahmenden Valorisierung zeigt sich insbesondere bei Rezensionen von Musikstücken, die von anderen Personen als den Produzent*innen verfasst wurden. Eine Theoriereferenz, die von der produzierenden Akteurin erwähnt wird – sei dies in einem Interview, einem Presstext oder in einem Musiktitel – wird von einem Akteur aufgenommen, um ein Resultat der Kulturproduktion weiter zu diskursivieren. Dies erfolgt auch bei Rezensionen der Veröffentlichungen derjenigen Musikerin (BF), die in ihren Produktionen Bezug auf die Cultural Studies nahm. Ein rezensierender Akteur beschrieb dann die Musik wie folgt, wobei ein generisch performativer Effekt im Bereich der Ontologie und Autorschaft deutlich wird:

Subjektivität und Identität sind die Treiber für musikalische Differenzen. BF wusste das genau und zitiert [einen Vertreter der Cultural Studies], um zu erläutern, dass ihr neues Album eine Hommage an die eigenen Wurzeln in der britischen Arbeiterklasse ist. Während daraus nur ein weiteres nebulöses Punk-Klagelied hätte werden können, filtert BFs eigene Subjektivität diese Referenzen durch ritualisierte Geräuschstrukturen, um etwas Einzigartiges zu schaffen, das auf den idiosynkratischen Erfahrungen und Ohren einer Person beruht. (Quelle: Materialsammlung)

Eine solche Rezension kann nicht nur in schriftlicher Form erfolgen, sondern zeigt sich auch in Gesprächen, wenn Resultate der Kulturproduktion mit vor-

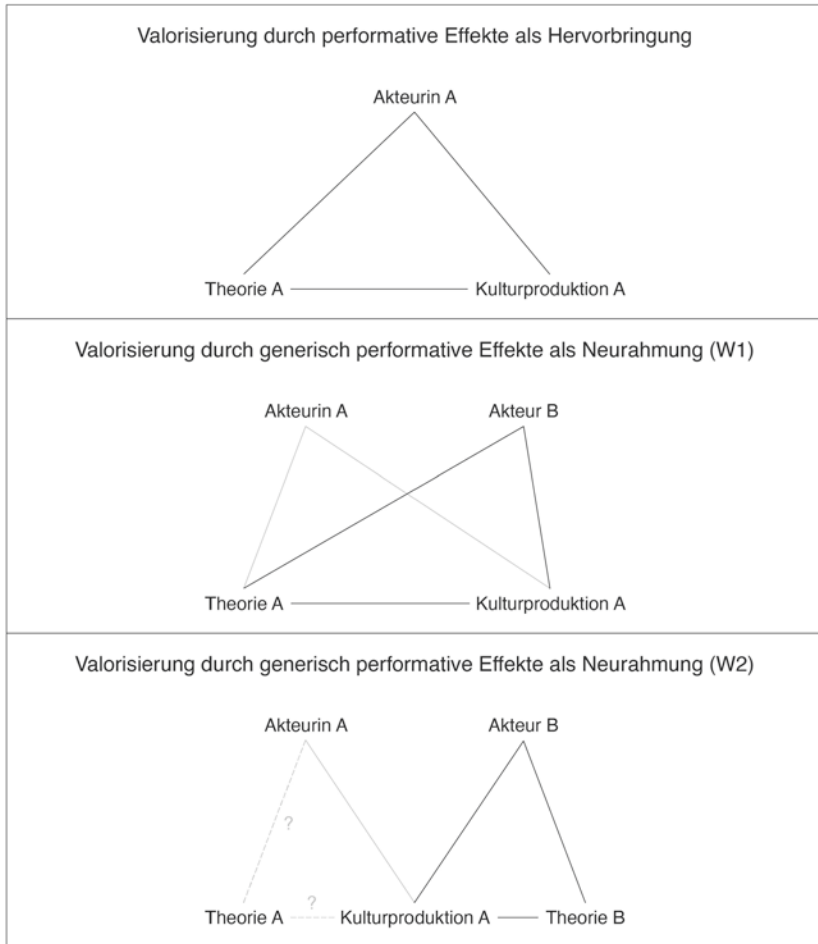


Abb. 5.11 Vergleich der Performativität als Hervorbringung und als Neurahmung (Quelle: Eigene Darstellung)

handenen theoretischen Referenzen besprochen werden. Eine interviewte Person (AC) verwies etwa auf einen befreundeten Musiker, der in seinem Künstlernamen auf den französischen Wissenschaftstheoretiker Georges Canguilhem Bezug nahm: „Ja, was er macht, ist wirklich sehr Canguilhem-mäßig nicht?“ (Quelle:

Interview).⁷¹ Auch hier wird ein generisch performativer Effekt deutlich, der – sehr vage – eine Innovation im Bereich der Ausführungsmeditationen hervorhebt und so eine Kulturproduktion valorisiert.

Die zweite Weise der neurahmenden Valorisierung zeigt sich dann, wenn ein generisch performativer Effekt unabhängig davon erfolgt, ob bei der produzierenden Akteurin ein Theoriekonzept explizit erwähnt wurde oder überhaupt vorhanden ist. Die Verbindung zwischen Akteurin und Theorie spielt hierbei also keine Rolle. Vielmehr nutzt ein anderer, valorisierender Akteur ein eigenes theoretisches Konzept, um die Kulturproduktion der Akteurin zu beschreiben. Wiederrum ändert sich dabei die soziale Realität der Kulturproduktion nicht, sondern es zeigt sich ein generisch performativer Effekt. Die interviewte Person (DA), die ein EEM-Festival organisierte, verdeutlichte diese Valorisierung wie folgt: Zuerst erläuterte sie, dass ein von ihr gebuchter Künstler keine solchen Theoriebezüge aufwies: „Wenn ich jetzt überlege: Wieso haben wir [den Künstler] eingeladen? Da war jetzt nicht mehr so offensichtlich, so ‘ah, ja, Theorie’. Das ist nebulöser“ (Quelle: Interview). Trotzdem gab es für die Organisatorin theoretische Bezüge – von ihr als „soziologisch“ bezeichnet –, mit denen die Arbeiten des Künstlers valorisiert werden konnten. Diese Bezüge machten ihn sowie seine Musik interessant und veranlassten die Organisatorin dazu, den Künstler für eine Veranstaltung zu buchen:

DA: Aus soziologischer Perspektive gäbe es natürlich Interessantes zu sagen, weil [der Künstler] natürlich ein Vertreter ist einer bestimmten „Do-it-yourself“-Kultur und die über einen sehr langen Zeitraum aufrechterhalten hat, trotz relativ großem Erfolg. Er bildet einen Gegenpol zu vielen anderen Erfahrungen, die man in der Musikkultur macht. Das wäre so ein Punkt: Die Ausdauer, die Hartnäckigkeit, das Beharren, sich nicht weiter zu verändern; die Authentizität, die daraus entsteht, und wieso das die Leute anbindet. Dann kannst du anfangen, dir Gedanken zu machen. (Quelle: Interview)

Eine eigene theoretische Perspektive (hier nun nicht explizit benannt) ermöglicht es der Interviewpartnerin, einen Künstler zu valorisieren, indem dessen normatives Praxisprinzip gerechtfertigt wird.

Neben den zwei grundsätzlichen Weisen der Valorisierung mithilfe generischer Performativität können einige weitere Aspekte erwähnt werden, die

⁷¹ Georges Canguilhem war nicht nur einflussreich auf die französische Epistemologie, sondern auch auf verschiedenste andere sozialwissenschaftliche Ansätze (vgl. Delitz 2019).

für beide gelten. In den empirischen Fällen wurde etwa deutlich, dass auch Wissenschaftler*innen bewusst angefragt wurden, um eine solche Valorisierung mittels generischer Performativität zu betreiben. Neben anderen Akteuren und Wissenschaftlerinnen kann zudem die produzierende Akteurin die neurahmend-valorisierende Rolle selbst übernehmen. Dies erfolgt dann, wenn eine Wertzuschreibung über Theorie für die eigenen, zeitlich weiter zurückliegenden Kulturproduktionen betrieben wird. Unabhängig von der jeweiligen Rolle können die valorisierenden Akteur*innen eine Kombination der beiden Arten der Neurahmung verfolgen: Dies wäre der Fall, wenn eine Akteurin bereits auf Theorie verweist und der zusätzliche Akteur eine weitere theoretische Perspektive mit einbezieht, um eine Valorisierung zu betreiben. Die zuvor erwähnte Interviewpartnerin (DA) buchte auch Künstler*innen, die eine theoretische Perspektive auswiesen. Dies bot die Möglichkeit, sowohl eine Valorisierung mittels der Konzepte der produzierenden Künstler*innen zu betreiben als auch eine performative Kulturproduktion nochmals mit einer eigenen theoretischen „Brille“ zu beurteilen. Zuletzt gilt es zu verdeutlichen, dass Kritik von Akteur*innen immer einer hervorbringenden Valorisierung zugerechnet werden sollte, und nicht der hier präsentierten Neurahmung. Die Abbildung [Abb. 5.12] erläutert dies schematisch.

Eine negative Valorisierung, die in Bezug zu einem performativen Effekt steht, muss immer in Verbindung der Dreierkonstellation Akteurin – Kulturproduktion – Theorie erfasst werden. Kritik nimmt stets auf eine eigene Vorstellung von Kulturproduktion Bezug, bevor diejenige eines anderen Akteurs kritisiert wird. Diese Vorstellung kann zwar nur sehr implizit vorhanden sein. Gleichzeitig gilt es, die performativen Effekte im Rahmen dieser Kombination zu verorten (siehe die Kritikstrategien in [5.3.4–5.3.6] sowie [5.3.9]) und nicht als Teil der in diesem Abschnitt erläuterten, neurahmenden Valorisierungsstrategie.

5.4.4 Die Metaebene der performativen Kulturproduktion

Die Verwendungsweisen von Theorie in der Kulturproduktion, die bisher dargestellt wurden, beschreiben alle einen „experimentellen“ Umgang mit den Konzepten (vgl. Reckwitz 2021, S. 147): Die Theorien dienen als Werkzeug, mit dem die soziale Realität neu aufgefasst oder verändert wird. Auch in den zuvor verdeutlichten, neurahmenden Valorisierungen dienen die Konzepte als ein solches Werkzeug, entweder in Bezug auf die Kulturproduktion von anderen Personen oder aber in Bezug zu eigenen, zeitlich weiter zurückliegenden Produktionen.

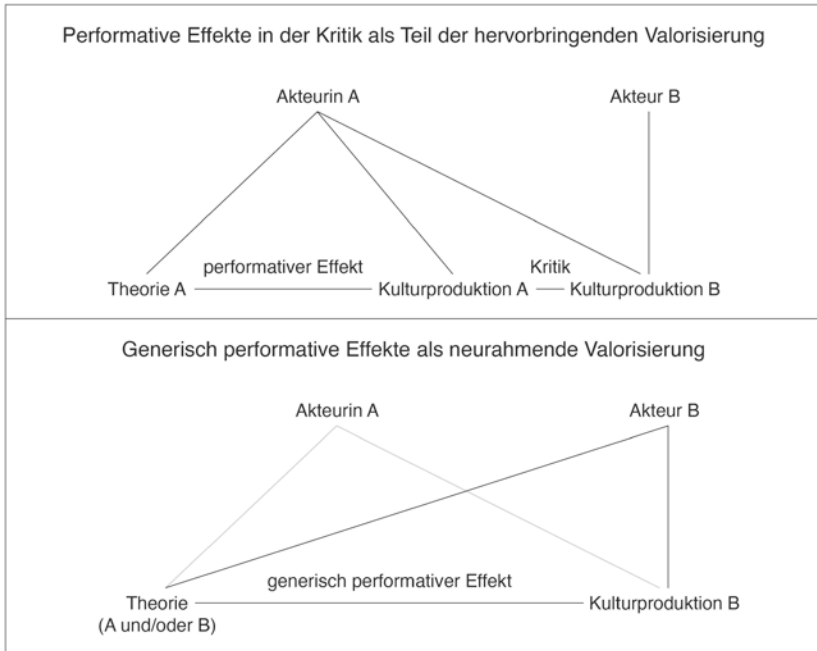


Abb. 5.12 Abgrenzung der performativen Effekte der Kritik gegenüber der neurahmenden Valorisierung (Quelle: Eigene Darstellung)

Gleichzeitig wurde im vorherigen Abschnitt ein weiterer Aspekt von performativer Kulturproduktion deutlich: Die verschiedenen Akteur*innen der EEM nehmen die Verwendung der Theorien durch andere Personen ebenfalls wahr. Das heißt, dass performative Kulturproduktion ein Prozess ist, der den Akteur*innen oftmals bewusst ist. Dies zeigte sich auch in anderen Abschnitten dieses Ergebniskapitels, etwa bei den Intermediationsformen, die Theorien an die Akteur*innen vermitteln [5.2.3]: Die Akteur*innen legen im Rahmen ihrer Ausbildung an einer Kunsthochschule eine Erwartungshaltung gegenüber Theorie an den Tag und implizieren damit, dass theoretische Konzepte Teil einer Kulturproduktion sein sollten. Weiter wurde die Wahrnehmung von performativer Kulturproduktion bei der Kritik in der Übersetzung 2 deutlich [5.3.8]: Ausgangspunkt dieser Kritik war es, dass eine Übereinstimmung hinsichtlich der Verwendung einer Theorie zwischen zwei Akteur*innen vorherrscht, bevor ausbleibende Effekte in weiteren Bereichen der Kulturproduktion angeprangert werden.

Die Tatsache, dass die Akteur*innen sich der Verwendung von Theorien durch andere produzierende Personen bewusst sind, erlaubt, einen weiteren Umgang mit den theoretischen Konzepten einzuführen. Das Bewusstsein führt nämlich dazu, dass die Akteur*innen die Verwendungen der anderen Personen kommentieren: Die Arte und Weise, wie Theorie verwendet werden soll, wird von den Akteur*innen reflektiert und normativ besprochen. Auch weitere Aspekte, die im Zusammenhang zur performativen Verwendung von Kulturproduktion stehen und im Rahmen dieser Forschungsarbeit eingeführt wurden, sind den Akteur*innen durchaus bewusst und werden verhandelt.⁷² Hier soll aber lediglich die Verhandlung von performativer Kulturproduktion präsentiert werden. Denn damit wird neben dem experimentellen Umgang ein sogenannter „theoretizistischer“ Umgang mit Theorien deutlich (Reckwitz 2021, S. 144): Die Akteur*innen fühlen sich durch die Theorieverwendung von anderen Produzierenden „herausgefordert“ und sie können versuchen aufzuzeigen, dass eine bestimmte Verwendung nicht funktioniert. Oder sie heben in einem positiven Sinne die Verwendungsweise als korrekt hervor. Es zeigt sich also ein der Kulturwelt interner Diskurs über die Verwendung der Theorien, der als Metaebene bezeichnet werden kann. Dies ist als neuer Prozess der Kulturproduktion in Bezug auf Performativität aufzufassen.

Auf der Metaebene zeigt sich zuerst eine grundsätzliche Einschätzung von performativer Kulturproduktion: Die Akteur*innen vertreten eine bestimmte Haltung dahingehend, ob den Theorien ein Potenzial für Veränderungen der Kulturproduktion zuzuschreiben ist oder nicht. Sie können dabei die Position vertreten, dass starke performative Effekte erfolgen, oder aber der Meinung sein, dass Theorien lediglich als zusätzliche Beschreibung fungieren, ohne dass eine Veränderung der Kulturproduktion erfolgt. Die Einschätzung der Effektstärke kann als erste Dimension der Metaebene aufgefasst werden und mit einer weiteren, normativen Beurteilung der Wirkungsweise ergänzt werden. Als zweite Dimension können die Akteur*innen nämlich den Grad der Veränderungen allgemein als erstrebenswert oder eher als schlecht bewerten. Zwischen den beiden Dimensionen zeigt sich dann etwa ein positiver Zusammenhang: Größere Veränderungen werden als etwas Erstrebenswertes angesehen und geringere Veränderungen als etwas Schlechtes eingeschätzt. Im folgenden Zitat einer interviewten Person (BF) wird eine solche Einschätzung von schwachen performativen Effekten deutlich:

⁷²Aspekte wie die sozialstrukturelle Einbettung der Kulturwelt [5.2.4] oder auch das benötigte „Mehr“ [5.4.2] werden ebenfalls durch die Akteur*innen verhandelt. Andere Aspekte wie etwa die Anrufung durch die Theorien [5.3.1] und der damit zusammenhängende Selbstbezug wurden hingegen in der Kulturwelt nicht reflektiert.

„Ich habe einen ziemlich zynischen und abgestumpften Blick auf diese theoretischen Referenzen. Du sagst: ‚Dies passiert, das passiert, vielleicht passiert auch gar nichts.‘ Ich erlebe, dass meistens gar nichts passiert. Das ist doch nur eine Kommerzialisierung, um Alben zu verkaufen“ (Quelle: Interview). Die Kombination der beiden Dimensionen kann aber auch in einem negativen Zusammenhang stehen: Eine ausbleibende Veränderung wird gelobt oder größere Veränderungen werden als schlecht empfunden. So wurde etwa geäußert, dass die Verwendung der Theoriekonzepte in Ordnung gehe, da wichtige Merkmale der EEM nicht wirklich verändert würden. Oder den Theorien wurde ein großer Einfluss zugesprochen, der zu negativen Auswirkungen führe, weil „das Potential der Musik“ eingeschränkt würde (Quelle: Materialsammlung).

Bei der soeben erläuterten, grundsätzlichen Einschätzung von Performativität wird deutlich, dass keine einheitliche Vorstellung der Wirkungsweisen von Theorien in der Kulturwelt vorherrscht. Die Unterschiede in den Vorstellungen können in Zusammenhang gebracht werden mit den verschiedenen Intermediationsformen, mit denen die theoretischen Konzepte an die Akteur*innen vermittelt werden [5.2.3]. Relativ eindeutige Positionen scheinen von den Formen des Marktes und der Interaktion etabliert zu werden: Im Rahmen des Marktes wird ein detaillierter Umgang mit Theorie erlernt (insbesondere bei einem kultur- oder sozialwissenschaftlichen Studium). Bei einem entsprechenden „korrekten“ Umgang können die Akteur*innen ein großes und erstrebenswertes Potenzial der Performativität festmachen. Die Form der Interaktion und deren persönliche Vermittlung der Konzepte scheint hingegen zu einer eher negativen Einschätzung von Performativität zu führen, insbesondere bei größeren Veränderungen. Erst eine sehr unmittelbare Erfahrung der Theorie, wie sie eben die Interaktionsform ermöglicht, scheint einen legitimen Umgang mit den Theorien zu konstituieren. Ist diese Umgangsweise nicht vorhanden, wird auch den Theorien kein großes Veränderungspotenzial zugeschrieben. Aus den anderen beiden Intermediationsformen des Netzwerks und der Institutionen folgen hingegen ambivalente Einschätzungen auf der Metaebene: Die teilweise negative Bewertung von ausbleibenden Effekten kann eher noch dem Netzwerk zugeordnet werden; dies im Sinne einer Enttäuschung darüber, dass ein in der Kulturwelt immer wieder auftauchendes Konzept keine Wirkung zeigt. Eine teilweise positive Einschätzung von ausbleibenden Effekten wäre hingegen als Folge der Intermediationsform der Institution denkbar. In dieser Form wird die Wissenschaft als Maßstab angesehen, der eine Theorieverwendung beurteilt. Ein eigenes (negatives) Urteilen über eine Theorieverwendung wird hingegen den Akteur*innen in der Form der Institution weniger vermittelt. Ausbleibende Effekte müssten daher zumindest nicht von den Akteur*innen kritisiert werden.

Im Anschluss an die präsentierte Ausgangslage lassen sich folgende beiden Aspekte genauer betrachten: Zuerst lässt sich fragen, welche Diskursstrategien (vgl. Diaz-Bone 2010) von den Akteur*innen auf der Metaebene verfolgt werden. Danach können die Funktionen aufgelistet werden, die von der Metaebene im Sinn eines Dispositivs in der Kulturwelt etabliert werden.

Diskursstrategien auf der Metaebene

Auf der Metaebene zeigen sich drei verschiedene Inhalte, die von den Akteur*innen in Bezug auf Performativität verhandelt werden und an denen die Diskursstrategien ausgerichtet werden. Diese werden im folgenden längeren Zitat eines Interviewpartners (KN) deutlich. Er verweist dort auf eine bestimmte Person (M1) und kontrastiert deren Kulturproduktion im weiteren Verlauf mit einer anderen Person (M2). Für beide Personen erläutert der Akteur zudem eine bestimmte Art und Weise, wie diese Personen mit den theoretischen Konzepten umgehen. Zuletzt erklärt er im Zitat noch, welche Theorien für ihn hilfreich seien und welche nicht.

KN: Es gibt durchaus Leute, die Theorie für sich nutzbar machen konnten. [Musiker M1] ist für mich immer noch das treffendste Beispiel: Was ich in irgendwelchen Büchern gelesen habe, hat er eng mit dem eigenen Leben zusammengedacht. Er konnte daraus etwas erschaffen, mit dem er die Zeit und den Raum angeht, in dem er drinsteckt. Das merkt man den Leuten schnell an, wenn sie nicht nur „Namedropping“ betreiben, sondern einen Begriff so gebrauchen, als wäre es der eigene. Dann musst du auch nicht das Buch gelesen haben. Denn eine solche Person wie [M1] kann sagen: „das und das“ – und das macht dann Sinn. Dazu kommt: Es gibt auch Leute, die sich einfach gut Dinge ausmalen können. Das ist auch sehr interessant. Ich weiß noch [Musikerin M2], als ich gemeinsam mit ihr eine Show organisiert habe, hat auch einfach irgendwelche Geschichten erzählt, und dabei so Begriffe gebraucht, so theoretische Konzepte. Total daneben, haarsträubend. [...] Es ist eine enorme Perspektivenfrage, was man mit den Theorien macht. Das beste Beispiel ist Latour; darum erwähn' ich den immer. Ich habe das Gefühl, der hilft mir sehr, Sachen zu verstehen. Aber andere Konzepte wiederum nicht, etwa Foucault: Panoptikum dies und Panoptikum das. Ob das interessant wäre, ist die andere Frage. Mir hilft das nicht. (Quelle: Interview)

Die drei im Zitat auftauchenden Inhalte – (1) Auswahl der Theorie, (2) Umgang mit Theorie und (3) die Personen, die Theorien verwenden – können detaillierter als Diskursstrategien der Metaebene erfasst werden.

Bei der Auswahl der Theorie verhandeln die Akteur*innen, welche Konzepte zur Anwendung kommen sollen und welche nicht (im Sinne einer Spezifizierung des Theoriekanons, der durch die Studies vermittelt wird [5.2.2]). Während die Akteur*innen im Prozess der Anrufung eine Theorie als für ihre eigene Kulturproduktion relevant erleben (siehe [5.3.1]), wird hier nun explizit verhandelt, weshalb ein jeweiliges Konzept das „richtige“ ist oder nicht. Dafür dienen den Akteur*innen diverse Kriterien: Eine Position kann etwa sein, dass ein theoretisches Konzept aktuell ist, während ein anderes schon veraltet sei. Ebenfalls kann Bekanntheit wie vermeintliche Obskurität eine Begründung sein, dass eine bestimmte Theorie verwendet werden soll oder nicht. Nicht zuletzt wurde von gewissen Akteur*innen die Position vertreten, dass ein theoretischer Text „leicht“ und „schön“ zu lesen sein müsse. Egal welches Kriterium herangezogen wird: Es geht darum, dass die Akteur*innen erfassen, ob ein bestimmtes Konzept zur Verwendung im Rahmen der Kulturproduktion angemessen ist oder nicht. Diese Auswahl wird oftmals über eine*n bestimmte*n Autor*in verdeutlicht. Die tabellarische Auflistung [Tab. 5.1] liefert daher einen Überblick zu den Theoretiker*innen, die im empirischen Material aufgetaucht sind. Die Reihenfolge gibt einen Anhaltspunkt zu der relativen Häufigkeit, mit der die Namen im Material vertreten waren. Gleichzeitig sollten die Ränge aufgrund des theoretischen Samplings nicht überinterpretiert werden. Es geht lediglich um einen illustrativen Überblick.

Neben der Auswahl der Theorien verhandeln die Akteur*innen auch den spezifischen Umgang mit den theoretischen Konzepten. Denn ein anderer Musiker kann gemäß der Meinung einer Akteurin die richtige Theorie ausgewählt haben, aber „falsch“ damit umgehen. Dies kann sehr grundsätzlich verhandelt werden, wie im folgenden Zitat einer Musikerin (AC) deutlich wird: „Es gibt eine Tendenz, die Theorie falsch zu betrachten. Die Leute benutzen die Theorie, um Dinge abzuleiten. Ich denke also nicht, dass die Leute sich etwas ansehen und dann rückwärts davon arbeiten [hin zur Theorie]“ (Quelle: Interview). Ergänzend zu solch fundamentalen Aspekten zeigt sich eine Vielzahl von weiteren Überlegungen, welche die Akteur*innen vorbringen können. So kann der Umgang mit Theorie als zu „oberflächlich“ beschrieben und ein komplexerer Umgang eingefordert werden. Oder es kann umgekehrt hervorgehoben werden, dass ein sehr freier Umgang mit theoretischen Konzepten wichtig sei. Ebenfalls wird verhandelt, wie explizit die Verweise auf Theorien erfolgen sollen. Auch die Rezeptionsweise wird besprochen: Reicht es beispielsweise aus, eine Theorie zu kennen, oder muss der entsprechende Text vertieft gelesen werden? Teil der Rezeptionsweise kann auch die mediale Form des Textes sein, also ob er als Buch oder elektronisches PDF vorliegen sollte. Nicht zuletzt wurde der Kontext einer

Tab. 5.1 Übersicht der im empirischen Material erwähnten Theoretiker*innen

1	Judith Butler, Michel Foucault
2	Theodor Adorno, Donna Haraway, Bruno Latour
3	Walter Benjamin, Pierre Bourdieu, Rosi Braidotti, Guy Debord, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Friedrich Kittler, Brandon LaBelle
4	Jacques Attali, Roland Barthes, Ulrich Beck, W. E. B. Du Bois, Jacques Derrida, Dierdrich Diederichsen, Mark Fisher, Sigmund Freud, Vilém Flusser, Paul Gilroy, Stuart Hall, Eva Illouz, Julia Kristeva, Karl Marx, Marshal McLuhan, Andreas Reckwitz, Edward Said, Richard Sennett, Georg Simmel
5	Armen Avanesian, Les Back, Georges Bataille, Zygmund Baumann, Henri-Louis Bergson, John Bingham-Hall, Georgina Born, Tia DeNora, Kyle Devine, John Dewey, Robin DiAngelo, Rainer Diaz-Bone, Paul DiMaggio, Émile Durkheim, Umberto Eco, Didier Eribon, Frantz Fanon, Philipp Felsch, Simon Frith, Anthony Giddens, Jack Halberstam, Edward T. Hall, Martin Heidegger, Max Horkheimer, Jacques Lacan, Henri Lefebvre, Niklas Luhmann, Brian Massumi, Gunnar Otte, Michael Polanyi, Rosa Reitsamer, Hartmut Rosa, Gerhard Schulze, Susan Sontag, Jonathen Sterne, Nick Srnicek, Sarah Thornton, Alvin Toffler, Anna Tsing, Paul Virilio, Slavoj Žižek

jeweiligen Kulturproduktion für den Umgang mit den theoretischen Texten hinzugezogen. Ein Akteur bewertete etwa die performative Verwendung von Theorie negativ, wenn diese außerhalb einer Bildungsinstitution stattfand, da so die Rezeption der Theorie nicht vertieft genug erfolgen könne. So werden verschiedene Arten und Weisen deutlich, welche die Akteur*innen als richtigen oder falschen Umgang mit Theorien interpretieren.

Die dritte Diskursstrategie auf der Metaebene bezieht sich auf die Personen, welche die Theorien im Rahmen ihrer Kulturproduktion verwenden. Das heißt, es wird bestimmten Personen die Möglichkeit für die richtige performative Kulturproduktion zu- oder abgesprochen. Die Akteur*innen schätzen daher das Potenzial für Performativität bei anderen Personen jeweils unterschiedlich ein. Dies zeigte sich etwa darin, dass ein interviewter Musiker (CD) aus der Kulturwelt selbst ein theoretisches Konzept verwendet, anderen Personen aber genau dieses Wissen nicht zutraute. Während in dem Beispiel der Musiker anderen Personen überhaupt keine Verwendung der Theorien zutraute, gibt es natürlich auch Abstufungen. Ein besonderer Fall der Abstufung wäre etwa folgender: Eine Akteurin könnte zwar eine Auswahl von sowie den Umgang mit einem theoretischen Konzept bei einer anderen Person als „richtig“ empfinden, dann aber trotzdem diese Person und ihre Kulturproduktion ablehnen. Das, was die Person in ihrer Kulturproduktion macht, ist möglicherweise nicht interessant oder wird gar als

„falsch“ beurteilt, obschon der Aspekt der performativen Kulturproduktion anerkannt wird.

Neben den einzelnen Diskursstrategien auf der Metaebene zeigen sich Merkmale, die quer stehen beziehungsweise überall auftreten. Ein solches Merkmal wurde zuvor implizit bereits angesprochen: Die drei Strategien stehen nicht direkt in einem Zusammenhang, sondern funktionieren teilweise unabhängig voneinander. Eine negative Beschreibung eines Aspektes führt nicht notwendigerweise zu einer negativen Einschätzung bei einem anderen. Dies zeigt sich insbesondere in Bezug auf Personen: Wenn ein Akteur eine andere Person und deren Kulturproduktion schätzt, dann kann ein als „falsch“ beschriebener Umgang mit Konzepten durchaus ignoriert werden. Dies beschrieb ein Interviewpartner (KN) in Bezug auf eine befreundete Künstlerin wie folgt: „Sie orientiert sich sehr an den theoretischen Konzepten und arbeitet mit denen teilweise auch etwas stümperhaft. Sie denkt sich ihre Sachen halt anders und es ist eigentlich ... Es wird wieder interessant“ (Quelle: Interview). Ein weiteres allgemeines Merkmal ist, dass die Wissenschaft und deren Verwendung von Theoriekonzepten nicht der zentrale Vergleichspunkt für die Metaebene ist. Die Akteur*innen qualifizieren daher eine Auswahl von Theorie und den Umgang mit den Konzepten nicht in Bezug auf Wissenschaft, oder anders: Sie sehen eine Wissenschaftlerin nicht als die optimale Person für performative Kulturproduktion an. Die Einschätzungen erfolgen vielmehr mit Bezug auf die Kulturwelt. So war für eine interviewte Akteurin (MP) zwar klar, dass es in einer wissenschaftlichen Weise inkorrekte Verwendungen von Theorien geben kann. Das damit verbundene Richtig und Falsch war aber für ihre Position auf der Metaebene nicht relevant: „Es kann besser und schlechter gemacht werden. Aber es kann ja auch was Spannendes haben, wenn es überhaupt nicht richtig ist.“ (Quelle: Interview)

Die Metaebene als Dispositiv

Die Metaebene und die dabei erfolgenden Verhandlungen bieten einige Funktionen für die Akteur*innen einer Kulturwelt. Neben der grundsätzlichen Einschätzung von performativer Kulturproduktion, die oben erläutert wurde, werden weitere Verortungen ermöglicht: So kann in Bezug zur Metaebene auch ein Urteil zu Resultaten der Kulturproduktion selbst gefällt werden. Die zuvor bereits zitierte Akteurin (BF), die vor allem schwache performative Effekte erwartete und diese bereits negativ beurteilte, erweiterte dies auf mögliche stärkere performative Effekte: „Manchen Produzent*innen glaube ich wirklich, dass sie sich hingesezt, die Theorien gelesen und intellektuelle Vorstellung davon entwickelt haben, was sie tun werden. Der Grund, warum ich ihnen das glaube, ist, dass ihre Musik oft wirklich stumpf und langweilig ist“ (Quelle: Interview). Daneben lassen sich

auch Personen über die Metaebene einschätzen: So wurde etwa ein bestimmter Künstler von verschiedensten Interviewpartner*innen hervorgehoben, weil sie dessen Ansatz der performativen Kulturproduktion schätzten. Die Akteur*innen waren daran interessiert, was dieser Künstler zu verschiedensten Themen zu sagen hatte. Nicht zuletzt ermöglicht die Metaebene, die eigene Kulturproduktion einzuschätzen und mit anderen abzugleichen. Dies erläuterte etwa eine Interviewpartnerin (MP), indem sie ihre eigene Kompetenz bei der Einschätzung der Theorieverwendung von anderen Personen beschrieb:

MP: Ich müsste [beim Einschätzen von anderen Leuten] sowieso vorsichtig sein. Ich bediene mich dieser theoretischen Sprache gar nicht – ich könnte das gar nicht. Ich versuche also überhaupt nicht, auf die Begriffe zurückzugreifen. Weil ich weiß, dass ich wohl schnell auffliegen würde. Gleichzeitig funktioniert das auch anders rum: Ich muss vorsichtig sein, mit dem Finger auf jemand zu zeigen und zu sagen: ‘Ahh, da, nur so eine oberflächliche Verwendung [der Theorie]!’ (Quelle: Interview)

Die zentrale Funktion der Metaebene, die anhand der verschiedenen Einschätzungen deutlich wird, ist die Generierung von symbolischem Kapital in der Kulturwelt. Das heißt, das Vertreten einer bestimmten Theorieauswahl und eines bestimmten Theorieumgangs sowie die Einordnung von Personen ist eine Strategie, wie die eigene Position hervorgehoben wird und/oder andere Positionen diskreditiert werden. Es ist ein Distinktionsprozess auf der Metaebene, der vor allem der Binnendifferenzierung in der Kulturwelt dient.⁷³ Mit diesen Verhandlungen wird feldtheoretisch gesehen „Prestige“ oder „Reputation“ erlangt und um eine „Position der Autorität“ gekämpft (Diaz-Bone 2010, S. 52 f.). Eine solche Art der Gewinnung von symbolischem Kapital weicht teilweise davon ab, was bei Feldern in einem konzeptionellen Sinne üblich wäre (vgl. Bourdieu 1999, S. 88 ff.; siehe [3.2.2]). Denn theoretisch erwartbar wäre, dass Akteur*innen symbolisches Kapital zu gewinnen versuchen, indem sie auf „reine“ Musik pochen würden, die frei von irgendwelchen Einflüssen sein müsse. Diese Gewinnung des symbolischen Kapitels zeigte sich auch in einigen Fällen der EEM: als spezifische Position im Rahmen der Metaebene, die sämtliche theoretischen Referenzen ablehnt. Sie repräsentiert aber nur eine mögliche Position neben einer Vielzahl anderer erfolgreicher(er) Varianten, wie die Akteur*innen über die Metaebene ihre Reputation zu erweitern versuchten.

⁷³Zur Abgrenzung der Kulturwelt nach außen dient unter anderem die selbstverständliche wissenschaftliche Perspektive [5.2.5].

Mit Bezug auf die eben erläuterte, theoretisch-erwartbare Form der Generierung von symbolischem Kapital kann ein weiterer Aspekt der Metaebene als Dispositiv verdeutlicht werden: Selbst diejenigen Akteur*innen, die eine „reine“ Musik auf der Metaebene vertreten, tun dies in einigen Fällen über einen Bezug auf Theorie. Auf der einen Seite ist dies möglich, wenn Akteur*innen die Position vertreten, dass Kulturproduktion ganz ohne theoretische Elemente erfolgen soll, und zur Begründung dieser Position eine theoretische Argumentation nutzen. Ein Musiker erläuterte beispielsweise, dass er vor allem das machen wolle, was ihm Freude bereite, und er „unmittelbar“ und ohne Konzepte arbeiten möchte (Quelle: Feldnotizen). Zur Begründung dieser Vorstellung bezog er sich allerdings auf Überlegungen des Künstlers und Autors James Bridle und dessen Buch *The New Dark Age* (2019).⁷⁴ Auf der anderen Seite zeigen sich aber auch Akteur*innen, die in der Vergangenheit eine Form der theoretisch-informierten Kulturproduktion betrieben hatten, bevor sie auf der Metaebene eine solche komplett ablehnten. Bei beiden Varianten wird Folgendes deutlich: Sind die Konzepte in einer Kulturwelt etabliert, so wird es schwierig, sich von diesen theoretischen Grundlagen vollständig zu lösen. Die Theorieverwendung und die Verhandlung der Theorieverwendung zeigt sich daher fast als Zwang, dem die Akteur*innen nicht ausweichen können. Selbst die explizite Vorstellung einer komplett theoriefreien Kulturproduktion ist nur aufgrund der Tatsache möglich, dass eine theorie-informierte Kulturproduktion offensichtlich ist.⁷⁵

Abschließend kann auf einen weiteren allgemeinen Aspekt verwiesen werden, welcher den Akteur*innen die Verhandlung der Verwendung von Theoriekonzepten ermöglicht. In der ganzen Beschreibung der Metaebene wurde immer wieder Folgendes deutlich: Es findet sich keineswegs eine einheitliche Vorstellung von performativer Kulturproduktion in der Kulturwelt. Anstelle einer stabilen Form, die Vergleichbarkeit etabliert und einheitliche Bewertungen ermöglicht, zeigen sich interne Distinktionsprozesse. Mit dieser Un-

⁷⁴Obschon das Buch *The New Dark Age* (Bridle 2019) nicht unbedingt als kultur- und sozialwissenschaftliche Publikation angesehen werden kann, finden sich darin wiederum diverse Referenzen auf theoretische Konzepte dieser Disziplinen. So nimmt der Autor etwa den Begriff des Anthropozäns in Bezug auf Donna Haraway auf, erläutert das Konzept des Plattformkapitalismus, erklärt die marxistische Kulturkritik von Frederic Jameson und verweist auf Guy Debord, Walter Benjamin sowie weitere Theoretiker*innen.

⁷⁵Feldtheoretisch argumentiert könnte hier von einer allgemeinen „Doxa“ beziehungsweise feldspezifischen „Illusio“ gesprochen werden, die den Akteur*innen zwar bewusst ist, aber trotzdem ihre Wirkmächtigkeit nicht verliert (vgl. Bourdieu 1986, S. 106; 1999, S. 363; Fuchs-Heinritz und König 2014, S. 159).

klarheit wird die Verwendung der Theorie als etwas vermittelt, das eigentlich „magisch“ bleibt und dessen genauer Ablauf nie wirklich im Detail besprochen wird beziehungsweise einheitlich erfahrbar wäre. Es wird zwar der Umgang mit Theorien diskutiert, aber nicht wie genau diese in der Kulturproduktion „funktionieren“ sollen. So beschreibt ein Musiker im Interview in einer Zeitschrift der Kulturwelt, dass seine Produktion untrennbar verknüpft sei mit Kulturtheorie und Kritischer Theorie. Auf die Nachfrage der Journalistin nach dem Wie erläuterte er dann lediglich: „Wir brauchen neue Wege des Denkens, des Sehens und des aktiven Theoretisierens der Welt, in der wir leben, um deren größere Komplexität zu verstehen. Ich kann meine musikalische Praxis nicht von meinem Wunsch trennen, die Welt zu verstehen und sie zu artikulieren“ (Quelle: Materialsammlung). Während also die Theorieauswahl, der Umgang mit Theorie und auch andere Personen sowie deren Kulturproduktion verhandelt werden, bleibt die eigentliche Verwendungsweise der Theorie etwas kaum Fassbares. Diese unklare und „magische“ Wirkung scheint auf die Akteur*innen oftmals eine Faszination auszuüben. Sie bietet einen Ersatz für diejenigen magischen Aspekte, die von den Kultur- und Sozialwissenschaften dekonstruiert oder „entzaubert“ wurden (siehe [5.2.1 und 5.4.1]; vgl. auch Nyfeler 2020, S. 208 f.).

5.4.5 Eine Kulturwelt als „unsichtbares College“

Der vorangehende Abschnitt erläuterte, wie die Akteur*innen in einer Kulturwelt selbst die Verwendung von kultur- und sozialwissenschaftlichen Theoriekonzepten verhandeln. In Bezug zu dieser Metaebene wurde deutlich, dass der Kontext der Vermittlung von einem Theoriekonzept zwar diskutiert wird, aber hierfür keineswegs eine durchgängige Vorstellung herrscht, was gut und was schlecht sei. Es fanden sich keine einheitlichen Beurteilungen davon, ob etwa eine Vermittlung der Theoriekonzepte für den Zweck der Kulturproduktion an einer Universität besser wären als an einer Fachhochschule, oder dass überhaupt eine solche Hochschulausbildung notwendig wäre. Anders formuliert: Die verschiedenen Arten der Vermittlung, wie sie analytisch als Intermediationsformen erläutert wurden [5.2.3], koexistieren und haben alle eine Berechtigung auf der Metaebene. Zwar mögen sich unterschiedliche Konsequenzen für die Beurteilung von performativer Kulturproduktion im engeren Sinne ergeben. Doch die institutionelle Zugehörigkeit, die im Zusammenhang mit der Vermittlung der Theorien steht, bildet keinen eindeutigen und einheitlichen normativen Orientierungspunkt für die Akteur*innen.

Die fehlende Relevanz von Institutionengrenzen verweist auf einen weiteren neuen Prozess, der im Zusammenhang mit der performativen Kulturproduktion eingeführt werden kann: Anstelle von objektivierten und institutionellen Zugehörigkeiten zeigt sich in der EEM vielmehr ein Phänomen, das als „unsichtbares College“ bezeichnet werden kann. Der Begriff wurde ursprünglich von Diana Crane (1972) eingeführt und beschreibt eine stärker informelle soziale Organisation zum Austausch unter Wissenschaftler*innen an Universitäten. Die Spezifikation über den Zusatz des Unsichtbaren bezieht sich darauf, dass diese Colleges und die darin enthaltenen Netzwerke nicht von den formalen Strukturen einer Universität erfasst sind (also etwa die Zugehörigkeit zu einer Fakultät). Trotzdem, so die Erkenntnis von Crane, lassen sich Forschungsbereiche, deren Austausch und die erzielten Ergebnisse besser durch diese informellen Bezüge oder eben die unsichtbaren Colleges erklären als über die formal erfassten Zusammenhänge: „[T]he most important indicators of social organization in a research area are informal discussions of research, published collaborations, relationships with teachers, and influence of colleagues upon the selection of research problems and techniques“ (Crane 1972, S. 41). Es ist das unsichtbare College, das einen bestimmten Forschungsbereich sowie dessen Auswahl von Problemen und die angewandten Techniken bestimmt (Crane 1972, S. 13). Dieses Konzept kann nun auch auf eine Welt wie die EEM angewendet werden, in der sich performative Kulturproduktion zeigt.

In einem einführenden Schritt können einige Aspekte der Situation der Intermediation nochmals aufgenommen und auf das unsichtbare College bezogen werden, bevor dann auf den neuen Prozess verwiesen wird (und basierend darauf weitere Aspekte erläutert werden). Dies ist zunächst die Art der Grenzziehung, die in der EEM erfolgt [5.2.5]: Auch die selbstverständlich wissenschaftliche Perspektive und die damit etablierten Grenzen waren keineswegs formal zu erfassen. Denn die Akteur*innen der Kulturwelt gehörten einer Vielzahl verschiedener Institutionen beziehungsweise verschiedenen Feldern an. Die eigentlichen sozialen Grenzen – teilweise objektiviert über Mitgliedschaften – würden daher anhand anderer Linien verlaufen. Die damit verbundenen Zuschreibungen erfassen jedoch nicht das Zusammengehören von Akteur*innen in der EEM und die darin stattfindenden Prozesse. Vielmehr wird eine Entdifferenzierung deutlich: Die eigentliche soziale Organisation lässt sich besser durch die Selbstverständlichkeit der wissenschaftlichen Perspektive auf Kulturproduktion und deren informelle Zusammenhänge fassen. Weiter kann hervorgehoben werden, dass in der Kulturwelt selbst bereits Theorien vermittelt werden, nämlich im Rahmen der als Netzwerkstruktur beschriebenen Intermediationsform [5.2.3]. Die Theorien werden daher nicht nur in der Kulturwelt verwendet, sondern dort auch verbreitet

und Akteur*innen lernen theoretische Konzepte teilweise erstmals in der Kulturwelt kennen. Ebenfalls können die Nahelegungen der Theorieverwendung erneut aufgenommen werden [5.2.6]: Diese erfolgten keineswegs nur im Rahmen einer bestimmten Ausbildungsinstitution, sondern zeigten sich über verschiedene Kontexte hinweg. Zuletzt wird deutlich, dass das unsichtbare College als Umfeld für die Akteur*innen die konventionelle Grundlage für Performativität [5.2.8] erweitert: Es ist nicht nur ein Sinn für performative Kulturproduktion, der vermittelt wird, sondern auch eine Vielzahl weiterer und konkreter Gelegenheiten, um performative Kulturproduktion selbst zu fördern.

Die konzeptionelle Fassung der Kulturwelt EEM als unsichtbares College erlaubt es, Aspekte aus der Situation der Intermediation mit einem anderen Schwerpunkt zu fassen sowie weitere Überlegungen anzubringen. Zuerst lässt sich grundsätzlich hervorheben, dass es kaum formale Kontexte gibt, im Rahmen derer ein Umgang mit kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien für Kulturproduktion vermittelt wird. Die Verwendung der Theorien ist nicht klar festgelegt oder abgebildet, was bereits als „magisch“ beschrieben wurde (siehe oben). Selbst im Rahmen der Ausbildung an Fachhochschulen bleiben die Details der Anwendung der Konzepte bei Kulturproduktionen unklar. In den untersuchten empirischen Fällen zeigte sich dies folgendermaßen: Die an Kunst- und Musikhochschulen eingeschriebenen Akteur*innen mussten ergänzend zu ihrer Kulturproduktion schriftliche Arbeiten verfassen, wozu sie auf theoretische Konzepte zurückgriffen. Hierbei suchten sich die Akteur*innen auch Hilfe von befreundeten Studierenden aus kultur- und sozialwissenschaftlichen Fächern. Dies taten sie nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass der genaue Umgang mit Theorie an den Fachhochschulen kaum erlernt wurde. Die befreundeten Studierenden hatten dann zwar eine stärker formalisierte Ausbildung genossen in Bezug auf das Schreiben von Arbeiten und den Umgang mit theoretischen Konzepten. Für die Art und Weise der Verknüpfung von Kulturproduktion und Theorie hingegen hatten sie jedoch genauso wenig eine Grundlage. Sowohl an den Fachhochschulen als auch an den Universitäten fehlt daher eine institutionalisierte Vorstellung des Umgangs mit Theorie in der Kulturproduktion, die formal vermittelt werden könnte.

Stattdessen hält die Kulturwelt selbst Praktiken bereit, welche die Verwendungen von Theorien an die Akteur*innen vermitteln. Dies sind beispielsweise erste eigene Formate: Etwa Workshops im Rahmen von Veranstaltungen, bei denen nicht nur Theorien vermittelt, sondern auch deren Verwendung bei der Kulturproduktion genauer betrachtet werden sollte. Ein Beispiel hierfür war ein Nachmittag zum Konzept des „Doing Gender“ der beiden Soziolog*innen Candace West und Don Zimmermann (1987), der von EEM-Akteur*innen im

Rahmen eines Festivals veranstaltet wurde. Ziel der Veranstaltung war es, „sich mit ausgewählten und zentralen Konzepten des Textes auseinanderzusetzen und die Teilnehmer*innen zu inspirieren, diese in ihrem Leben sinnvoll zu nutzen: kreativ, politisch und gesellschaftlich“, so die eigene Beschreibung (Quelle: Materialsammlung). Über solche und ähnliche Beispiele werden Versuche deutlich, bei denen die Details der Verwendung von Theorie explizit gemacht und in einer formalisierten Weise etabliert werden sollen. Gleichzeitig bleibt aber der größere Teil der Vermittlung der Theorieverwendung implizit. Dies zeigt sich auch daran, dass an Workshops oder Gesprächsformaten der Kulturwelt die Theoriekonzepte oftmals nur beiläufig eingeführt werden: als etwas, das bereits allen bekannt ist. Ein ähnlicher Prozess zeigt sich bei Referenzen auf Theorien im Rahmen der konkreten Resultate der Kulturproduktion (z. B. ein Albumcover oder ein Presstext). Obschon die theoretischen Konzepte kurz erklärt werden, bleiben die Ausführungen oft sehr eingeschränkt und stärker evozierend. Im Sinne eines unsichtbaren Colleges erfolgt daher vor allem ein implizites Erlernen von performativer Kulturproduktion.

Die Colleges, die von Kulturwelten wie der EEM etabliert werden, entwickeln verschiedene Formen, die zur informellen Verbreitung von Theoriekonzepten und den Umgangsweisen damit dienen. Neben den erwähnten Workshops oder Presstexten ist dies eine Vielzahl von Publikationen wie Zeitschriften, die Theoriekonzepte vermitteln und/oder eine theoretische informierte Sprache aufweisen, während sie gleichzeitig Aspekte der Kulturwelt verhandeln (etwa Rezensionen von Musikveröffentlichung präsentieren usw.). Solche Zeitschriften werden auch im Zusammenhang mit Veranstaltungen produziert. Neben den das Musikprogramm ergänzenden Gesprächsformaten wird so eine weitere Möglichkeit zur Vermittlung von theoretischen Inhalten etabliert. Im Sinne eines Colleges wird dabei der Umgang mit Theorie nicht nur für die lesenden Personen nahegelegt, sondern vor allem für eine Vielzahl an den Magazinen beteiligter Personen. In einem Beispiel wurden die Autor*innen beispielsweise von (nicht weiter spezifizierten) „Expert*innen“ begleitet (Quelle: Materialsammlung). Neben den Magazinen finden sich weitere Formen, mit denen die Colleges Theorie und deren Verwendung vermitteln: Onlineforen wurden ergänzend zu Veranstaltungen betrieben, Empfehlungen zu Büchern auf den sozialen Medien geteilt, gemeinsame Bücherlisten zusammengestellt oder Videos hergestellt, bei denen mit Theorie arbeitende Künstler*innen bei Diskussionen mit anderen Akteur*innen gefilmt wurden.

Die Akteur*innen selbst erleben im Rahmen des unsichtbaren Colleges über die Zeit vor allem eine Gewöhnung an performative Kulturproduktion. Zu Beginn werden Referenzen auf Theorie als etwas Befremdliches erlebt, bevor diese

dann immer mehr „akzeptiert“ und als etwas Normales angesehen werden. Dies beschreibt auch die folgende Interviewpartnerin (MP) und ergänzt, wie sich bei ihr ein theoretisches Wissen anhäufte und wie sie einen eigenen Umgang mit den theoretischen Konzepten entwickeln konnte:

- GS: Wie sehr ist das noch befremdlich für dich, wenn du den theoretischen Referenzen begegnest?
- MP: Am Anfang war das sehr befremdlich. Ich hatte das Gefühl, nur wenig oder einen schlechten Zugang dazu zu haben. Ich konnte mir den nie wirklich erarbeiten. Aber ich habe einen Umgang damit gefunden. Ich habe irgendwann angefangen, das einfach als eigene Sprache oder eigene Disziplin zu begreifen. Wie Lyrik: Ich kann das auch lesen und begreif es nicht – und das ist okay ... Seitdem ich die Dinge so betrachte, kann ich sie anders lesen und auch verstehen, ohne selbst unendlich viel davon gelesen zu haben. Mit dem geht ein Wissen Hand in Hand, das sich aufbaut, ringsherum; wie Konzepte, die man immer wieder hört, anders hört, ohne dass man sie selbst gelesen haben muss. So entwickelt man auch ein Verständnis dafür. Mittlerweile kann ich etwas lesen – ich bin jetzt gerade an einem kleinen Buch, wo extrem viel zitiert und auf Theorie verwiesen wird. Und ich weiß damit umzugehen. Früher hingegen war das so: „Ist das wirklich meins?“ Jetzt kann ich das lesen und ich weiß, dass ich mir die Fußnoten je nachdem merken kann, und das noch etwas nachlese oder auch nicht. Es ist wie ... Wie sagt man denn, wenn man Lücken überspringt? Es gibt doch die ganz einfachen Dinge, wenn man einen Satz hat und es fehlen Buchstaben. Aber man kann es trotzdem lesen. So kommt mir das manchmal vor. (Quelle: Interview).

Die von der Interviewpartnerin beschriebene Fähigkeit im Umgang mit Theorie, welche sie über die Zeit erlernte, hat den Charakter eines impliziten Wissens (Polanyi 2016). Der Umgang mit Theorie wird nicht formal erlernt und repräsentiert nicht eine Fähigkeit, die durch die Akteur*innen selbst erfasst werden kann oder genau festgelegt ist (vgl. Crane 1972, S. 136). Neben der Gewöhnung spielt im Rahmen des unsichtbaren Colleges der EEM die Nachahmung eine wichtige Rolle. Dies wurde insbesondere bei Akteur*innen deutlich, die Texte für die Medien der EEM verfassten. Dabei erläuterten sie, wie sie einerseits versuchten, die Sprache zu übernehmen, die in Texten auftraten, die bereits Theorien verwendeten. Oder wie sie andererseits auf ähnliche theoretische Konzepte verweisen wollten, die sie bereits aus Texten kannten. Wiederum wird das Schreiben dieser Texte der EEM-Medien nicht formal vermittelt, stattdessen dienten die

bereits vorhandenen Texte als Orientierung. Eine Interviewpartnerin (MP) beschrieb das so: „Ich habe vor allem mit [einer bestimmten Zeitschrift] angefangen. Da hab’ ich gemerkt, die sprechen und schreiben anders, oder gewisse Kolumnen, gewisse Autor*innen sprechen anders. Das hat mich interessiert. Ich hatte zwar nicht das Gefühl, das auch können zu müssen – okay, vielleicht ein wenig.“ (Quelle: Interview)

Im Rahmen des unsichtbaren Colleges werden zudem bestimmte neue Rollen etabliert, die Vermittlungsprozesse übernehmen. Diese Rollen ergänzen die Intermediationsprozesse der Studies (siehe [5.2.2]) oder übernehmen diese teilweise komplett. Crane folgend können sie als Meinungsführer*innen im College aufgefasst werden (Crane 1972, S. 72 f.). Sie fördern beispielsweise über persönlichen Einfluss den Kontakt zwischen Akteur*innen aus der Wissenschaft und der Kulturwelt. Die interviewte Veranstaltungsorganisatorin (DA) kann als solch eine Meinungsführerin aufgefasst werden. Sie sah sich auch selbst in einer solchen Rolle: „Von Anfang an wollten wir die Grenzen überschreiten: nämlich von dem, was einem zugeschrieben wird als der Ort, an dem man sich entfalten darf. Leute sollten auch zu uns kommen und in einen Austausch treten, die vielleicht diskursiver verortet sind, teilweise aus akademischen Zusammenhängen kommen“ (Quelle: Interview). Die gegenseitige Partizipation sowie Vermischung von Kulturproduktion und Wissenschaft war für sie eine „Idealvorstellung“ (ebd.). Neben einer vermittelnden Rolle für performative Kulturproduktion fördern die Meinungsführer*innen die Performativität aber auch direkt. Die eben zitierte Person ermutigte beispielsweise Musiker*innen zur Verwendung von Konzepten. So sollten die Produzent*innen ihre Prozesse „anders, systematischer, präziserer, theoretischer und analytischer“ angehen und diese noch mal „schärfen“ (ebd.). Die Meinungsführung im College wird dabei von Positionen im Feld übernommen, die auch sonst einflussreich sind: Akteur*innen, deren Musikproduktion angesehen ist, die wichtige Veranstaltungen organisieren oder die regelmäßig angefragt werden, Texte für Medien der Kulturwelt zu schreiben.⁷⁶ Die Vermittlung beziehungsweise Förderung von performativer Kulturproduktion ist daher auch eine mögliche Auszeichnung für eine dominante Rolle in der Kulturwelt.

Neben der Relevanz für die Kulturproduzent*innen spielt das unsichtbare College eine Rolle für die wissenschaftlichen Akteur*innen. Die im College

⁷⁶Im Rahmen der empirischen Arbeit wurde dabei deutlich, dass zentralere Personen im Feld zwar oftmals etwas weniger Zeit hatten für die Interviews, sich aber trotzdem gerne zum Thema der performativen Kulturproduktion äußerten und sich dabei in ihrer Rolle als Meinungsführer*innen angesprochen fühlten.

stattfindende Weitervermittlung von theoretischen Konzepten mag dabei nicht für alle einen gleichermaßen relevanten Kontext repräsentieren. Insbesondere bei den im wissenschaftlichen Feld etablierten Akteur*innen können Anfragen aus den Kulturwelten auch für Verwirrung sorgen. Dies zeigt sich etwa in der Aussage der folgenden Soziologieprofessorin, die zu einem Gesprächsformat der EEM eingeladen wurde: „Ich war bei dieser Einladung etwas irritiert, denn ich wusste eigentlich trotz vieler Kommunikation bis vorher nicht wirklich, um was es hier geht. Aber das ist ja was sehr Produktives und ich lasse mich gerne irritieren“ (Quelle: Feldnotizen). In vergleichbarer Weise bezeichnete ein Philosophieprofessor, der an einem anderen Gesprächsformat teilnahm, dies als „willkommene Abwechslung“ (Quelle: Feldnotizen). Bei weniger etablierten wissenschaftlichen Akteur*innen repräsentieren die Kulturwelten aber durchaus auch eine relevante Bühne für deren Forschungsergebnisse. Die Kontexte des Colleges werden von ihnen aktiv gesucht: Vorschläge für Vorträge werden von den Wissenschaftler*innen eingereicht oder Buchpräsentationen an den Orten der Kulturwelt organisiert.⁷⁷ Es scheint durchaus die Vorstellung zu herrschen, dass eine Kulturwelt die wissenschaftlichen Arbeiten als relevant ausweisen kann.

5.4.6 Ein Feld für die Reise durch Institutionen

In den bisherigen Erläuterungen zur performativen Kulturproduktion in der EEM wurde immer wieder der Begriff des Feldes verwendet. Grundsätzlich scheinen auch einige empirische Mechanismen vorzuliegen, die auf die Präsenz eines eigenen Feldes schließen lassen (Bourdieu 1993, S. 107 ff.; vgl. Martin 2003, S. 11): Die EEM zeigt sich als bestimmte Form der Produktion, an der verschiedene Akteur*innen beteiligt sind und die ein finanzielles Einkommen ermöglicht. Hierfür bietet die Kulturwelt gewisse Ressourcen, die in Verbindung mit weiteren gesellschaftlichen Zusammenhängen stehen: Es finden sich einige Bildungsangebote an Kunsthochschulen, ein Musikmarkt für Verkäufe oder staatliche Kulturförderung können mit Bezug auf die Kulturwelt beantragt werden. Die EEM ist daher ein konkretes Produktionsfeld. Darin herrscht eine geteilte Vorstellung der Produktionsform und damit der Art und Weise, wie Ressourcen gewonnen und

⁷⁷Das Interesse der Wissenschaftler*innen an den Bühnen des unsichtbaren Colleges hängt womöglich damit zusammen, dass trotz einer gewissen Institutionalisierung für die Forschungsbereiche der Studies weniger Präsentationsmöglichkeiten vorhanden sind als bei klassischen Disziplinen der Kultur- und Sozialwissenschaft.

genutzt werden können. Dies ermöglicht eine Passung zu einem bestimmten Habitus. Als Praxisfeld etabliert die Kulturwelt daher Handlungs-, Denk- und Wahrnehmungsschemata für die Kulturproduktion und deren Wertigkeiten. Mit Bezug auf die Prozesse um Performativität wurde deutlich, dass die Theorien über einen Brechungseffekt importiert werden (vgl. Bourdieu 1999, S. 349; siehe [5.2.7]): Die Kulturwelt hat eine eigene Logik im Umgang mit den Konzepten (die im wissenschaftlichen Feld mit einer anderen Logik verwendet werden). Die ersten beiden Mechanismen der EEM als Produktions- und Praxisfeld waren diejenigen, die sich durch die stärker performativen Effekte veränderten. Neben diesen Effekten zeigt sich weiter, dass sowohl der Umgang mit theoretischen Konzepten als auch die Kulturproduktion allgemein von dominanten Personen beeinflusst wird. Diese Beeinflussung erfolgt auch ohne einen direkten Kontakt unter den verschiedenen Akteur*innen, aber bei gegenseitiger Wahrnehmung. Nicht zuletzt konkurrieren die Akteur*innen um diese dominanteren Positionen, wie zuvor bei der Betrachtung der Metaebene deutlich wurde [5.4.4]. Die EEM repräsentiert daher auch ein soziales Kräftefeld.

Die Kulturwelt weist jedoch auch Eigenschaften auf, die darauf verweisen, dass die EEM lediglich als ein sekundäres Feld vorhanden ist oder gar nicht als eigenständiges Feld aufgefasst werden sollte (vgl. Lahire 2015, S. 63 f.).⁷⁸ Mit Hinblick auf ein mögliches Kräftefeld gilt es nämlich hervorzuheben, dass ein sehr großer Teil der Personen, die in der EEM tätig sind, „Amateur*innen“ sind. Das heißt, dass deren Musikproduktion, die Organisation von Veranstaltungen oder das Schreiben von Texten lediglich ein Hobby repräsentiert, während sie hauptsächlich in einem anderen Berufsfeld tätig sind. Diese Amateur*innen mögen zwar Interesse in der EEM verfolgen, tun dies aber keineswegs in einer Art und Weise, die dem Streben nach „dominanten“ Positionen in einem stark institutionalisierten Berufsfeld entsprechen würde (so steht beispielsweise Freundschaft und weniger der symbolische oder ökonomische Erfolg im Zentrum des Handelns). Zudem findet sich selbst für die „professionellen“ Akteur*innen kein einheitliches Berufsprofil, das von der EEM etabliert wurde und worauf sich Personen beziehen könnten. Ein Studiengang an einer Kunsthochschule, der von verschiedenen untersuchten Akteur*innen abgeschlossen wurde, verdeutlicht dies: „Einige unserer ehemaligen Studierenden setzen ausschließlich auf musikalisch-künstlerische Projekte. Bei

⁷⁸Ein primäres Feld wäre ein gesellschaftlicher Teilbereich, der über die ökonomischen Möglichkeiten verfügt, Akteur*innen zu permanenten Agent*innen zu machen, ohne dass diese sich einem weiteren Feld voll widmen müssen. Ein sekundäres Feld bietet diese Möglichkeiten hingegen nicht (Lahire 2015, S. 79, 2010, siehe auch [3.2.3]).

den meisten Absolvent*innen ist dies jedoch nur ein Teil der Praxis, die sich schlussendlich aus diversen weiteren Tätigkeitsbereichen ergibt“ (Quelle: Materialsammlung). Die Absolvent*innen dieser Fachhochschule arbeiteten als Audioingenieur*innen in verschiedenen Studios, komponierten kommissionierte Musik für andere Medien, waren in der Bildung tätig oder widmeten sich Forschungsprojekten. Neben den Mechanismen eines Praxisfeldes zeigen sich daher genauso Aspekte, die einer einheitlichen Passung eines Habitus entgegenlaufen. Die EEM scheint daher am ehesten einem Produktionsfeld zu entsprechen. Da jedoch die Merkmale eines Kräftefeldes und Praxisfeldes nicht vorhanden sind, kann gefolgert werden, dass vielmehr andere Felder die Art und Weise der Kulturproduktion beeinflussen: das weitere Feld der Kunst, der Musik und der Wissenschaft. Die Abwesenheit von einer eigenen Autonomie der Produktion (vgl. Bourdieu 1969, S. 91) würde dann wiederum gegen die EEM als Feld sprechen.

Dass die Kulturwelt ein nur teilweise etabliertes Feld ist, ist nicht nur die Feststellung einer analysierenden Perspektive. Diese Charakteristik erfahren auch die Akteur*innen selbst und sie haben hierfür zwei spezifische Umgangsformen entwickelt. Die beiden Formen des Umgangs mit der unklaren Feldsituation stehen zudem im Zusammenhang mit einer performativen Kulturproduktion.

Einerseits versuchen die Akteur*innen, gewisse Bereiche der Kulturwelt als ein Segment der Sicherheit anzusehen: Sie „setzen“ auf die EEM als Feld und versuchen sich vollständig als dessen Agent*innen zu etablieren. Ausgehend von den Produktionsweisen wird so etwa auf den Aspekt der EEM als Praxisfeld gesetzt: Eine Interviewpartnerin (AC) brach beispielsweise ihr kulturwissenschaftliches Studium ab und zog in eine andere Stadt, um sich dem theoretisch-informierten Schreiben für die Kulturwelt zu widmen. Sie begründete dies wie folgt: „Ich dachte, das wäre vielleicht etwas lukrativer – und das war es auch“ (Quelle: Interview). Auch der Amateurstatus in der Kulturwelt wird verlassen und voll auf die EEM als Kräftefeld gesetzt. So gab ein weiterer interviewter Akteur (CD) seine feste Position in einem Musikorchester der Klassik auf und arbeitete stattdessen nur noch Teilzeit als Bratschenspieler. Den Hauptteil seiner Zeit widmete er fortan der Arbeit für einen EEM-Musikverlag. Auch eine andere Musikerin (NR) gab ihre Karriere in der Klassik auf, um ganz auf die Musikproduktion in der EEM zu setzen. Beide Akteur*innen erläuterten diesen Wechsel damit, dass in der Kulturwelt ein Umgang mit theoretischen Konzepten vorherrsche und sie der EEM deshalb eine größere Relevanz zusprachen als dem Feld der klassischen Musik. Die erste Umgangsform und die Anerkennung der EEM als Feld durch die Akteur*innen kann aber auch scheitern, was dazu führt, dass sie eine große Unsicherheit in der Kulturwelt erleben (vgl. Thom 2019b, S. 217).

Als Reaktion auf die Unsicherheit versuchen die Akteur*innen daher andererseits, Sicherheit in etablierteren Feldern zu finden. Dies kann in verschiedensten gesellschaftlichen Bereichen erfolgen, wie das ein Akteur beschreibt: „Die Musik der 90er Jahre bot sichere Verkäufe, Budgets für Videos, eine Knappheit sowohl von Konkurrenz als auch Medienkanälen. Das ist aber schon längstens entkoppelt und jetzt gibt es andere Unterstützungsmodelle: Einige [Musiker*innen] sind in der Modewelt tätig, einige in der Kunstwelt, wieder andere im Tech-Bereich – oder gleich überall“ (Quelle: Materialsammlung). Eine andere Musikerin (BF) entschied sich, ein Buch zu schreiben und hierfür staatliche Fördergelder zu beantragen. Sie begründete dies unter anderem damit, dass sie keine finanzielle Sicherheit mit der Veröffentlichung von Musik in der EEM erreichen könne. Für das Buch arbeitete sie zudem mit einer Vertreterin der Cultural Studies zusammen (siehe [5.3.4]). Die Wissenschaft scheint daher Sicherheiten für die Akteur*innen zu bieten beziehungsweise sie wird als Feld mit größeren Sicherheiten als die EEM imaginiert. Ein weiterer interviewter Musiker (FI) beschrieb dies so: „Ich habe meine Tätigkeit [in der EEM] satt, die keine Arbeitsplatzsicherheit oder Zukunft im Sinne von Stabilität oder Weiterentwicklung bietet. Deshalb bin ich daran interessiert, an Universitäten zu arbeiten“ (Quelle: Interview). In den Zitaten wird deutlich, dass die EEM als Produktionsfeld auch als sehr unsicher erlebt wird und dass diese Unsicherheit über eine Agentschaft in anderen Feldern kompensiert werden soll.

Dass sich in der EEM sowohl ein Segment der Sicherheit als auch ein Segment der Unsicherheit zeigt, verdeutlicht einen weiteren Aspekt. Die Akteur*innen erleben in Verbindung mit ihrer Tätigkeit in der EEM eine Reise durch eine Vielzahl von Institutionen. Dies zeigt sich bereits in Bezug auf die Kulturproduktion im engeren Sinne: Hier kommen die Akteur*innen in Kontakt mit Institutionen des erweiterten Musikfeldes, etwa bei Zusammenarbeiten mit Vertreter*innen der Kunstmusik, der Klassik oder der Popmusik. Diese Zusammenarbeiten entstehen bei der Nutzung von Veranstaltungsorten oder im Rahmen von Festivals. Die Reise geht durch weitere Institutionen der Kulturproduktion in anderen Feldern, etwa Kunstmuseen und Galerien, da Akteur*innen ihre Musik im Rahmen von Ausstellungen präsentieren. Ebenfalls sind Zusammenarbeiten mit Theaterinstitutionen üblich, da Veranstaltungsorte verschiedene Kultursparten bedienen. Ergänzend zu diesen Institutionen aus den Feldern der Kulturproduktion kommen weitere gesellschaftliche Bereiche hinzu: An den Fachhochschulen erhalten die Akteur*innen im Rahmen ihrer Ausbildung nicht nur Einblicke in Theoriekonzepte, sondern mit diesen Bildungsinstitutionen werden weitere Projekte initiiert. Die EEM-Akteur*innen geben Workshops, arbeiten in Forschungsprojekten oder laden die wissenschaftlichen Akteur*innen zu eigenen

Gesprächsformaten ein. Ein weiterer Kontakt erfolgt mit staatlichen Institutionen über die Beantragung von Fördergeldern. Ebenfalls sind Tätigkeiten im Journalismus möglich. Nicht zuletzt ist die Reise auch im physikalisch-räumlichen Sinne zu verstehen: Die Tätigkeiten erfolgen in verschiedenen Städten und Ländern.

Die Reise durch die Institutionen kann an einem Beispiel erläutert werden, bei dem mindestens zwölf verschiedene institutionelle Bezüge einer einzelnen EEM-Akteurin deutlich werden. Sie studierte Medienwissenschaft sowie Anthropologie und arbeitete im Rahmen eines Doktorats sowohl an einer (1) Fachhochschule als auch an einer (2) Universität. Als Teil ihrer Forschung war sie aktiv im (3) Bereich der Sound Studies und veröffentlichte Sammelbände bei (4) wissenschaftlichen Verlagen. Ergänzend zur Wissenschaft war die Akteurin als Journalistin für größere (5) Tageszeitungen tätig, publizierte aber auch eine (6) EEM-Zeitschrift gemeinsam mit weiteren Personen. Für die Arbeit an ihrer Zeitschrift erhielt sie nicht nur Unterstützung der (7) öffentlichen Hand, sondern auch Fördergelder einer (8) genossenschaftlich organisierten Firma. Neben all diesen Aspekten kam die eigene Kulturproduktion der Akteurin hinzu: Sie produzierte (9) eigene Musik, war beteiligt an (10) Dokumentarfilmen, organisierte (11) Kunstausstellungen und Konzerte, die unter anderem in (12) Theaterhäusern stattfanden. Das Beispiel zeigt auf, wie umfangreich die institutionellen Bezüge sind, in welchen sich die EEM-Akteur*innen bewegen.

Anhand dieser Reisen gilt es einige Punkte hervorzuheben: Die Zuordnung zu institutionellen Bezügen, wie sie im Beispiel der Akteurin beschrieben wurde, ist keineswegs eindeutig. So sind Überschneidungen möglich, während die vorherige Aufzählung auch hätte erweitert werden können. Die damit verbundene Uneindeutigkeit erleben die Akteur*innen auch selbst, nämlich in Form einer Art Verflüssigung der institutionellen Bezüge: Die Grenzen einer jeweiligen Institution werden womöglich wahrgenommen, allerdings ohne dass sie größere Implikationen hätten. So finden sich kaum zentrale Organisationen, die über eine Mitgliedschaft die verschiedenen Beschäftigungen bestimmen würden. Die Tätigkeit in einer Vielzahl von Institutionen erfolgt oftmals gleichzeitig, obschon natürlich gewisse chronologische Abfolgen vorhanden sind. In der Kulturwelt selbst werden als Folge dieser Konstellationen die Vorstellung eines „Scheiterns“ von Institutionen und auch eine damit verbundene ökonomische Prekarität verhandelt. Gleichzeitig verstehen die Akteur*innen dies alles nicht nur als Problem, sondern oftmals auch als Chance für eigene Möglichkeiten. Im empirischen Material tauchten immer wieder Vorstellungen auf, dass eigene Institutionen imaginiert werden müssten und dass die Grundlagen hierfür in der Kulturwelt etabliert würden. Der wichtigste Punkt bei der Reise der Akteur*innen ist daher folgender: Über alle Institutionen hinweg bietet die Kulturwelt der EEM Bezugspunkte für

die Akteur*innen. Das heißt, sie übernehmen teilweise die Handlungs-, Denk- und Wahrnehmungsschemata aus der EEM und wenden diese in anderen Institutionen an oder kombinieren sie mit den darin vorzufindenden Schemata. Dies mag die Musikproduktion im engeren Sinne zwar nicht ermöglichen, aber eine Vielzahl damit verbundener Aspekte. Deutlich wurde die Rolle der EEM auch an konkreten personellen Bezügen: Die Akteur*innen treffen in ihren Reisen durch Institutionen immer wieder auf Personen, die sie aus der Kulturwelt kennen. Weiter zeigen sich die Bezugspunkte der EEM in Bewertungen, die aus der Kulturwelt übernommen und als legitim für die verschiedenen Institutionen angesehen werden. Ein Aspekt, der in der EEM relevant ist, gilt für die Akteur*innen dann auch als relevant in einer wissenschaftlichen Institution oder in Bezug auf eine Theaterproduktion.

Eine vergleichbare Schlussfolgerung in Bezug auf die Rolle einer Kulturwelt für verschiedene institutionelle Bezüge ziehen auch Bastian Lange und Hans-Joachim Bürkner (2013). Die beiden Autoren analysieren verschiedene Formen der (finanziellen) Wertschöpfung in der Musikwelt einer deutschen Stadt, wobei die untersuchte „Szene“ große Überschneidungen zur EEM aufweist. Lang und Bürkner stellen zuerst ebenfalls fest, dass noch keine festen professionellen Kategorien etabliert sind, welche die verschiedenen Tätigkeiten der Akteur*innen erfassen (2013, S. 163 f.) und auf die Anwesenheit eines Feldes verweisen könnten. Gleichzeitig streben die Akteur*innen eine Art der Professionalisierung ihrer Tätigkeiten an (ebd.). Die Studie verdeutlicht daher ebenso Strategien, die auf die Sicherheit einer Kulturwelt setzen, während gleichzeitig eine (insbesondere ökonomische) Unsicherheit für die Akteur*innen herrscht. Statt einer „Reise“ beschreiben die Autoren eine Flexibilität, die bei den in der Szene tätigen Personen offensichtlich wird. Lange und Bürkner verdeutlichen damit aber dasselbe: Die Akteur*innen sind in verschiedenen Institutionen tätig, sowohl in einer sequentiellen Abfolge als auch gleichzeitig. Hierfür bietet die Kulturwelt eine Grundlage, nämlich einen einheitlichen Bezugspunkt für die verschiedenen Institutionen: „The scene performs a stabilizing function as it gives clues to and hints at promising enterprises and products. It is the basic generator and guarantor of flexibility“ (Lange und Bürkner 2013, S. 163). Neben der Ermöglichung von Flexibilität wird über die Reise durch die Institutionen Folgendes nochmals hervorgehoben: Die eigene Kulturwelt und damit etwas, was für eine Vielzahl von Akteur*innen lediglich eine Freizeitaktivität ist, wird als relevant wahrgenommen für andere gesellschaftliche Bereiche. Erfahrungen und Wissen aus der EEM bilden eine Grundlage für eine Karriere in verschiedenen Institutionen.

In Anbetracht der Reise durch die Institution zeigt sich eine Rolle der EEM, welche der Kulturwelt wiederum einen stärkeren Feldcharakter zuweist. Ein

Feld kann nämlich auch als etwas aufgefasst werden, das eine Regelmäßigkeit in Bezug auf verschiedene Institutionen etabliert:

Most generally, we may say fields emerge whenever we find a set of institutions that individuals tend to traverse in predictable ways with minimal dislocation of subjectivity. In all cases, the field is something that spans and coordinates institutions by allowing individuals to understand their past, current, and future situations in terms of position, trajectory, and similarity or closeness [...]. (Martin 2003, S. 42)

Auch in Bezug auf die EEM erfahren die Akteur*innen eine Beständigkeit, die sie in den anderen institutionellen Bezügen nicht erleben: Während die Reise durch die Institutionen durch eine Diskontinuität geprägt ist, schaffen die Bezugspunkte aus der Kulturwelt eine Kontinuität, indem die Handlungs-, Denk- und Wahrnehmungsschemata der EEM als relevant für die anderen gesellschaftlichen Bereiche angesehen werden (vgl. Diaz-Bone 2010, S. 404). Dadurch werden die Übergänge zwischen den Institutionen ohne eine Verlagerung der Subjektivität erlebt. Wenn hingegen die Bezüge der EEM nicht übertragen werden können, erfahren die Akteur*innen deutlicher eine Trennung zwischen den Institutionen. Dies kann anhand der Aussage der erwähnten Musikerin (NR) erläutert werden, die ihre Karriere in der Klassik beendete, um nur noch auf die Agentschaft in der EEM zu setzen. Sie beschrieb ihre frühere Tätigkeit in der Klassik als „ein anderes Leben“ (Quelle: Feldnotizen). Der Wechsel weg von den Institutionen der klassischen Musik markierte eine Verschiebung der Subjektivität. Im Rahmen ihrer Tätigkeit in der EEM erlebte die Musikerin hingegen die Übergänge und Parallelitäten bei Institutionen nicht als Wechsel. Vielmehr konnte sie verschiedenste Tätigkeiten als Teil ihrer „künstlerischen Praxis“ verstehen, ohne einen Bruch hervorzuheben (ebd.). Dies obschon die Musikerin auch in der EEM in vergleichbaren Projekten tätig war und mit denselben Instrumenten Musik produzierte wie noch in der Klassik. Trotz des beständigen Wechsels erlebte sie in der Kulturwelt aber eine Konsistenz von Bezugspunkten. Aufgrund dieser Rolle kann der EEM durchaus ein Feldcharakter zugewiesen werden.

5.4.7 Theorie als Grenzobjekt und Garant von universalem Wissen

Die Vielfalt an institutionellen Bezügen, die Akteur*innen in der EEM erfahren, ist keineswegs ein Alleinstellungsmerkmal dieser Kulturwelt. Vielmehr können solche „Reisen“ von Personen in spätmodernen westlichen Gesellschaften schon

fast als Normalfall aufgefasst werden (vgl. Lash 1996a, S. 354 f.; Lahire 2017, S. 7; Sennett 1999).⁷⁹ Verbunden damit ist eine geringere biografische Sicherheit (vgl. Beck und Beck-Gernsheim 1994, S. 179; Hitzler und Honer 1994), die sowohl mehr Freiheiten in Lebensläufen ermöglicht als auch ein gesteigertes Potenzial für Enttäuschungen bietet (vgl. Reckwitz 2017, S. 123). Sicherheit muss von den Mitgliedern einer Gesellschaft aktiv über konkrete Handlungszusammenhänge und Begründungsmuster hergestellt werden (vgl. Beck 1986, S. 216 f.). In einer vergleichbaren Weise kann ein weiterer Aspekt der Reise durch die Institutionen verallgemeinert werden: Die Institutionen selbst und organisationale Mitgliedschaften sowie die dadurch etablierten Grenzen beeinflussen immer weniger die Handlungen der Akteur*innen. Auch dies kann als allgemeinere Tendenz von spätmodernen westlichen Gesellschaften beschrieben werden (vgl. Lash 1996a, S. 338 f.; Scott 2004, S. 10 f.). Damit stellt sich die Frage, was anstelle der „objektiven“ Zuordnungen und Handlungsbezüge tritt, mit denen eine neue Sicherheit gewonnen werden kann. In Bezug zur Gewinnung dieser Sicherheit lässt sich wiederum die spezifische Rolle einer Kulturwelt wie der EEM hervorheben.

Zuvor wurde allgemein erläutert, dass die EEM als Feld Handlungsanleitungen für eine Reise durch die Institutionen bietet. Mit dem Blick auf performative Kulturproduktion lässt sich nun weiter verdeutlichen, welche Rolle die theoretischen Konzepte der Kultur- und Sozialwissenschaften dabei einnehmen. Diese Rolle kann zweigeteilt werden: Auf der einen Seite findet sich die Funktion der Theorien allgemein und auf der anderen Seite kann die Rolle des Inhaltes der theoretischen Konzepte diskutiert werden. Diese beiden Seiten werden in diesem Abschnitt erläutert. Während für die Funktion der Theorien auf das Konzept des Grenzobjektes zurückgegriffen wird (Star und Griesemer 1989; Bowker und Star 1999; Bowker et al. 2015), zeigt sich für die inhaltlichen Aspekte eine Art universelles Wissen, das die theoretischen Konzepte zu implizieren scheinen und das die Reise ermöglicht. Insbesondere in Bezug zum Inhalt der Theorien werden neue Prozesse der performativen Kulturproduktion deutlich.

⁷⁹Eine solche Reise durch Institutionen und die damit verbundene Unsicherheit zeigen auch sich in Bezug zu den sogenannten Kulturwissenschaften. Dieses Fach, so eine Einführung von Hartmut Böhme, Peter Matussek und Lothar Müller, sei ein „anspruchsvolles Abenteuer“ ohne sichere Zukunft in der akademischen Laufbahn: „Das Fach ist neu – also ist es offen für unkonventionelle Aktivitäten; es ist relativ unbestimmt – also bietet es Raum für eigenes Gestalten; es ist mannigfaltig verzweigt – also kann man sehr Verschiedenes lernen, neue Wege ausprobieren, sich große Überblicke verschaffen oder auch in eine der Verästelungen vertiefen.“ (Böhme et al. 2007, S. 7 f.)

Die Funktion als Grenzobjekt

Aufgrund der Reise durch die Institutionen stehen die Akteur*innen der EEM grundsätzlich vor einer bestimmten Herausforderung: Sowohl die eigene Reise als auch die Vielzahl der institutionellen Bezüge von anderen Personen führen dazu, dass sie sich mit zahlreichen Optionen konfrontiert sehen, was es zu erreichen gilt und wie dies üblicherweise erreicht werden kann. Obschon nicht alle Institutionen fundamental anders funktionieren müssen, gilt es doch, divergierende Blickwinkel zu vereinen und verschiedene soziale Welten zu kombinieren. Dies wird in den folgenden Erläuterungen einer Interviewpartnerin (DA) deutlich, bei der sie die Zusammenarbeit für die Organisation eines Gesprächsformats bei einer Veranstaltung erläutert. In diesem Gesprächsformat sollten Wissenschaftlerinnen, Musiker, Journalisten, Kuratorinnen und weitere Akteur*innen zu einem Thema Vorträge halten und gemeinsam diskutieren.

GS: Wenn ihr euch für einen Vortrag aus der Wissenschaft entscheidet, wie kommt ihr zu dem Entschluss? Wieso wird jemand Bestimmtes eingeladen?

DA: ... Es ist eine Gemengelage. Wir sind ja auch viele und machen es gemeinschaftlich im Team. Ich mach das ja nicht alleine. Da bringt jeder die eigenen Themen mit. Ich habe natürlich immer versucht, das Team, das an diesem Gesprächsformat arbeitet, auch zu mischen. Als wir angefangen haben, war da G1, der auch so ein Kulturprozent ist und ähnliche Interessen hat, solche Gemengelage herzustellen. Eine Zeit lang habe ich mich auch immer recht intensiv mit G2 ausgetauscht. Er hat das Musikprogramm [eines Konzertlokals] gemacht. Und G3 nahm ich auch dazu. Sie ist jetzt jemand, die sich zwar für Musik interessiert, aber überhaupt nicht aus der Musik kommt. Sie ist Philosophin, Herausgeberin, Autorin, Übersetzerin und so weiter. Im Grunde habe ich G3 immer hinzugezogen, wenn ich das Gefühl hatte, so „oh ich komme hier mit meinen Fragen an echte Wissensgrenzen und ich brauche jetzt mal jemanden, der das nochmals anders einordnen kann, und zwar jemand, der“ – so halt. Das haben wir immer weiterentwickelt: G4 kommt aus der Musikwissenschaft. G5 war ja zeitweilig auch involviert, die natürlich auch mit einem Fuß so in der Sound- und Musikpraxis drinsteckt. Oder G6, der kommt vom öffentlich-rechtlichen Radio, hat selbst auch Philosophie und Literaturwissenschaft studiert und ist dann bei der Klangkunst gelandet. G7 – ich weiß nicht, ob du die kennst? Die arbeitet auch ganz eng mit [einem weiteren Akteur] zusammen, der ein Medienwissenschaftler ist und viel publiziert; viel zum Thema Videokunst, aber auch so zu audiovisuellen Praktiken ... Da war auch noch G8 dabei. Der hat an einer Fachhochschule gearbeitet,

beim Bereich Audiotechnik. Und da gibts meine Kollegin G9, die Biologie studierte. Das ist jetzt gar nicht – die ist Quereinsteigerin. Oder G10 ist auch so ein Quereinsteiger. Mit dem bearbeiten wir eher so die Schnittstelle zur künstlerischen Praxis. (Quelle: Interview)

Eine Zusammenarbeit, wie sie im Zitat beschrieben wurde, scheint Spannung zu implizieren: Es müssen unterschiedliche Blickrichtungen und Vorgehensweisen zusammenfinden, da das Team für die Organisation aus unterschiedlichsten institutionellen Bereichen stammt, die dann im Rahmen der Kulturwelt EEM zusammenkommen (obschon nicht alle zehn erwähnten Akteur*innen gleichzeitig zusammengearbeitet hatten). Die Herausforderung ist daher, unterschiedliche Verständnisse und Bedeutungen in Einklang zu bringen, während die Integrität der je eigenen Vorstellungen aufrechterhalten werden soll (vgl. Star und Griesemer 1989, S. 388 f.). Als Lösung dieses Problems können verschiedene Varianten möglich sein, von der eine genauer betrachtet wird. Beispielsweise könnte die Kulturwelt über „Zwang“ die Vorstellungen vereinheitlichen. Dies mag teilweise funktionieren, ist aber nicht für alle Bereiche ein gangbarer Weg. So würde die Vereinheitlichung einer interdisziplinären Zusammenarbeit entgegenlaufen, wie sie im Zitat erläutert wird. Im Rahmen anderer Zusammenarbeiten scheint die Vereinheitlichung auch nicht möglich zu sein, da die EEM nur schwach institutionalisiert ist. Es kann daher noch weniger erwartet werden, dass die Kulturwelt eine Dominanz auf andere gesellschaftliche Bereiche wie Theater oder Politik ausübt. Eine weitere Möglichkeit ist diejenige der Standardisierung (vgl. Star und Griesemer 1989, S. 405 f.). Eine Zusammenarbeit erfolgt, indem ein minimales Set von Vorgaben festgelegt wird. Hierbei wird lediglich das „Wie“ definiert, ohne auf das „Warum“ einzugehen. In Bezug auf das im Zitat dargestellte Beispiel könnte dies etwa funktionieren, indem die zeitliche Vorgabe für einen Vortrag festgelegt wird, während die Vorträge von den Akteur*innen einzeln ausgewählt würden, ohne den Inhalt mit den anderen abzusprechen. Eine solche Form der Zusammenarbeit ist also durchaus denkbar. Damit wird bereits deutlich, dass eine Übereinstimmung der Perspektiven keine notwendige Bedingung ist, sondern eine Einigung auch auf andere Weisen erreicht werden kann. Die Variante zur Ermöglichung der Zusammenarbeit, die nun genauer erläutert wird, ist diejenige der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien sowie der damit verbundenen Problematisierungen als Grenzobjekte.⁸⁰

⁸⁰ In der ursprünglichen Herausarbeitung des Konzeptes der Grenzobjekte von Susan Star und James Griesemer (1989) waren diese Objekte insbesondere wissenschaftlicher Natur, bevor das Konzept dann auf verschiedene andere „Objekte“ übertragen wurde (vgl. Bowker und Star 1999, S. 296 ff.).

Mit dem Konzept des Grenzobjektes wird theoretisch erfasst, wie divergierende Blickpunkte auf eine bestimmte Art und Weise generalisiert werden können:

Boundary objects are those objects that both inhabit several communities of practice and satisfy the informational requirements of each of them. Boundary objects are thus both plastic enough to adapt to local needs and constraints of the several parties employing them, yet robust enough to maintain a common identity across sites. They are weakly structured in common use and become strongly structured in individual-site use. These objects may be abstract or concrete. [...] Such objects have different meanings in different social worlds but their structure is common enough to more than one world to make them recognizable, as means of translation. The creation and management of boundary objects is a key process in developing and maintaining coherence across intersecting communities. (Bowker und Star 1999, S. 297)

Die Grenzobjekte schaffen die Basis für eine Zusammenarbeit aufgrund einer bestimmten Offenheit, die zwischen interner Vielseitigkeit und externer Eindeutigkeit etabliert wird. Dies kann am Beispiel der Verwendung des Begriffs „Grenzobjekt“ selbst aufgezeigt werden. Denn nicht nur die vorliegende wissenschaftliche Arbeit verwendet dieses theoretische Konzept, sondern auch ein empirischer Fall aus der Kulturwelt EEM. Ein Musiker benutzte „Grenzobjekt“ als Titel seines Albums. In der vorliegenden Arbeit wiederum dient „Grenzobjekt“ zur Beschreibung eines sozialen Prozesses. Wäre hingegen kein solcher Begriff vorhanden, sondern lediglich die umfassende Beschreibung des Konzeptes, dann könnte der Musiker dies nicht als Albumtitel wählen (weil es nicht möglich ist, eine zu große Anzahl Buchstaben für einen Titel zu verwenden). In der aktuellen Form scheint „Grenzobjekt“ jedoch genügend plastisch zu sein, sodass der Begriff sowohl in der Kulturwelt als auch in der Wissenschaft zur Anwendung kommen kann. Gleichzeitig weist er eine gemeinsame Identität aus, die sowohl in der Musikwelt als auch in der Wissenschaft anerkannt wird: „Grenzobjekt“ wird als ein sozialwissenschaftliches Konzept verstanden. In den jeweiligen Anwendungen wird „Grenzobjekt“ konkreter, und zwar auf verschiedene Weise. Der Musiker erläuterte, wie er den Begriff auf die Musikwelt übertragen konnte: auf diejenigen Leute, die verschiedene Musikgenres produzieren und damit zwischen diesen verschiedenen Genres vermitteln. Seine Hoffnung sei, dass sein Album als Grenzobjekt funktionieren könne (Quelle: Materialsammlung). In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff konkret verwendet (d. h. hier detailliert beschrieben), um die Zusammenarbeit von verschiedenen Welten über Theoriekonzepte genauer zu erfassen. Neben den beiden lokal strukturierten Verwendungen kann „Grenzobjekt“ allerdings auch übergreifend gebraucht werden, wobei es ohne weitere Strukturierung einfach eine Verknüpfung von verschiedenen Welten beschreibt. Diese Eigenschaften (Plastizität und Robustheit

sowie unterschiedliche Strukturiertheit nach Verwendungszusammenhang) ermöglichen eine Zusammenarbeit von verschiedenen sozialen Welten. Da keine Zusammenarbeit zwischen dem erwähnten EEM-Musiker und dem Autor der vorliegenden Arbeit stattfand, wird diese Funktion der Grenzobjekte anhand von weiteren Beispielen erläutert.

Grundsätzlich können die Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften als Grenzobjekte funktionieren, da sie in ganz unterschiedlichen Institutionen beziehungsweise sozialen Welten auftauchen. Neben den Disziplinen selbst, deren Studiengängen sowie der hier im Zentrum stehenden Kulturwelt haben die Konzepte eine große Verbreitung in der Gesellschaft erfahren. Verschiedenste soziale Welten haben in vergleichbarer Weise eine neue Problematisierung gemäß den Kultur- und Sozialwissenschaftlern erlebt, wie dies anhand der Exkurse deutlich wird (siehe [5.2.7], [5.3.9] und unten) und in weiteren Analysen aufgezeigt wurde (siehe [1.2–1.3] und [2.3]). In diversen institutionellen Kontexten findet sich ein Teil von Personen, die mit den Theorien in Kontakt gekommen sind und die an der neuen Problematisierung von Kulturproduktion beteiligt sind. Im Gegensatz zur rein wissenschaftlichen Verwendung der Theorien kann in diesen inter-institutionellen Bezügen eine eher eingeschränktere Auswahl an Theorien als Grenzobjekte erwartet werden. Denn an Fachhochschulen sowie im Rahmen einer universitären Grundausbildung wird eine kleinere Auswahl von grundlegenden Theorien vermittelt.⁸¹ Die Auswahl findet sich auch im Kanon der Studies wieder. Nicht zuletzt ergänzen die theoretischen Konzepte, die über die unterschiedlichen Kulturwelten hinweg auftauchen, dasjenige kultur- und sozialwissenschaftliche Wissen, welches als Teil der massenmedialen Berichterstattung rezipiert wird (Merton und Wolfe 1995; Korte 2019, 2021). Über verschiedenste Institutionen hinweg findet sich daher eine mehr oder weniger abgegrenzte Anzahl Konzepte, die vielen Personen als Referenzen bekannt sind.

Die eigentliche Zusammenarbeit wird ermöglicht, da die theoretischen Konzepte insbesondere einen „Idealtyp“ repräsentieren, als bestimmte Ausprägung von Grenzobjekten (Star und Griesemer 1989, S. 410).⁸² Sie ermöglichen eine

⁸¹ Das zuvor erwähnte Beispiel der „Grenzobjekte“ kann daher als Spezialfall betrachtet werden, da dieses Konzept weniger eine grundlegende kultur- und sozialwissenschaftliche Theorie repräsentiert.

⁸² Star und Griesemer beschreiben insgesamt vier verschiedene Ausprägungen von Grenzobjekten, ohne diese Aufzählung als abschließend zu betrachten (1989, S. 410 f.). Neben dem (1) Idealtyp sind dies (2) die Ablage, (3) die übereinstimmenden Grenzen und (4) die standardisierte Form. Die jeweiligen Ausprägungen repräsentieren mögliche Schwerpunkte in der Funktion eines Objektes, die analytisch hervorgehoben werden können.

Beschreibung von etwas, während sie gleichzeitig keine genauen und detaillierten Angaben zu dem jeweiligen Etwas beinhalten. Ein solcher Idealtyp ist von allen Bereichen abstrahiert und bleibt vage. Damit kann er genau an die jeweiligen Gegebenheiten angepasst werden. In diesem Sinne dient eine Theorie als Mittel zur Kommunikation und etabliert die Kooperation in einem symbolischen Sinne: eine erste Begründung, dass man sich über etwas einig ist; eine Abstimmung, von der aus weitere Ansprüche gestellt werden oder gemeinsame Handlungen folgen können (vgl. Star und Griesemer 1989, S. 410; Bowker und Star 1999, S. 298). Dabei können die konkreten Verweise auf Theoretiker*innen oder Theorienamen und die theoretischen Themen sowie eine kultur- und sozialwissenschaftliche Problematisierung als Grenzobjekt funktionieren. So funktionierte etwa das Konzept einer Arbeiterklasse-Identität als Grenzobjekt für die bereits mehrmals erwähnte Musikerin (BF). Mit dem Verweis auf dieses Konzept konnte sie eine Zusammenarbeit mit einer Onlinezeitschrift initiieren, ohne genauer erläutern zu müssen, was mit dieser Identität konkret gemeint sei. Die Kontaktperson bei der Zeitschrift erläutert im Anschluss an die Nennung des Begriffs: „Das ist genau das, wonach wir immer suchen! Wir sind sehr an Texten interessiert, die auch mit politischer Theorie zu tun haben. Und ich glaube, dass Klassenfragen heutzutage manchmal übersehen werden – was auch Mark Fisher kritisiert hat“ (Quelle: Materialsammlung). Im Zitat wird nicht nur die symbolische Wirkung des Konzeptes der Klassenidentität deutlich, sondern auch wie die Kontaktperson der Zeitschrift gleich ein weiteres Grenzobjekt nutzt, nämlich den Verweis auf den Kulturwissenschaftler Mark Fisher. So kann eine Kooperation über Teilbereiche der sozialen Welten hinweg initiiert werden – hier zwischen einer Musikerin und einem Zeitschriftenredakteur.

Das ermöglichte Universalwissen

Ein Verweis auf die Theorien erfolgt daher, wenn die EEM-Akteur*innen sich in anderen Institutionen wiederfinden. Ein Interviewpartner (FI) tourte beispielsweise durch China mit einer Theaterproduktion, zu der er die Musik komponiert hatte. Im Rahmen dieser Tour war er an einer chinesischen Fachhochschule eingeladen, um einen Vortrag zu halten. Im folgenden Zitat erwähnt der Musiker, dass er beim Vortrag auf Butlers Performanzkonzept einging. Zuerst wird im Zitat deutlich, dass der theoretische Verweis nur teilweise als Grenzobjekt funktionierte, da die Referenz nicht allen Personen bekannt war. Danach wird weiter deutlich, wie durch das theoretische Konzept nicht nur eine Überwindung von Institutionengrenzen ermöglicht werden sollte (was teilweise scheiterte), sondern warum der Musiker weiter darauf zurückgriff. Während die Funktion der Theorien als Grenzobjekt kein für die Akteur*innen bewusster Aspekt ist, zeigt sich

so ein bewusster Umgang mit dem Inhalt der Theorien. Das Konzept sollte dem Musiker helfen, den richtigen Inhalt für seinen Vortrag zu finden.

FI: Letztes Jahr, als ich die Tour in China machte, wurde ich von diesem Konservatorium kontaktiert. Sie luden mich ein, einen Vortrag zu halten, und es war ... Das war sehr lehrreich: sich vor etwa 100 Leute zu setzen, die einen ganz anderen Bezug zur zeitgenössischen Kultur haben. Ich versuchte, einer Gruppe junger chinesischer Musiker*innen zu erklären, was ich tue und wie ich das angehe. Das hat mich zum Nachdenken gebracht, nämlich darüber, wie ich über das, was ich mache, sprechen kann.

GS: Und wie bist du an diese Situation herangetreten?

FI: Ich habe über Performanz gesprochen; ich habe über Judith Butler gesprochen; ich habe mit ihnen über „queere“ Geschlechtsidentität gesprochen – auch, um ans Limit zu gehen. Und ich hab’ dann schon gemerkt, wie es einen „Aha“-Moment gab. Aber ja, es war wirklich schwierig, ihnen Performanz zu erklären. Ein paar von den Zuhörer*innen nahmen das auf. Viele haben es aber gar nicht verstanden, was ich aus ihren Gesichtern ablesen konnte. Es war eine interessante Diskussion, die sich entwickelte. Es ist eine Herausforderung, in Peking über Performanz zu sprechen.

GS: Es gab also eine Menge Fragen nach deinem Vortrag?

FI: Ja!

GS: Was haben die Leute gefragt?

FI: Einige von ihnen meinten nur: Was hat das damit zu tun, dass du Musik machst? Sie konnten es nicht verknüpfen.

GS: Und was hast du geantwortet? Ich denke, das ist eine gute Frage: Was hat das mit Musik zu tun?

FI: Was habe ich geantwortet ... Ich glaube, ich habe nur gesagt: Tut mir leid, ich kann das nicht erläutern. Und der eine Typ sagte: „Kannst du mir deine Lieblingstipps fürs Produzieren verraten? Wie lässt du deine Beats gut klingen?“ Und ich so: „Warst du in den letzten zwei Stunden hier? Hast du nicht – warum fragst du mich das?“. [...] Bis zu diesem Vortrag in Peking habe ich die Erfahrung gemacht, dass die Leute es lieben, diese kleinen Referenzen auf Konzepte zu hören, sodass sie denken: „Ah, das ist jetzt was Wichtiges“.

GS: Du wirst aber jeweils wegen deiner Musik im Rahmen von Theaterproduktionen für die Vorträge eingeladen oder? Denkst du nicht, dass es reicht, darüber zu sprechen?

FI: ... Ein paar Jahre [vor der China-Tour] wurde ich eingeladen, eine „Masterclass“ an der Hochschule für Theater in Hamburg zu geben, während ich für eine Aufführung in der Stadt war. Und ich fand es – es ist seltsam, sehr seltsam. Es waren nur zwei oder drei Stunden, aber: Es war schon fast schmerzhaft, einfach darüber zu reden, was ich mache, was ich gut finde und warum ich das mache, was ich mache. Man muss schon sehr viel Mut haben, um das so anzugehen. Ich denke nicht, dass es interessant ist, solche Vorträge zu halten. Ist es nicht offensichtlich, was ich mache!? Vor 50 Leuten in einem Raum sitzen und einfach über meine Arbeit sprechen, ohne den Anwesenden irgendeinen Rahmen zu geben, das ist seltsam. (Quelle: Interview)

Der Verweis auf die Theorien wird daher nicht nur als Signal angesehen, das eine Zusammenarbeit über Grenzen hinweg initiieren kann. Die Konzepte stehen auch für einen bestimmten Inhalt. Die Akteur*innen versprechen sich über die Verwendung der Theorien eine Kompetenz, die sie in unterschiedlichen Situationen anwenden können: ein Universalwissen. Ein weiterer EEM-Akteur (KN) beschrieb, dass es interessant sein könnte, „in konsequenter Weise die theoretische Sprache und deren implementierbare Begriffe zu brauchen“ (Quelle: Interview). Dies könne dann „einem selbst oder eine Organisation extrem weiterbringen oder hilfreich sein, um sich zu verorten; zu kapierten, wie man zu Dingen steht“ (ebd.). Der Akteur (KN) ergänzte weiter, dass er im Rahmen einer Firmengründung mit weiteren Personen darüber sprechen würde. Die theoretischen Konzepte repräsentierten für ihn einen Aspekt, der in diversen Bereichen eine Relevanz erlangen konnte: im Studium, im Zusammenhang mit der Kulturproduktion der EEM als auch in einer neu von ihm gegründeten Firma und damit wiederum in diversen gesellschaftlichen Bezügen. Er erläuterte daher weiter: „Ich finde es cool, wenn du hochkomplexe theoretische Modelle nehmen und skalieren kannst. Wenn du mit Leuten aus der Mode zusammenarbeitest, dann musst du es anders skalieren als für eine Kulturinstitution. Aber wie kann man für alle Bereiche den gleichen Grad von Komplexität aufrechterhalten? Das finde ich spannend“ (Quelle: Interview). Für den Akteur war ein „Modell“ oder ein theoretisches Konzept für alle Bereiche anwendbar und beinhaltete einen Mehrwert. Die theoretischen Konzepte ermöglichen daher die Zusammenarbeit über Grenzen hinweg, indem sie einen universellen Inhalt bereitstellen: ein Wissen, das überall anwendbar ist.

Das Universalwissen, das in Verbindung mit den theoretischen Konzepten steht, soll natürlich einen Bezug zur eigenen Kulturproduktion aufweisen. Dabei wird dieses Wissen als etwas imaginiert, das einen positiven Effekt hat. Die oben

erwähnte Organisatorin (DA) einer EEM-Veranstaltung sah das Gesprächsformat als etwas an, aus dem sowohl die Präsentierenden als auch die Zuhörer*innen etwas für sich ableiten sollten: bei dem „eigene Möglichkeiten“ entstünden und „mehr in Bewegung komme“ (Quelle: Interview). Das Vorbereiten und Halten der Vorträge als auch die Teilnahme an diesen Gesprächsformaten beschrieb sie schon fast als eine grundlegende Kompetenz, wie sie in der Schule vermittelt wird: „So wie man alles üben muss: in der Öffentlichkeit auftreten und eine Frage stellen, auf dem Podium sitzen“ (ebd.). Diese grundlegende Kompetenz sollte eine jeweilige Kulturproduktion verbessern können. In sehr ähnlicher Weise sprachen Akteur*innen in einer Kooperation der Kulturwelt EEM mit dem Musikbereich der Klassik über eine solche grundlegende Kompetenz. Zusammen sollte eine gemeinsame Veranstaltung geplant werden und neben Konzerten schlugen die beteiligten Akteure aus der EEM ebenfalls ein Gesprächsformat vor. Die Akteurinnen der Klassik reagierten mit Interesse darauf und erläuterten, dass es eines ihrer Anliegen sei, die Musiker*innen mittels theoretischer Ansätze über die eigene Tätigkeit reflektieren zu lassen (Quelle: Feldnotizen). Insbesondere die Gesprächsformate scheinen für die Akteur*innen etwas zu repräsentieren, das in diversen Welten eine Relevanz entfalten könnte. In den beiden erwähnten Beispielen beschreiben die Akteur*innen ein Wissen, das im Zusammenhang mit der eigenen Kulturproduktion steht, aber auch in verschiedenen anderen Bereichen anwendbar ist. In vergleichbarer Weise erläutert Gerber (2017, S. 48 f.), wie Künstler*innen eine universelle Fähigkeit beschreiben, die im Zusammenhang zur eigenen Kulturproduktion steht. Performative Kulturproduktion und deren universelles Wissen scheint diese Fähigkeit nochmals zu erweitern, da die theoretischen Konzepte zudem als Grenzobjekte funktionieren.

Wird das Universalwissen als neuer Prozess der performativen Kulturproduktion aufgefasst, so lassen sich drei weitere Dinge verdeutlichen: Erstens stehen das Wissen sowie die damit verbundenen Kompetenzen in weiteren Zusammenhängen. Hier zeigen sich unter anderem die Folgen der Akademisierung von Kunsthochschulen (Singerman 1999; siehe [2.3.2]), mit der Kulturproduzent*innen mehr lernen als die Kulturproduktion im engeren Sinne (hier: das Produzieren von Musik). Es gilt, Vorträge zu halten und schriftliche Arbeiten zu verfassen (vgl. Krause-Wahl 2008), während das Erlernen der eigentlichen Produktionstechniken im Extremfall ganz ausgelassen wird (vgl. Fine 2018). Damit wird in den Ausbildungsinstitutionen nicht nur die beständige Reflexion als Kompetenz etabliert, sondern auch eine Vorstellung, dass diese Kompetenz überall zur Anwendung kommen kann. Eine sehr ähnliche Einstellung kann für diejenigen EEM-Akteur*innen erwartet werden, die eine kultur- und sozialwissenschaftliche Ausbildung genossen haben. Da hier oftmals kaum ein klar

vorgegebenes Berufsprofil vorhanden ist (vgl. Diaz-Bone 2021a, S. 292 f.), können die Absolvent*innen „überall“ eine Stelle finden. Neben den Ausbildungsinstitutionen muss das Universalwissen auch im Zusammenhang zur Reise durch die Institutionen betrachtet werden. Eine solche Reise wäre den Akteur*innen verwehrt, würden sie beispielsweise „nur“ Musik produzieren. Über eine allgemeinere Kompetenz, die mit der Verwendung der Theorien in der Kulturproduktion imaginiert wird, können die Akteur*innen sich potenziell für eine Vielzahl gesellschaftlicher Bereiche als relevant betrachten. Diese mögliche Relevanz der eigenen performativen Kulturproduktion wird verstärkt durch eine Kulturalisierung in den spätmodernen Gesellschaften (Reckwitz 2017, S. 119 f.): In immer mehr gesellschaftlichen Bereichen wird den Produkten nicht mehr nur eine Funktion oder ein Nutzen zugeschrieben. Vielmehr sind es Güter, denen aktiv Wert zugeschrieben wird und die mit Geschichten angereichert werden müssen (Boltanski und Esquerre 2018, S. 15 f.). Damit verbreiten sich Prozesse in verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen, die ursprünglich in der Kulturproduktion entwickelt wurden (vgl. Boltanski und Chiapello 2003). Für diese Prozesse sehen die Akteur*innen ihr Universalwissen als relevant an.

Zweitens zeigen sich bestimmte Veränderungen in den Resultaten der Kulturproduktion selbst, die im Zusammenhang zum Universalwissen stehen und bereits beim benötigten Mehr auftraten. Für die Akteur*innen bietet dieses Wissen eine grundlegende Rechtfertigung, um Resultate der Kulturproduktion auf *irgendeine* Weise auszurichten. Ist nämlich das Universalwissen in Bezug zur Kulturproduktion vorhanden beziehungsweise darin enthalten, ist ein jeweiliger Prozess und dessen Resultat in jedem Fall relevant. Das Wissen wird an die erste Stelle gerückt, während das Resultat der Kulturproduktion als sekundär betrachtet wird. Das Vorhandensein eines Universalwissens ist somit eine Begründung für die Produzierenden, warum Rezipient*innen ein jeweiliges Resultat womöglich nicht gut finden müssen. Sollte dem nämlich so sein, so würde damit immer noch ein Wissen geschaffen, das einen Mehrwert für verschiedene Bereiche bietet. Es entsteht eine Qualitätsgarantie für die Resultate der Kulturproduktion, die nicht in allen Details erläutert werden muss (wiederum einer „Partisanenhaltung“ im Umgang mit den theoretischen Konzepten folgend; siehe [5.2.8]). Vielmehr können die Akteur*innen davon ausgehen, dass mit dem Verweis auf die Konzepte etwas Universelles impliziert wird, und dieser Universalbezug entschuldigt Ungenauigkeiten. Weiter scheinen so Resultate der Kulturproduktion geschaffen zu werden, die aufgrund ihrer Verbindung zu diesem Wissen für unterschiedliche institutionelle Bezugswelten interessant sein können. Ein EEM-Stück wird als etwas ausgezeichnet, das gleichzeitig für eine Vielzahl von Kulturwelten, die Wissenschaft und weitere Institutionen relevant sein könnte. Ein solch universeller Charakter

muss dabei gar nicht immer entstehen und wird womöglich von anderen Akteur*innen nicht anerkannt. In jedem Fall entspricht aber das Streben nach solchen Resultaten einem neuen Prozess, da gar nicht erst nach einer Autonomie der eigenen Kulturwelt gesucht wird.

Drittens kann auf eine Verschiebung von Rollen im Feld verwiesen werden, die aufgrund des Universalwissens deutlich wird. Hierbei muss zuerst festgehalten werden, dass das Auftauchen von theoretischen Kompetenzen in Kulturwelten nicht ein neuartiges Phänomen ist. Bereits in den 1980er Jahren fanden sich in britischen Zeitschriften Texte, die auf poststrukturalistische Theorien verwiesen (vgl. Brennan 2019). In den 1990er Jahren in Deutschland schrieb etwa der Kulturwissenschaftler Diedrich Diederichsen Texte für Musikmagazine (Hinz 1998, S. 197 f./259 f.) und ihm folgten weitere Autor*innen, die eine theoretisch-informierte Diskursivierung von Kulturproduktion in verschiedenen Zeitschriften betrieben. Ein ähnliches Phänomen zeigte sich in den frühen 2000er Jahre auf Internetblogs. Hier war es beispielsweise der Journalist und Kulturwissenschaftler Simon Reynolds, der mit Referenzen auf Theorie über Musik schrieb und auf „Roland Barthes, Georges Bataille, Friedrich Nietzsche, Michel Foucault, Julia Kristeva sowie Gilles Deleuze und Felix Guattari“ verwies, wie er in einem Interview von 2008 erklärte (Quelle: Materialsammlung). Es finden sich daher schon seit längerer Zeit theoretisch-informierte Valorisierungen von Kulturproduktion. In einer gegenwärtigen Kulturwelt wie der EEM zeigt sich jetzt aber, dass die theoretische Kompetenz für diese Strategien unter den verschiedensten Akteur*innen verteilt ist. Die Kulturwelten mögen zwar weiterhin über zentrale Instanzen der Interpretation verfügen (wie sie Diederichsen und Reynolds repräsentieren). Gleichzeitig werden deren Meinungen ergänzt von einer Vielzahl anderer Personen, die auf ein vergleichbares Universalwissen zur Interpretation und Konsekration von Kulturproduktion zurückgreifen können. Genauso wie die Produktionstechniken für Musik „demokratisiert“ wurden (siehe [5.4.1]), wurden auch die Theorie und damit die Valorisierungstechniken „demokratisiert“.

5.4.8 Das Aussetzen der Performativität

Am Ende des letzten Abschnitts wurde erläutert, dass ein Universalwissen von immer mehr Personen in einer Kulturwelt geteilt wird, die durch kultur- und sozialwissenschaftliche Theorien beeinflusst ist. Das bedeutet jedoch nicht, dass alle Personen der EEM über ein solches Wissen verfügen und alle Personen Theorien im Zusammenhang mit Prozessen der Kulturproduktion verwenden. Dies ist auch den Akteur*innen in der Kulturwelt EEM bewusst. Die nicht theo-

retischen Positionen werden dabei nicht etwa abgelehnt, sondern sind durchaus legitim. Die Akteur*innen erläuterten dies als „unterschiedliche Motivationen“, als „intuitiven Umgang“ oder als „erfrischend“ (Quelle: Interviews). Ausgehend von der Tatsache, dass gleichzeitig eine performative und eine nicht performative Kulturproduktion in einer Kulturwelt vorhanden sind, folgen zwei Interessen: Zuerst und in einem einführenden Schritt kann auf Verwerfungen verwiesen werden, die aufgrund dieser Gleichzeitigkeit erfolgen. Danach kann als zweiter Schritt ein Aussetzen von Performativität verdeutlicht werden: wenn Akteur*innen keine performative Kulturproduktion mehr verfolgen, obschon sie dies eigentlich könnten. Dieses Aussetzen kann als ein neuer Prozess der Kulturproduktion angesehen werden, zeigt er sich doch überhaupt erst in Theorie-informierten Kulturwelten wie der EEM.

Aufgrund der Gleichzeitigkeit von theoretisch-informierten und nicht theoretischen Positionen wurden im empirischen Material immer wieder Verwerfungen deutlich: Enttäuschungen, Probleme oder Gegensätzlichkeiten und allgemein „kritische“ Situationen. Solche Verwerfungen wurden bereits in Situationen der Intermediation deutlich. So erfuhren die produzierenden Akteur*innen in sozial durchmischten Interaktionsbezügen (siehe [5.2.2]) teilweise direkt, wie ihre eigenen Formen der Kulturproduktion den Studies als Fälle dienten, anhand derer eine kultur- und sozialwissenschaftliche Problematisierung betrieben wurde. Eine solche Problematisierung muss nicht in jedem Falle zu einer positiven Konsekration führen, sondern kann negativ und kritisch ausgerichtet sein. Die problematisierenden Analysen unterstellen womöglich den Akteur*innen eine Naivität gegenüber den negativen Folgen von sozialen Aspekten wie Klassen, Geschlecht oder Machtpositionen. Die analysierenden Akteur*innen erlebten wiederum, dass ihre Forschungsobjekte direkt auf solche Ergebnisse reagieren können, weil die Objekte Teil derselben sozialen Welten sind (sich etwa ganz konkret im selben Raum aufhielten). Neben der Situation der Intermediation zeigten sich Verwerfungen auch bei der Verwendung der Theorien. Beispielsweise folgerten zwei der interviewten Akteur*innen (BF & EG) aus ihrer performativen Kulturproduktion, dass sie gerade keine Theorien mehr explizit erwähnen wollten (um stattdessen vielmehr auf eine „unmittelbarere“ Produktion zu setzen). Trotzdem sahen sie sich mit einzelnen Situationen konfrontiert, in denen sie über die von ihnen verwendeten Konzepte hätten sprechen müssen. Aufgrund dieser Verwerfung war die Authentizität ihrer neuen, unmittelbarer Kulturproduktion in Gefahr. Eine immer wieder auftretende Verwerfung war folgende: Obschon die Akteur*innen bei sich selbst performative Effekte festmachen konnten, wurde ein vergleichbares Potenzial für Veränderungen den anderen Personen in der EEM nicht zugesprochen. Deren performative Kulturproduktion wurde so als eine nicht theoretische Position diskreditiert.

Die Verwerfungen zeigen sich allerdings nicht nur zwischen theoretisch-informierten und nicht theoretisch-informierten Akteur*innen, sondern werden auch innerhalb einzelner Individuen deutlich. Es entstehen intra-individuelle Verhaltensvariationen (Lahire 2011b): Akteur*in betreiben teilweise eine performative Kulturproduktion und teilweise nicht.⁸³ Solche Verwerfungen wurden etwa dann deutlich, wenn Akteur*innen in Situationen der Intermediation tätig waren und gleichzeitig eine damit verbundene Rolle der öffentlichen Vermittlung der Theoriekonzepte nicht wirklich annehmen wollten. Eine Akteurin erwähnte beispielsweise, dass sie für ein Gesprächsformat einer Veranstaltung ihr „Akademikeroutfit“ trage und dass sie dieses gleich wieder wechseln wolle. Sie wollte zu ihrem „normalen Techno-Outfit“ zurückkehren, um ein Konzert besuchen zu können (das bei derselben Veranstaltung stattfand; Quelle: Feldnotizen). Sie beschrieb damit zwei verschiedene Rollen, die sie einnahm, und eine Trennung innerhalb ihrer Person: Ersteres Outfit war ihre „Verkleidung“ für das Setting, in dem eine Intermediation stattfand; letzteres war ihr „normales“ Aussehen, zu dem sie wieder zurückkehren wollte. Neben einem solchen Rollenwechsel erleben die Akteur*innen teilweise eine intra-individuelle Variation über theoretische Vorstellungen. Der Interviewpartner (FI), der auf Butlers Performanzkonzept zurückgriff, hob hervor, dass er dieses Konzept – und damit sein normatives Praxisprinzip – immer wieder selbst hinterfragte. Dieses Hinterfragen wurde über weitere theoretische Ansätze bewirkt:

FI: Fast einmal pro Woche stoße ich auf etwas, das all meine bisherigen Überlegungen überwirft. Kürzlich habe ich diesen Text von Jean Francois Lytord gelesen. Und er ist total gegen Performanz! Das sei im Grunde ein neokapitalistischer Trick, um einem langfristigen Diskurs zu entgehen über grundlegende Bildung und Möglichkeiten, Dinge zu verändern. Das Konzept sei eine billige, schnelle Lösung! Und ich dachte mir: „Scheiße, was mach’ ich denn jetzt?“ (Quelle: Interview)

Die Verwerfungen machen deutlich, dass in der Kulturwelt eine bestimmte Inkonsistenz in Bezug auf Performativität vorhanden ist. Nicht alle Aspekte werden

⁸³Die Verwerfungen als Teil von intra-individuellen Verhaltensvariationen müssen zudem im Zusammenhang mit der Reise durch die Institutionen [5.4.6] gesehen werden:

„Wenn man nun die Analyse der sozialen Welt auf eine neue Ebene verlagert und das einzelne Individuum betrachtet, dann wird man sich der Tatsache besser bewusst, dass jedes dieser Individuen nacheinander oder gleichzeitig ein Teil von mehreren Gruppen oder Institutionen ist. Man versetzt sich so in die Lage, mit soziologischen Mitteln die Ursachen für die mehr oder weniger großen inner-individuellen Handlungsvariationen zube­stimmen.“ (Lahire 2011a, S. 48 f.)

gemäß einer kultur- und sozialwissenschaftlichen Perspektive problematisiert und nicht immer wird ein theoretisches Argument in jeder Hinsicht ernst genommen beziehungsweise es kommt gar nicht zur Anwendung. Solche Inkonsistenzen sind kein Spezialfall der performativen Kulturproduktion, sondern sie können in Kulturwelten und deren Wertvorstellungen allgemein erwartet werden (vgl. Gerber 2017, S. 11 f.). Für das Interesse der vorliegenden Arbeit ist dies relevant, da so ein „Aussetzen“ von performativer Kulturproduktion deutlich wird. Dieses Aussetzen muss ergänzend zum Scheitern von Performativität betrachtet werden, das in den anderen beiden Situationen dieses Kapitels erläutert wurde (als ein grundsätzliches Scheitern [5.2.8] und als Scheitern in der Übersetzung 2 [5.3.8]). Das Scheitern zeigte nämlich auf, wann eine performative Wirkung der Theorien nicht erfolgen kann. Das Aussetzen wiederum verdeutlicht, wann Akteur*innen keine performative Kulturproduktion betreiben, obschon kein Grund für ein Scheitern der Performativität vorhanden wäre und sich eine performative Wirkung der Theorien eigentlich entfalten könnte.

Der Blick auf dieses Aussetzen ermöglicht eine spezifische Betrachtung von Performativität, die sowohl eine theoretische als auch eine empirische Erweiterung markiert: Theoretisch lässt sich ein bestimmtes Merkmal der Koordination mittels Qualitätskonventionen einführen. Dieses kann allgemein betrachtet werden, wenn Handlungsweisen von Akteur*innen in Bezug gesetzt werden zu den Rechtfertigungen dieser Konventionen (siehe [2.2.4]), und das Merkmal ist zudem für die eingeführte konventionelle Grundlage für Performativität relevant (siehe [5.2.8]). Um nämlich eine Handlungsanleitung und Koordination zu ermöglichen, sind sowohl ein „Schließen“ als auch ein „Öffnen“ der eigenen „Augen“ gegenüber bestimmten Konventionen notwendig (Boltanski und Thévenot 2007, S. 313 f.; Thévenot 2009, S. 759 f., 2019, S. 55; vgl. Vogel 2019, S. 100 f.).⁸⁴ Anhand einer Metapher mit zwei Augen kann dies wie folgt beschrieben werden: Das geschlossene Auge bezieht sich auf die etablierte Koordinationsweise. Es wird einer gewissen Qualitätskonvention oder einer Kombination von Konventionen ein völliges Vertrauen geschenkt. Die ablaufenden Prozesse werden nicht hinterfragt, da womöglich gegensätzliche konventionenbasierte Möglichkeiten gar nicht in den Blick genommen werden. Das Auge wird gegenüber allem geschlossen, was einen Zweifel in der etablierten

⁸⁴Das Schließen und Öffnen der Augen zeigt sich nicht nur bei konventionellen Rechtfertigungen, sondern auch bei den Regimen des Engagements (Thévenot 2011, S. 197; Blokker et al. 2011, S. 5 f.). Der Verweis auf Konventionen (und nicht auch auf Regime) wurde gewählt, um den Sachverhalt nicht unnötig komplex darzustellen.

Koordinationsweise auslösen könnte (Thévenot 2019, S. 55). Gleichzeitig ist aber das andere Auge geöffnet: Bestimmte Koordinationsformen und deren Wertigkeiten werden als kontingent wahrgenommen oder können kritisiert werden (vgl. Diaz-Bone 2018a, S. 338). Gegenüber diesen anderen Qualitätskonventionen wird die eigene Koordinationsweise abgegrenzt, ohne dass diese Weise hinterfragt wird. Bisher wurde vor allem erläutert, wie die EEM-Akteur*innen der konventionellen Grundlage für Performativität unhinterfragt folgen, und damit ihr anderes Auge für die Handlungskoordinationen der Kulturproduktion öffnen. Über das Aussetzen von Performativität lässt sich nun der umgekehrte Fall verdeutlichen: Das eine Auge der Akteur*innen verschließt sich gegenüber der Kulturproduktion und dieser wird wieder „blind“ gefolgt. Hingegen öffnet sich das andere Auge für die konventionelle Grundlage der Performativität und diese wird von den Akteur*innen als kontingent wahrgenommen: als etwas, dem sie nicht mehr unbedingt folgen müssen.

Bei der empirischen Analyse des Aussetzens lässt sich neu differenzieren, wann eine kultur- und sozialwissenschaftliche Problematisierung nicht betrieben wird und wann theoretische Konzepte nicht mehr zur Anwendung kommen. In den bisherigen Erläuterungen wurden diese beiden Aspekte immer gleichgesetzt, beziehungsweise es wurde davon ausgegangen, dass eine kultur- und sozialwissenschaftliche Problematisierung immer im Zusammenhang mit einer entsprechenden Theorieverwendung steht. Anhand des Aussetzens von Performativität kann dies genauer betrachtet werden, nämlich getrennt. In Bezug auf eine Position, die performative Kulturproduktion betreibt, kann jeweils gefragt werden, ob entweder eine fehlende Problematisierung oder eine fehlende Theoretisierung zum Aussetzen von Performativität führt. Diese beiden Möglichkeiten können in drei verschiedenen Kontexten aufgezeigt werden, die für die Akteur*innen konkurrierende Logiken bereitstellen (vgl. Lahire 2011a, S. 47): das Private, das Feld und die weitere Gesellschaft.

Im Privaten erfolgt ein Aussetzen von Performativität deshalb, weil ein*e Akteur*in einen Bezug zur eigenen Person oder zu einem Bekannten oder einer Freundin erlebt. Eine kultur- und sozialwissenschaftliche Problematisierung wird nicht mehr betrieben, da die eigene Person oder eben die Bekannte beziehungsweise der Freund negativ betroffen wäre.⁸⁵ So wurde von einem Akteur etwa die Klassenherkunft in der Kulturproduktion problematisiert. Gleichzeitig stellt er

⁸⁵ Bei der Anrufung durch die Theorie [5.3.1] erlebten die Akteur*innen ebenfalls einen solchen Selbstbezug, aber eher in einer positiven Weise, etwa als eine Möglichkeit für Veränderung.

aber keine Überlegungen dazu an, wie er selbst in einer solchen Klassenstruktur zu verorten sei, und thematisierte seine sozialstrukturelle Einordnung und die damit einhergehenden Ungleichheiten nicht. In ähnlicher Weise kann eine Problematisierung ausgelassen werden, wenn diese auf eine nahestehende Person angewendet werden müsste. Das Private als Bezugspunkt kann weiter zum Aussetzen einer Theorieanwendung führen. So fanden sich immer wieder Situationen im empirischen Material, in denen Akteur*innen eine Theoretisierung abbrachen, die Erklärung eines theoretischen Konzepts verkürzten oder darüber lachten und diese ironisch darstellen wollten. Dies erfolgte insbesondere in denjenigen Gesprächen, die in einem freundschaftlichen oder intimen Rahmen stattfanden. Dort schienen Theoretisierungen teilweise nicht mehr angemessen zu sein. Hingegen erläuterten dieselben Akteur*innen die Konzepte in anderen, weniger als privat empfundenen Kontexten in vollständiger und ernsthafter Weise. Die Verwendung der Theorien selbst ist daher oftmals Teil eines öffentlichen Auftretens (vgl. Gerber 2017, S. 115), während in einem intimeren Rahmen die Konzepte nicht erwähnt werden.

Ein zweiter Kontext, der die Akteur*innen zu einem Aussetzen der Performativität veranlassen kann, ist das Feld der Kulturproduktion: Performativität findet dann nicht statt, weil ein bestimmter Prozess im Feld dies einschränkt, obwohl die konventionelle Grundlage vorhanden wäre. Das Feld als sozialer Kontext kann daher sowohl eine performative Kulturproduktion befördern, wie dies bisher aufgezeigt wurde, als auch eine solche Produktion einschränken. Das Aussetzen zeigt sich zuerst in ähnlicher Weise wie bereits im privaten Kontext, nun allerdings nicht auf die Person, sondern auf die Position einer Akteurin bezogen: Eine Problematisierung kann nicht betrieben werden, wenn dadurch die eigene Position im Feld in einer negativen Weise dargestellt wird. So können beispielsweise Machtprozesse in der Kulturproduktion problematisiert werden, während gleichzeitig die eigene „Macht“ – etwa des eigenen Musikverlags – nicht Teil dieser Problematisierung ist. Ein solches Aussetzen aufgrund des Feldes wird auch in Bezug zu Theorien deutlich: Auf der einen Seite können Feldprozesse dazu führen, dass theoretische Konzepte ignoriert werden. Ein interviewter Musiker (IL) wurde beispielsweise für eine Veranstaltung gebucht, da er in der Kulturproduktion seine Herkunft als Thema behandelte. In der EEM wurde die Herkunft von Musiker*innen immer mehr zu einem wichtigen Faktor für die Entscheidung zur Zusammenarbeit mit Künstler*innen (etwa für eine Veranstaltung). Dieses „neue“ Thema des Feldes führte aber auch dazu, dass die kultur- und sozialwissenschaftlichen Konzepte, welche der Musiker ebenfalls miteinbezogen, nicht bei der Veranstaltung thematisiert wurden (sondern nur seine Herkunft). Auf der anderen Seite können Feldprozesse dazu führen, dass Problematisierungen im

Sinne der Kultur- und Sozialwissenschaften eingeführt werden, ohne dass dabei ein Wissen in Bezug auf Theorien notwendig wäre.⁸⁶ Die Akteur*innen gelangen etwa aufgrund von langer Erfahrungen zu einer entsprechenden Problematisierung der Prozesse, allerdings ohne jemals in Kontakt mit einem theoretischen Konzept gekommen zu sein. Auch so wären die Bedingungen für Performativität gegeben, aber die Akteur*innen würde keine Notwendigkeit für die Auseinandersetzung mit den Theoriekonzepten erkennen.

Nicht zuletzt kann Performativität ausgesetzt werden, wenn sich Akteur*innen in Kontexten wiederfinden, die nicht der Kulturwelt, sondern allgemeineren, gesellschaftlich weiterreichenden Bezügen entsprechen. Solche Kontexte können beispielsweise Veranstaltungen mit breitem Publikum oder Berichterstattungen in den Massenmedien sein (vgl. Crane 1992, S. 4 f.). Das Aussetzen einer kultur- und sozialwissenschaftlichen Problematisierung kann daher anhand des Agenda-settings der medialen Akteur*innen verdeutlicht werden: Die Massenmedien behandeln nur diejenigen Aspekte des Sozialen, die von ihnen selbst als relevant erachtet werden und einem „öffentlichen“ Interesse entsprechen sollen (vgl. Merton und Wolfe 1995, S. 17; Fenton et al. 1998, S. 105 ff.; Korte 2021, S. 103/360). Andere kultur- und sozialwissenschaftliche Problematisierungen, die zusätzliche Aspekte behandeln, können im allgemeineren gesellschaftlichen Kontext nicht betrieben werden. Dieser Kontext führt weiter dazu, dass die EEM-Akteur*innen sich mit einem besonders heterogenen Publikum konfrontiert sehen, das nicht dieselben Referenzen teilt wie sie. Die theoretischen Konzepte funktionieren dann womöglich nicht mehr als Grenzobjekte und werden von den Akteur*innen nicht mehr erwähnt. So zeigt sich ein indirektes Aussetzen einer Theoretisierung: Die Akteur*innen werden dazu veranlasst, keine entsprechenden Referenzen mehr zu verwenden. Das Aussetzen kann aber auch direkt durch den weiteren gesellschaftlichen Bezug erfolgen: So führte ein EEM-Akteur (KN) ein Gespräch mit einer Journalistin einer Tageszeitung, bei der ein Musikalbum besprochen wurde. Dabei erwähnte er das Konzept des Plattformkapitalismus und verwies auf den Philosophen und Ökonomen Nick Srnicek (2020). Die Referenz wurde von der Journalistin nicht für ihren Artikel in der Tageszeitung übernommen: Der

⁸⁶ Insbesondere im Umfeld der Kunstproduktion wird unter dem Stichwort der „Institutionenkritik“ eine Kulturproduktion betrieben, die kultur- und sozialwissenschaftliche Problematisierung miteinbezieht, allerdings ohne in jedem Fall direkt auf theoretische Konzepte zu verweisen (siehe auch [2.3.2]). Solche Positionen fanden sich auch im empirischen Material der EEM.

weitere gesellschaftliche Kontext des Massenmediums führt (über die Journalistin) direkt zum Aussetzen der Performativität.

5.4.9 Exkurs zur Situation der neuen Prozesse: Zeitgenössischer Tanz

Wie in den vorhergehenden beiden Situationen ([5.2.7] und [5.3.9]) soll auch für die neuen Prozesse ein Exkurs in eine andere Kulturwelt präsentiert werden. Dies verdeutlicht nochmals grundsätzlich, dass die Performativität von kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien ein breiteres gesellschaftliches Phänomen ist, welches eine Vielzahl von Produktionswelten beeinflusst. Hier werden nun die neuen Prozesse, die sich aus diesem Phänomen ergeben, in Ausschnitten aus der Welt des Tanzes betrachtet. Schon zu Beginn der empirischen Arbeit wurde immer wieder deutlich, dass in dieser Kulturwelt ebenfalls auf Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften verwiesen wurde. Die Entscheidung, Daten zu diesen Theorieverwendungen zu erheben, wurde deshalb getroffen, weil Tanzaufführungen oftmals in den Kulturhäusern stattfinden, in denen auch Veranstaltungen der EEM präsentiert werden. Die Organisator*innen oder auch Kurator*innen der beiden Welten arbeiten daher teilweise zusammen oder zumindest an denselben Orten. Gleichzeitig ist die Kulturwelt des Tanzes stärker etabliert als eigene „Sparte“ solcher Kulturhäuser, während die EEM oftmals nur den kleinen Teil eines Musikprogramms repräsentiert oder entsprechende Veranstaltungen nur zu bestimmten Zeitpunkten in den Häusern stattfinden (wenn diese etwa als Austragungsorte von EEM-Festivals dienen). Der Tanz, so die Ausgangslage, scheint daher eine stärkere Institutionalisierung aufzuweisen als die im Zentrum stehende Kulturwelt. Deshalb soll betrachtet werden, wie sich am Beispiel des zeitgenössischen Tanzes die neuen Prozesse im Zusammenhang mit Performativität in der Kulturproduktion zeigen.

Zeitgenössischer Tanz umfasst grundsätzlich die Aufführungen von Tanzkunst vor Publikum. Bei diesen Aufführungen, so eine im Feld verwendete Definition (Traub 2001, S. 181), werden verschiedenste Tanzstile und choreografische Verfahren für Bühnenproduktionen kombiniert, wobei sich bisherige Entwicklungslinien vermischen. Damit habe sich der Tanz seit den 1980er Jahren von den „festgelegten Gruppentänzen des Gesellschaftstanzes“ einerseits und dem „hoch spezialisierten Zeichensystem des klassischen Balletts“ andererseits gelöst, um einen neuen Umgang mit Bewegung zu Musik zu entwickeln (Rosiny 2007, S. 11). Mit dieser Entwicklung wurde der Einsatz von Musik von verschiedensten Medien ergänzt sowie eine Vielzahl von Tänzen aus diversen Subkulturen

integriert. Gleichzeitig wurde Tanz selbst teilweise fast bis zum „Nichttanz“ reduziert (Rosiny 2007, S. 9) und dies gehe so weit, dass fast keine festen Parameter mehr bestimmt werden können, um Tätigkeiten auf der Bühne als „tänzerisch“ zu erfassen (Apostolou-Hölscher 2015, S. 30). Mit diesen Veränderungen der Tanzaufführungen selbst ging ein organisationaler Wechsel einher: weg von festen Tanzensembles und gleichbleibenden Aufführungsorten hin zu freischaffenden Tanzgruppen und Festivals (vgl. Rosiny 2007, S. 11). Im zeitgenössischen Tanz zeigt sich daher ebenfalls eine große Offenheit der Produktion, die auch in der Kulturwelt der EEM deutlich wurde (siehe [5.3.2]). Entscheidend für eine solche Unbestimmtheit, so eine bereits zitierte Autorin weiter, sei insbesondere der „philosophische Diskurs der Post-Moderne“ gewesen (Rosiny 2007, S. 7). Auch die anderen im Absatz zitierten Autor*innen aus der Kulturwelt beziehen theoretische Konzepte mit ein, um ihre Beschreibungen vorzubringen.

Damit wird bereits deutlich, dass im zeitgenössischen Tanz eine starke Theoretisierung anhand kultur- und sozialwissenschaftlicher Konzepte erfolgt. In der Situation der Intermediation der Kulturwelt kann den Studies wiederum eine zentrale Rolle zugeschrieben werden: den Tanzwissenschaften oder eben den „Dance“ sowie „Performance“ Studies. In den USA wurden diese Fächer bereits aber der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Ergänzung zum eigentlichen Training im Tanz etabliert (vgl. Manning et al. 2020, S. 5). In anderen Ländern wie Deutschland erfolgte diese Etablierung erst später und eher direkt im akademischen Kontext von Theater- und Musikwissenschaften (vgl. Giersdorf 2011, S. 165). Der eigentliche Übergang zu einem Fach, das eine kultur- und sozialwissenschaftliche Problematisierung betreibt, erfolgte in den 1990er Jahren. Zentral hierfür waren die Anwendung der Ansätze der Cultural Studies auf den Tanz (z. B. Desmond 1997), die zu einer Integration von entsprechenden theoretischen Konzepten führten. Teile der Tanzwissenschaften verstanden sich als „Critical Dance Studies“. Der Begriff wurde vom Soziologen, Tänzer und Professor Randy Martin eingeführt (1998; vgl. Apostolou-Hölscher 2015, S. 31).⁸⁷ Dieses neue Verständnis habe nicht nur dazu geführt, dass kultur- und sozialwissenschaftliche

⁸⁷ Martin führt in seinem Buch (1998) Soziologen wie Bruno Latour, Claude Lévi-Strauss, Jürgen Habermas, Michel Foucault, Paul Gilroy, Roland Barthes, Talcott Parsons und weitere Autor*innen ein und bezieht ihre Ausführungen auf Tanz. Ihre jeweiligen Perspektiven sollen helfen, Tanz als Medium aufzufassen, mit dem das Politische besser verstanden werden könne: „A critical reflection on dance can help promote fluency in the language of mobilization that political theory makes reference to but barely speaks.“ (Martin 1998, S. 4)

Theorie Teil des Fachs wurde, so ein weiterer Autor im Feld, sondern dass Tanz selbst als Theorie verstanden werden könne:

The formation of what Randy Martin has called „critical dance studies“ (1998) has gained increased momentum over the past decade. Martin's notion of critical dance studies clarified how dance scholarship was being reshaped by the explicit inclusion of critical theory in its methodologies and terminologies. One of the major consequences for dance studies in embracing critical theory was an identification of dancing and choreographic practices *as being also theory*. (Lepecki 2012, S. 95, Hervorhebung i. O.)

Im Bereich des zeitgenössischen Tanzes scheint eine Selbstverständlichkeit bei der Verwendung von theoretischen Konzepten vorzuherrschen, welche diejenige in der Kulturwelt der EEM noch übersteigt. Dies zeigt sich beispielsweise daran, dass ein zentraler Bezug für die Theoretisierung vorhanden ist, nämlich der Körper. Über dieses einheitliche „Studienobjekt“ versuchen die Akteur*innen den Tanz zu problematisieren und verdeutlichen, dass sich das Soziale sowohl sehr gut anhand des Körpers aufzeigen lasse, als auch dass das Soziale diesen formen würde: Der Körper sei sowohl „Bedeutungsträger“ als auch „Projektionsfläche“, so eine Akteurin (Quelle: Materialsammlung). Solche und ähnliche Theoretisierungen sind so selbstverständlich, dass die Frage, ob eine Integration von theoretischen Konzepten aus den Kultur- und Sozialwissenschaften notwendig sei, nicht mehr gestellt wird. Die Bereiche einer Tanzpraxis auf der einen Seite und eine theoretische Reflexion darüber auf der anderen Seite werden als verknüpft betrachtet beziehungsweise diese Verknüpfung wird vorausgesetzt. Die Akteur*innen sehen es als selbstverständlich an, dass in der Kulturwelt und in der Wissenschaft dieselben Probleme behandelt werden. Im Feld selbst werden andere Dinge befragt: So wird bereits thematisiert, wie es dazu kommen konnte, dass theoretische Konzepte eine so wichtige Rolle spielen. Dies zeigt sich anhand folgender Frage eines Akteurs: „Warum spielt die Theorie eine immer wichtigere Rolle für zeitgenössische Choreograph*innen und an den Hochschulkursen für Tanz, Choreographie und Performance?“ (Quelle: Materialsammlung). In der Welt des Tanzes kann daher davon ausgegangen werden, dass die Theoretisierung bereits weiter fortgeschritten ist als in der hauptsächlich untersuchten Kulturwelt der EEM (oder in den beiden anderen Vergleichswelten des Designs und der Informatik).

Für den vorliegenden Exkurs wurde nicht die Situation der Intermediation in der Welt des Tanzes betrachtet, sondern auf eine Ausgabe eines Tanzfestivals in Deutschland eingegangen. Die dort ersichtlichen neuen Prozesse sollten als Vergleichspunkte dienen. Als empirische Grundlage wurde ein Interview mit dem

Festivalorganisator (PT) geführt und Material in Form von Broschüren, Flyern und verschiedenen Medienbeiträgen für die Bewerbung der Veranstaltung gesammelt. In diesem Material wurde schnell das zentrale „Studienobjekt“ deutlich: Die Kommunikationsarbeit machte unter anderem darauf aufmerksam, dass im Festival Fragen nach verschiedenen Körpern und deren Kategorisierung gestellt würden. Mit diesen Fragen, so eine weitere am Festival beteiligte Person (QV), beschäftige sich „nicht nur der Tanz, sondern auch die Forschung“ (Quelle: Feldnotizen). Das Festival versuche, die beiden Bereiche zu verbinden: Man wolle „die Überlegungen der Wissenschaft übersetzen in ein neues Feld: Tanz und Performance“ (ebd.). Gleichzeitig wurde das Festival nicht aufgrund seines Bezugs zu einer kultur- und sozialwissenschaftlichen Betrachtung von Körpern ausgewählt, sondern aufgrund folgender Tatsache: Das Festivalthema verwies auf *Das Ende der Illusionen*, ein Buch des Soziologen Andreas Reckwitz (2019).⁸⁸ Das Programmheft führte aus: „Viele Erwartungen, die wir lange gehegt haben, erweisen sich heute als Illusionen. Das Ergebnis ist eine gesamtgesellschaftliche Desillusionierung. Was ist da los? [...] Das Festival begibt sich unter dem Titel ‘Keine Illusionen’ auf die Spur dieses Phänomens“ (Quelle: Materialsammlung).⁸⁹

Im Exkurs kann zunächst auf einige Aspekte verwiesen werden, die bei der Situation der Verwendung der Theorien deutlich wurden. Bei der Entscheidung der Organisator*innen für den theoretischen Ansatz von Reckwitz wurde wiederum eine Anrufung deutlich. Der interviewte Organisator (PT) erläuterte: „Für uns war der ausschlaggebende Punkt, dass Reckwitz sich auch des Kunstfeldes annimmt. Also entschieden wir: Das schauen wir uns genauer an und da ziehen wir für uns was raus“ (Quelle: Interview). Als Einfallstor und Beginn der performativen Kulturproduktion fungierte ein Festivalkonzept, das vom Organisator gemeinsam mit zwei Mitarbeitenden verfasst wurde und bei dem sie an mehreren Stellen auf Reckwitz’ Buch verwiesen. Als Folge der Übersetzung 1 zeigt sich etwa ein effektiv performativer Effekt im Bereich der Ontologie und Autorschaft. Der Organisator entschied sich dafür, das Programm des Festivals anhand von zwei Einheiten des Sozialen zu ordnen: Produktionen, die einerseits

⁸⁸Das genannte Buch von Reckwitz wird auch an vielen Stellen der vorliegenden Arbeit zitiert (siehe etwa [3.1.1]) und seine Überlegungen dienten als Grundlage für diverse Konzeptualisierungen (insbesondere [2.2]).

⁸⁹In sehr ähnlicher Weise schreibt Reckwitz: „Die Erwartungen erweisen sich heute als Illusionen, das Ergebnis ist Desillusionierung. Dies gilt nicht nur für Deutschland, sondern für die westlichen Gesellschaften insgesamt [...]“ (2019, S. 9).

das Individuum sowie Fragen des Ichs in den Fokus stellen, und Produktionen, die andererseits eine Verbundenheit mit Kollektiven ins Zentrum rücken. In dieser Ordnung folgte er den von Reckwitz beschriebenen Einheiten der Hyperkultur und des Kulturessentialismus (vgl. Reckwitz 2019, S. 38/42). Eine Übersetzung 2 erfolgte beispielsweise auf die Ausführungsmediationen, ebenfalls als effektive Performativität. Hier war es die Vorstellung eines „Doing Universality“ (Reckwitz 2019, S. 52 f.), die eine Blaupause für die Kulturproduktion vorgab und dazu führte, dass die Programmtexte auf neue Weise angegangen wurden:

PT: Wir wissen von Reckwitz ganz klar, dass dieses „Doing Universality“ – eine von Judith Butler geklaute Geschichte – etwas Prozesshaftes ist. Wir müssen diese Arbeit am Universalen machen, da dranbleiben. [...] Normalerweise läuft es bei uns dann so weiter, dass wir auch die Texte schreiben für das Programmheft, für die Homepage. Das ist meistens die Dramaturgie, weil die eigentlich näher am Programm dran ist, und da mehr drüber sagen kann. In dem Fall haben wir gesagt: Hey, „Universality“, wie wäre es denn, wenn wir das ganze Team die Texte gemeinsam schreiben lassen? Und das war irgendwie grandios. Wir konnten diejenigen früher miteinbinden, die für ein Festival auch essentiell sind, aber immer auch zum Schluss erst diesen Festivalgedanken mitbekommen: die Technik, zum Beispiel, oder unser Team der Bar. Wir haben die Hoheit des Textschreibens – was ja auch immer ne dramaturgische Geschichte ist –, anders ausgerichtet. So hat die Dramaturgie nicht einen Text alleine geschrieben, sondern gemeinsam mit unserem Praktikanten der Kommunikation, der Leiterin der Bar, dem Produktionsleiter, unserer Betriebsleiterin, meinem Kollegen in der Geschäftsleitung und so weiter. Das sind alles Stimmen, die aus ihrem Zugang zu diesen einzelnen Bühnenproduktionen etwas beitrugen. Und das war wirklich ein Clou. Das macht man sonst nicht. Und da haben uns auch viele gesagt, dass sie das unglaublich bereichernd fanden. (Quelle: Interview)

Die Situation der Verwendung der Theorien bleibt hier nur fragmentarisch, da die empirische Analyse sich auf die Festivalorganisation beschränkte. In dieser Organisation zeigte sich auch ein Scheitern der Übersetzungen 2: Der Festivalorganisator konnte keinen oder nur sehr geringen Einfluss auf die Tanzproduktionen nehmen, da diese Produktionen von „freien“ und nicht mit dem Haus verbundenen Gruppen vorbereitet wurden. Das Kulturhaus, zu dem der Organisator gehörte und in dem das Festival stattfand, hatte hingegen kein eigenes Tanzensemble (was ein gängiges Merkmal des zeitgenössischen Tanzes

ist; siehe oben). Er konnte daher lediglich die freien Gruppen auswählen: „Es funktioniert in der freien Szene nicht so, dass du Choreograf*innen ansprechen kannst: ‚Ich mach ein Festival zum Thema Desillusionierung – kannst du bitte ein Stück dazu machen?‘“ (Quelle: Interview). Die Gruppen hätten jeweils ihre eigenen Produktionslogiken und Produktionsrhythmen, so der Organisator weiter, sowie ihre eigenen Themen, die sie bearbeiten würden. Deshalb konnte er beispielsweise kaum einen Einfluss auf die Ausführungsmediationen dieser Gruppen ausüben.

Die Valorisierung mittels generischer Performativität bot dem Organisator eine Möglichkeit, den fehlenden Einfluss auf die Produktionen (und damit das Scheitern der Übersetzung 2) zu kompensieren. Die Neurahmung war eine Strategie, um zu verdeutlichen, dass eine Produktion zum Thema passt, einen Sinn ergibt und zum Festival dazugehört. Er erklärte im Gespräch, dass einzelne Produktionen aufzeigen würden, wie beispielsweise eine Desillusionierung sich beim spätmodernen Individuum zeige. Die Valorisierung im Rahmen des Tanzfestivals machte zudem auf einen anderen Aspekt aufmerksam, der im Rahmen der EEM so nicht auftrat. In den Aussagen des interviewten Organistors wurde deutlich, dass gleichzeitig mit den Valorisierungen eine eigene Übersetzung in Bezug auf die theoretischen Konzepte geleistet wurde. Die Konzepte galt es nicht nur auf die vorhandenen Kulturproduktionen von anderen Akteur*innen anzuwenden, sondern es sollte auch eine kontinuierliche Beschäftigung mit den theoretischen Aspekten erfolgen, um diese zu erweitern und umzuformen. Der Organisator erklärte, dass er nicht einfach ein Buch wie das *Ende der Illusionen* lese und dann lediglich diesen Ansatz verfolge. Vielmehr seien diese Überlegungen „permanent“ und „nicht nur auf einen Zeitpunkt festgelegt“ (Quelle: Interview). „Du gehst von ’ner soziologischen Perspektive aus und entdeckst dadurch: ‚Moment mal, es gibt noch andere Antworten auf dieses gleiche Phänomen, andere Wissenschaften‘“ (ebd.). Der Organisator betrieb daher im Rahmen der Valorisierung einen Aufwand, um Konzepte zu verknüpfen, zu erweitern und auf Kulturproduktion anwendbar zu machen (und nicht nur, um eine bestimmte Produktion als wertvoll auszuzeichnen).

Die zuvor beschriebene Ausgangslage des fehlenden eigenen Ensembles kann der „negativen“ Emanzipation zugeordnet werden, bei der eine gesellschaftliche Problemstellung die Verwendung von Theorie befördert. Neben diesem Aspekt stach vor allem eine „positive“ Emanzipation hervor. Die damit implizierte Hervorhebung der eigenen Produktionswelt schien bereits sehr weit fortgeschritten zu sein. Für den Festivalorganisator war etwa klar, dass mit dem Tanz als Aufführungsmedium eigentlich alles möglich sei. Er und weitere Personen des Festivals verdeutlichten immer wieder, dass „gerade der Tanz“ ein

bestimmtes Thema sehr gut veranschaulichen und behandeln könne (Quelle: Materialsammlung). Als Konsequenz dieser Emanzipation war es für den Organisator beinahe eine Notwendigkeit, sich einem bestimmten Thema zu widmen. Dies bot eine Legitimation nach außen, insbesondere für staatliche und private Förderinstitutionen. Wiederum ergänzten sich dabei die theoretische Problematisierung und die gesellschaftliche Problemstellung. Der Interviewpartner ging davon aus, dass über beide „Probleme“ dieselben Themen verfolgt würden, wie er im nächsten Zitat erläutert. Gleichzeitig wird darin deutlich, dass er über eine wissenschaftliche Recherche Sicherheit erlangen und Evidenz für die Themenwahl finden wollte:

PT: Diese Felder von Wissenschaft und Kunst, die haben sehr viel miteinander zu tun. Die bearbeiten gleiche Dinge mit anderen Mitteln. Dadurch entstehen oft Ideen, Bereiche oder Themen, die gesellschaftlich gerade relevant sind. Und dann ist man auch sehr schnell in der Recherche bei wissenschaftlichen Texten. Das ist uns bei der Recherche auch total wichtig: dass wir nicht einfach irgendwie – wenn wir so ein Festival machen, dass das wirklich auch Hand und Fuß hat. [...] Du machst eine fundierte Recherche parallel dazu, dass du sofort dran denkst, welche Produktion dir in den Sinn kommt, die was davon behandelt. (Quelle: Interview)

Im Zusammenhang zum untersuchten Tanzfestival wurde ebenfalls deutlich, dass die Kulturproduktion ein Mehr zu benötigen scheint. Für die Veranstaltung war hierbei ein sogenanntes „Begleitprogramm“ zentral, das teilweise sehr ähnlich gestaltet war wie die Gesprächsformate in der EEM. Dieses Programm sollte einen „Zugang“ zu den Bühnenproduktionen schaffen und das Festivalthema gleichzeitig „vertiefen“ und „weitertragen“, so die Idee (Quelle: Interview). Dessen Umfang verdoppelte das eigentliche Bühnenprogramm. Auf Wunsch des Organisators sollten im Rahmen des Begleitprogramms insbesondere wissenschaftliche Zugänge präsentiert werden. Im tatsächlich präsentierten Programm selbst machten diese dann aber nur einen kleinen Teil aus. Denn hier führte die Vorstellung, dass mit dem Festival ein breites Publikum angesprochen werden sollte, dazu, dass Performativität ausgesetzt wurde: Im Interview erläuterte der Organisator, dass eine Person im Team jeweils sicherstellte, dass sie „nicht nur wissenschaftliche Vorträge“ präsentieren würden, um „an die Leute zu kommen“ (Quelle: Interview). Trotzdem steckte für den Organisator im Begleitprogramm und dem Festival weit mehr als nur Unterhaltung (oder technisches Können beim Tanz). Es gehe um einen „Erkenntnisgewinn“ (Quelle: Interview). Im Interview wurde der Organisator auf eine mögliche Ver-

werfung angesprochen, die sich aus der folgenden, scheinbar paradoxen Tatsache ergibt: Auf der einen Seite herrscht in der Kulturwelt die Vorstellung eines Mediums vor, das Themen sehr gut verdeutlichen kann, nämlich Tanz. Gleichzeitig musste aber das Thema über ein Begleitprogramm ergänzt werden, das den Aspekt der „Desillusionierung“ ebenfalls verhandelte. Im folgenden Zitat wird deutlich, dass dies für den interviewten Akteur nicht etwa ein Paradox oder ein Problem darstellte. Das Rahmenprogramm sollte nicht nur das theoretische Thema verdeutlichen (und damit auf die Dekonstruktion der neuen Problematisierung reagieren), sondern das Festival auch zu einem Event machen. Das Mehr reagierte daher auf die Dekonstruktionen, die sich aus gesellschaftlichen „Problemstellungen“ ergeben:

- GS: In dem Radiogespräch hast du gesagt, dass Tanz all das könne. Aber was kann er denn nicht? Etwas muss ja fehlen, sonst würdet ihr kein Begleitprogramm machen, oder?
- AB: Sehr schön, dass du das rausgepickt hast. Denn: Nein, dem Tanz fehlt nichts. Er kann auch ganz für sich alleine stehen. Das machen wir auch viel unter dem Jahr. Es gibt nicht an jeder Veranstaltung, die wir im Bühnenbereich machen – sei das Tanz, Liveart, was auch immer –, ein Begleitprogramm. Es gibt dann ein Begleitprogramm, wenn die Künstler*innen ein solches wünschen oder wenn was auf der Bühne verhandelt wird, wo wir noch mal einen anderen Zugang dazu geben wollen. Ob das Publikum das besucht oder nicht, ist egal. Die müssen nicht das Begleitprogramm besuchen, um diese Bühnenproduktion zu verstehen. Sondern die nehmen einfach nochmals mehr mit, wenn sie das tun. Das ist die eine Antwort. Die andere Antwort ist: Wo „Festival“ draufsteht, muss auch Festival drin sein. Und „Festival“ bedeutet mehr als nur die Bühnenproduktionen. Das braucht ein Drumherum: ein Festivalzentrum; Möglichkeit, wo sich Künstler*innen und Publikum untereinander austauschen können; wo man auch einfach was essen kann, was trinken kann, gemeinsam den Abend ausklingen lassen kann; wo man feiern kann. Dann wird ein Festival zu 'nem Festival. Ansonsten ist es eine Aneinanderreihung von Gastspielen.

Die Metaebene der performativen Kulturproduktion konnte für den Exkurs in die Welt des Tanzes nur sehr beschränkt betrachtet werden, da lediglich ein Fall analysiert wurde (und dieser Aspekt von Performativität erst durch die Bezugnahme verschiedenster Akteur*innen untereinander deutlich wird). Trotzdem können zwei Punkte hervorgehoben werden: Der erste Punkt wurde oben bereits

als ein Aussetzen von Performativität angedeutet und kann nun auf die Metaebene übertragen werden. In der Welt des Tanzes herrscht bei der Verhandlung von performativer Kulturproduktion ein stärkerer Konsens hinsichtlich eines Aspektes. Denn beim Umgang mit den Theorien scheinen sich die Akteur*innen der Kulturwelt einig zu sein, dass die theoretischen Konzepte und ihre Autor*innen in den Kommunikationsmaterialien (wie den Presstexten) nicht explizit zu erwähnen oder zu zitieren sind. Zwar werden deren inhaltliche Aspekte gegen außen kommuniziert (hier: die Desillusionierung in der Spätmoderne), allerdings ohne auf den konkreten Theoretiker oder dessen Werk zu verweisen (hier: Reckwitz bzw. *Das Ende der Illusionen*). Der Umgang mit den Theoriekonzepten, so könnte ein Konsens auf der Metaebene beschrieben werden, scheint damit den produzierenden Akteur*innen vorbehalten zu sein. Als zweiter Punkt, und wiederum vergleichbar mit der Kulturwelt der EEM, zeigt sich im Tanz, dass die Vorstellung einer Wissenschaft keine Vergleichspunkte auf der Metaebene repräsentieren. Selbst dann, wenn eine Kulturwelt extrem stark durchtheoretisiert ist (wie dies bei der vorliegenden Welt der Fall zu sein scheint), trennen die Akteur*innen die Verhandlung der performativen Kulturproduktion immer noch ab von der rein wissenschaftlichen Verwendung der Konzepte.

Für die EEM wurde herausgehoben, dass kaum eine Institutionalisierung vorhanden war und stattdessen die Kulturwelt als Feld eine Reise durch die Institutionen begleitet. In der Welt des Tanzes wurde hingegen die bereits zu Beginn gehegte Vorstellung bestätigt: Die theoretisch-informierte Kulturproduktion ist stärker institutionalisiert. Dies hat einige Konsequenzen für das Phänomen eines unsichtbaren Colleges, wie es für die EEM erläutert wurde (siehe oben). Grundsätzlich markieren hier nun die Institutionen tatsächlich Grenzen für die Akteur*innen (das College wäre hier „sichtbar“). Dies kann mit dem zuvor erwähnten Aspekt der Metaebene verbunden werden: Es scheint klarer definiert zu sein, wer mit den Theorien umzugehen hat und wer „nur“ einem Publikum angehört (und deshalb die Konzepte nicht kennen muss). Weiter haben die Meinungsführer*innen einer performativen Kulturproduktion nun ebenfalls eine institutionalisierte Form. Beim Tanz kann den Dramaturg*innen diese Rolle zugewiesen werden:

PT: Klassischerweise gibt es in so Häusern, wie wir es sind, und auch im Bühnenbereich Dramaturg*innen. Die kommen meistens aus den Tanz- und Theaterwissenschaften und sind wie diejenigen, die beispielsweise in Proben sitzen, und dafür sorgen, dass die Produktion einen roten Faden hat – jetzt mal ganz kondensiert. Das sind auch oft diejenigen, welche die Kommunikation beim Formulieren von Texten unterstützen. Und die

eben ... Ich weiß nicht genau, was das Profil von wissenschaftlichen Mitarbeiter*innen ist. Aber von dem, was ich weiß, gibt es da doch viele Ähnlichkeiten in der Art der Aufgabe. Auch eine Dramaturgin hat die Sensoren offen für Zeitungsartikel, die relevant sein können oder schreibt auch mal einen längeren Text für irgendeine Publikation. (Quelle: Interview)

Auch das „sichtbare“ College in der Welt des Theaters verdeutlicht implizite Lernprozesse und Weitervermittlungen in Bezug auf performative Kulturproduktion, wie sie in der EEM vorhanden waren. Beispielsweise lieferte das theoretisch-informierte Konzept des Festivalthemas die Grundlage für eine Vielzahl weiterer Überlegungen zu den Veranstaltungen: Das thematische Konzept „speise“ die Gesuche für Fördermittel und die Kommunikationsarbeit, an der dann eine Vielzahl weiterer Akteur*innen mitschreiben und -arbeiten würden (Quelle: Interview). Und natürlich erfolgte die Vermittlung des theoretischen Themas auch an die Künstler*innen, die am Festival beteiligt waren. Auch die bekämen das mit und würden sich „darin wiederfinden“, so der Organisator (ebd.). Weitervermittlungen erfolgten zumindest teilweise für das Publikum (obschon hier die Theoriekonzepte nicht explizit in Formaten vermittelt wurden): Das Festival arbeitet mit einer Bücherei zusammen, die entsprechende Literatur zum Thema auf dem Festivalgelände bereitstellte, inklusive dem relevanten Buch von Reckwitz.

Obschon im Bereich des Tanzes eine stärkere Institutionalisierung deutlich wurde, sind weiterhin Merkmale eines sekundären Feldes vorhanden und eine Reise durch die Institutionen findet statt. Akteur*innen waren oftmals Teilzeit beschäftigt, was eine gleichzeitige Tätigkeit in Wissenschaft und Kulturwelt ermöglicht. Diese Gleichzeitigkeit galt beispielsweise für eine am Festival beteiligte Person (QV): „QV ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Zentrum für Genderstudies [der lokalen Universität] und ist eben hier tätig als auch dort. Das ist wieder so 'ne Prozent-Geschichte: Sie ist bei mir mit 40 % tätig als Dramaturgin und dort mit den restlichen 60 %“ (Quelle: Interview). Oder es fanden sich Rollen vor, deren Profile weniger eindeutig definiert oder institutionalisiert waren und stärker über die Kulturwelt als Feld zwischen den Institutionen vermittelt werden. Eine solche Rolle sprach sich der Organisator (PT) etwa selbst zu: „Ich habe zuerst Produktionsleitung gemacht an einem anderen Theater und bin über den Weg in diese künstlerische Leitung hier im Haus reingewachsen. Du kannst ja künstlerische Leitung nicht studieren“ (ebd.). Zudem bleibt die Kulturwelt als Feld weiterhin wichtig, indem sie vorgibt, mit welchen Institutionen für ein Festival zusammengearbeitet werden kann. Für den Organisator war eine Zusammenarbeit mit der Wissenschaft schlüssig: „Wir haben von Anfang an logische Synergien

gesucht. Also nicht zusammengedrückte Sachen, die gar nicht passen, sondern aus den Inhalten heraus: Mit wem wäre es denn jetzt hier logisch zusammenzuarbeiten? Und da fällt die Universität sehr oft“ (ebd.). In ähnlicher Art und Weise beschrieb die weitere, am Festival beteiligte Person (QV), dass die Zusammenarbeit von Kunst und Wissenschaft „hochgradig Sinn“ mache (Quelle: Feldnotizen).

Aufgrund der Reise durch die Institutionen sind die Akteur*innen im Tanz ebenfalls auf Formen der Koordination angewiesen, die verschiedenste Interessen und Blickwinkel vereinen können. Hierbei kann wiederum auf die Funktion von Theorien und theoretischen Problematisierungen als Grenzobjekte hingewiesen werden, die als „Idealtypen“ funktionieren: Der Organisator (PT) erläuterte etwa, dass sowohl er als auch die für das Musikprogramm des Kulturhauses verantwortliche Kuratorin automatisch das Thema „Gender“ auf ihre Kulturproduktion beziehen würden. Deshalb würden sie beide über „dieselbe Art und Weise des Denkens“ verfügen (Quelle: Interview). Die genaue Anwendung dieses idealtypischen Themas blieb dem Organisator und der Musikkuratorin jeweils selbst überlassen. Im empirischen Material zeigte sich weiter, dass die theoretischen Konzepte eine andere mögliche Form von Grenzobjekten repräsentieren können. Das Thema der „Singularisierung“, das ebenfalls im Buch *Das Ende der Illusionen* behandelt wird (Reckwitz 2019, S. 20), wurde für die Akteur*innen nicht nur zu einem Idealtyp, sondern auch zu einer „übereinstimmenden Grenze“ (Star und Griesemer 1989, S. 410 f.), als weitere Form der Grenzobjekte. Hierbei werden sich Akteur*innen grundsätzlich über eine Grenze einig – wie etwa, dass es um „Einzigartigkeit“ geht – während der genaue Inhalt sehr stark variieren kann (und es eben nicht um eine Anpassung des idealtypischen Inhalts geht). Im folgenden Zitat beschreibt der Organisator, wie drei völlig unterschiedliche Inhalte aus dem Begleitprogramm mit dem Thema Singularisierung verbunden werden konnten:

PT: Es gab einen Nachmittag zum Thema Duft, der eigene Körpergeruch. Das ist natürlich total singulär und individuell. Auch hatten wir einen Vortrag von einem Wissenschaftler zum Thema DNA. Das ist genau wieder das Gleiche: Die DNA ist irgendwie total – mehr einzigartig geht ja gar nicht. Und [ein Belletristikautor] hat dann auch darauf reagiert und gesagt: „Diese Einzigartigkeit ist natürlich ganz toll, aber gleichzeitig auch eine Last.“ (Quelle: Interview)

Im Rahmen des untersuchten Festivals schien so nicht nur eine Kulturproduktion präsentiert zu werden (also Tanzaufführungen). Vielmehr, so die Vorstellung des Organisators, würde mit dem Programm ein Universalwissen anhand von „gesellschaftsrelevanten Gedanken“ verhandelt (Quelle: Materialsammlung).

In vergleichbarer Weise wie in der EEM bot dies eine Rechtfertigung, um die Kulturproduktion teilweise unabhängig von einem Publikumserfolg oder der positiven Reaktionen eines Publikums zu definieren. Ein solches Festival müsse nicht nur hohe Besucherzahlen anstreben, so der Organisator. Vielmehr solle es „polarisieren“ oder etwas „Kritisches initiieren“ können, weil sich das Festival einem zentralen gesellschaftlichen Phänomen annehme (Quelle: Interview bzw. Feldnotizen). Ein solcher kritischer Bezug des Festivals wurde aber kaum auf die Veranstaltungen selbst bezogen: So hinterfragte weder ein konkreter Programmpunkt noch der Organisator im Gespräch, warum nicht auch ein solches Festival vor dem Hintergrund der von Reckwitz beschriebenen „Kulturalisierung“ problematisiert werden könnte, die im Zusammenhang mit der Desillusionierung steht (Reckwitz 2019, S. 24). Der Bezug zu sich selbst beziehungsweise zum eigenen Feld führte daher zum Aussetzen von Performativität.

5.4.10 Schlussfolgerung: Die Nutzung der Theorien

Im Rahmen der dritten Situation wurde ein Aspekt von Performativität deutlich, der in den vorhergehenden beiden Situationen ([5.2] und [5.3]) so noch nicht erfasst wurde. Die Verwendung der theoretischen Konzepte in der Kulturproduktion wurde dort als beinahe unbewusster Prozess beschrieben, bei dem die Wirkungsrichtung der Theorien auf das Soziale hervorgehoben wurde: ein „Stoßen“ der theoretischen Beschreibungen. Die gesellschaftlichen Akteur*innen in der Kulturwelt schienen den Wirkungsweisen der Konzepte ausgeliefert zu sein, ohne dass die präsentierte Analyse eine mögliche Einflussnahme auf die Verwendung konzeptualisiert hat. Über den Verlauf der dritten Situation wurde hingegen deutlich, dass nicht nur eine solch unbewusste und kaum beeinflussbare Verwendung der Konzepte erfolgt, die dann zu performativen Effekten führt. Vielmehr kann auch auf eine strategische Nutzung der Konzepte durch die Akteur*innen verwiesen werden. Dies konnte zuerst grundsätzlich aufgezeigt werden, indem die Ausgangslage für Performativität ergänzt wurde: So sind es nicht nur neu eingeführte theoretische Probleme aus den Kultur- und Sozialwissenschaften, die zur Verwendung der Theorien führen. Die theoretischen Konzepte können auch als eine Ressource aufgefasst werden, um auf Herausforderungen zu reagieren, die sich aus gegenwärtigen gesellschaftlichen Problemstellungen in weiteren sozialen Zusammenhängen ergeben. Diese Nutzung der Theorien entspricht stärker einem „Ziehen“, das von den Akteur*innen ausgeht.

Die Nutzung der Konzepte wurde an verschiedenen Prozessen immer wieder deutlich. Zuletzt zeigt sie sich in der Tatsache, dass in bestimmten Kontexten die

Akteur*innen eine mögliche performative Wirkung eines Konzeptes aussetzen können, wenn sie keine kultur- und sozialwissenschaftliche Problematisierung mehr betreiben oder eine Theoretisierung ablehnen. Zudem etablieren diese Problematisierungen und Theoretisierungen nicht nur Bedingungen für Performativität. Die Akteur*innen sehen sich aufgrund ihrer performativen Kulturproduktion auch mit einer Art Universalwissen ausgestattet. Dieses innerhalb der Kulturwelt erlangte Wissen kann in vielen anderen gesellschaftlichen Zusammenhängen und Institutionen genutzt werden. Weiter gilt es hervorzuheben, dass trotz des „Stoßens“ der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien keine klare Verwendungsweise der theoretischen Konzepte vorhanden ist, die von der Wissenschaft vorgegeben wird. Vielmehr sind es Bestrebungen der Kulturwelt und ihrer Akteur*innen, die Verwendungsweisen zu formalisieren. Der so entwickelte, bewusste Umgang mit den Theorien und dessen Verhandlung auf der Metaebene verdeutlicht darüber hinaus, dass bereits „Forderungen“ der Akteur*innen an die Inhalte der Theorien gestellt werden: Es kann zu einem Kritikpunkt werden, wenn die wissenschaftliche Verhandlung eines theoretischen Konzeptes zu wenig auf die Aspekte einer sozialen Welt wie der EEM ausgerichtet ist. Die Akteur*innen sehen daher einen Nutzen der Theorien, den sie strategisch einsetzen können, wie dies etwa über die Valorisierung mittels generischer Performativität eingeführt wurde. Dabei verdeutlichen sie, dass die eigenen Prozesse der Kulturproduktion oder diejenigen von Anderen nicht nur beliebig sind. Über wissenschaftliche Konzeptualisierungen wird auf eine Legitimität der eigenen Entscheidungen verwiesen.

Die erläuterte Nutzung darf aber gleichzeitig nicht als etwas angesehen werden, das völlig frei ist von Zwängen. Vielmehr sehen sich die Akteur*innen bei dieser bewussten Verwendung der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien mit Anforderungen konfrontiert. Am offensichtlichsten wurde dies beim „Mehr“, über das eine Kulturproduktion als Folge der neuen Prozesse zu verfügen hat. Trotz der verschiedensten Möglichkeiten, wie ein solches Mehr erreicht werden kann, bleibt dieses immer eine Art Notwendigkeit. Eine Kulturproduktion ohne diese Erweiterung läuft Gefahr, in der Wahrnehmung durch andere Akteur*innen, aber auch in der Selbsteinschätzung einer Person als ungenügend angesehen zu werden. Eine andere Form des Zwangs kann in Bezug zur Metaebene und zur Reise durch die Institutionen hervorgehoben werden. Bei beiden Aspekten müssen die Akteur*innen einen zusätzlichen Aspekt antizipieren: So muss als Teil der Metaebene beachtet werden, welche mögliche Reaktion der weiteren Akteur*innen einer Kulturwelt auf die eigene Theorieverwendung erfolgen könnte. Dann gilt es zu antizipieren, welche mögliche Implikationen aus der eigenen Kulturproduktion folgen, die für andere Institutionen außerhalb der Kulturwelt relevant wären. Dies muss nicht einem Aspekt entsprechen, der von den Akteur*innen

negativ wahrgenommener wird. Trotzdem sind es Anforderungen, die bedacht werden müssen. Zudem markiert die Nutzung der Theorien einen allgemeinen Zwang für alle Akteur*innen: Selbst wenn die Verwendung der Konzepte abgelehnt wird, so ist doch deren Omnipräsenz in der Kulturwelt etwas, mit dem die Akteur*innen eine Umgangsweise finden oder sich zumindest daran gewöhnen müssen.

Die Nutzung der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien durch die Akteur*innen verweist weiter auf eine bestimmte Bedeutung von Kulturproduktion, die sich durch die Prozesse im Zusammenhang mit Performativität ergibt. Zu deren Beschreibung können zuerst zwei vereinfacht dargestellte Vergleichspunkte eingeführt werden:

Der erste Vergleichspunkt ist die digitale Selbstvermessung. Hierbei nehmen gesellschaftliche Akteur*innen Bezug auf das Wissen der Natur- und Technikwissenschaften, indem sie bestimmte Messtechniken nutzen. Dies erfolgt etwa über Applikationen auf Mobiltelefonen, die das Essverhalten oder Gesundheitsdaten aufzeichnen. Nicole Zillien (2020) beschreibt für die digitale Selbstvermessung eine ähnliche Ausgangslage, wie sie in der vorliegenden Arbeit verdeutlicht wurde (siehe [5.4.1]): Die Verwendung des natur- und technikwissenschaftlichen Wissens kann ebenfalls als eine Reaktion auf die reflexive Modernisierung angesehen werden (Zillien 2020, S. 84 f.). Die Verwissenschaftlichung der Gesellschaft hat demnach nicht zu einem Sicherheitsgewinn geführt, sondern zu einer Dekonstruktion von Evidenzen. So entstünden „individuelle Unsicherheiten im Laienalltag“ (Zillien 2020, S. 86). Ausgehend davon wenden die gesellschaftlichen Akteur*innen unter anderem wissenschaftliche Techniken an, um die entsprechenden Unsicherheiten zu bewältigen. Der Alltag zeige sich daher als ein wissenschaftliches Experiment (Zillien 2020, S. 87 f.). Die detaillierten Begründungen der Akteur*innen für die Verwendung der Techniken mag variieren und verschiedene Wertvorstellungen umfassen (vgl. Cappel 2022, S. 90). Als Vergleichspunkt sollen die Alltagsexperimente und deren Begründungen hier auch nicht vollständig beschrieben werden. Vielmehr soll Folgendes hervorgehoben werden: Die Bedeutung der mit natur- und technikwissenschaftlichem Wissen angereicherten Praktiken liegt im Bezug zur je eigenen Person. Es ist eine Verwissenschaftlichung des Selbst.⁹⁰ Über dieses Selbst und über die eigene Ver-

⁹⁰Valeska Cappel beschreibt weiter, dass eine breitere gesellschaftliche Relevanz der entsprechenden Techniken erst bei denjenigen Akteur*innen verhandelt wird, welche „die Indikatoren zur Messung von Gesundheit und die Bewertungskriterien für die Daten festlegen“ (2022, S. 90).

haltensweise sollen Informationen gewonnen werden, um dort eine Verbesserung oder Veränderung zu erreichen (Zillien 2020, S. 107).

Als zweiter Vergleichspunkt kann auf eine Bedeutung von Kulturproduktion Bezug genommen werden, die unabhängig von einer möglichen Beeinflussung durch die Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaft vorhanden ist. Claudia Kühn beschreibt in ihrer Studie *Zur Bedeutung ästhetischer Praxis in Biografien* (2022) zuerst dieselbe zunehmende Kulturalisierung und Ästhetisierung des Sozialen, die in der Einleitung dieser Arbeit skizziert wurde (siehe [1.1]), und die eine reflexive Verwissenschaftlichung ergänzt. Im Rahmen dieser Entwicklungen erreichten ästhetische Praktiken nicht nur eine allgemeine gesellschaftliche Bedeutung. Auch in Bildungszusammenhängen wurde etwa dem Musikmachen eine immer wichtigere Rolle zugeschrieben (Kühn 2022, S. 8). Kühn untersucht empirisch, wie die ästhetischen Praktiken tatsächlich eine Bedeutung in den Biografien von Personen erlangen. Dabei zeigen sich verschiedene, von ihr als Bildungswerte beschriebene Möglichkeiten, die Akteur*innen zur Bildung auffordern können (Kühn 2022, S. 325 ff.). Die verschiedenen Werte lassen sich aber alle auf einen gemeinsamen Nenner bringen: Über eine eigene ästhetische Praxis „werden sich Gelegenheitsstrukturen erschlossen, die zur Verwirklichung und Entfaltung des Selbst beitragen. [...] Ästhetische Praxis ist als Bildungspraxis relevant, um dem Selbst eine ‚Form‘ zu geben“ (Kühn 2022, S. 309). Eine jeweilige ästhetische Praxis wird von Kühn daher als eine „selbsttransformatorische Bildungspraxis“ beschrieben, mit der „Facetten des Selbst entdeckt, (weiter-)entwickelt oder erprobt“ werden (Kühn 2022, S. 310).

Die neuen Prozesse der performativen Kulturproduktion etablieren eine andere Bedeutung als diejenige der beiden Vergleichspunkte. Diese andere Bedeutung entsteht aus der Nutzung der theoretischen Konzepte. Zuerst kann nochmals hervorgehoben werden, dass Elemente der beiden Vergleichspunkte auch beim vorliegenden Phänomen vorzufinden sind, da ebenfalls auf wissenschaftliches Wissen zurückgegriffen wird und dies im Rahmen von Kulturproduktion erfolgt (die zwar nicht ausschließlich, aber insbesondere ästhetische Praktiken umfasst). Auch die theoretischen Konzepte konnten als Reaktion auf eine Dekonstruktion aufgefasst werden, mit der die Akteur*innen Sicherheit zurückgewinnen. Kulturproduktion steht ebenfalls mit der Vorstellung im Zusammenhang, dass ein bildungsrelevantes Universalwissen gewonnen werden kann. Als Konsequenz der Nutzung der kultur- und sozialwissenschaftlichen Konzepte im Rahmen von Kulturproduktion zeigt sich aber ergänzend folgender Umstand: Die theoretisch-informierte Kulturproduktion wird nicht nur als etwas aufgefasst, dass für das jeweilige Selbst wichtig ist. Diese Vorstellung mag zwar ebenfalls noch vorhanden sein, sie wird aber erweitert. Kulturproduktion mit den theoretischen Konzepten

wird nämlich als etwas ausgerichtet, das potenziell für viele weitere gesellschaftliche Zusammenhänge eine Bedeutung erlangen kann. So können zwar persönliche Fragen ein Ausgangspunkt sein, aber das kultur- und sozialwissenschaftliche Wissen hilft, diese zu objektivieren: Ein persönliches Anliegen kann zu einem breiten gesellschaftlichen Erkenntnisinteresse umformuliert werden. Weiter können zwar Aspekte des Selbst über die Kulturproduktion erschlossen werden. Dank den theoretischen Konzepten stehen diese aber mit sozialen Prozessen im Zusammenhang, die wiederum das eigentliche Ziel sind. Eine gesellschaftliche Relevanz der Kulturproduktion kann daher über die Nutzung der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien produziert, vermittelt und anerkannt werden.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.





Fazit: Änderungen in den Wertigkeiten von Kulturproduktion

6

Nachdem im letzten Kapitel die detaillierten Ergebnisse der empirischen Analyse vorgestellt wurden, gilt es nun, ein Fazit der Arbeit zu präsentieren. Dabei soll die Frage beantwortet werden, wie verschiedene theoretische Konzepte der Kultur- und Sozialwissenschaften durch performative Effekte die Prozesse der Produktion von Kultur und die Qualitäten der Resultate von Kulturproduktion verändern. Qualitäten werden dabei als Realitäten, Eigenschaften, Wertigkeiten und Koordinationsweisen aufgefasst, die im Rahmen der Veränderung durch die theoretischen Konzepte instruiert und ermöglicht werden. Die Theorien, so die These, entsprechen daher nicht nur Beschreibungen des Sozialen, sondern sie liefern Blaupausen für die Akteur*innen und deren Produktionsprozesse. Die Antwort wird in drei Unterkapiteln präsentiert, die jeweils mit der Fragestellung zusammenhängenden Punkte zusammenfassen: [6.1] Zuerst wird aufgezeigt, wie die Theorien in die gesellschaftlichen Produktionswelten gelangen und welche Theorien, beziehungsweise welche Teile von Theorien, performativ wirken und welche nicht. [6.2] Anschließend wird verdeutlicht, wie die Theorien in den Produktionsprozessen angewendet werden und wie sich die Veränderungen von Prozessen entfalten. [6.3] Der dritte Teil des Fazits geht auf die veränderten Prozesse und Qualität ein, die sich aufgrund der Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften zeigen. Dieses letzte Unterkapitel nimmt zudem die in der Einleitung der Arbeit eingeführte Diskussion auf, wieso Kulturproduktion eine solch zentrale Bedeutung in gegenwärtigen Gesellschaften einnehmen kann.

Die Ergebnispräsentation folgt der Methodologie der Grounded Theory (vgl. Mey und Mruck 2011b, S. 29) und die Resultate der empirischen Analyse werden als eine sogenannte „Theorie mittlerer Reichweite“ (Merton 1949) verstanden: als gegenstandsbezogene und formale Erfassung eines Phänomens. Die erarbeitete „Theorie“ kann in Bezug gesetzt werden zu zwei Polen, welche allgemeinere

Theorieauffassungen repräsentieren (Reckwitz 2021, S. 26 f.): Dies ist auf der einen Seite die Sozialtheorie und damit theoretische Überlegungen, die Aspekte zur Analyse des Sozialen hervorheben. Performativität ist im Hinblick auf den ersten theoretischen Pol ein allgemeiner sozialer Mechanismus. Dieser wurde zwar im Rahmen der experimentellen, elektronischen Musik (EEM) betrachtet. Die „Theorie mittlerer Reichweite“ zur Analyse von Performativität soll aber auf eine Vielzahl weiterer sozialer Bereiche übertragen werden können. Sie muss daher unabhängiger vom spezifischen Fall nochmals systematisiert werden. Auf der anderen Seite ist der Pol der Gesellschaftstheorie zu beachten. Hierbei werden Strukturen von Gesellschaften beschrieben, um deren gegenwärtigen Merkmale zu verdeutlichen. In dieser Theorieauffassung wird Performativität als Phänomen angesehen, das in weitere Zusammenhänge der Gegenwart gestellt werden muss. Dasselbe gilt für die erarbeitete „Theorie“: Die in der EEM ersichtlichen Phänomene sollen als symptomatisch für einen größeren gesellschaftlichen Zusammenhang aufgefasst werden. Das Fazit beginnt in diesem letzteren theoretischen Sinne, geht dann für das zweite Unterkapitel zum Pol der Sozialtheorie über und schließt wiederum mit gesellschaftstheoretischen Überlegungen ab.

6.1 Theoretische Konzepte in Kulturwelten

Ein Ausgangspunkt für die Performativität von kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien ist die Frage, wie sehr sich diese Konzepte als Ressource in der Gesellschaft verbreitet haben. Gleichzeitig reicht eine Antwort darauf noch nicht aus, um aufzuzeigen, wann performative Effekte in Produktionswelten auftauchen. Zunächst kann grundsätzlich davon ausgegangen werden, dass es eine Vielzahl sozialer Welten gibt, in denen die theoretischen Konzepte der Kultur- und Sozialwissenschaftlichen keine oder kaum Bedeutungen erlangt haben. Solche atheoretischen Welten können sich in zwei Formen zeigen: Die ersten Welten wären diejenigen, in denen die entsprechenden Theorien gar nicht verfügbar sind. Hier sind keine Kultur- und Sozialwissenschaftler*innen aktiv, es hat keine Akademisierung von Ausbildungsinstitutionen stattgefunden, die zu einem „Turn to the Social“ hätte führen können, und die Teilnehmer*innen dieser Welten werden nicht aus Milieus gebildet, die theoretische Konzepte als eine alltägliche Ressource ansehen. Beispiele hierfür finden sich in diversen Berufsfeldern aus dem ersten und zweiten Wirtschaftssektor, der Landwirtschaft und der Industrie. Aber auch eine Vielzahl von Dienstleistungsberufen und Freizeitbereichen ist in diesem Sinne atheoretisch. Global gesehen repräsentiert diese

Form den überwiegenden Teil an sozialen Welten und auch in westlichen Gesellschaften sind sie weiterhin vorhanden.¹ Jedoch wurde im Verlauf der Arbeit immer wieder aufgezeigt, dass die Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften eine weitreichende Verbreitung erfahren haben, insbesondere in Westeuropa und in Ländern wie der Schweiz (siehe [2.3]). Es kann daher eine Vielzahl von sozialen Welten erwartet werden, in denen zumindest potenziell die Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften vorhanden sind. In einem Teil davon (und dies mag wiederum der größere Teil sein) werden die theoretischen Konzepte jedoch nicht in die entsprechenden Bedeutungsstrukturen aufgenommen. Dies repräsentiert die andere Form der kultur- und sozialwissenschaftlich atheoretischen Welten: Diejenige, in denen die theoretischen Ressourcen zwar potenziell vorhanden wären, aber die Akteur*innen verwenden diese nicht. Zu Beginn der empirischen Analyse musste daher nicht geklärt werden, ob die kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien in der EEM vorhanden sind, sondern warum diese als sinnvoll für die Welt angesehen werden.

Um zu verdeutlichen, wie sich ein Sinn der Verwendung von Theorien entwickelt, griff die Arbeit auf unterschiedliche Erklärungen zurück. Als zentrale Intermediäre für die theoretischen Konzepte selbst als auch für deren Sinn wurde eine Gruppe von Akteur*innen hervorgehoben, die den „Studies“ zuzuordnen sind. Sie repräsentieren kulturwissenschaftlich ausgerichtete, interdisziplinäre

¹Die geringe Relevanz, die dem Phänomen der Performativität der Kultur- und Sozialwissenschaften global betrachtet zuteilwird, muss relativiert werden. Hierzu kann etwa auf das Phänomen der „akademischen Mittelklasse“ (Reckwitz 2017) eingegangen werden, das im Zusammenhang mit Performativität steht (siehe [5.2.4]). Peter Wagner diskutiert in seiner Rezension von *Die Gesellschaft der Singularitäten* (Reckwitz 2017) dieses Klassenphänomen und hebt hervor, dass eine solche soziale Gruppe global gesehen ein Randphänomen darstelle (Wagner 2018, S. 530). Gleichzeitig sind aber die in dieser Klasse vorherrschenden Wertvorstellungen in Bezug auf Bildung und Art der Kapitalakkumulation auch global gesehen relevant (Ayling 2021): Sie markieren ein erstrebenswertes Ziel für Mitglieder der Mittelklasse außerhalb des „Westens“. Weiter kann auf die Bildungsexpansion eingegangen werden: Auch die Zahlen zu den Studienabgänger*innen sind global gesehen extrem unterschiedlich. Jedoch fallen die Prozentanteile der Abschlüsse aus den Geistes-, Kultur- und Sozialwissenschaften sowie Kunstausbildungen nicht per se ab. Gemäß den Statistiken der Organisation für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung (OECD 2019) bewegen sich die Zahlen zwischen OECD- und Nicht-OECD-Ländern auf ähnlichem Niveau beziehungsweise weisen vergleichbare Variationen auf. Eine geringere Relevanz des Phänomens in einem globalen Sinne darf daher keineswegs mit einer nicht vorhandenen Bedeutung der Performativität von Kultur- und Sozialwissenschaften gleichgesetzt werden.

Forschungsnetzwerke zu spezifischen Themen. Ausgehend von den Studies wird die Problematisierung des Sozialen aus den Kultur- und Sozialwissenschaften in die gesellschaftlichen Produktionswelten hineingetragen, da deren Vertreter*innen gemäß einem pluralen Habitus sowohl im wissenschaftlichen Feld als auch im jeweiligen Produktionsfeld tätig sind. Betrachten die Kulturproduzent*innen das Soziale als „Problem“ in ihren Prozessen, so erlangen auch die theoretischen Konzepte eine entsprechende Relevanz. Die Etablierung der neuen Problematisierung ist jedoch nur eine mögliche Variante, wie die kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien eine Bedeutung für die Kulturproduzent*innen erlangen. Ergänzend dazu zeigt sich eine Vielzahl gesellschaftlicher Entwicklungen, die in vergleichbarer Weise eine Verwendung der Konzepte bedingen können. Die Problematisierung als auch die gesellschaftlichen Problemstellungen kumulieren in vergleichbarer Weise in einer bestimmten „Nebenfolge“ (Beck 1996): eine Dekonstruktion der bisherigen Evidenzen. Zuvor übliche und etablierte Begründungen, Ausrichtungen oder Koordinationsformen von Prozessen können von den Akteur*innen nicht mehr ohne Weiteres angewendet werden (bzw. bietet deren Anwendung zu viel Potential für Kritik). Dies gilt insbesondere für Formen der Wertzuschreibungen, die lediglich auf ästhetische Eigenschaften von Kulturprodukten abzielen. Die Verwendung des Wissens der Kultur- und Sozialwissenschaften bietet hingegen eine Möglichkeit, wie eine „Sicherheit“ wiedererlangt werden kann. Die theoretischen Konzepte liefern gewissermaßen eine wissenschaftlich abgesicherte Ressource für eine narrativ-hermeneutische Valorisierung: Anhand eines Resultates der Kulturproduktion sollen Aspekte des Sozialen besonders deutlich werden oder dieses soll sogar Einfluss auf die sozialen Aspekte nehmen können. Eine Entdifferenzierung gegenüber der Wissenschaft kann so in einer sozialen Welt als Chance begriffen werden.

Neben der Erklärung, wie die Theorien Teil der Bedeutungsstruktur einer Kulturwelt werden können, galt es, die allgemeineren Überlegungen zur gesellschaftlichen Verbreitung der theoretischen Konzepte zu konkretisieren. Hierzu wurden verschiedene idealtypische Formen der Intermediation erarbeitet, wie die Akteur*innen zu den Theorien gelangen. Dabei wurde eine doppelt konstitutive Rolle deutlich, die eine Kulturwelt wie die EEM in dieser Verbreitung der Theorien übernimmt: Erstens wurde anhand der Netzwerkstrukturform aufgezeigt, dass die Kulturwelt selbst aktiv die theoretischen Konzepte verbreitet. Akteur*innen lernen das kultur- und sozialwissenschaftliche Wissen daher nicht nur im Kontext von Ausbildungsinstitutionen kennen, sondern auch dadurch, dass sie den entsprechenden Konzepten immer wieder im Rahmen der Kulturwelt begegnen. Diese Rolle einer Welt wie der EEM ist bereits so

stark etabliert, dass die Akteur*innen mit einer Erwartungshaltung gegenüber Theorien an Ausbildungsinstitutionen herantreten: Sie wollen theoretische Konzepte vermittelt bekommen, die sie im Rahmen der Kulturwelt bereits kennengelernt haben. Zweitens emergieren die eigentlichen Vorstellungen zu den möglichen Qualitäten, die durch die theoretischen Konzepte für Kulturproduktion impliziert werden, ebenfalls in der Kulturwelt. Das heißt, dass in den Kulturwelten ein Umgang mit Theorie und die Möglichkeiten von deren Verwendung in Produktionsprozessen nahegelegt wird. Die Universitäten und Fachhochschulen übernehmen hierbei zwar auch eine Rolle, haben aber keine formalisierten Weisen entwickelt, um die Theorieverwendung in der Kulturproduktion anzuleiten. Sowohl bei der grundsätzlichen Vermittlung der Theorien als auch bei der Etablierung von Qualitäten und Verwendungsweisen spielt daher eine Kulturwelt wie die EEM eine zentrale Rolle. Sie bietet ein Umfeld, in dem die Abgänger*innen aus den Kultur- und Sozialwissenschaften, die an Kunsthochschulen ausgebildeten Produzent*innen und weitere Personen zusammenkommen, um eine Relevanz der theoretischen Konzepte für Produktionsprozesse zu erfahren.

Im Hinblick darauf, welche Theorien aus den Kultur- und Sozialwissenschaften durch die Akteur*innen verwendet werden, lieferte die empirische Analyse eine Reihe von Hinweisen. So wurde deutlich, dass sich ein bestimmter Kanon von Theorien etabliert, die in den sozialen Welten verwendet werden und performative Effekte hervorrufen. Diese Auswahl von Theorien wird in zentraler Weise von den jeweiligen „Studies“ beeinflusst, sie weist bestimmte Abweichungen zum Kanon der wissenschaftlichen Disziplinen auf und zeichnet sich durch eine Vermischung von theoretischen Werken mit weiteren literarischen Genres aus. Betrachtet man die Auswahl von Konzepten, die in unterschiedlichen Welten zur Anwendung kommen, zeigen sich sowohl Werke und Autor*innen, die überall relevant zu sein scheinen (wie etwa Judith Butler), als auch eher weltenspezifische Theoriekonzepte (wie Ulrich Becks Individualisierungsthese im Bereich des Designs). Neben der deskriptiven Darstellung dieses Kanons (siehe [Abb. 5.10] in [5.4.4]) hob die Analyse hervor, dass die theoretischen Konzepte als etwas erfahren werden, mit dem Kulturproduktion positiv dargestellt und bewertet wird. Bereits bevor die Akteur*innen die Theorien verwenden, erleben sie die wissenschaftlichen Analysen als etwas, das Resultate der Kulturproduktion „konsekriert“. Diejenigen Texte und Konzepte, die eine Intermediation erfahren, leisten also nicht nur eine Analyse in Bezug auf eine wissenschaftliche Problemstellung. Sie verdeutlichen auch etwas Besonderes und lobenswert Abweichendes der Kulturproduktion oder zeigen auf, wie die Kulturwelt sich bei kritischen Aspekten verbessern könnte. Die positiv konsekrierende

Nutzung von Theorien überträgt sich auch auf deren anschließende Verwendung: Die negativen Implikationen eines theoretischen Konzeptes für die eigene Kulturproduktion werden von den Akteur*innen eher ignoriert oder die entsprechenden theoretischen Konzepte kommen gar nicht zur Anwendung.

Um festzustellen, wie die Inhalte von Theorien als Blaupausen die Ausrichtung von Prozessen ermöglichen, nahm die vorliegende Arbeit unter anderem die Konzeptualisierung von Qualitätskonventionen der „Economie des conventions“ auf (Boltanski und Thévenot 2007). Hierbei war aber nicht das Ziel, bereits a priori zu bestimmen, welche Wertigkeiten in Theorien stecken. Obschon die entsprechenden Überlegungen gemacht wurden, sollte erst die empirische Arbeit aufzeigen, welche dieser Qualitätskonvention durch die Verwendung der Theorie der Kultur- und Sozialwissenschaften mobilisiert werden. Hierfür wurde eine grundsätzliche Heuristik etabliert, bei der in der Analyse drei Positionen miteinander verglichen werden (siehe [4.3.2]): (1) Zuerst gilt es, die jeweilige Kulturproduktion und deren Ontologie selbst zu betrachten. (2) Weiter sind die erwähnten Inhalte eines theoretischen Konzeptes zu bestimmen, sowohl über die Auffassung der Akteur*innen als auch von der analysierenden Position aus. (3) Schlussendlich muss über weiteres empirisches Material eine Kulturproduktion konzeptualisiert werden, die im Feld zu erwarten wäre, wenn keine performativen Effekte auftreten. Der Abgleich der unterschiedlichen Positionen ermöglicht es dann aufzuzeigen, welche Qualitäten durch Performativität mobilisiert werden und ob Änderungen in den Prozessen erfolgen.

Bevor im nächsten Unterkapitel auf die performativen Effekte eingegangen wird, lässt sich bereits folgendes Fazit ziehen: Trotz der Tatsache, dass die Intermediation und damit immer auch die Interpretation eines theoretischen Konzeptes in verschiedenster Weise erfolgen kann, scheint eine Theorie „essentialistische“ Aspekte zu beinhalten. Das heißt, dass ein bestimmtes Konzept jeweils dieselben Qualitätskonventionen oder dieselbe Kombination von Konventionen mobilisiert und daher verschiedene Kulturproduktionen von unterschiedlichen Akteur*innen in ähnlicher Weise ausrichtet.²

²Beispielsweise etablierten mehrere Akteur*innen ausgehend von feministischen Theoriekonzepten ein vergleichbares normatives Praxisprinzip: Musik habe die Funktion, neue Realitäten erfahrbar zu machen.

6.2 Systematisierung der performativen Effekte

Um die Verwendung der Theorien in den Produktionsprozessen nachzuvollziehen, präsentierte die empirische Arbeit diverse eigens erarbeitete und mit weiteren Ansätzen erweiterte Konzeptualisierungen. Diese werden hier in Bezug auf das theoretische Modell der Performativität systematisiert, das im zweiten Kapitel vorgestellt wurde (siehe [2.1.3–2.1.4]). Vor dieser Systematisierung lassen sich noch einige damit zusammenhängende Aspekte explizit hervorheben, welche die empirische Analyse ebenfalls anleiteten. So führte die Arbeit die Vorstellungen einer „Übersetzung“ ein (Callon 2006) und unterschied dabei eine Übersetzung 1 und 2. Während erstere die Stationen bis hin zur Verwendung eines Theoriekonzeptes nachvollzieht, verdeutlicht die zweite diejenige Übersetzungsleistung, die im Rahmen einer Kulturproduktion ebenfalls noch geleistet werden muss. Als eine der Stationen der Übersetzung 1 können sogenannte Einfallstore für Performativität betrachtet werden. Diese markieren einen Startpunkt, von dem aus sich die performativen Effekte in der Kulturproduktion entfalten können. Zentral dabei ist, dass diese Einfallstore mit unterschiedlichem Potenzial versehen sind: Sie bestimmen die Chance auf ein Gelingen von Performativität mit und haben Einfluss auf die mögliche Effektstärke. Die Einfallstore müssen daher als aktive, an der Performativität beteiligte „Formen“ (Thévenot 1984) aufgefasst werden. Nicht zuletzt entwickelte die Arbeit ein eigenes Modell der Kulturproduktion im Zusammenspiel von empirischer Analyse und weiteren Konzeptualisierungen (Kjellberg und Helgesson 2006, 2007; Burnard 2012). Dieses unterscheidet normative Praxisprinzipien (im Rahmen derer die Akteur*innen eine Funktion der Kulturproduktion festmachen), Ausführungsmediationen (als Handlungen, welche die Kulturprodukte konkret schaffen, konsumieren oder präsentieren) sowie eine Ontologie und Autorschaft (mit der die Realität einer Kulturproduktion festgemacht wird). Im Rahmen der unterschiedlichen Bereiche der Kulturproduktion und deren jeweiligen Prozessen wurden dann die performativen Effekte aufgezeigt.

Damit die kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien performativ wirken können, müssen einige grundsätzliche Bedingungen vorhanden sein. Nicolas Brisset (2019) folgend wurden drei festgemacht: (1) Die erste Bedingung zeigte sich in Bezug auf die neue Problematisierung der Kulturproduktion sowie die gleichzeitig in der Situation der Intermediation stattfindenden Nahelegungen der Theorieverwendung. Die beiden Aspekte verdeutlichen den Akteur*innen in allgemeiner Weise, dass mit den theoretischen Konzepten überhaupt eine Änderung an den vorhandenen Prozessen der Kulturproduktion möglich ist: Ein anderes

Verhalten oder eine andere Bewertung aufgrund einer Theorie wird erkannt. (2) Weiter dürfen nicht nur einzelne Akteur*innen an eine theoretische Erläuterung „glauben“, also deren Aussagen als potenziell richtige Beschreibung der sozialen Welt ansehen. Die Vorstellung, dass ein Konzept die Realität beschreiben kann, muss nämlich von einer Vielzahl anderer Akteur*innen geteilt werden. Hierzu verdeutlichte die empirische Arbeit, dass sich die Akteur*innen in einem weiteren sozialen Umfeld bewegen, in dem eine selbstverständliche, wissenschaftliche Perspektive auf Kulturproduktion eingenommen wird. Zu dieser Selbstverständlichkeit gehören nicht nur die theoretischen Konzepte, sondern dass viele Personen den „Glauben“ an diese Beschreibungen der sozialen Realität teilen.³ (3) Als letzte Bedingungen müssen die einzelnen Akteur*innen eine bestimmte Übereinstimmung erleben. Die Beschreibung einer Theorie muss als etwas erfahren werden, das in der je eigenen, konkreten Situation eine Handlungsweise vorgibt, die in Erfüllung gehen könnte. Dies wurde als eine „Anrufung“ verdeutlicht (Althusser 1977): Die Akteur*innen verstehen sich als Subjekt einer Theorie, da ihre persönlichen, die Handlungen bestimmenden Wertvorstellungen (Thévenot 2005; Gerber 2017) mit der theoretischen Beschreibung übereinstimmen.

Sind die drei grundsätzlichen Bedingungen für Performativität vorhanden, können sich die Effekte von Theorien im Sinne eines „Attachements“ (Hennion 2017) entfalten. Grundsätzlich beschreibt dies eine beständige Annäherung zwischen den Prozessen und Vorstellungen der Kulturproduktion auf der einen Seite und der Interpretation der theoretischen Konzepte auf der anderen Seite. Die Annäherung über das Attachment kann einfacher erfolgen oder auch nicht: So können bestimmte Ausprägungen eines Kulturproduktes oder Ausprägungen von Produktionsprozessen dies erschweren oder besondere Leistungen in der Intermediation förderlich wirken. Die Auffassung, dass Performativität als Attachment abläuft, stellt sich damit gegen eine eindeutige Zuschreibung von Intention oder Strukturtermination. Dies relativiert eine allzu simple Auf-

³Die zweite Bedingung bezieht sich theoretisch auf Robert Mertons Vorstellung der „selbsterfüllenden Prophezeiung“ (1948; vgl. Brisset 2019, S. 149 f.). In der empirischen Arbeit wurde anschließend Folgendes deutlich: Die Frage danach, wie sich eine Theorie für die Akteur*innen selbst erfüllt (Brisset 2019, S. 183), kann als Feldeffekt gelesen werden (Bourdieu 1999, S. 362 f.). Die Theorien werden vom wissenschaftlichen Feld in die Kulturwelt übertragen und dort verwendet, um die Wertigkeiten herzustellen. Dies führt gleichzeitig dazu, dass der „Glaube“ an diese Konzepte im Feld der jeweiligen Kulturproduktion etabliert wird. Deshalb teilen die Akteur*innen in der Kulturwelt den „Glauben“ an die korrekte Beschreibung der sozialen Realität durch die Theorien.

fassung von Performativität, die lediglich eine Wirkungsrichtung betrachten würde, ohne weitere Prozesse oder die Ontologie der Resultate von Kulturproduktion miteinzubeziehen. In den jeweiligen Annäherungen zeigen sich als Folge des Attachements, dass die Akteur*innen die von der Theorie vorgegebenen Vorstellungen oder Prozesse als die „angemessenen“ und „richtigen“ betrachten. Sie werden über den Prozess des Attachements „eingefordert“. Hierbei können sich schwächere performative Effekte zeigen oder über ein beständiges Etablieren von weiteren Attachements die stärkeren performativen Effekte entfalten.

Die schwächste Effektstärke ist diejenige der generischen Performativität. Damit wird erfasst, wie die Theorien die Prozesse der sozialen Realität nicht verändern, sondern als Referenzen und Beschreibungen für die bereits vorhandenen Prozesse aufgenommen werden. Diese theoretischen Beschreibungen treten als Folge der Übersetzung 1 in einem Bereich der Kulturproduktion auf und können im Sinne einer Übersetzung 2 auf weitere Bereiche übertragen werden. Im Rahmen der empirischen Analyse wurde zudem aufgezeigt, dass zwei verschiedene Varianten der generischen Performativität möglich sind: In der einen Variante wird mittels eines theoretischen Konzepts ein bestimmtes Praxisprinzip als legitim beschrieben, eine Ausführungsmediation als innovativ herausgehoben und/oder Metadaten für die Ontologie sowie Autorschaft verdeutlicht. Die jeweiligen Ausprägungen in den drei Bereichen der Kulturproduktion werden dabei nicht verändert, sondern lediglich neu über eine Theorie beschrieben. Eine zweite Variante dieses Effektes zeigt sich als spezifische Weise der Valorisierung (Reckwitz 2017, S. 68). Während die erste Variante sowie die weiteren, stärkeren performativen Effekte eine Hervorbringung von neuen Kulturprodukten verdeutlichen, kann generische Performativität auch im Sinne einer Neurahmung erfolgen: Hierbei entfaltet sich der performative Effekt nicht zwischen dem kulturproduzierenden Akteur, dessen Kulturprodukt und einer Theorie. Vielmehr tritt eine weitere Akteurin in diese Trias ein und Performativität erfolgt zwischen ihr, dem Kulturprodukt des Akteurs und einer Theorie. Diese Neurahmung kann allerdings nur generische Effekte hervorrufen, da die Akteurin nicht direkt an der Kulturproduktion beteiligt ist und die vorhandenen Prozesse nicht beeinflussen kann. Die zweite Variante repräsentiert jedoch eine zentrale und verbreitete Weise der Wertzuschreibung in einer Kulturwelt, die von den kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien durchdrungen ist.

Stärkere performative Effekte, die eine Veränderung der sozialen Realität hervorrufen, wurden im Rahmen der empirischen Beispiele ebenfalls aufgezeigt. Solche Veränderungen können zuerst als effektive Performativität beschrieben werden, die sich als Folge der Übersetzung 1 zeigt. Im Unterschied zur generischen Performativität ändern sich hier nun die Aspekte in einem Bereich

der Kulturproduktion: Das normative Praxisprinzip wird gewechselt, neue Ausführungsmediationen werden eingeführt oder andere Metadaten etabliert, um die Ontologie und Autorschaft zu bestimmen. Die Feststellung solcher Änderungen wurde durch die oben eingeführte Heuristik ermöglicht, indem eine Abweichung von der üblichen Art und Weise der Kulturproduktion im Feld festgestellt wurde. Diese stärker performativen Effekte müssen nicht auf einen Bereich der Kulturproduktion beschränkt sein, sondern können weiter übersetzt werden. Diese Übersetzung 2 kann dabei sowohl generische als auch effektive Effekte hervorrufen. Erfolgen weitere Effekte aufgrund eines theoretischen Konzeptes in allen drei Bereichen der Kulturproduktion, so besteht die Möglichkeit, eine besonders starke Form der barnesischen Performativität aufzuzeigen.⁴ Dabei verändert eine Theorie die Prozesse der Kulturproduktion insgesamt – oder allgemeiner aufgefasst: Sie verändert einen Gesamtbereich der sozialen Realität. Um diesen Effekt festzumachen, wurde ein Vorschlag eingeführt. Performativität muss nicht nur in allen drei Bereichen der Kulturproduktion ersichtlich sein, sondern auch in mehr als einem Bereich als effektiver Effekt auftreten. Zudem dürfen mögliche Inkonsistenzen zwischen den Aspekten der Kulturproduktion und der theoretischen Beschreibung vom Akteur nicht als solche wahrgenommen werden.

Im theoretischen Modell der Performativität [2.1.4] wurden weiter Effekte aufgeführt, bei denen die soziale Realität nicht nach den theoretischen Beschreibungen ausgerichtet wird, sondern eher „Abwehrreaktionen“ der Akteur*innen erfolgen: die sogenannte Gegenperformativität (MacKenzie 2006) sowie die drei verschiedenen Formen der Retroaktion (Desrosières 2015). Die empirische Arbeit verdeutlichte solche Reaktionen vor allem als verschiedene Kritikformen der Akteur*innen. Bei der Gegenperformativität und der ersten Form der Retroaktion zeigte sich hierbei jedoch eine gemeinsame Schwierigkeit. Für Gegenperformativität fand sich kein wirkliches Beispiel, bei dem eine Kulturproduktion lediglich so gestaltet worden wäre, um nicht den Beschreibungen einer Theorie zu entsprechen. Einige der untersuchten Akteur*innen taten dies zwar, trotzdem erfolgte die Änderungen der Prozesse mit Hinblick auf ein eigenes theoretisches Konzept. Oder anders formuliert: Theorie A wurde kritisiert und darauf hingewiesen, dass die eigene Kulturproduktion nicht Theorie A entspricht. Dies erfolgte aber deshalb, weil die Akteur*innen ihre Kulturproduktion

⁴Die vorliegende Arbeit verdeutlicht bei der Herausarbeitung dieses besonders starken Effekts eine Problematik, die auch verschiedene wirtschaftssoziologischen Betrachtungen von barnesischer Performativität beschreiben (vgl. Sparsam 2022, S. 159 f.; siehe [5.3.10]). Gleichzeitig wurde versucht, hierfür eine pragmatische Lösung zu präsentieren.

gemäß Theorie B ausrichteten. Die Beispiele der Gegenperformativität waren daher ebenfalls Teil einer Situation, in der die zuvor eingeführten performativen Effekte bereits vorhanden waren (vgl. Healy 2015, S. 196). Ein ähnlicher Prozess wurde bei der Retroaktion deutlich: Der Umgang mit den theoretischen Konzepten betrachteten verschiedene Akteur*innen auch kritisch und es zeigten sich allgemeine Abwehrreaktionen gegenüber Performativität in der Kulturproduktion. Diese Reaktionen stammten allerdings von Akteur*innen, denen die konventionelle Grundlage für den Umgang mit Theorie durchaus bewusst war. Kurz: Sie sprachen sich trotz ihres theoretischen Wissens gegen die Verwendung der Konzepte aus. Theorien sind daher auch als „Verursacherinnen“ von Gegenperformativitäten und Retroaktionen anzusehen.

Die verschiedenen gegenläufigen Effekte und Abwehrreaktionen, wie sie eben dargestellt wurden, gilt es daher als Teil einer bereits mit Theorie durchdrungenen Welt aufzufassen. Im Rahmen der empirischen Analyse wurde daher eine Metaebene der Performativität herausgearbeitet. Auf dieser wird die Art und Weise der Verwendung von Theorien in der Kulturproduktion durch die Akteur*innen selbst diskutiert. Sie repräsentiert einen Diskurs der Kulturwelt über Performativität. Im Rahmen dieses Diskurses können auch die anderen beiden Formen der Retroaktion verortet werden. Zudem lassen sich weitere Aspekte dieser Retroaktionen hervorheben: In Bezug zur zweiten Form wurde deutlich, dass nicht nur eine andere Theorie als Abwehrreaktion von den Akteur*innen „verlangt“ werden kann. Auf der Metaebene werden zudem Personen und deren Kulturproduktionen eingeordnet. Als Abwehrreaktion kann daher eine andere Kulturproduzentin als Person das Ziel der Kritik sein und nicht (nur) deren Theoriwahl. Auch bei der dritten Form der Retroaktion verdeutlicht die empirische Arbeit ergänzende Aspekte. Es können nämlich nicht nur andere Interpretationen eines theoretischen Konzepts eingefordert werden. Eine weitere mögliche Kritik eines Akteurs kann sich auch auf ausbleibende Veränderungen in der Kulturproduktion von einer anderen Akteurin beziehen, die gemäß seinem Verständnis eigentlich folgen müssten. Dieser Effekt wurde als Kritik mittels der Übersetzung 2 eingeführt. Die Abbildung [Abb. 6.1] fasst die erläuterten Retroaktionen auf der Metaebene und die zuvor beschriebenen performativen Effekte zusammen.

Im unteren, mittleren Bereich der Abbildung wird noch ein letzter Aspekt aufgezeigt, den die empirische Arbeit ebenfalls verdeutlichte. Performativität kann nicht nur grundsätzlich sowie als Folge eines Attachements im Rahmen der Übersetzung 2 scheitern. Die Akteur*innen können die Wirkungen von Theorien auch selbst „aussetzen“. In den entsprechenden Beispielen wären daher die Bedingungen für Performativität vorhanden gewesen und womöglich entfalteten sich in der Vergangenheit auch performative Effekte. Trotzdem zeigten sich keine

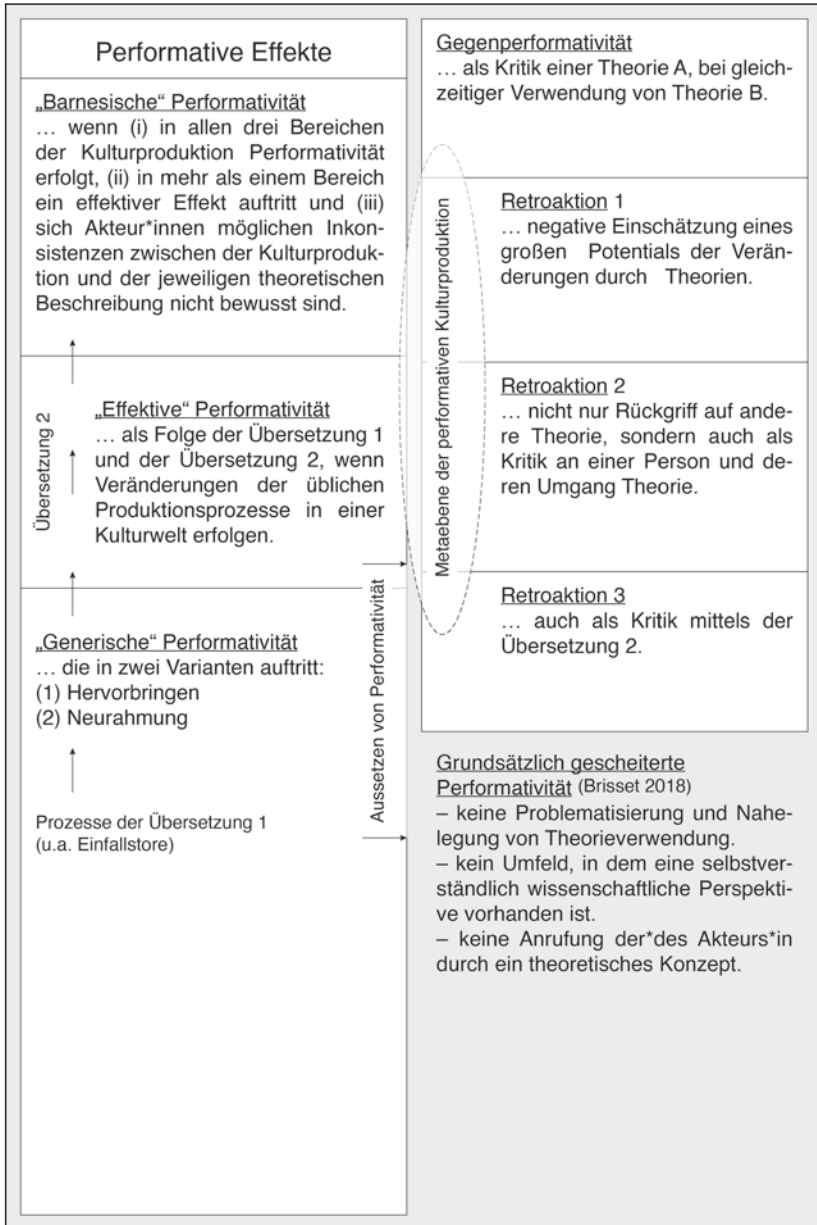


Abb. 6.1 Theoretisches Modell der performativen Effekte nach der empirischen Analyse (Quelle: Eigene Darstellung)

weiteren Effekte der Theorien mehr, obwohl dies eigentlich zu erwarten gewesen wäre. Ein mehr oder weniger bewusstes Handeln der Akteur*innen ließ die Performativität „aussetzen“. Hierfür wurde aufgezeigt, dass das private Umfeld, die (Macht-)Prozesse des jeweiligen Feldes oder ein weiterer gesellschaftlicher Kontext dazu führen kann, dass die Akteur*innen keine kultur- und sozialwissenschaftliche Problematisierung mehr zulassen oder keine Theoretisierung mehr betreiben.

6.3 Die gesellschaftliche Bedeutung von Kulturproduktion

Die Systematisierung der performativen Effekte zeigte auf, wie bestimmte Prozesse in der Kulturproduktion sich aufgrund der Theorien der Kultur- und Sozialwissenschaften verändern. Hierbei stellt sich aber die Frage, ob die Art und Weise, wie die theoretischen Konzepte Qualitäten mobilisieren, sich von anderen Ressourcen unterscheidet. Denn eine „Inspiration“ für neue Prozesse kann potenziell von allem ermöglicht werden (vgl. Fine 2018, S. 95 ff.; Nyfeler 2019, S. 161 ff.; Godart et al. 2020, S. 501). Gegenüber anderen Ressourcen verfügen die theoretischen Konzepte jedoch über zwei Vorteile: Erstens dienen sie in den Ausbildungsinstitutionen und weiteren Bereichen der Kulturwelt als eine legitime Ausdrucksform. Als Folge der Akademisierung ermöglichen es die Theorien, die jeweiligen Gedanken im Zusammenhang mit Kulturproduktion in einer Art und Weise zu rahmen, die als professionell angesehen wird (Fine 2018, S. 217 f.).⁵ Dieser „interne“ Vorteil wird ergänzt von einem zweiten Vorteil, der über eine Kulturwelt hinausweist. Denn mit den Theorien lassen sich allgemeinere Probleme verdeutlichen, die in vielen weiteren gesellschaftlichen Bereichen eine Relevanz erlangt haben. Nicht nur in verschiedenen Welten der Kulturproduktion etablierte sich die kultur- und sozialwissenschaftliche Problematisierung, sondern ein vergleichbarer Einfluss der Wissenschaft zeigt sich auch in anderen Produktionszusammenhängen. Dies mag nun nicht immer in der Weise erfolgt sein, die für die EEM beschrieben wurde, und auch die theoretischen Konzepte mögen hierbei nicht immer dieselbe Bedeutung für die Produktionsprozesse

⁵Zwar werden bestimmte Umgangsformen mit kultur- und sozialwissenschaftlicher Theorie in den Produktionswelten auch kritisch betrachtet, wie dies über die Metaebene verdeutlicht wurde. Dabei wird aber selten deren Legitimität in einem fundamentalen Sinne infrage gestellt (siehe [5.4.4]).

haben. Trotzdem hat sich eine „soziologische Denkweise“ stark verbreitet (Bell 1973, S. 282). Eine eher unerwartete Folge dieser Verbreitung ist (vgl. Urry 2005, S. 79), dass die Denkweise eine grundsätzliche Legitimation für Kulturproduktion ermöglicht. Mit den kultur- und sozialwissenschaftlichen Konzepten kann auf diese Legitimation Bezug genommen werden. Damit erlangen die Kulturproduzent*innen eine breitere gesellschaftliche Relevanz in einer Vielzahl von Welten, während die Referenzen auf Theorien zudem einer professionellen Praxis in den eigenen Welten der Kulturproduktion entsprechen.

Werden die Ergebnisse zur Rolle der Theorien auf die in der Einleitung [1] skizzierte Bedeutung der Kulturproduktion übertragen, so lässt sich das Argument der Arbeit folgendermaßen zuspitzen: Die Kulturalisierung von sozialen Prozessen allgemein, oder auch der kapitalistischen Produktion im Besonderen, muss gleichzeitig mit einer weiteren gesellschaftlichen Tendenz betrachtet werden, nämlich der „Verkultur- und Versozialwissenschaftlichung“.⁶ Letztere Tendenz hatte weitreichenden Einfluss auf verschiedene Kulturwelten, wie die vorliegende Arbeit aufgezeigt hat (siehe [2.3.2]). In ihnen kumulieren sich beide Tendenzen und Kulturproduktion wird doppelt bedeutsam: Während mehr und mehr gesellschaftliche Prozesse gemäß diesen Welten ausgerichtet werden, erhält Kulturproduktion selbst eine neue Relevanz aufgrund der „Verkultur- und Versozialwissenschaftlichung“. In ähnlicher Weise haben wirtschaftssoziologische Arbeiten die performativen Effekte der Ökonomie in den Zusammenhang zu einer „Verwirtschaftswissenschaftlichung“ der Gesellschaft gestellt (siehe für eine Übersicht Sparsam 2022, S. 168 f.). Dabei ist anzuerkennen, dass nicht nur die ökonomischen Theorien die Wirtschaft beeinflussen. Dieser Effekt steht in Verbindung mit einer gesellschaftlichen Tendenz, bei der das entsprechende Wissen als führende Form der Expertise angesehen wird. Eine vergleichbare Bedeutung von Wissen und die damit einhergehenden Entgrenzungen können auf die Kultur- und Sozialwissenschaften erweitert werden. Zwar sind Disziplinen wie die Soziologie keine „Leitwissenschaften“ (mehr), jedoch wurden die entsprechenden Konzepte und Denkweisen zumindest in vergleichbarer Weise verbreitet wie ihre Pendanten aus den Wirtschaftswissenschaften. Daraus folgt nicht nur ein Phänomen wie Performativität, sondern gemeinsam mit der Tendenz zur

⁶Damit will die Arbeit aber nicht implizieren, dass dies die einzigen beiden Tendenzen von gegenwärtigen Gesellschaften sind, sondern diese werden ohne Zweifel von einer Vielzahl weiterer ergänzt (sei dies Globalisierung, Digitalisierung, Verschärfung von Ungleichheiten usw.).

Kulturalisierung des Sozialen steht Kulturproduktion mehr und mehr selbst im Zentrum der Gesellschaft.

Die verdeutlichte Relevanz der Kulturproduktion muss im Zusammenhang mit fundamentalen Qualitäten betrachtet werden, die sich mit einer performativen Kulturproduktion ergeben. Zuerst kann hierzu eine Vielzahl der beschriebenen Prozesse gebündelt werden, um auf Folgendes zu verweisen: Die Akteur*innen erleben die Kulturwelt, die darin ablaufenden Prozesse und die dadurch produzierten Güter als eine Art Medium der gesellschaftlichen Reflexion. So können die Produzent*innen ihre Produktionsprozesse als etwas ansehen, das nicht nur für die jeweilige Welt bedeutsam ist (etwa für die Produktion von Musik), sondern auch in anderen Zusammenhängen genutzt werden könnte. Die Kulturproduktion ermöglicht ihnen Dinge auszuprobieren, die in weiteren Zusammenhängen eine Bedeutung versprechen. In ähnlicher Weise können Kurator*innen und Veranstalter*innen aus der Kulturwelt ihre Entscheidungen als etwas auffassen, das mehr als nur die Kulturproduktion mitbedenkt. Die von ihnen erlernte Entscheidungskompetenz verspricht, auch in anderen Welten eine Relevanz zu haben. Die Konsument*innen wiederum erleben die von ihnen konsumierten Kulturgüter als etwas, dessen Bedeutung weit über eine Freizeitbeschäftigung hinausgeht. Die Resultate der Kulturproduktion ermöglichen es, gesellschaftlich relevante Aspekte zu erleben, und sind mehr als nur eine Selbstverwirklichung. Schlussendlich erleben die vermittelnden Akteur*innen, welche produzierende Personen mit weiteren Positionen verbinden, die Kulturwelt als Reflexionsmedium: Hier können sie Argumente testen, um Relevanzen zum Beispiel gegenüber staatlichen Förderstellen zu verdeutlichen. Dabei muss die Vermittlung nicht immer erfolgreich sein. Sie wird aber in jedem Fall als breiterer Reflexionsprozess aufgefasst, der mehr ermöglicht, als Zuhörerinnen oder Geldgeber an die Kulturwelt zu vermitteln.

Als weitere fundamentale Qualität kann die breitere Bedeutung, die eine Verwendung von theoretischen Konzepten ermöglicht, in Bezug zu einer „breiten“ Veränderung der Kulturprodukte betrachtet werden. Neben den spezifischeren Effekten, bei denen Aspekte der Praxisprinzipien, Ausführungsmeditationen oder der Ontologie und Autorschaft verändert werden, ist dies ein allgemeines „Mehr“: Die Resultate der Kulturproduktion müssen scheinbar beständig um Inhalte, Medien, Prozesse und Argumente erweitert werden. Diese Erweiterung wurde von einer Reihe anderer Autor*innen in vergleichbarer Weise erfasst (siehe [\[5.4.2\]](#)), indem etwa der Begriff der „Konzeptkunst“ verwendet oder ein multi-medialer Charakter beschrieben wird. Das Argument des „Mehr“, das in der empirischen Analyse entwickelt wurde, bricht mit diesen Vorstellungen, die nicht zuletzt feldintern entwickelt wurden. Es wird aufgezeigt, dass die Beschreibung

der erweiterten Kulturproduktion allein nicht die verschiedenen ablaufenden Prozesse erklären kann. Erst im Zusammenhang mit der kultur- und sozialwissenschaftlichen Rechtfertigung wird die Bedeutung der verschiedenen Aspekte der Kulturproduktion einheitlich erfasst. Das „Mehr“ der Kulturproduktion lässt sich dann rückbeziehen auf die zuvor erläuterte, fundamentalere Qualität: Auch die Erweiterungen und die sich daraus ergebenden Zusammenarbeiten der Produzent*innen mit einer Vielzahl von Akteur*innen sind eine Möglichkeit, aktuelle gesellschaftliche Dynamiken zu reflektieren.

Als abschließende Hinweise können verschiedene Aspekte von Performativität in der Kulturproduktion in einer Weise problematisiert werden, bei welcher eine gesellschaftliche Bedeutung des Phänomens präsentiert und mit Konsequenzen für den Bereich der Wissenschaft verknüpft werden. Beginnt man bei Ersterem, könnte die Frage danach gestellt werden, wie „problematisch“ die veränderte Kulturproduktion für einen gesellschaftlichen Zusammenhalt sein könnte. Die bisherigen Erläuterungen der Arbeit unterließen explizit normative Aussagen in Bezug auf die Performativität der Kultur- und Sozialwissenschaften, sie sollen nun aber als Überlegungen eingeführt werden. In einem positiven Sinne kann hierbei vor allem eine bestimmte Form der Reflexivität verdeutlicht werden: Die Akteur*innen in den entsprechenden Kulturwelten beschäftigen sich mit sozialen Prozessen und erlangen ein entsprechendes Wissen, etwa im Hinblick auf implizite Dimensionen und Dynamiken von Interaktionen und deren Zusammenhängen zu weiteren gesellschaftlichen Strukturen (vgl. Thompson 2017, S. 26). Die sozialen Prozesse werden anerkannt und die damit zusammenhängenden gesellschaftlichen Herausforderungen kommen auf die Agenda der Akteur*innen. Im Sinne einer verheißungsvollen Aussicht könnten dann womöglich gewisse Probleme gelöst werden. Bruno Latour folgend kann daher gefragt werden (2004b, S. 230 f.): Was könnte daran so schlimm sein, wenn die Akteur*innen die Werkzeuge der kultur- und sozialwissenschaftlichen Kritik für eine theoretisch informierte Kulturproduktion nutzen?

Die rein positive Betrachtungsweise ignoriert jedoch selbst eine Reihe von sozialen Prozessen, die ebenfalls aus der Verwendung der Theorien in der Kulturproduktion folgen. Grundsätzlich würde dadurch ein bereits vorhandenes Paradox nochmals verstärkt werden, das in der gesellschaftlichen und teilweise in der wissenschaftlichen Betrachtung von Kulturproduktion auftritt (Hesmondhalgh 2008, S. 333; Dyndahl 2021, S. 13). Auf der einen Seite wird die soziale Konstruktion von Kultur betont – hier sogar in einer Art und Weise, bei der eine Reflexivität gegenüber der konstruierten Realität verstärkt wird. Gemäß dieser Betrachtungsweise bietet die Kulturproduktion vorteilhafte Aspekte in Bezug auf diese Konstruktion, wie etwa die Vorstellung, dass soziale Inklusion möglich

wird. Auf der anderen Seite werden aber die negativen Faktoren in Bezug auf das Soziale ignoriert: Die Konstruktion existiert lediglich als „Chance“ für die entsprechende Kulturproduktion. Diese Betrachtungsweise, die bereits in Welten vorhanden ist, in denen keine performativen Effekte erfolgen, kann durch eine theoretisch-informierte Kulturproduktion nochmals verstärkt werden. Die Theorien schaffen eine „externe“ und abgesicherte „Außenposition“ der Analyse (vgl. Boltanski 2010, S. 20 ff.). Sie lassen Akteur*innen die negativen sozialen Prozesse erkennen und haben das implizite Versprechen, dass eine Unabhängigkeit von den Prozessen erreicht werden kann. Die Akteur*innen können sich noch stärker aus den sozialen Zusammenhängen extrahieren, da sie in eine analysierende Position übergehen. Die Werkzeuge der kultur- und sozialwissenschaftlichen Kritik funktionieren zudem nicht nur für die Heraushebung der eigenen Kulturproduktion, sondern auch für die Diskreditierung Anderer: Eine nicht theoretische Kulturproduktion ohne Reflexivität gegenüber den sozialen Prozessen kann als naiv und unwissend abgetan werden (vgl. Boltanski 2010, S. 41). Die Aspekte von Performativität können daher vorhandene Distinktionsprozesse sogar noch verstärken.⁷

Die eben eingeführte Verstärkung von Distinktion darf allerdings nicht in einem rein symbolischen Sinne aufgefasst werden. Denn mit Performativität ändern sich auch die ontologischen Qualitäten von Kulturprodukten. Hierbei wurde zwar verdeutlicht, dass diese Änderungen auf verschiedene Weisen erfolgen können, die von den Wertvorstellungen der Theorien mitbestimmt werden. Gleichzeitig lässt sich aber eine gewisse Tendenz feststellen. Feldtheoretisch betrachtet ist nämlich die durch Performativität veränderte Kulturproduktion eher am kulturell dominanten Pol vorzufinden. Deshalb erfolgt auch eher eine Änderung der Produkte, die sich gegenläufiger zur oftmals „populärer“ Kulturproduktion am ökonomisch dominanten Pol verhält. Ästhetiken und weitere Eigenschaften werden „komplexer“ sowie in einer Weise ausgerichtet, die besondere Kenntnisse für eine Wertschätzung voraussetzt. Dies ist per se noch kein besonderes Merkmal und gilt auch für kulturell dominante Kulturproduktion, die nicht von Performativität beeinflusst wurde. Gleichzeitig

⁷Die hier beschriebene Weise der Distinktion ergänzt diejenige, die von Petter Dyndahl und weiteren Autor*innen (2021) als „musikalische Gentrifizierung“ beschrieben wird. Sie heben mit dem entsprechenden Prozess hervor, wie höhere Statusgruppen die Resultate der Kulturproduktion von tieferen Statusgruppen „gentrifizieren“. Die vorliegende Arbeit verdeutlicht hingegen, wie höhere Statusgruppen die eigene Kulturproduktion als etwas repräsentieren, dass für alle Statusgruppen relevant sei.

ermöglichen aber die Valorisierungsstrategien mittels der theoretischen Konzepte, dass in diesen eigentlich sehr spezifischen Formen der Kulturproduktion eine größere Relevanz festgemacht wird: Den Produkten wird aufgrund des Bezugs zu sozialen Faktoren eine Bedeutung zugesprochen, die mehr sei als ein ästhetisches Experiment. Im Extremfall führt dies dazu, dass Resultate der Kulturproduktion immer komplexer und spezifischer werden, während gleichzeitig deren Relevanz von den produzierenden oder den konsumierenden Akteur*innen als immer breiter eingeschätzt wird. Anstatt die eigene Partikularität anzuerkennen, wird sie in Bezug auf die Ontologie der Kulturprodukte verstärkt und symbolisch immer weniger als solche angesehen. Bereits vorhandene Isolationstendenzen und „Kurzsichtigkeiten“ von bestimmten sozialen Gruppen (Lamont 2000, S. 2) werden so nochmals verschärft. Werden diejenigen Aspekte von Performativität nicht anerkannt, die soziale Prozesse verstärken, bleiben die Kultur- und Sozialwissenschaften Helferinnen für die Distinktion von gesellschaftlichen Akteur*innen.

Trotzdem muss eine wissenschaftliche Position die theoretische Informiertheit von Akteur*innen anerkennen und für die eigene Vorgehensweise ernst nehmen. Daher darf der letzte Hinweis nicht als eine normative Forderung verstanden werden, dass sich die Wissenschaft über die Akteur*innen zu stellen hat, ihre Kompetenzen nicht anerkennen soll und ihnen womöglich eine neue Form der Naivität zuzusprechen hätte. Vielmehr muss ein bestimmter Umgang in der Wissensproduktion angestrebt werden. Die Arbeit hat hierfür methodologische Strategien und methodische Techniken bereitgestellt (siehe [4]). Diese lassen sich wie folgt zuspitzen: Für die Analyse von gegenwärtiger Kulturproduktion und von Aspekten in anderen theoretisch-informierten Welten gilt es, eine eigene wissenschaftliche Problematisierung im besonderen Maße voranzutreiben. Dies ermöglicht nicht nur eine klare Abgrenzung gegenüber den Interessen und Problemen derjenigen sozialen Welten, die beforscht werden. Die eigene Problematisierung bietet zudem die Grundlage, um die theoretischen Kompetenzen der Akteur*innen ernst zu nehmen und zu nutzen. Unterscheidet sich die Problematisierung hingegen nicht von derjenigen der untersuchten sozialen Welt, so verharret die wissenschaftliche Analyse womöglich in einem von zwei unproduktiven Zuständen: Bei der einen Möglichkeit würden vergleichbare Interessen durch die wissenschaftliche Position verfolgt, wie sie auch in der Kulturwelt vorhanden sind. Um sich trotzdem davon abzugrenzen und zu unterscheiden, dürfte die Analyse jedoch die theoretischen Kompetenzen der Akteur*innen nicht ernst nehmen. Deren Theorie-Informiertheit würde für den Forschungsprozess nicht genutzt. Die andere Möglichkeit, die ebenfalls unproduktiv bleibt, würde zwar das theoretische Wissen der Akteur*innen

anerkennen. Da sich aber die Problematisierungen nicht unterscheiden, besteht die Gefahr, dass die Analyse etwas anstrebt, dass bereits im Rahmen der Kulturproduktion bedacht wird. Das theoretische Wissen der Akteur*innen würde daher lediglich von der wissenschaftlichen Analyse gespiegelt.

Erst eine konstant weiterzutreibende Problematisierung des wissenschaftlichen Interesses ermöglicht angemessene Analysen. Die vorliegende Arbeit hat diesen Weg verfolgt, indem sie nicht nur die Konstruktionsweisen von Qualitäten durch Akteur*innen betrachtete. Denn das entsprechende Interesse ist bereits in einer Kulturwelt vorhanden. Vielmehr sollten die Wie-Formen dieser Konstruktionsweisen analysiert werden, die sich aufgrund der Performativität der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien ergeben. Obschon die Akteur*innen in der Empirie den zentralen Zugang zu diesen Konstruktionsweisen repräsentieren und theoretisches abstrahiertes Wissen hierfür liefern, so ging das Interesse der Arbeit über deren je eigene Positionen hinaus. Dies ermöglichte, die Produktionsweisen und weitere soziale Aspekte einer Kulturwelt in Bezug zu überindividuellen Prozessen und Strukturen zu sehen. Als Resultat dieser eigenen Problematisierung konnten sowohl gegenwärtige Ausprägungen von Kulturproduktion als auch gegenwärtige Aspekte von Gesellschaften allgemein analysiert werden.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.



Anhang: Übersicht der analysierten Fälle

Im Anhang der Arbeit soll mittels zweier Tabellen eine Übersicht zu den analysierten Fällen präsentiert werden. Wie im Kapitel zur Methodologie und Methode bereits erwähnt [4.3.2], wurden die verschiedenen Datenquellen verknüpft: Die Materialsammlung, die Feldnotizen und die Interviewtranskripte ergänzten sich, um die Daten zu einer spezifischen Situation zu liefern, bei der eine kultur- und sozialwissenschaftliche Theorie für Kulturproduktion verwendet wurde. Gleichzeitig konnte der Umfang des jeweiligen Datenmaterials von Fall zu Fall stark variieren (bzw. stammten teilweise die Daten nur aus einer Quelle). Dies führte zu materialreichen Fällen, die stärker zur Konzeptentwicklung dienten, und zu materialarmen Fällen, mit denen eher eine theoretische Sättigung (vgl. Glaser und Strauss 1998) angestrebt und überprüft wurde.

Die erste Tabelle [Tab. A1] gibt eine Übersicht zu den 20 materialreichen Fällen. Diese sind nummeriert, um die Reihenfolge abzubilden, mit welcher die Fälle in der qualitativen Datenanalyse-Software Atlas.Ti eingefügt wurden (über den Verlauf des Forschungsprozesses konnten weitere Datenpunkte bei einem Fall ergänzt werden). Ebenfalls werden die Fälle und die Datenquellen in der Tabelle kurz beschrieben, inklusive dem Hinweis zum verwendeten Anonymisierungskürzel der Personen (siehe [3.3]). Zuletzt wird als grobe Orientierung eine Anzahl der Datenpunkte aufgeführt. Diese Informationen sollten allerdings nicht überinterpretiert werden, da auch ein einzelner Datenpunkt eine sehr umfangreiche Basis bilden konnte (z. B. ein Interviewtranskript).

Die zweite Tabelle des Anhangs [Tab. A2] gibt eine Auswahl der insgesamt 71 materialarmen Fälle wieder. Die aufgeführte Nummerierung in der ersten Spalte verweist wiederum auf die Reihenfolge, mit der die Daten als Fälle in Atlas.Ti eingefügt wurden. Sie startete bei 100, um im Rahmen der Software eine klare Abgrenzung gegenüber den materialreichen Fällen zu ermöglichen.

Tab. A1 Übersicht der materialreichen Fälle

# Fall	Fallbeschreibung	Beschreibung der Datenquelle	# Datenpunkt
1	Interview mit Musikproduzentin EG	Interviewtranskript von Gespräch mit EG	1
		Presstext eines Musikalbums von EG	2
		Fotografien von EGs Musikstudio	3
		Text einer Zeitschrift über eine Veröffentlichung von EG	4
		Beschreibung von EGs Studiengang	5
		Lebenslauf vom Leiter des Studiengangs	6
		Abschlussarbeit von EG	7
2	Interview mit Musikproduzent und Forscher CD	Interviewtranskript von Gespräch mit CD	1
		E-Mail-Konversation mit CD	2
		Von CD verfasste Rezension eines Musikalbums	3
		Beschreibung von CDs Studiengang	4
		Beschreibung einer Konferenz, die CD besuchte	5
3	Interview mit Musikproduzentin BF	Interviewtranskript von Gespräch mit BF	1
		E-Mail-Konversation mit BF	2
		Verschiedene Cover von BFs Musikalben	3
		Veröffentlichtes Interview mit BF in einer Zeitschrift	4
		Transkript eines Podcasts mit BF	5

(Fortsetzung)

Tab. A1 (Fortsetzung)

# Fall	Fallbeschreibung	Beschreibung der Datenquelle	# Datenpunkt
4	Dokumentation der „Sound Studies“	Sammelband A der „Sound Studies“	1
		Sammelband B der „Sound Studies“	2
		Sammelband C der „Sound Studies“	3
		Cover eines Musikalbums (mit Studies-Vertreter*innen als beteiligte Musiker*innen)	4
		Teilnehmerliste eines Gesprächsformates A (mit Studies-Vertreter*innen)	5
		E-Mail-Einladung zu einem Gesprächsformat B (mit Studies-Vertreter*innen)	6
		Bild des Bücherregals eines Musikproduzenten	7
		Bilder von Bücherregalen in einer Bibliothek	8
5	Dokumentation von Konferenzen als sozial durchmischte Interaktionsbezüge	Feldnotiz zu einer Vortragsrunde über das Jubiläum eines Studies-Bereichs	1
		Feldnotiz zu einer wissenschaftlichen Veranstaltung A	2
		Feldnotiz zu einer wissenschaftlichen Veranstaltung B	3
		Feldnotiz zu einer wissenschaftlichen Veranstaltung C	4
		Teilnehmerliste der wissenschaftlichen Veranstaltung C	5
		Tagungsbericht zu wissenschaftlicher Veranstaltung C	6
		Transkript eines Podcasts zu wissenschaftlicher Veranstaltung C	7

(Fortsetzung)

Tab. A1 (Fortsetzung)

# Fall	Fallbeschreibung	Beschreibung der Datenquelle	# Datenpunkt
6	Dokumentation eines wiederkehrenden Gesprächsformats in der EEM	Feldnotiz zu Gesprächsformat 1, Festivalsausgabe 1	1
		Feldnotiz zu Gesprächsformat 1, Festivalsausgabe 2	2
		Feldnotiz zu Gesprächsformat 2, Festivalsausgabe 2	3
		Feldnotiz zu Gesprächsformat 3, Festivalsausgabe 2	4
		Feldnotiz zu Gesprächsformat 4, Festivalsausgabe 2	5
		Bildersammlung zu Gesprächsformaten der Festivalsausgabe 2	6
		Online-Forumsdiskussionen im Zusammenhang mit den Gesprächsformaten der Festivalsausgabe 2	7
		Beiträge in sozialen Medien im Zusammenhang mit den Gesprächsformaten der Festivalsausgabe 2	8
		Zeitschriftenartikel A zu Festivalsausgabe 2	9
		Zeitschriftenartikel B zu Festivalsausgabe 2	10
		Zeitschriftenartikel C zu Festivalsausgabe 2	11
		Programmhinweis zu Gesprächsformat 1, Festivalsausgabe 3	12
7 Exkurs	Einblick in die Welt des Designs	Interviewtranskript von Gespräch mit RA	1
		SMS-Konversation mit RA	2
		Beschreibung von RAs Studiengang	3
		Beschreibung von Dozierenden des Studiengangs	4
		Sammelband aus der Welt des Designs	5

(Fortsetzung)

Tab. A1 (Fortsetzung)

# Fall	Fallbeschreibung	Beschreibung der Datenquelle	# Datenpunkt
8	Interview mit Musikproduzent IL	Interviewtranskript von Gespräch mit IL	1
		Veröffentlichtes Interview mit IL in einer Zeitschrift	2
		E-Mail-Konversation mit Dritten über IL	3
9	Interview mit Musikproduzentin und Autorin AC	Interviewtranskript von Gespräch mit AC	1
		Beschreibung einer Veranstaltung mit AC	2
		Von AC verfasste Rezension eines Konzertes	3
		Von AC verfasste Rezension eines Musikalbums	4
		Transkript eines Gesprächsformates (mit AC)	5
10	Dokumentation der Präsentation eines Musikproduzenten zu seiner Residenz GJ	Feldnotiz zur Abschlusspräsentation von GJ	1
		Beiträge in sozialen Medien von GJ zur Abschlusspräsentation	2
		Presstext des Musikalbums von GJ	3
		E-Mail-Konversationen in Bezug zum Musikalbum von GJ	4
		Ein das Album begleitender Text eines Studies-Vertreters	5
		Veröffentlichung des Studies-Vertreters	6
		Beiträge in sozialen Medien des Studies-Vertreters	7
		Ausstellungstext einer weiteren Arbeit von GJ	8

(Fortsetzung)

Tab. A1 (Fortsetzung)

# Fall	Fallbeschreibung	Beschreibung der Datenquelle	# Datenpunkt
11	Interview mit einem Experten für Kirchenmusik	Interviewtranskript von Gespräch mit Bernhard Hangartner	1
		Bildersammlung Kirchenmusik	2
		Zeitschriftenartikel über Kirchenmusik und Theologie	3
		Veröffentlichung A zu Kirchenmusik und Theologie	4
		Veröffentlichung B zu Kirchenmusik und Theologie	5
12	Interview mit Musikproduzent und Hochschuldozent FI	Interviewtranskript von Gespräch mit FI	1
		E-Mail-Konversation mit FI	2
		E-Mail-Konversation mit Dritten über FIs Workshop	3
		Lebenslauf von FI	4
		Beschreibung eines Workshops von FI	5
		Bericht über eine von FI erwähnte Theoretikerin in einer Zeitschrift	6
13	Dokumentation einer EEM-Veranstaltung zum gemeinsamen Musikhören	Feldnotiz zur Veranstaltung	1
		Bildersammlung zur Veranstaltung	2
		E-Mail-Kommunikation zur Veranstaltung	3
		Beschreibung der Veranstaltung	4
		Beschreibung des Projektzusammenhangs	5
		Lebensläufe der Organist*innen	6
14	Interview mit Veranstalterin DA	Interviewtranskript von Gespräch mit DA	1
		Veröffentlichtes Interview A mit DA in einer Zeitschrift A	2
		Veröffentlichtes Interview B mit DA in einer Zeitschrift B	3

(Fortsetzung)

Tab. A1 (Fortsetzung)

# Fall	Fallbeschreibung	Beschreibung der Datenquelle	# Datenpunkt
15 Exkurs	Einblick in die Welt der Informatik	Interviewtranskript von Gespräch mit LO	1
		Feldnotiz einer weiteren Interaktion mit LO	2
		Beschreibung von LOs Projekt	3
		Beschreibung von LOs Studiengang	4
		Zeitschriftenartikel A zu Informatikausbildung	5
		Zeitschriftenartikel B zu Informatikausbildung	6
		Sammlung von Beiträgen in sozialen Medien zu Informatikausbildung	7
16	Dokumentation eines Gesprächsformates mit EEM-Akteur*innen in anderer Musikwelt	Feldnotiz zur Veranstaltung	1
		Bildersammlung zur Veranstaltung	2
		Feldnotiz zu zusätzlicher Interaktion mit den diskutierenden Akteur*innen	3
		Beschreibung der Veranstaltung	4
		Beschreibung der Teilnehmer*innen	5
17	Dokumentation eines in der Kulturwelt verhandelten Themas	Statement eines Akteurs zum Thema	1
		Veröffentlichtes Interview mit einer Akteurin 1	2
		Veröffentlichtes Interview mit einem Akteur 2	3
		Zeitschriftenartikel 1 zu dem Thema	4
		Zeitschriftenartikel 2 zu dem Thema	5
		Zeitschriftenartikel 3 zu dem Thema	6
		Zeitschriftenartikel 4 zu dem Thema	7
		Zeitschriftenartikel 5 zu dem Thema	8
		Online-Kommentarspalte eines Zeitschriftenartikels	9
		Online-Forumsdiskussion zu dem Thema	10
		Sammlung von Beiträgen in sozialen Medien zu dem Thema	11

(Fortsetzung)

Tab. A1 (Fortsetzung)

# Fall	Fallbeschreibung	Beschreibung der Datenquelle	# Datenpunkt
18	Dokumentation eines Gesprächsformates der EEM	Feldnotiz zum Gesprächsformat	1
		Bildersammlung zum Gesprächsformat	2
		Zeitschriftenartikel zum Gesprächsformat	3
		Transkript einer Videodokumentation zu einem der diskutierenden Akteure (JM)	4
		Online-Kommentarspalte zur Videodokumentation	5
19	Interview mit Journalist*innen MP und KN	Interviewtranskript von Gespräch mit MP und KN	1
		Feldnotiz zu weiterer Interaktion mit MP und KN	2
		Dossier zur Beantragung von Fördergeldern, von MP und KN verfasst	3
20 Exkurs	Einblick in die Welt des Tanzes	Interviewtranskript von Gespräch mit PT	1
		Veranstaltungskonzept von Tanzfestival	2
		Programmheft des Festivals	3
		Transkript von Radiobeitrag zum Festival	4
		Zeitschriftenartikel zum Festival	5
		Hinweise zu Festivalmitarbeiterin QV	6
		Zitatsammlung aus Veröffentlichungen zu Tanz	7

Tab. A2 Übersicht der materialarmen Fälle

# Fall	Fall- und Datumsbeschreibung	# Datum
102	Dossier zur Beantragung von Fördergeldern für ein Musikalbum	1
	Ergänzende Feldnotiz zum beantragenden Musiker	2
109	Newsletter einer EEM-Zeitschrift zu einem Vortrag von Robin DiAngelo	1
	Beitrag eines Akteurs aus den sozialen Medien zu dem Vortrag	2
	Transkript eines Ausschnitts des Vortrags	3
114	Stellenausschreibung einer Kunsthochschule	1
130	Feldnotiz zu einem spontanen Gespräch mit einer Dozentin einer Kunsthochschule	1
150	Profil des Bücherbereichs eines Plattenladens in einem sozialen Medium	1
	Beschreibung einer Buchpräsentation im Plattenladen	2
154	Feldnotiz zu einem spontanen Gespräch mit einer Musikproduzentin	1
156	Transkript von Sprachnachrichten eines Akteurs	1
167	Feldnotiz zu einem Teil einer EEM-Veranstaltung	1

Die acht in der zweiten Tabelle aufgeführten Beispiele sollen einerseits aufzeigen, dass auch einzelne und mehrere Datenpunkte einen materialarmen Fall bilden konnten. Die Daten stammten entweder aus der Dokumentensammlung und den Feldnotizen, hingegen führte ein Interview immer zu einem materialreichen Fall (bzw. wurden kürzere Gespräche als Feldnotizen protokolliert). Andererseits soll die in der Tabelle präsentierte Auswahl eine Vielfalt der Quellen aufzeigen, mit denen Fälle über Daten abgebildet wurden.

Literatur

- Abend, Gabriel. 2008. The meaning of „theory“. *Sociological Theory* 26(2), S. 173–199.
- Aceros, Juan C./Domènech, Miquel. 2020. Private issues in public spaces. Regimes of engagement at a citizen conference. *Minerva* 59, S. 195–215.
- Adams, Bella. 2016. *Critical race theory*. In: Sim, Stuart (Hrsg.), *The Edinburgh companion to critical theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 213–230.
- Adorno, Theodor W. 1975. *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Alberro, Alexander/Stimson, Blake (Hrsg.) 2009. *Institutional critique. An anthology of artists' writings*. Cambridge: MIT Press.
- Alexander, Victoria D. 2018. Heteronomy in the arts field: State funding and British arts organizations. *The British Journal of Sociology* 69(1), S. 23–43.
- Allen, Robert C. (Hrsg.) 2003. *Channels of discourse, reassembled. Television and contemporary criticism*. 2. Aufl. New York: Routledge.
- Althusser, Louis. 1977. *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Anmerkungen für eine Untersuchung*. In: Althusser, Louis, *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*. Hamburg: VSA, S. 108–153.
- Antal, Ariane B./Hutter, Michael/Stark, David (Hrsg.) 2015. *Moments of valuation. Exploring sites of dissonance*. Oxford: Oxford University Press.
- Apostolou-Hölscher, Stefan. 2015. *Vermögende Körper*. Bielefeld: Transcript.
- Apple, Michael W. 2015. Educational realities and the tasks of the critical scholar/activist. *Finnish Journal of Music Education* 18(2), S. 8–19.
- Araujo, Luis/Kjellberg, Hans. 2015. Forming cognitions by investing in a form. Frequent flyer programs in US air travel post-deregulation (1981–1991). *Industrial Marketing Management* 48, S. 68–78.
- Araujo, Luis/Finch, John/Kjellberg, Hans (Hrsg.) 2010. *Reconnecting marketing to markets*. Oxford: Oxford University Press.
- Atkinson, Paul. 2015. *For ethnography*. Los Angeles: Sage.
- Atkinson, Will. 2017. *Class in the new millennium. The structure, homologies and experience of the Britain social space*. London: Routledge.
- Atkinson, Will. 2020. Fields and individuals. From Bourdieu to Lahire and back again. *European Journal of Social Theory* 24(2), S. 195–210.

- Aulenbacher, Brigitte/Dörre, Klaus/Burawoy, Michael/Sittel, Johanna (Hrsg.) 2017a. *Öffentliche Soziologie. Wissenschaft im Dialog mit der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Campus.
- Aulenbacher, Brigitte/Dörre, Klaus/Burawoy, Michael/Sittel, Johanna. 2017b. *Zur Einführung. Soziologie und Öffentlichkeit im Krisendiskurs*. In: Aulenbacher, Brigitte/Dörre, Klaus/Burawoy, Michael/Sittel, Johanna (Hrsg.), *Öffentliche Soziologie. Wissenschaft im Dialog mit der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Campus, S. 11–32.
- Auray, Nicolas. 2007. Folksonomy. The new way to serendipity. *Communications & Strategies* 65(1), S. 67–89.
- Auray, Nicolas. 2013. *Les technologies de l'information et le régime exploratoire*. In: Anel, Pek van/Bourcier, Danièle (Hrsg.), *De la sérendipité*. Dans la science, la technique, l'art et le droit. Leçons de l'inattendu. Paris: Hermann, S. 329–343.
- Austin, John L. 1972. *Zur Theorie der Sprechakte. How to do things with words*. Stuttgart: Reclam.
- Ayling, Pere. 2021. International education and the pursuit of „Western“ capitals. Middle-class Nigerian fathers' strategies of class reproduction. *British Journal of Sociology of Education* 42(4), S. 460–474.
- Bacevic, Jana. 2021. No such thing as sociological excuses? Performativity, rationality and social scientific expertise in late liberalism. *European Journal of Social Theory* 24(3), S. 1–17.
- Bachelard, Gaston. 1974. *Epistemologie. Ausgewählte Texte*. Frankfurt am Main: Ullstein.
- Bachelard, Gaston. 1984. *Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bachelard, Gaston. 1988. *Der neue wissenschaftliche Geist*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bachelard, Gaston. 2004. *Le rationalisme appliqué*. 4. Aufl. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bannwart, Julia/Ludwig, Anna L./Moser, Nora/Schäfer, Robert. 2021. Ein neuer Geist des Kapitalismus? Quantitative Analyse von Deutschschweizer Print-Stellenanzeigen (1955–2005) und ihre zeitdiagnostische Bedeutung. *Schweizer Zeitschrift für Soziologie* 47(2), S. 335–374.
- Barnes, Barry. 1983. Social life as bootstrapped induction. *Sociology* 17(4), S. 524–545.
- Barnes, Barry/Shapin, Steven (Hrsg.) 1979. *Natural order. Historical studies of scientific culture*. Beverly Hills: Sage.
- Barnes, Naomi/Bedford, Alison. 2021. *Remixing influencers. Academics reading and writing about philosophy and pop culture*. In: Barnes, Naomi/Bedford, Alison (Hrsg.), *Unlocking social theory with popular culture*. Cham: Springer International, S. 1–8.
- Barry, Andrew/Born, Georgina (Hrsg.) 2013a. *Interdisciplinarity. Reconfigurations of the social and natural sciences*. London: Routledge.
- Barry, Andrew/Born, Georgina. 2013b. *Interdisciplinarity reconfigurations of the social and natural sciences*. In: Barry, Andrew/Born, Georgina (Hrsg.), *Interdisciplinarity. Reconfigurations of the social and natural sciences, Culture, economy and the social*. London: Routledge, S. 1–56.
- Barthe, Yannick/de Blic, Damien/Heurtin, Jean-Philippe/Lagneau, Éric/Lemieux, Cyril/Linhardt, Dominique/Moreau de Bellaing, Cédric/Rémy, Catherine/Trom, Danny. 2016. *Pragmatische Soziologie. Eine Anleitung*. *Soziale Welt* 67(2), S. 205–231.

- Bartley, Tim. 2021. *Fields*. In: Bowen, John R./ Dodier, Nicolas/Duyvendak, Jan W./ Hardon, Anita (Hrsg.), *Pragmatic inquiry. Critical concepts for social sciences*. New York: Routledge, S. 16–34.
- Bastow, Simon/Dunleavy, Patrick/Tinkler, Jane. 2014. *The impact of the social sciences. How academics and their research make a difference*. London: Sage.
- Bauer, Julian Georg. 2010. *Theorie, Komposition und Analyse. Der Einfluss der Mathematik auf die Musik im 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Lang.
- Baumgartner, Renata/Evans-Jordan, Sarah B./Kimmerle, Birte/Offenberger, Ursula/Schwertel, Tamara, Tietje, Olaf. 2023. Editorial. *Social Worlds, Arenas, and Situational Analyses. Theoretical Debates and Practical Research Experiences. Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 42(2). <https://doi.org/10.17169/fqs-24.2.4085>.
- Beck, Ulrich. 1983. *Jenseits von Klasse und Stand? Soziale Ungleichheit, gesellschaftliche Individualisierungsprozesse und die Entstehung neuer sozialer Formationen und Identitäten*. In: *Soziale Ungleichheiten, Soziale Welt* S-Bd. 2. Göttingen: Schwartz, S. 35–74.
- Beck, Ulrich. 1986. *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Beck, Ulrich. 1993. *Die Erfindung des Politischen. Zu einer Theorie reflexiver Modernisierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Beck, Ulrich. 1996. *Das Zeitalter der Nebenfolgen und die Politisierung der Moderne*. In: Beck, Ulrich/Giddens, Anthony/Lash, Scott (Hrsg.), *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 19–112.
- Beck, Ulrich. 1997. *The reinvention of politics. Rethinking modernity in the global social order*. Cambridge: Polity Press.
- Beck, Ulrich. 2017. *Die Metamorphose der Welt*. Berlin: Suhrkamp.
- Beck, Ulrich/Beck-Gernsheim, Elisabeth. 1994. *Individualisierung in modernen Gesellschaften. Perspektiven und Kontroversen einer subjektorientierten Soziologie*. In: Beck, Ulrich/Beck-Gernsheim, Elisabeth (Hrsg.), *Risikante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 10–42.
- Beck, Ulrich/Bonß, Wolfgang (Hrsg.) 1989a. *Weder Sozialtechnologie noch Aufklärung? Analysen zur Verwendung sozialwissenschaftlichen Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Beck, Ulrich/Bonß, Wolfgang. 1989b. *Verwissenschaftlichung ohne Aufklärung? Zum Strukturwandel von Sozialwissenschaft und Praxis*. In: Beck, Ulrich/Bonß, Wolfgang (Hrsg.), *Weder Sozialtechnologie noch Aufklärung? Analysen zur Verwendung sozialwissenschaftlichen Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7–45.
- Beck, Ulrich/Lau, Christoph. 1982. *Die „Verwendungstauglichkeit“ sozialwissenschaftlicher Theorien. Das Beispiel der Bildungs- und Arbeitsmarktforschung*. In: Beck, Ulrich (Hrsg.), *Soziologie und Praxis. Erfahrungen, Konflikte, Perspektiven*. Göttingen: Schwartz, S. 369–394.
- Beck, Ulrich/Giddens, Anthony/Lash, Scott (Hrsg.) 1996a. *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Beck, Ulrich/Giddens, Anthony/Lash, Scott. 1996b. *Vorwort*. In: Beck, Ulrich/Giddens, Anthony/Lash, Scott (Hrsg.), *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7–12.

- Beck, Ulrich/Bonß, Wolfgang/Lau, Christoph. 2001. *Theorie reflexiver Modernisierung. Fragestellungen, Hypothesen, Forschungsprogramme*. In: Beck, Ulrich/Bonß, Wolfgang (Hrsg.), *Die Modernisierung der Moderne* (Hrsg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 11–62.
- Becker, Howard S. 1974. Art as collective action. *American Sociological Review* 39(6), S. 367–776.
- Becker, Howard S. 2014. *Die Kultur einer abweichenden Gruppe*. In: Becker, Howard S., Außenseiter. Wiesbaden: Springer VS, S. 89–106.
- Becker, Howard S. 2017. *Kunstwelten*. Hamburg: Avinus.
- Becker, Howard S. 2019. *Erzählen über Gesellschaft*. Wiesbaden: Springer VS.
- Becker, Howard S./Pessin, Alain. 2006. A dialogue on the ideas of „world“ and „field“. *Sociological Forum* 21(2), S. 275–286.
- Beckert, Jens/Aspers, Patrik (Hrsg.) 2011. *The worth of goods. Valuation and pricing in the economy*. Oxford: Oxford University Press.
- Behrmann, Günther C. 2006. *Bildungsexpansion und demokratische Mission. Der Aufstieg der Sozialwissenschaften zu Bildungswissenschaften der Bundesrepublik*. In: Acham, Karl/Nörr, Knut W./Scheffold, Betram (Hrsg.), *Der Gestaltungsanspruch der Wissenschaft*. Stuttgart: Steiner, S. 395–446.
- Bell, Daniel. 1973. *The coming of post-industrial society. A venture in social forecasting*. New York: Basic Books.
- Bell, Daniel. 1991. *Die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*. Frankfurt am Main: Campus.
- Bennett, Toby. 2020. The justification of a music city. Handbooks, intermediaries and value disputes in a global policy assemblage. *City, Culture and Society* 22. <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2020.100354>.
- Berger, Peter A./Hradil, Stefan. 1990. *Die Modernisierung sozialer Ungleichheit und die neuen Konturen ihrer Erforschung*. In: Berger, Peter A./Hradil, Stefan (Hrsg.), *Lebenslagen, Lebensläufe, Lebensstile, Soziale Welt* S-Bd. Göttingen: Schwartz, S. 3–26.
- Berli, Oliver/Nicolae, Stefan/Schäfer, Hilmar. 2021. *Bewertungskulturen. Ein Vorschlag für eine vergleichende Soziologie der Bewertung*. In: Berli, Oliver/Nicolae, Stefan/Schäfer, Hilmar (Hrsg.), *Bewertungskulturen*. Wiesbaden: Springer VS, S. 1–21.
- Bessy, Christian. 1997. *Les marchés du travail des photographes*. In: Bessy, Christian/Eymard-Duvernay, François (Hrsg.), *Les intermédiaires du marché du travail*. Paris: Presses Universitaires de France, S. 235–282.
- Bessy, Christian/Chateauraynaud, Francis. 1995. *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*. Paris: Edition Pétra.
- Bessy, Christian/Chateauraynaud, Francis. 2019. The dynamics of authentication and counterfeits in markets. *Historical Social Research* 44(1), S. 136–159.
- Bessy, Christian/Chauvin, Pierre-Marie. 2013. The power of market intermediaries. From information to valuation processes. *Valuation Studies* 1(1), S. 83–117.
- Bessy, Christian/Eymard-Duvernay, François (Hrsg.) 1997. *Les intermédiaires du marché du travail*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bethmann, Stephanie. 2019a. *Methoden als Problemlöser. Wegweiser für die qualitative Forschungspraxis*. Weinheim: Beltz Juventa.
- Bethmann, Stephanie. 2019b. Forschungsrealitäten. Probleme der Forschungspraxis als methodologische Inspiration [Videoaufzeichnung Vortrag]. *Berliner Methoden Treffen*.

- http://www.berliner-methodentreffen.de/archiv/video/closinglecture_2019/index.html. Zugegriffen: 24. April 2020.
- BfS, Bundesamt für Statistik. 2012. *Geschichte der bundesstaatlichen Kulturförderung*. Neuchâtel: Bundesamt für Statistik.
- BfS, Bundesamt für Statistik. 2015. *Die berufliche Situation von Absolventinnen und Absolventen der Geistes-, Sozial- und Wirtschaftswissenschaften universitärer Hochschulen*. Neuchâtel: Bundesamt für Statistik.
- BfS, Bundesamt für Statistik. 2020a. *Die Kulturwirtschaft in der Schweiz*. Neuchâtel: Bundesamt für Statistik.
- BfS, Bundesamt für Statistik. 2020b. *Land- und Forstwirtschaft. Panorama*. Neuchâtel: Bundesamt für Statistik.
- BfS, Bundesamt für Statistik. 2021. *Marktwirtschaftliche Unternehmen nach Wirtschaftsabteilungen und Größenklasse*. Neuchâtel: Bundesamt für Statistik.
- Bingham-Hall, John. 2020. *Part I. Score for a terrain vague*. In: Kafka, George/Lovell, Sophie (Hrsg.), *Sonic Urbanism. The Political Voice*. London: Theatrum Mundi, S. 32–37.
- Blättel-Mink, Brigit/Bogner, Alexander/Fecher, Benedikt/Griem, Julika/Rinsdorf, Lars/Braslavsky, Villa. 2021. Herausforderungen und Chancen von Wissenschaftskommunikation in den Gesellschaftswissenschaften. *Soziologie* 50(1), S. 7–25.
- Blokker, Paul/Brighenti, Andrea/Thévenot, Laurent. 2011. An interview with Laurent Thévenot. On engagement, critique, commonality, and power. *European Journal of Social Theory* 14(3), S. 383–400.
- Blome, Eva/Lammers, Philipp/Seidel, Sarah (Hrsg.) 2022. *Autosozioiographie. Poetik und Politik*. Berlin: J.B. Metzler.
- Bloor, David. 1991. *Knowledge and social imagery*. 2. Aufl. Chicago: University of Chicago Press.
- Blumer, Herbert. 1954. What is wrong with social theory? *American Sociological Review* 19(1), S. 3–10.
- Blumer, Herbert. 1980. *Der methodologische Standort des symbolischen Interaktionismus*. In: Arbeitsgruppe Bielefelder Soziologen (Hrsg.), *Alltagswissen, Interaktion und gesellschaftliche Wirklichkeit*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 80–146.
- Blumer, Herbert. 1986. *Symbolic interactionism. Perspective and method*. Berkeley: University of California Press.
- Bogner, Alexander/Littig, Beate/Menz, Wolfgang (Hrsg.) 2009. *Experteninterviews. Theorien, Methoden, Anwendungsfelder*. 3. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Böhme, Hartmut/Matussek, Peter/Müller, Lothar. 2007. *Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will*. Reinbek: Rowohlt.
- Boldyrev, Ivan/Svetlova, Ekaterina (Hrsg.) 2016. *Enacting dismal science. New perspectives on the performativity of economics*. New York: Palgrave Macmillan.
- Boltanski, Luc. 2003. *Usages faibles, usages forts de l'habitus*. In: Encrevé, Pierre/Lagrave, Rose-Marie (Hrsg.), *Travailler avec Bourdieu*. Paris: Flammarion, S. 153–161.
- Boltanski, Luc. 2010. *Soziologie und Sozialkritik*. Berlin: Suhrkamp.
- Boltanski, Luc/Chiapello, Eve. 2003. *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK.
- Boltanski, Luc/Esquerre, Arnaude. 2018. *Bereicherung. Eine Kritik der Ware*. Berlin: Suhrkamp.

- Boltanski, Luc/Thévenot, Laurent. 1983. Finding one's way in social space. A study based on games. *Social Science Information* 22(4–5), S. 631–680.
- Boltanski, Luc/Thévenot, Laurent. 2007. *Über die Rechtfertigung. Eine Soziologie der kritischen Urteilskraft*. Hamburg: Hamburger Edition.
- Boltanski, Luc/Rennes, Juliette/Susen, Simon. 2018. Die Zerbrechlichkeit der Realität. Luc Boltanski im Gespräch mit Juliette Rennes und Simon Susen. *Diskurs* 2, S. 1–20.
- Bonfadelli, Heinz/Fährnich, Birte/Lüthje, Corinna/Milde, Jutta/Rhomberg, Markus/Schäfer, Mike S. (Hrsg.) 2017. *Forschungsfeld Wissenschaftskommunikation*. Wiesbaden: Springer VS.
- Bongaerts, Gregor. 2015. *Verdrängungen des Ökonomischen*. Bielefeld: Transcript.
- Borgdorff, Henk. 2012. *Künstlerische Forschung und akademische Forschung. Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft*. In: Tröndle, Martin/Warmers, Julia (Hrsg.), *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst, Kultur- und Medientheorie*. Bielefeld: Transcript, S. 69–90.
- Born, Georgina. 1995. *Rationalizing culture. IRCAM, Boulez, and the institutionalization of the musical avant-garde*. Berkeley: University of California Press.
- Born, Georgina. 2017. *After relational aesthetics. Improvised music, the social, and (re)theorizing the aesthetic*. In: Born, Georgina/Lewis, Eric/Straw, Will (Hrsg.), *Improvisation and social aesthetics*. Durham: Duke University Press, S. 33–58.
- Born, Georgina. 2021. *Artistic research and music research. Epistemological status, interdisciplinary forms, and institutional conditions*. In: Huber, Annegret/Ingrisch, Doris/Kaufmann, Therese/Kretz, Johannes/Schröder, Gesine/Zembylas, Tasos (Hrsg.), *Knowing in performing*. Bielefeld: Transcript, S. 35–50.
- Born, Georgina/Barry, Andrew. 2013. *Art-science. From public understanding to public experiment*. In: Barry, Andrew/Born, Georgina (Hrsg.), *Interdisciplinarity. Reconfigurations of the social and natural sciences, culture, economy and the social*. London: Routledge, S. 247–272.
- Bösch, Stefan. 2016. *Hybride Wissensregime. Skizze einer soziologischen Feldtheorie*. Baden-Baden: Nomos.
- Bourdieu, Pierre. 1969. Intellectual field and creative project. *Social Science Information* 8(2), S. 89–119.
- Bourdieu, Pierre. 1974. *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre. 1978. Sur l'objectivation participante. Réponses à quelques objections. *Actes de la recherche en sciences sociales* 20(21), S. 67–69.
- Bourdieu, Pierre. 1982. *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre. 1983. The field of cultural production, or: The economic world reversed. *Poetics* 12(4–5), S. 311–356.
- Bourdieu, Pierre. 1989. Social space and symbolic power. *Sociological Theory* 7(1), S. 14–25.
- Bourdieu, Pierre. 1993. *Soziologische Fragen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre. 1996. *Die Praxis der reflexiven Anthropologie. Einleitung zum Seminar an der École des hautes études en sciences sociales, Paris, Oktober 1987*. In: Bourdieu,

- Pierre/Wacquant, Loïc (Hrsg.) *Reflexive Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 251–293.
- Bourdieu, Pierre. 1998. *Vom Gebrauch der Wissenschaft. Für eine klinische Soziologie des wissenschaftlichen Feldes*. Konstanz: UVK.
- Bourdieu, Pierre. 1999. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre. 2001. *Das politische Feld. Zur Kritik der politischen Vernunft*. Konstanz: UVK.
- Bourdieu, Pierre. 2003. L'objectivation participante. *Actes de la recherche en sciences sociales* 150(5), S. 43–58.
- Bourdieu, Pierre. 2004. *Der Staatsadel*. Konstanz: UVK.
- Bourdieu, Pierre. 2007. *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*. 8. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre. 2010. *Eine reflexive Bestimmung der Anthropologie. Teilnehmende Objektivierung*. In: Bourdieu, Pierre, Algerische Skizzen. Berlin: Suhrkamp, S. 417–443.
- Bourdieu, Pierre. 2011. *Die Produktion des Glaubens. Beitrag zu einer Ökonomie der symbolischen Güter*. In: Schultheis, Franz/Egger, Stephan (Hrsg.), Kunst und Kultur. Zur Ökonomie symbolischer Güter, Bd. 12.1. Konstanz: UVK, S. 97–186.
- Bourdieu, Pierre. 2015a. *Kunst und künstlerisches Feld*. Berlin: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre. 2015b. *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*. 9. Aufl. Berlin: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre. 2016. *Sozialer Raum und „Klassen“*. 4. Aufl. Berlin: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre/Chamboredon, Jean-Claude. 1991. *Soziologie als Beruf. Wissenschaftstheoretische Voraussetzungen soziologischer Erkenntnis*. Berlin: De Gruyter.
- Bourdieu, Pierre. 2017. *Ein soziologischer Selbstversuch*. 6. Aufl. Berlin: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre/Wacquant, Loïc. 1996. *Die Ziele der reflexiven Soziologie. Chicago-Seminar, Winter 1987*. In: Bourdieu, Pierre/Wacquant, Loïc, Reflexive Anthropologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 95–249
- Bourriaud, Nicolas. 2010. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du Réel.
- Bowker, Geoffrey C./Star, Susan L. 1999. *Sorting things out. Classification and its consequences*. Cambridge: MIT Press.
- Bowker, Geoffrey C./Timmermans, Stefan/Clarke, Adele E./Balka, Ellen (Hrsg.) 2015. *Boundary objects and beyond. Working with Leigh Star*. Cambridge: MIT Press.
- Boyer, Dominic C. 2001. Foucault in the bush. The social life of post-structuralist theory in East Berlin's Prenzlauer Berg. *Ethnos* 66(2), S. 207–236.
- Braidotti, Rosi. 2019. *Posthuman knowledge*. Medford: Polity.
- Brauchlin, Emil. 2007. *Systemdenken und Kybernetik als Grundlage des St. Galler Management-Modells*. St.Gallen: Management Institut St.Gallen.
- Brennan, Eugene. 2019. Post-punk politics and British popular modernism. The reception of French theory within a “renegade tradition” of music journalism. *Palimpsestes* 33, S. 199–213.
- Bridle, James. 2019. *New dark age. Der Sieg der Technologie und das Ende der Zukunft*. München: C.H. Beck.
- Brisset, Nicolas. 2019. *Economics and performativity. Exploring limits, theories and cases*. New York: Routledge.

- Britton, Eliot. 2016. Genre and capital in avant-garde electronica. *Organised Sound* 21(01), S. 61–71.
- Brock, Bazon. 1971. Gegen das Chaos der Möglichkeiten. Zur Debatte zwischen Jürgen Habermas und Niklas Luhmann. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12. Oktober, S. 94.
- Brown, Tim. 2009. *Change by design. How design thinking transforms organizations and inspires innovation*. New York: Harper Business.
- Brügger, Niels/Vigsø, Orla. 2008. *Strukturalismus*. Stuttgart: UTB.
- Bucchi, Massimiano/Trench, Brian. 2014. *Science communication research. Themes and challenges*. In: Bucchi, Massimiano/Trench, Brian (Hrsg.) *Routledge handbook of public communication of science and technology*. New York: Routledge, S. 1–14.
- Buchholz, Larissa. 2016. What is a global field? Theorizing fields beyond the nation-state. *The Sociological Review Monographs* 64(2), S. 31–60.
- Bücker, Nicola. 2020. Kodieren – aber wie? Varianten der Grounded-Theory-Methodologie und der qualitativen Inhaltsanalyse im Vergleich. *Forum Qualitative Sozialforschung/ Forum: Qualitative Social Research* 21(1). <https://doi.org/10.17169/fqs-21.1.3389>.
- Bull, Anna. 2019. *Class, control, and classical music*. Oxford: Oxford University Press.
- Bull, Michael. 2007. *Sound moves. iPod culture and urban experience*. London: Routledge.
- Burawoy, Michael. 2005. For public sociology. *American Sociological Review* 70(1), S. 4–28.
- Burawoy, Michael. 2021. Living sociology. On being in the world one studies. *Annual Review of Sociology* 47(17), S. 17–40.
- Burkart, Günter. 2003. Über den Sinn von Thematisierungstabus und die Unmöglichkeit einer soziologischen Analyse der Soziologie. *Forum Qualitative Sozialforschung/ Forum: Qualitative Social Research* 4(2). <https://doi.org/10.17169/fqs-4.2.726>.
- Bürkner, Hans-Joachim. 2018. *Digitalisierung und Experimente (trial and error) in der elektronischen Clubmusikproduktion*. In: Schwetter, Holger/Neubauer, Hendrik/Matheis, Dennis (Hrsg.), *Die Produktivität von Musikkulturen*. Wiesbaden: Springer VS, S. 37–74.
- Burnard, Pamela. 2012. *Musical creativities in practice*. Oxford: Oxford University Press.
- Burrows, Roger/Gane, Nicolas. 2006. Geodemographics, software and class. *Sociology* 40(5), S. 793–812.
- Butler, Judith. 1991. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Butler, Judith. 2002. *Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie*. In: Wirth, Uwe (Hrsg.) *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 301–320.
- Butler, Judith. 2010. Performative Agency. *Journal of Cultural Economy* 3(2), S. 147–161.
- Butler, Mark J. 2006. *Unlocking the groove. Rhythm, meter, and musical design in electronic dance music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Çalışkan, Koray und Michel Callon. 2009. Economization, part 1. Shifting attention from the economy towards processes of economization. *Economy and Society* 38(3), S. 369–398.
- Callon, Michel. 1992. *Sociologie des sciences et économie du changement technique. L'irrésistible monnaie des réseaux technico-économiques*. In: Latour, Bruno (Hrsg.) *Ces réseaux que la raison ignore*. Paris: CSI, S. 53–78.
- Callon, Michel. 1998a. *Introduction. The embeddedness of economic markets in economics*. In: Callon, Michel (Hrsg.), *The laws of the markets*. Malden: Blackwell, S. 1–57.

- Callon, Michel (Hrsg.) 1998b. *The laws of the markets*. Malden: Blackwell.
- Callon, Michel. 1999. Ni intellectuel engagé, ni intellectuel dé engagé. La double stratégie de l'attachement et du détachement. *Sociologie du Travail* 41(1), S. 65–78.
- Callon, Michel. 2001. *Actor Network Theory*. In: Smelser, Neil/Baltes, Paul (Hrsg.) International encyclopedia of the social & behavioral sciences. Amsterdam: Elsevier, S. 62–66.
- Callon, Michel. 2005. Why virtualism paves the way to political impotence. A reply to Daniel Miller's critique of „The laws of the market“. *Economic Sociology European Electronic Newsletter* 6(2), S. 3–20.
- Callon, Michel. 2006. *Einige Elemente einer Soziologie der Übersetzung. Die Domestikation der Kammuscheln und der Fischer der St. Brieuc-Bucht*. In: Belliger, Andrea/Krieger, David J. (Hrsg.), ANThology. Bielefeld: Transcript, S. 135–174.
- Callon, Michel. 2007. *What does it mean to say that economics is performative? Do economists make markets?* In Muniesa, Fabian/Siu, Lucia (Hrsg.), *Do economists make markets?* Princeton: Princeton University Press, S. 311–357.
- Callon, Michel. 2016. Revisiting marketization. From interface-markets to market-agencements. *Consumption Markets & Culture* 19(1), S. 17–37.
- Callon, Michel. 2021. *Markets in the making. Rethinking competition, goods, and innovation*. Brooklyn: Zone Books.
- Callon, Michel/Latour, Bruno. 1981. *Unscrewing the big leviathan. Or how actors macrostructure reality, and how sociologists help them to do so*. In: Knorr-Certina, Karin/Cicourel, Aaron (Hrsg.), *Advances in social theory and methodology. Toward an integration of micro- and macro-sociologies*. Boston/London: Egan Paul/Routledge, S. 277–303.
- Callon, Michel/Muniesa, Fabian. 2005. Peripheral vision. Economic markets as calculative collective devices. *Organization Studies* 26(8), S. 1229–1250.
- Callon, Michel/Roth, Alvin E. 2021. The design and performance of markets. A discussion. *AMS Review* 11(3–4), S. 219–239.
- Callon, Michel/Millo, Yuval/Muniesa, Fabian (Hrsg.) 2007. *Market devices*. Malden: Blackwell.
- Cappel, Valeska. 2022. *Die Pluralität der digitalen Alltagsgesundheit. Das Aufkommen einer neuen Form der Gesundheitskoordination*. In: Cappel, Valeska/Kappler, Karolin E. (Hrsg.), *Gesundheit – Konventionen – Digitalisierung*. Wiesbaden: Springer VS, S. 77–114
- Carles, Pierre. 2001. *Pierre Bourdieu. Soziologie ist ein Kampfsport* [Film]. Absolut Medien.
- Carlson, Marvin. 1996. *Performance. A critical introduction*. London: Routledge.
- Carstensen, Martin B./Paulsen Hansen, Magnus. 2019. Legitimation as justification. Foregrounding public philosophies in explanations of gradual ideational change. *European Journal of Political Research* 58(2), S. 582–602.
- Cassidy, Angela. 2014. *Communicating the social sciences – a specific challenge?* In Bucchi, Massimo/Trench, Brian (Hrsg.), *Routledge handbook of public communication of science and technology*. London: Routledge, S. 186–197.
- Castells, Manuel. 2017. *Der Aufstieg der Netzwerkgesellschaft. Das Informationszeitalter*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

- Castro Varela, Mario, María do/Dhawan, Nikita. 2020. *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. 3. Aufl. Bielefeld: Transcript.
- Cefaï, Daniel/Zimmermann, Bénédicte/Nicolae, Stefan/Endreß, Martin. 2015. Introduction. *Human Studies* 38(1), S. 1–12.
- Centemeri, Laura. 2015. Reframing problems of incommensurability in environmental conflicts through pragmatic sociology. From value pluralism to the plurality of modes of engagement with the environment. *Environmental Values* 24(3), S. 299–320.
- Certeau, Michel de. 1988. *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve.
- Certeau, Michel de. 2005. *La culture au pluriel*. Paris: Bourgois.
- Charmaz, Kathy. 2006. *Constructing grounded theory*. Thousand Oaks: Sage.
- Charmaz, Kathy. 2009. *Shifting grounds. Constructivist grounded theory methods*. In: Morse, Janice M./Stern, Phyllis N./Corbin, Juliet/Bowers, Barbara/Clarke, Adele E. (Hrsg.), *Developing grounded theory. The second generation*. Walnut Creek: Left Coast Press, S. 127–155.
- Chiapello, Eve. 2004. Evolution and co-optation. The artist „critique“ of management and capitalism. *Third Text* 18(6), S. 585–594.
- Clarke, Adele E. 2003. Situational analyses. Grounded theory mapping after the post-modern turn. *Symbolic Interaction* 26(4), S. 553–576.
- Clarke, Adele E. 2011a. Qualitative research and postmodernism. The examples of grounded theory and situational analysis [Videoaufzeichnung Vortrag]. *Berliner Methoden Treffen*. http://www.berliner-methodentreffen.de/archiv/video/closinglecture_2011/index.html. Zugegriffen: 24. April 2020.
- Clarke, Adele E. 2011b. *Von der Grounded-Theory-Methodologie zur Situationsanalyse*. In: Mey, Günter/Mruck, Katja (Hrsg.), *Grounded Theory Reader*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 207–229.
- Clarke, Adele E. 2012. *Situationsanalyse. Grounded Theory nach dem Postmodern Turn*. Wiesbaden: Springer VS.
- Clarke, Adele E./Star, Susan L. 2008. *The social worlds framework. A theory/methods package*. In: Hackett, Edward J./Amsterdamska, Olga/Lynn, Michael/Wacman, Judy (Hrsg.), *The handbook of science and technology studies*. Cambridge: MIT Press, S. 113–137.
- Clarke, Adele E./Friese, Carrie/Washburn, Rachel (Hrsg.) 2015a. *Situational analysis in practice. Mapping research with grounded theory*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- Clarke, Adele E./Friese, Carrie/Washburn, Rachel. 2015b. *Introducing Situational Analysis*. In: Clarke, Adele E./Friese, Carrie/Washburn, Rachel (Hrsg.) *Situational analysis in practice. Mapping research with grounded theory*. Walnut Creek: Left Coast Press, S. 11–76.
- Clarke, Adele E./Friese, Carrie/Washburn, Rachel. 2018. *Situational analysis. Grounded theory after the interpretive turn*. 2. Aufl. Los Angeles: Sage.
- Cochoy, Franck. 2007. A sociology of market-things. On tending the garden of choices in mass retailing. *The Sociological Review* 55(2), S. 109–129.
- Cochoy, Franck/Giraudeau, Martin/McFall, Liz. 2010. Performativity, economics and politics. An overview. *Journal of Cultural Economy* 3(2), S. 139–146.
- Cole, Steven J. 2011. The prosumer and the project studio. The battle for distinction in the field of music recording. *Sociology* 45(3), S. 447–463.

- Cook, Nicholas/Everist, Mark. 2001. *Preface*. In: Cook, Nicholas/Everist (Hrsg.), *Rethinking music*. Oxford: Oxford University Press, V–XIII.
- Corbin, Juliet/Strauss, Anselm. 1990. Grounded theory research. Procedures, canons, and evaluative criteria. *Qualitative Sociology* 13(1), S. 2–21.
- Corbin, Juliet/Strauss, Anselm. 2015. *Basics of qualitative research. Techniques and procedures for developing grounded theory*. 4. Aufl. Los Angeles: Sage.
- Coulangeon, Philippe. 2015. *The sociology of cultural participation in France thirty years after „Distinction“*. In: Hanquinet, Laurie/Savage, Mike (Hrsg.), *Routledge international handbook of the sociology of art and culture*. New York: Routledge, S. 26–37.
- Cox, Christoph/Warner, Daniel (Hrsg.) 2017. *Audio culture. Readings in modern music*. 2. Aufl. New York: Bloomsbury Academic.
- Crane, Diana. 1972. *Invisible colleges. Diffusion of knowledge in scientific communities*. Chicago: University of Chicago Press.
- Crane, Diana. 1992. *The production of culture. Media and the urban arts*. Newbury Park: Sage.
- Crane, Diana. 1995. *The transformation of the avant-garde. The New York art world, 1940–1985*. Chicago: University of Chicago Press.
- Crane, Diana. 2002. *Culture and globalization. Theoretical models and emerging trends*. In: Crane, Diana/Kawashima, Nobuko/Kawasaki, Ken'ichi (Hrsg.), *Global culture. media, arts, policy, and globalization*. New York: Routledge, S. 1–28.
- Crane, Diana. 2009. Reflections on the global art market. Implications for the sociology of culture. *Sociedade e Estado* 24(2), S. 331–362.
- Crenshaw, Kimberlé/Gotanda, Neil/Peller, Garry/Thomas, Thomas (Hrsg.) 1995. *Critical race theory. The key writings that formed the movement*. New York: New Press.
- Crossley, Nick/Bottero, Wendy. 2015. Social spaces of music. Introduction. *Cultural Sociology* 9(1), S. 3–19.
- Dahms, Hans-Joachim. 1994. *Positivismusstreit. Die Auseinandersetzungen der Frankfurter Schule mit dem logischen Positivismus, dem amerikanischen Pragmatismus und dem kritischen Rationalismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Danto, Arthur C. 1994. Die Kunstwelt. *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 42(5), S. 907–920.
- De la Motte-Haber, Helga. 2007. *Musikwissenschaft und Musiksoziologie. Wandlung des Forschungsinteresses*. In: De la Motte-Haber, Helga/Neuhoff, Hans (Hrsg.), *Musiksoziologie*. Laaber: Laaber, S. 19–32.
- Dean, Roger T. (Hrsg.) 2011. *The Oxford handbook of computer music*. Oxford: Oxford University Press.
- Debord, Guy. 2013. *Die Gesellschaft des Spektakels*. 2. Aufl. Berlin: Edition Tiamat.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix. 1977a. *Anti-Ödipus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix. 1977b. *Rhizom*. Berlin: Merve.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix. 1992. *Tausend Plateaus*. Berlin: Merve.
- Delitz, Heike. 2019. Virulenzen einer „Soziologie des Lebens“. *Soziopolis*. <https://www.sozipolis.de/virulenzen-einer-soziologie-des-lebens.html>. Zugegriffen: 31. Mai 2022.
- Demers, Joanna Teresa. 2010. *Listening through the noise. The aesthetics of experimental electronic music*. Oxford: Oxford University Press.
- DeNora, Tia. 1992. *Adorno, „defended against his devotees“?* In: DeNora, Tia, *After Adorno*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 1–34.

- DeNora, Tia. 2000. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Denzin, Norman K. 2001. *Interpretive interactionism*. 2. Aufl. Thousand Oaks: Sage.
- Deppermann, Arnulf. 2014. *Das Forschungsinterview als soziale Interaktionspraxis*. In: Mey, Günter/Mruck, Katja (Hrsg.), *Qualitative Forschung*. Wiesbaden: Springer VS, S. 133–149.
- Desmond, Jane (Hrsg.) 1997. *Meaning in motion. New cultural studies of dance*. Durham: Duke University Press.
- Desrosières, Alain. 2014. *Prouver et gouverner. Une analyse politique des statistiques publiques*. Paris: La Découverte.
- Desrosières, Alain. 2015. *Retroaction. How indicators feed back onto quantified actors*. In: Rottenburg, Richard/Merry, Sally E./Park, Sung-Joop/Mugler, Johanna (Hrsg.), *The world of indicators*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 329–353.
- DeVault, Marjorie L. 1990. Novel readings. The social organization of interpretation. *American Journal of Sociology* 95(4), S. 887–921.
- Dewey, John. 1980. *Kunst als Erfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Dewey, John. 2002. *Logik. Die Theorie der Forschung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Diaz-Bone, Rainer. 2006. Zur Methodologisierung der Foucaultschen Diskursanalyse. *Historical Social Research* 31(2), S. 243–274.
- Diaz-Bone, Rainer. 2007. Die französische Epistemologie und ihre Revisionen. Zur Rekonstruktion des methodologischen Standortes der Foucaultschen Diskursanalyse. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 8(2). <https://doi.org/10.17169/fqs-8.2.238>.
- Diaz-Bone, Rainer. 2010. *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der Bourdieuschen Distinktionstheorie*. 2. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Diaz-Bone, Rainer. 2011a. Die Performativität der qualitativen Sozialforschung. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 12(3). <https://doi.org/10.17169/fqs-12.3.1750>.
- Diaz-Bone, Rainer. 2011b. Die Performativität der Sozialforschung. Sozialforschung als Sozio-Epistemologie. *Historical Social Research* 36(1), S. 291–310.
- Diaz-Bone, Rainer. 2011c. *Einführung in die Soziologie der Konventionen*. In: Diaz-Bone, Rainer (Hrsg.), *Soziologie der Konventionen. Grundlagen einer pragmatischen Anthropologie*. Frankfurt am Main: Campus, S. 9–42.
- Diaz-Bone, Rainer. 2013a. Review Essay: Situationsanalyse. Strauss meets Foucault? *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 14(1). <https://doi.org/10.17169/fqs-14.1.1928>.
- Diaz-Bone, Rainer. 2013b. *Sozio-Episteme und Sozio-Kognition*. In: Viehöver, Willy/Keller, Reiner/Schneider, Werner (Hrsg.), *Diskurs – Sprache – Wissen*. Wiesbaden: Springer VS, S. 79–96.
- Diaz-Bone, Rainer. 2017a. Relationale Soziologie. Theoretische und methodologische Positionierungen zwischen Strukturalismus und Pragmatismus. *Berliner Journal für Soziologie* 27(3–4), S. 377–403.
- Diaz-Bone, Rainer. 2017b. *Theoretische und methodologische Perspektiven auf Agency und relationale Soziologie im Spannungsfeld zwischen Strukturalismus und Pragmatismus*. In: Löwenstein, Heiko/Emirbayer, Mustafa (Hrsg.), *Netzwerke, Kultur und Agency*.

- Problemlösungen in relationaler Methodologie und Sozialtheorie. Weinheim: Beltz Juventa, S. 336–354.
- Diaz-Bone, Rainer. 2017c. Warum Performativität? Perspektiven für eine konventionalistische Methodologie der Foucaultschen Diskursanalyse. *Zeitschrift für Diskursforschung* (1), S. 32–49.
- Diaz-Bone, Rainer. 2018a. *Die „Economie des conventions“*. Grundlagen und Entwicklungen der neuen französischen Wirtschaftssoziologie. 2. Aufl. Wiesbaden: Springer VS.
- Diaz-Bone, Rainer. 2018b. *Neue Synthesen von Handlungs- und Strukturanalyse*. In: Akreimi, Leila/Baur, Nina/Knoblauch, Huber/Traue, Boris (Hrsg.), *Handbuch Interpretativ forschen*. Weinheim: Beltz Juventa, S. 535–560.
- Diaz-Bone, Rainer. 2019a. Entering the job market for Swiss sociologists. *Bulletin der Schweizer Gesellschaft für Soziologie* (155), S. 4–10.
- Diaz-Bone, Rainer. 2019b. *Formen des Schließens und Erklärens*. In: Baur, Nina/Blasius, Jörg (Hrsg.), *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*. Wiesbaden: Springer VS, S. 49–66.
- Diaz-Bone, Rainer. 2021a. *Career starts of swiss sociologists. Labour market and working conditions for sociologists*. In: Suter, Christian/Cuvi, Jacinot/Balsiger, Philip/Nedelcu, Mihaela (Hrsg.), *The future of work*. Zürich: Seismo, S. 277–297.
- Diaz-Bone, Rainer. 2021b. *François Eymard-Duvernay und Emmanuelle Marchal. Façons de recruter*. In: Kraemer, Klaus/Brugger, Florian (Hrsg.), *Schlüsselwerke der Wirtschaftssoziologie* 2. Aufl. Wiesbaden: Springer VS, S. 363–368.
- Diaz-Bone, Rainer/Jann, Ben. 2019. Editorial. Professional career paths and the labor market for sociologists. *Bulletin der Schweizerische Gesellschaft für Soziologie* 155, S. 1–3.
- Diaz-Bone, Rainer/Larquie, Guillemette de. 2022. *Conventions. Meanings and applications of a core concept in economics and sociology of conventions*. In: Diaz-Bone, Rainer/Larquie, Guillemette de (Hrsg.), *Handbook of economics and sociology of conventions*. Cham: Springer International, S. 1–27. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-52130-1>.
- Diaz-Bone, Rainer/Schwegler, Guy. 2021. *Performativität, Kunst und Wissenschaft. Soziologische Perspektiven auf die wechselseitige Beeinflussung von Wissenschaft und Kunst*. In: Dietrich, Dietrich/Leser, Irene/Mruck, Katja/Ruppel, Paul S.7Schwentenius, Anja/Vock, Rubina (Hrsg.), *Begegnen, Bewegen und Synergien stiften*. Wiesbaden: Springer VS, S. 137–153.
- Diederichsen, Diedrich. 2014. *Über Pop-Musik*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- DiMaggio, Paul. 1982a. Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston. The creation of an organizational base for high culture in America. *Media, Culture & Society* 4(1), S. 33–50.
- DiMaggio, Paul. 1982b. Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston, part II. The classification and framing of American art. *Media, Culture & Society* 4(4), S. 303–322.
- Dimbath, Oliver. 2020. *Einführung in die Soziologie*. 4. Aufl. Paderborn: UTB.
- Dorer, Johanna/Horak, Roman/Marschik, Matthis (Hrsg.) 2021. *Cultural Studies revisited. Nordlicht/Revontulet – Aufbruch in Österreich und internationale Entwicklung*. Wiesbaden: Springer VS.

- Dubois, Vincent/Méon, Jean-Matthieu. 2013. The social conditions of cultural domination. Field, sub-field and local spaces of wind music in France. *Cultural Sociology* 7(2), S. 127–144.
- Durkheim, Émile. 1961. *Die Regeln der soziologischen Methode*. Berlin: Neuwied.
- Durkheim, Émile. 2016. *Über soziale Arbeitsteilung. Studie über die Organisation höherer Gesellschaften*. 7. Aufl. Berlin: Suhrkamp.
- Durkheim, Émile. 2017. *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*. 4. Aufl. Berlin: Verlag der Weltreligionen.
- Dürkop-Henseling, Linda. 2017. *Typisch Künstler? Zum Selbstverständnis in der bildenden Kunst*. Weinheim: Beltz Juventa.
- Dürkop-Henseling, Linda. 2018. *Arbeiten in der Kulturbranche. Take the money and run?* In: Obermeier, Claudia/Dürkop-Henseling, Linda (Hrsg.), *Typisch Soziologie!? Sozialwissenschaft zwischen Wissenschaft und Praxis*. Weinheim: Beltz Juventa, S. 34–48.
- Dyndahl, Petter. 2015. Academisation as activism? Some paradoxes. *Finnish Journal of Music Education* 18(2), S. 20–32.
- Dyndahl, Petter. 2021. *Musical Gentrification. Strategy for social positioning in late modern culture*. In: Dyndahl, Petter/Karlsen, Sidsel/Wright, Ruth (Hrsg.), *Musical gentrification. Popular music, distinction and social mobility*. New York: Routledge, S. 12–33.
- Dyndahl, Petter/Karlsen, Sidsel/Nielsen, Siw G./Skårberg, Odd. 2017. The academisation of popular music in higher music education. The case of Norway. *Music Education Research* 19(4), S. 438–454.
- Dyndahl, Petter/Karlsen, Sidsel/Wright, Ruth (Hrsg.) 2021. *Musical gentrification. Popular music, distinction and social mobility*. New York: Routledge.
- Eco, Umberto. 2016. *Das offene Kunstwerk*. 13. Aufl. Berlin: Suhrkamp.
- Elam, Mark. 1999. Living dangerously with Bruno Latour in a hybrid world. *Theory, Culture & Society* 16(4), S. 1–24.
- Emirbayer, Mustafa. 2017. *Manifest für eine relationale Soziologie*. In: Löwenstein, Heiko/Emirbayer, Mustafa (Hrsg.), *Netzwerke, Kultur und Agency. Problemlösungen in relationaler Methodologie und Sozialtheorie*. Weinheim: Beltz Juventa, S. 30–72.
- Engel, Gerhard. 2006. *Musiksoziologie im Konzert der Wissenschaften*. In: Kaden, Christian/Mackensen, Karsten (Hrsg.), *Soziale Horizonte von Musik. Ein kommentiertes Lesebuch zur Musiksoziologie*. Kassel: Bärenreiter, S. 225–245.
- Engelhardt, Anina/Kajetzke, Laura (Hrsg.) 2010. *Handbuch Wissensgesellschaft. Theorien, Themen und Probleme*. Bielefeld: Transcript.
- Erickson, Bonnie. 1996. Culture, class, and connections. *American Journal of Sociology* 102(1), S. 217–251.
- Eßbach, Wolfgang. 2001. *Antitechnische und antiästhetische Haltungen in der soziologischen Theorie*. In: Lösch, Andreas/Schrage, Dominik/Spreen, Dierk/Stauff, Markus (Hrsg.), *Technologien als Diskurse. Konstruktionen von Wissen, Medien und Körpern*. Heidelberg: Synchron, S. 123–126.
- Eulitz, Melanie/Leistner, Alexander. 2018. *Jenseits, diesseits, mittendrin. Zur Einleitung und zur Verortung der Verhältnisbestimmung von Theorie und Empirie*. In: Böcker, Julia/Dreier, Lena/Eulitz, Melanie/Frank, Anja/Jakob, Maria/Leistner, Alexander (Hrsg.), *Zum Verhältnis von Empirie und kultursoziologischer Theoriebildung*. Weinheim: Beltz Juventa, S. 7–19.

- Evers, Adalbert/Nowotny, Helga. 1989. *Über den Umgang mit Unsicherheit. Anmerkungen zur Verwendung sozialwissenschaftlichen Wissens*. In: Beck, Ulrich/Bonß, Wolfgang (Hrsg.), *Weder Sozialtechnologie noch Aufklärung? Analysen zur Verwendung sozialwissenschaftlichen Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 355–383.
- Eymard-Duvernay, François. 1989. Conventions de qualité et formes de coordination. *Revue économique* 40(2), S. 329–359.
- Eymard-Duvernay, François. 2012. *Du chômage keynésien au chômage d'exclusion*. In: Eymard-Duvernay, François (Hrsg.), *Epreuves d'évaluation et chômage*. Toulouse: Octarès, S. 9–46.
- Eymard-Duvernay, François/Marchal, Emmanuelle. 1997. *Façons de recruter. Le jugement des compétences sur le marché du travail*. Paris: Métailié.
- Eymard-Duvernay, François/Thévenot, Laurent. 1983. *Les investissements de forme. Leur usage pour la main d'oeuvre*. Paris: INSEE.
- Eymard-Duvernay, François/Faverau, Olivier/Orléan, André/Salais, Robert/Thévenot, Laurent/Diaz-Bone, Rainer. 2011. *Werte, Koordination und Rationalität. Die Verbindung dreier Themen durch die „Économie des conventions“*. In: Diaz-Bone, Rainer (Hrsg.), *Soziologie der Konventionen. Grundlagen einer pragmatischen Anthropologie*. Frankfurt am Main: Campus, S. 203–230.
- Fabiani, Jean-Louis. 2018. *Theory and practice in French sociology after Pierre Bourdieu*. In: Halley, Jeffrey A./Sonolet, Daglind E. (Hrsg.), *Bourdieu in question. New directions in French sociology of art*. The Hague: Brill, S. 148–160
- Fairfax, Daniel. 2021. *The red years of ‚Cahiers du cinéma‘ (1968–1973). Volume I, ideology and politics*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Falcon, Julie. 2016. Soziale Mobilität in der Schweiz im 20. Jahrhundert. Zwischen Demokratisierung der Bildung und Fortbestand der Klassenungleichheiten. *Social Change in Switzerland* 5. <https://doi.org/10.22019/SC-2016-00004>.
- Faustino, Sandra. 2022. Deleuze in the wild. Making philosophy matter for fintech. *Journal of Cultural Economy* 15(1), S. 93–102.
- Felsch, Philipp. 2015. *Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960–1990*. München: C.H.Beck.
- Felt, Ulrike. 2000. *Die „unsichtbaren“ Sozialwissenschaften. Zur Problematik der Positionierung sozialwissenschaftlichen Wissens im öffentlichen Raum*. In: Fleck, Christian (Hrsg.), *Soziologische und historische Analysen der Sozialwissenschaften, Österreichische Zeitschrift für Soziologie* S-Bd. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 177–212.
- Fenton, Natalie/Bryman, Alan/Deacon, David. 1998. *Mediating social science*. Thousand Oaks: Sage.
- Fine, Gary Alan. 2008. *Kitchens. The culture of restaurant work*. 2. Aufl. Berkeley: University of California Press.
- Fine, Gary Alan. 2018. *Talking art. The culture of practice and the practice of culture in MFA education*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Fischer-Lichte, Erika. 2021. *Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*. 4. Aufl. Bielefeld: Transcript.
- Fleck, Christian. 2008. *Die Soziologie und ihr Publikum*. In: Sigmund, Steffen/Albert, Gert/Bienfait, Agathe/Stachura, Mateusz (Hrsg.), *Soziale Konstellation und historische Perspektive*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 391–404.

- Flick, Uwe. 2017. *Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung*. 8. Aufl. Reinbek: Rowohlt.
- Fligstein, Neil/McAdam, Doug. 2012. *A theory of fields*. New York: Oxford University Press.
- Florida, Richard L. 2002. *The rise of the creative class. And how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. New York: Basic Books.
- Florida, Richard L. 2003. Cities and the creative class. *City & Community* 2(1), S. 2–19.
- Foucault, Michel. 1971. *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel. 1974. *Die Ordnung des Diskurses*. München: Hanser.
- Foucault, Michel. 1976. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel. 1978. *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve.
- Foucault, Michel. 1987. *Der Wille zum Wissen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel. 1993. *Technologien des Selbst*. In: Martin, Luther H./Gutman, Huck/Hutton, Patrick (Hrsg.), *Technologien des Selbst*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 24–62.
- Foucault, Michel. 1996. *Diskurs und Wahrheit. Die Problematisierung der Parrhesia*. Berlin: Merve.
- Foucault, Michel. 2004a. *Die Geburt der Biopolitik. Vorlesung am Collège de France 1978–1979*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel. 2004b. *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Vorlesung am Collège de France 1977–1978*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel. 2005. *Polemik, Politik und Problematisierungen*. In: Defert, Daniel (Hrsg.), Michel Foucault. *Schriften in vier Bänden – Dits et Ecrits*, Bd. iv. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 724–734
- Foucault, Michel. 2012. *Was ist ein Autor?* In: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Autorenschaft*. Stuttgart: Reclam, S. 194–232.
- Frascara, Jorge. 2002. *Preface*. In: Frascara, Jorge (Hrsg.), *Design and the social sciences. Making connections*. New York: Taylor & Francis, xiv–xvi.
- Friedman, Ken. 2003. Theory construction in design research. *Criteria, approaches, and methods*. *Design Studies* 24(6), S. 507–522.
- Friedman, Michael. 2007. *Coordination, constitution, and convention. The evolution of the a priori in logical empiricism*. In: Richardson, Alan/Uebel, Thomas (Hrsg.), *The Cambridge companion to logical empiricism*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 91–116.
- Frith, Simon. 1999. *Performing rites. On the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Fryberger, Annelies. 2019. *Valuation in a reversed economy. The case of contemporary art music in France and the United States*. In: Peres da Silva, Glauca/Hondros, Konstantin (Hrsg.), *Musik und Klangkultur*. Bielefeld: Transcript, S. 41–60.
- Fuchs-Heinritz, Werner/König, Alexandra. 2014. *Pierre Bourdieu. Eine Einführung*. 3. Aufl. Konstanz: UVK.
- Fürst, Henrik/Nylander, Erik. 2023. *The value of art education. Cultural engagements at the Swedish folk high schools*. Cham: Springer International.

- Füssel, Marian. 2018. *Zur Aktualität von Michel de Certeau. Einführung in sein Werk*. Wiesbaden: Springer VS.
- Gamba, Fiorenza/Nardone, Marco/Ricciardi, Toni/Cattacin, Sandro/Abel, Thomas/Abellán García, Antonio. 2020 (Hrsg.) *COVID-19. Eine sozialwissenschaftliche Perspektive*. Zürich: Seismo.
- Garcia-Parpet, Marie-France. 2022. *Die soziale Konstruktion eines perfekten Marktes*. In: Diaz-Bone, Rainer/Hartz, Roland (Hrsg.), *Dispositiv und Ökonomie*. 2. Aufl. Wiesbaden: Springer VS, S. 39–82.
- Garfinkel, Harold. 2017. *Studien zur Ethnomethodologie*. Frankfurt am Main: Campus.
- Garfinkel, Harold/Wieder, Lawrence. 1992. *Two incommensurable, asymmetrically alternate technologies of social analysis*. In: Watson, Graham/Seiler, Robert M. (Hrsg.), *Text in Context*. Studies in Ethnomethodology. Newbury Park: Sage, S. 175–206.
- Gaugele, Elke/Kastner, Jens (Hrsg.) 2016a. *Critical Studies. Kultur- und Sozialtheorie im Kunstfeld*. Wiesbaden: Springer VS.
- Gaugele, Elke/Kastner, Jens. 2016b. *Critical Studies. Kultur- und Sozialtheorie im Kunstfeld. Einleitung*. In: Gaugele, Elke/Kastner, Jens (Hrsg.) *Critical Studies*. Wiesbaden: Springer VS, S. 1–6.
- Geiselhart, Klaus/Häberer, Tobias. 2019. „Wenn ich es nicht tue, dann macht’s ein anderer“. Subjektwerdung und Verantwortung. *Geographica Helvetica* 74, S. 113–124.
- Geisthövel, Alexa. 2009. *Böse reden, fröhlich leiden. Ästhetische Strategien der punkaffinen Intelligenz um 1980*. In: Elberfeld, Jens/Otto, Marcus (Hrsg.), *Das schöne Selbst*. Bielefeld: Transcript, S. 367–400.
- Genette, Gérard. 2014. *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. 5. Aufl. Berlin: Suhrkamp.
- Gephart, Werner. 1998. *Bilder der Moderne. Studien zu einer Soziologie der Kunst- und Kulturinhalte*. Opladen: Leske + Budrich.
- Gerber, Alison. 2017. *The work of art. Value in creative careers*. Stanford: Stanford University Press.
- Gergen, Kenneth J. 2015. From mirroring to world-making. Research as future forming. *Journal for the Theory of Social Behaviour* 45(3), S. 287–310.
- Gergen, Mary M./Gergen, Kenneth J. 2012. *Playing with purpose. Adventures in performative social science*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- Gibbons, Michael/Limoges, Camille/Nowotny, Helga/Schwartzman, Simon/Trow, Martina. 1994. *The new production of knowledge. The dynamics of science and research in contemporary societies*. Thousand Oaks: Sage.
- Giddens, Anthony. 1995. *Konsequenzen der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Giddens, Anthony. 1996. *Leben in einer posttraditionalen Gesellschaft*. In: Beck, Ulrich/Giddens, Anthony/Lash, Scott (Hrsg.), *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 113–194.
- Giersdorf, Jens R. 2011. *Tanzwissenschaft in höheren Bildungsinstitutionen. Eine Genealogie der Unterschiede*. In: Hardt, Yvonne/Stern, Martin (Hrsg.), *Choreographie und Institution*. Bielefeld: Transcript, S. 161–184.
- Gieryn, Thomas F. 1983. Boundary-work and the demarcation of science from non-science. Strains and interests in professional ideologies of scientists. *American Sociological Review* 48(6), S. 781–795.

- Gieryn, Thomas F. 1999. *Cultural boundaries of science. Credibility on the line*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gisler, Priska/Guggenheim, Michael/Maranta, Alessandro/Pohl, Christian/Nowotny, Helga. 2004. *Auf den Spuren der Imaginierten Laien. Instrumente zu ihrer Konstruktion und Analyse*. In: Gisler, Priska/Guggenheim, Michael/Maranta, Alessandro/Pohl, Christian/Nowotny, Helga (Hrsg.), *Imaginierte Laien*. Weilerswist: Velbrück, S. 13–40.
- Glaser, Barney G. 1998. *Doing grounded theory. Issues and discussions*. Mill Valley: Sociology Press.
- Glaser, Barney G./Strauss, Anselm L. 1974. *Interaktion mit Sterbenden. Beobachtungen für Ärzte, Schwestern, Seelsorger und Angehörige*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Glaser, Barney G./Strauss, Anselm L. 1998. *Grounded theory. Strategien qualitativer Forschung*. Bern: Huber.
- Godart, Frédéric/Seong, Sorah/Phillips, Damon J. 2020. The sociology of creativity. Elements, structures, and audiences. *Annual Review of Sociology* 46(1), S. 489–510.
- Goffman, Alice. 2015. *On the run. Die Kriminalisierung der Armen in Amerika*. München: Antje Kunstmann.
- Goffman, Erving. 1969. *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: Piper.
- Graham, Philip. 2000. Hypercapitalism. A political economy of informational idealism. *New Media & Society* 2(2), S. 131–156.
- Granovetter, Mark. 1985. Economic action and social structure. The problem of embeddedness. *American Journal of Sociology* 91(3), S. 481–510.
- Grebosz-Haring, Katarzyna/Weichbold, Martin. 2020. Contemporary art music and its audiences. Age, gender, and social class profile. *Musicae Scientiae* 24(1), S. 60–77.
- Gribenski, Fanny. 2021. *Sounding standards. A history concert pitch, between musicology and STS*. In: Hennion, Antoine/Levaux, Christophe (Hrsg.), *Rethinking music through science and technology studies*. London: Routledge, S. 26–46.
- Groth, Sanne K./Samson, Kristine. 2016. Audio Papers. *Seismograf* (16). <https://doi.org/10.48233/seismograf1601>.
- Grummt, Daniel. 2016. *SozialwissenschaftlerInnen und KünstlerInnen?* In: Kauppert, Michael/Eberl, Heidrun (Hrsg.), *Ästhetische Praxis*. Wiesbaden: Springer VS, S. 395–420.
- Guggenheim, Michael/Pothast, Jörg. 2012. Symmetrical twins. On the relationship between actor-network theory and the sociology of critical capacities. *European Journal of Social Theory* (15), S. 157–178.
- Hacking, Ian. 1999. *The social construction of what?* Cambridge: Harvard University Press.
- Hadas, Miklós. 2022. *Outlines of a theory of plural habitus. Bourdieu revisited*. New York: Routledge.
- Hagberg, Garry L. 2002. *The institutional theory of art. Theory and antitheory*. In: Smith, Paul/Wilde, Carolyn (Hrsg.), *A companion to art theory*. Oxford: Blackwell, S. 487–504.
- Hall, Stuart. 1999. *Kodieren/Dekodieren*. In: Roger, Bromley/Göttlich, Udo/Winter, Carsten (Hrsg.), *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*. Lüneburg: Zu Klampen, S. 92–111.
- Hall, Stuart. 2000. *Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt*. Hamburg: Argument.

- Han, Byung-Chul. 2014. *Psychopolitik. Neoliberalismus und die neuen Machttechniken*. 4. Aufl. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Hangartner, Bernhard. 1994. *Beispielsammlung zur Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis um 1600*. 3. Aufl. Zürich: Konservatorium und Musikhochschule.
- Hanquinet, Laurie/Savage, Mike. 2015. *Contemporary challenges for the sociology of art and culture*. In: Hanquinet, Laurie/Savage, Mike (Hrsg.), *Routledge international handbook of the sociology of art and culture*. New York: Routledge, S. 1–18.
- Harari, Yuval N. 2017. The Mozart in the machine. *Bloomberg* <https://www.bloomberg.com/opinion/articles/2017-05-03/the-mozart-in-the-machine>. Zugegriffen: 29. November 2021.
- Harari, Yuval N. 2019. *21 Lektionen für das 21. Jahrhundert*. 8. Aufl. München: C.H. Beck.
- Harenberg, Michael/Weissberg, Daniel (Hrsg.) 2010. *Klang (ohne) Körper. Spuren und Potenziale des Körpers in der elektronischen Musik*. Bielefeld: Transcript.
- Haugsevje, Åsne D. 2022. Justifying creative work. Norwegian business support and the conflicting narratives of creative industries. *Cultural Trends*. <https://doi.org/10.1080/09548963.2022.2126747>.
- Haugsevje, Åsne D./Stavrum, Heidi/Heian, Marik T./Leikvoll, Gunn K. 2021. Bridging, nudging and translating. Facilitators of local creative industries in Norway. *International Journal of Cultural Policy* 52(2), S. 73–87.
- Haworth, Christopher. 2013. *Xenakian sound synthesis. Its aesthetics and influence on „extreme“ computer music*. In: Goddard, Michael/Halligan, Benjamin/Spelman, Nicola (Hrsg.), *Resonances. Noise and contemporary music*. New York: Bloomsbury Academic, S. 183–197.
- Haynes, Jo/Novak, Raphaël. 2021. We were never cool. Investigating knowledge production and discourses of cool in the sociology of music. *The British Journal of Sociology* 72(2), S. 448–462.
- Healy, Kieran. 2015. The performativity of networks. *European Journal of Sociology* 56(2), S. 175–205.
- Hebdige, Dick. 1979. *Subculture. The meaning of style*. London: Routledge.
- Heinich, Nathalie. 2000. *From rejection of contemporary art to culture war*. In: Lamont, Michèle/Thévenot, Laurent (Hrsg.) *Rethinking comparative cultural sociology*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 170–209.
- Heinich, Nathalie. 2014. *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*. Paris: Gallimard.
- Heiser, Patrick. 2018. *Awareness of dying. Oder: Die Grounded Theory Methodologie*. In: Heiser, Patrick, Meilensteine der qualitativen Sozialforschung. Wiesbaden: Springer VS, S. 205–267.
- Helfferich, Cornelia. 2019. *Leitfaden- und Experteninterviews*. In: Baur, Nina/Blasius, Jörg (Hrsg.), *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*. Wiesbaden: Springer VS, S. 669–686.
- Helm, Paula/Eichenhofer, Johannes. 2019. *Reflexionen zu einem Social Turn in den Privacy Studies*. In: Aldenhoff, Christian/Edeler, Lukas/Hennig, Martin/Kelsch, Jakob/Raabe, Lea/Sobala, Felix (Hrsg.), *Digitale Gesellschaft*. Bielefeld: Transcript, S. 139–166.
- Henke, Justus/Pasternack, Peer. 2020. *Leistungserfassung und -bewertung der Third Mission. Ansätze und Kriterien*. In: Welpel, Isabell M./Stumpf-Wollersheim, Jutta/

- Folger, Nicholas/Prenzel, Manfred (Hrsg.), *Leistungsbewertung in wissenschaftlichen Institutionen und Universitäten*. Oldenbourg: De Gruyter, S. 163–186.
- Hennion, Antoine. 1981. *Les professionnels du disque. Une sociologie des variétés*. Paris: A.M. Métailié.
- Hennion, Antoine. 1987a. *Rameau et l'harmonie. Comment avoir raison de la musique?* In: De la Gorce, Jérôme (Hrsg.), Jean-Philippe Rameau. Paris: Champion-Slatkine, S. 393–405.
- Hennion, Antoine. 1987b. *Rameau sociologue? Ou la mise en objet de la musique*. In: Dufourt, Hugues/Fauquet, Joël-Marie (Hrsg.), *Musique et pouvoir*. Paris: Aux Amateurs de Livres, S.53–70.
- Hennion, Antoine. 1989. An intermediary between production and consumption. The producer of popular music. *Science, Technology, & Human Values* 14(4), S. 400–424.
- Hennion, Antoine. 1994. *La sociologie de l'art est une sociologie du médiateur*. In: La Documentation Française (Hrsg.), *L'art de la recherche. Essais en l'honneur de Raymonde Moulin*. Paris: La Documentation Française, S. 169–188.
- Hennion, Antoine. 2007a. *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Überarbeitete Aufl. Paris: Édition Métailié.
- Hennion, Antoine. 2007b. *Pragmatics of taste*. In: Jacobs, Mark D./Hanrahan, Nancy W. (Hrsg.), *The Blackwell companion to the sociology of culture*. Oxford: Blackwell, S. 131–144.
- Hennion, Antoine. 2007c. Those things that hold us together. Taste and sociology. *Cultural Sociology* 1(1), S. 97–114.
- Hennion, Antoine. 2011. Offene Objekte, offene Subjekte? Körper und Dinge im Geflecht von Abhänglichkeit, Zuneigung und Verbundenheit. *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 1, S. 93–110.
- Hennion, Antoine. 2013. Von einer Soziologie der Mediation zu einer Pragmatik der Attachements. Rückblick auf einen soziologischen Parcours innerhalb der CSI. *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* (2), S. 11–35.
- Hennion, Antoine. 2015. *The passion for music. A sociology of mediation*. Farnham: Ashgate.
- Hennion, Antoine. 2016. From ANT to pragmatism. A journey with Bruno Latour at the CSI. *New Literary History* 47(2–3), S. 289–308.
- Hennion, Antoine. 2017. Attachments, you say? ... How a concept collectively emerges in one research group. *Journal of Cultural Economy* 10(1), S. 112–121.
- Hennion, Antoine. 2018. *A plea for responsible art. Politics, the market, creation*. In: Alexander, Victoria D./Hägg, Samuli/Häyrynen, Simo/Sevänen, Erkki (Hrsg.), *Art and the challenge of markets*, Bd 2. Cham: Springer International, S. 145–169.
- Hennion, Antoine. 2019. *Objects, belief, and the sociologist. The sociology of art as a work-to-be-done*. In: Smudits, Alfred (Hrsg.), *Roads to music sociology*. Wiesbaden: Springer VS, S. 41–60.
- Hennion, Antoine. 2021. *Rameau and harmony. Can theory make reason of music?* In: Hennion, Antoine/Levaux, Christophe (Hrsg.), *Rethinking music through science and technology studies*. London: Routledge, S. 11–25.
- Hennion, Antoine/Méadel, Cécile. 1986. La radio comme médiateur. La programmation musicale. *Communication* 8(2), S. 141–155.
- Hesmondhalgh, David. 1998. The British dance music industry. A case study of independent cultural production. *The British Journal of Sociology* 49(2), S. 234–251.

- Hesmondhalgh, David. 2008. Towards a critical understanding of music, emotion and self-identity. *Consumption Markets & Culture* 11(4), S. 329–343.
- Hilgers, Mathieu/Mangez, Eric. 2015. *Introduction to Pierre Bourdieu's theory of social fields*. In: Hilgers, Mathieu/Mangez, Eric (Hrsg.), *Bourdieu's theory of social fields*. New York: Routledge, S. 1–36.
- Hillebrandt, Frank. 2006. Funktionssysteme ohne Praxis oder Praxisfelder ohne System? System- und Praxistheorie im Vergleich. *Berliner Journal für Soziologie* 16(3), S. 337–354.
- Hinz, Ralf. 1998. *Cultural Studies und Pop*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hirsch, Paul M. 1972. Processing fads and fashion. An organization-set analysis of cultural industry system. *American Journal of Sociology* 77(4), S. 639–659.
- Hitzler, Ronald. 2011. *Eventisierung. Drei Fallstudien zum marketingstrategischen Massenspaß*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hitzler, Ronald/Honer, Anne. 1994. *Über subjektive Konsequenzen der Individualisierung*. In: Beck, Ulrich/Beck-Gernsheim, Elisabeth (Hrsg.), *Risikante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 307–315.
- Hochschild, Arlie R. 2017. *Fremd in ihrem Land. Eine Reise ins Herz der amerikanischen Rechten*. Frankfurt am Main: Campus.
- Hodgkinson, James A. 2004. *The fanzine discourse over post-rock*. In: Bennett, Andy/Peterson, Richard A. (Hrsg.), *Music scenes. Local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press., S. 221–237.
- Hondros, Konstantin. Im Erscheinen. *Was liegt zwischen U und E? Jazzmusik in Zwischenräumen von Kategorisierungen*. In: Diaz-Bone, Rainer/Schwegler, Guy (Hrsg.), *Musik und Konventionen*. Wiesbaden: Springer VS.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. 2015. *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug*. Stuttgart: Reclam.
- Howaldt, Jürgen. 2005. Die Soziologie in Zeiten der Wissensgesellschaft. Kritische Anmerkungen zu einer unzeitgemäßen Unterscheidung. *Sozialwissenschaft und Berufspraxis* 28(2), S. 186–201.
- Huber, Michael. 2018. *Musikhören im Zeitalter Web 2.0. Theoretische Grundlagen und empirische Befunde*. Wiesbaden: Springer VS.
- Hurwitz, David/Eslava, Pedro O. (Hrsg.) 2022. *Music in the disruptive era*. Turnhout: Brepols.
- Husserl, Edmund. 2012. *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*. Hamburg: Felix Meiner.
- Iser, Wolfgang. 1976. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: W. Fink.
- Ismail-Wendt, Johannes Salim. 2019. Populalalala. *Kulturwissenschafts- und Soziologiemusik. ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 13(2), S. 89–100.
- James, William. 1977. *Der Pragmatismus. Ein neuer Name für alte Denkmethode*. Hamburg: Meiner.
- James, William. 2006. *Pragmatismus und radikaler Empirismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Jansson, Johan/Hracs, Brian J. 2018. Conceptualizing curation in the age of abundance. The case of recorded music. *Environment and Planning A: Economy and Space* 50(8), S. 1602–1625.
- Janz, Tobias. 2014. *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Jones, Kip. 2017. *Performative social science*. In: Matthes, Jörg/Davis, Christine (Hrsg.), *International encyclopedia of communication research methods*. Hoboken: Wiley-Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781118901731.iecrm0183>.
- Jóri, Anita. 2022. *The discourse community of electronic dance music*. Bielefeld: Transcript.
- Kaden, Christian/Mackensen, Karsten. 2006. *Vorwort*. In: Kaden, Christian/Mackensen, Karsten (Hrsg.), *Soziale Horizonte von Musik. Ein kommentiertes Lesebuch zur Musiksoziologie*. Kassel: Bärenreiter, S. 9–18.
- Kafka, George/Lovell, Sophie (Hrsg.) 2020. *Sonic urbanism*. London: Theatrum Mundi.
- Kaitajärvi-Tiekso, Juho. 2018. *Proud amateurs. Deterritorialized expertise in contemporary Finnish DIY micro-labels*. In: Bennett, Andy/Guerra, Paula (Hrsg.), *DIY cultures and underground music scenes*. London: Routledge, S. 101–111.
- Kalthoff, Herbert. 2008. *Einleitung. Zur Dialektik von qualitativer Forschung und soziologischer Theoriebildung*. In: Kalthoff, Herbert/Hirschauer, Stefan/Lindemann, Gesa (Hrsg.), *Theoretische Empirie. Zur Relevanz qualitativer Forschung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 8–34.
- Kalthoff, Herbert. 2018. *Theoretische Empirie und ihre Konsequenzen*. In: Böcker, Julia/Dreier, Lena/Eulitz, Melanie/Frank, Anja/Jakob, Maria/Leistner, Alexander (Hrsg.), *Zum Verhältnis von Empirie und kultursoziologischer Theoriebildung*. Weinheim: Beltz Juventa, S. 132–152.
- Kalthoff, Herbert/Hirschauer, Stefan/Lindemann, Gesa (Hrsg.) 2008. *Theoretische Empirie. Zur Relevanz qualitativer Forschung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kanter, Rosabeth M. 1977. *Men and women of the corporation*. New York: Basic Books.
- Kappler, Karolin/Schrape, Jan-Felix/Ulbricht, Lena/Weyer, Johannes. 2018. Societal implications of big data. *KI – Künstliche Intelligenz* 32(1), S. 55–60.
- Karpik, Lucien. 2011. *Mehr Wert. Die Ökonomie des Einzigartigen*. Frankfurt am Main: Campus.
- Kelle, Udo. 2017. Die Integration qualitativer und quantitativer Forschung. *Theoretische Grundlagen von „Mixed Methods“*. *KZfSS Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 69(S2), S. 39–61.
- Keller, Reiner. 2012. *Wissenschaft und Gesellschaft. Antrittsvorlesung, Universität Augsburg. Augsburger Universitätsreden* 68.
- King, Vera. 2014. Pierre Bourdieu als Analytiker des Sozialen. *Sozialer Sinn* 15(1), S. 3–28.
- Kingsbury, Henry. 1988. *Music, talent, and performance. A conservatory cultural system*. Philadelphia: Temple University Press.
- Kjellberg, Hans/Helgesson, Claes-Fredrik. 2006. Multiple versions of markets. Multiplicity and performativity in market practice. *Industrial Marketing Management* 35(7), S. 839–855.
- Kjellberg, Hans/Helgesson, Claes-Fredrik. 2007. On the nature of markets and their practices. *Marketing Theory* 7(2), S. 137–162.

- Kleppe, Bård. 2018. Managing autonomy. Analyzing arts management and artistic autonomy through the theory of justification. *The Journal of Arts Management, Law, and Society* 48(3), S. 191–205.
- Kneer, Georg. 2009. *Akteur-Netzwerk-Theorie*. In: Kneer, Georg/Schroer, Markus (Hrsg.), *Handbuch Soziologische Theorien*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 19–39.
- Knoblauch, Hubert. 2009. *Die Öffentlichkeit der Interaktion*. In: Erving Goffman, *Interaktion im öffentlichen Raum*. Frankfurt am Main: Campus, S. 9–14.
- Knoblauch, Hubert/Vollmer, Theresa. 2019. *Ethnographie*. In: Baur, Nina/Blasius, Jörg (Hrsg.), *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*. Wiesbaden: Springer VS, S. 599–617.
- Kornmesser, Stephan/Büttemeyer, Wilhelm. 2020. *Logischer Empirismus I. Der Wiener Kreis*. In: Kornmesser, Stephan/Büttemeyer, Wilhelm, *Wissenschaftstheorie*. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 39–52.
- Korte, Jasper W. 2019. Soziologie in der Presse. *Soziologie* 48(3), S. 273–292.
- Korte, Jasper W. 2021. *Dauerbeobachtungen der Gesellschaft. Wie Printmedien über Sozialwissenschaften berichten*. Weinheim: Beltz Juventa.
- Krais, Beate. 2004. *Soziologie als teilnehmende Objektivierung des Sozialen. Pierre Bourdieu*. In: Moebius, Stephan/Peter, Lothar (Hrsg.), *Französische Soziologie der Gegenwart*. Konstanz: UVK, S. 171–210.
- Krämer, Sybille (Hrsg.) 2004a. *Performativität und Medialität*. München: Fink.
- Krämer, Sybille. 2004b. *Was haben „Performativität“ und „Medialität“ miteinander zu tun? Plädoyer für ein in der „Asthetisierung“ gründende Konzeption des Performativen*. In: Krämer, Sybille (Hrsg.), *Performativität und Medialität*. München: Fink, S. 13–32.
- Krause-Wahl, Antje. 2008. *Reden, Schreiben, Diskutieren*. In: Schneemann, Peter J./Brückle, Wolfgang (Hrsg.), *Kunstausbildung. Aneignung und Vermittlung künstlerischer Kompetenz*. München: Schreiber, S. 91–103.
- Krause-Wahl, Antje. 2014. *Von der Artist's Lecture zur Lecture Performance. Formen der künstlerischen Theoriebildung in Künstlervorträgen*. In: Ehninger, Eva/Nieslony, Magdalena (Hrsg.), *Theorie². Potenzial und potenziierung künstlerischer Theorie*. Bern: Peter Lang, S. 263–282.
- Krey, Björn. 2020. *Textarbeit. Die Praxis des wissenschaftlichen Lesens*. Berlin: De Gruyter.
- Krogh, Mads. 2023. Rampant abstraction as a strategy of singularization. Genre on Spotify. *Cultural Sociology*. <https://doi.org/10.1177/17499755231172828>.
- Kroner, Wolfgang/Wolff, Stephan. 1984. Auf der Suche nach der verlorenen Soziologie. Zu einigen Problemen empirischer Verwendungsforschung. *Soziale Welt* 35(4), S. 429–457.
- Kropf, Jonathan. 2017. Der Wert der Musik. Aushandlungsdynamiken in der digitalisierten Musikwirtschaft. *kommunikation@gesellschaft* 18(8), S. 1–26.
- Kropf, Jonathan. 2018. *Bewertungsformen und ihre Strukturdaten in sozialen Feldern*. In: Schwetter, Holger/Neubauer, Hendrik/Mathej, Dennis (Hrsg.), *Die Produktivität von Musikulturen*. Wiesbaden: Springer VS, S. 185–205.
- Kropf, Jonathan. Im Erscheinen. *Wertkonflikte in der gegenwärtigen Musikwirtschaft aus einer zugleich konventionen- und feldtheoretischen Perspektive*. In: Diaz-Bone, Rainer/Schwegler, Guy (Hrsg.), *Musik und Konventionen*. Wiesbaden: Springer VS.

- Krotz, Friedrich. 2009. *Stuart Hall. Encoding/Decoding und Identität*. In: Hepp, Andreas/Krotz, Friedrich/Thomas, Tanja (Hrsg.), *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 210–223.
- Kruse, Katrin. 2018. Die Selbstverwirklichung muss nach aussen dargestellt werden. *NZZ*, 2. März. <https://www.nzz.ch/gesellschaft/die-selbstverwirklichung-muss-nach-aussen-dargestellt-werden-ld.1360658>. Zugegriffen: 6. Februar 2020.
- Kühn, Claudia. 2022. *Zur Bedeutung ästhetischer Praxis in Biografien. Eine rekonstruktive Studie zu handlungsleitenden Orientierungen der Performanz*. Wiesbaden: Springer VS.
- Kuhn, Thomas. 1967 *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kulturzeit. 2019. Bereicherung. Eine Kritik der Ware [Videobeitrag]. *3sat*. <https://www.3sat.de/kultur/kulturzeit/bereicherung-eine-kritik-der-ware-100.html>. Zugegriffen: 6. Februar 2020.
- Kunißen, Katharina/Eicher, Debor/Otte, Gunnar. 2018. *Sozialer Status und kultureller Geschmack. Ein methodenkritischer Vergleich empirischer Überprüfungen der Omnivore-Univore-These*. In: Böcker, Julia/Dreier, Lena/Eulitz, Melanie/Frank, Anja/Jakob, Maria/Leistner, Alexander (Hrsg.), *Zum Verhältnis von Empirie und kultursoziologischer Theoriebildung*. Weinheim: Beltz Juventa, S. 209–235.
- Lafaye, Claudette/Thévenot, Laurent. 1993. Une justification écologique? Conflits dans l'aménagement de la nature. *Revue Française de Sociologie* 34(4), S. 495–524.
- Lahire, Bernard. 2003. From the habitus to an individual heritage of dispositions. Towards a sociology at the level of the individual. *Poetics* 31(5–6), S. 329–355.
- Lahire, Bernard. 2004. *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*. Paris: Découverte.
- Lahire, Bernard. 2010. The double life of writers. *New Literary History* 41(2), S. 443–465.
- Lahire, Bernard. 2011a. *The plural actor*. Cambridge: Polity.
- Lahire, Bernard. 2011b. Das Individuum und die Vermischung der Genres. Kulturelle Dissonanzen und Selbst-Distinktion. *Berliner Journal für Soziologie* 21(1), S. 39–68.
- Lahire, Bernard. 2012. Specificity and independence of the literary game. *Nationalities Papers* 40(3), S. 411–429.
- Lahire, Bernard. 2015. *The limits of the field. Elements for a theory of the social differentiation of activities*. In: Hilgers, Mathieu/Mangez, Eric (Hrsg.), *Bourdieu's theory of social fields*. New York: Routledge, S. 62–101.
- Lahire, Bernard. 2017. Sociological biography and socialisation process. A dispositionalist-contextualist conception. *Contemporary Social Science* 14(3–4), S. 1–15.
- Lahire, Bernard. 2020. Sociology at the individual level, psychologies and neurosciences. *European Journal of Social Theory* 23(1), S. 52–71.
- Lammers, Cornelis J. 1974. *Mono- and poly-paradigmatic developments in natural and social sciences*. In: Whitley, Richard (Hrsg.), *Social processes of scientific development*. London: Routledge, S. 123–147.
- Lammers, Philipp. 2022. *Die Schulen der Autozoziobiographinnen. Rose-Marie Lagrave, Mona Ozouf, Michelle Perrot*. In: Blome, Eva/Lammers, Philipp/Seidel, Sarah (Hrsg.), *Autozoziobiographie. Poetik und Politik – Abhandlungen zur Literaturwissenschaft*. Berlin: J.B. Metzler, S. 117–141.
- Lamnek, Siegfried/Krell, Claudia. 2016. *Grundlagen qualitativer Sozialforschung*. In: Lamnek, Siegfried/Krell, Claudia, *Qualitative Sozialforschung*. Weinheim: Beltz, S. 44–88.

- Lamont, Michèle. 1992. *Money, morals, and manners. The culture of the French and American upper-middle class*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lamont, Michèle. 2000. *The dignity of working men. Morality and the boundaries of race, class, and immigration*. New York: Russell Sage Foundation.
- Lamont, Michèle/Molnár, Virág. 2002. The study of boundaries in the social sciences. *Annual Review of Sociology* 28, S. 167–195.
- Lamont, Michèle/Thévenot, Laurent (Hrsg.) 2000. *Rethinking comparative cultural sociology. Repertoires of evaluation in France and the United States*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lange, Bastian/Bürkner, Hans-Joachim. 2013. Value creation in scene-based music production. The case of electronic club music in Germany. *Economic Geography* 89(2), S. 149–169.
- Lash, Scott. 1996a. *Expertenwissen oder Situationsdeutung? Kultur und Institutionen im desorganisierten Kapitalismus*. In: Beck, Ulrich/Giddens, Anthony/Lash, Scott (Hrsg.), *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 338–364.
- Lash, Scott. 1996b. *Reflexivität und ihre Doppelungen. Struktur, Ästhetik und Gemeinschaft*. In: Beck, Ulrich/Giddens, Anthony/Lash, Scott (Hrsg.), *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 195–288.
- Latour, Bruno. 1984. The powers of association. *The Sociological Review* 32(1 – Supplement), S. 264–280.
- Latour, Bruno. 1995. *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Berlin: Akademie.
- Latour, Bruno. 1999. Fractures/fractures. From the concept of network to the concept of Attachment. *Res: Anthropology and aesthetics* 36, S. 20–31.
- Latour, Bruno. 2003a. Is re-modernization occurring – and if so, how to prove it? A commentary on Ulrich Beck. *Theory, Culture & Society* 20(2), S. 35–48.
- Latour, Bruno. 2003b. *Science in action. How to follow scientists and engineers through society*. 11. Aufl. Cambridge: Harvard University Press.
- Latour, Bruno. 2004a. How to talk about the body? The normative dimension of science studies. *Body & Society* 10(2–3), S. 205–229.
- Latour, Bruno. 2004b. Why has critique run out of steam? From matters of fact to matters of concern. *Critical Inquiry* 30(2), S. 225–248.
- Latour, Bruno. 2006. *Die Macht der Assoziation*. In: Krieger, David J./Belliger, Andréa (Hrsg.), *ANThology*. Bielefeld: Transcript, S. 195–2012.
- Latour, Bruno. 2007. *Reassembling the social. An introduction to actor-network theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Latour, Bruno. 2017a. *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. 6. Aufl. Berlin: Suhrkamp.
- Latour, Bruno. 2017b. *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. 4. Aufl. Berlin: Suhrkamp.
- Latour, Bruno. 2020. Imaginer les gestes-barrières contre le retour à la production d'avant-crise. *AOC [Analyse Opinion Critique]* <https://aoc.media/opinion/2020/03/29/imaginer-les-gestes-barrieres-contre-le-retour-a-la-production-davant-crise/>. Zugegriffen: 29. Juli 2020.

- Latour, Bruno/Woolgar, Steve. 1986. *Laboratory life. The construction of scientific facts*. Princeton: Princeton University Press.
- Lau, Christoph. 1989. *Die Definition gesellschaftlicher Probleme durch die Sozialwissenschaften*. In: Beck, Ulrich/Bonß, Wolfgang (Hrsg.), *Weder Sozialtechnologie noch Aufklärung? Analysen zur Verwendung sozialwissenschaftlichen Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 384–419.
- Lau, Christoph/Beck, Ulrich. 1989. *Definitionsmacht und Grenzen angewandter Sozialwissenschaft. Eine Untersuchung am Beispiel der Bildungs- und Arbeitsmarktforschung*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Laux, Thomas. 2019. How do think tanks qualify their expertise? Exploring the field of scientific policy advice in France. *Journal of Science Communication* 18(03), S. 1–20.
- Lazarsfeld, Paul F./Sewell, William H./Wilensky, Harold L. (Hrsg.) 1967. *The uses of sociology*. New York: Basic Books.
- Lazarsfeld, Paul F./Reitz, Jeffrey G./Pasanella, Ann K. 1975. *An introduction to applied sociology*. New York: Elsevier.
- Lendel, Iryna/Allen, Phil/Feldmann, Maryann. 2009. *University-based economic growth*. In: Tight, Malcolm/Mok, Ka Ho/Huisman, Jeroen/Morphew, Christopher (Hrsg.), *The Routledge international handbook of higher education*. New York: Routledge, S. 381–396.
- Leonelli, Sabina. 2016. *Data-centric biology. A philosophical study*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lepecki, André. 2012. Dance discourses. Keywords in dance research (Review). *Dance Research Journal* 44(1), S. 95–99.
- Levine, Donald N. 1997. Social theory as a vocation. Engaging with future challenges. *Perspectives. The ASA theory section Newsletter* 12(2), S. 1–8.
- Lévi-Strauss, Claude. 1972. *Das wilde Denken*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lévi-Strauss, Claude. 1981. *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lévy, Clara/Quemin, Alain. 2022. Can there be such a thing as a sociology of works of art and literary texts? A very French epistemological debate. *Arts* 11(4), 68. <https://doi.org/10.3390/arts11040068>.
- Lewis-Kraus, Gideon. 2016. The trials of Alice Goffman. *The New York Times*, 17. Januar <https://www.nytimes.com/2016/01/17/magazine/the-trials-of-alice-goffman.html>. Zugegriffen: 23. Februar 2021.
- Licoppe, Christian. 2010. The „performative turn“ in science and technology studies. Towards a linguistic anthropology of „technology in action“. *Journal of Cultural Economy* 3(2), S. 181–188.
- Liegl, Michael. 2016. *Digital Cornerville. Technische Leidenschaft und musikalische Vergemeinschaftung in New York*. Stuttgart: Walter de Gruyter.
- Lindblom, Charles E. 1959. The science of „muddling through“. *Public Administration Review* 19(2), S. 79–88.
- Locke, Ralph P. 2001. *Musicology and/as social concern. Imagining the relevant musicologist*. In: Cook, Nicholas/Everist, Mark (Hrsg.), *Rethinking Music*. New York: Oxford University Press, S. 499–530.
- Luckmann, Thomas. 2008. *Konstitution, Konstruktion. Phänomenologie, Sozialwissenschaft*. In: Luckmann, Thomas, *Phänomenologie und Soziologie. Theoretische*

- Positionen, aktuelle Problemfelder und empirische Umsetzungen. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 33–40.
- Ludewig, Bianca. 2019. Transmedia festivals and the accelerated cultural sector. *IASPM Journal* 9(1), S. 73–88.
- Luhmann, Niklas. 1977. Differentiation of society. *Canadian Journal of Sociology/Cahiers canadiens de sociologie* 2(1), S. 29–53.
- Luhmann, Niklas. 1992. *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas. 2007. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lüthy, Michael. 2014. *Paradigmenwechsel wohin? Artistic Research bei Tomás Saraceno und Robert Smithson*. In: Sakoparnig, Andrea/Wolfsteiner, Andreas/Bohm, Jürgen (Hrsg.), *Paradigmenwechsel*. Berlin: De Gruyter, S. 223–246.
- MacCabe, Colin. 2008. An interview with Stuart Hall, December 2007. *Critical Quarterly* 50(1–2), S. 12–42.
- MacKenzie, Donald. 2004. The big, bad wolf and the rational market. Portfolio insurance, the 1987 crash and the performativity of economics. *Economy and Society* 33(3), S. 303–334.
- MacKenzie, Donald. 2006. *An engine, not a camera. How financial models shape markets*. Cambridge: MIT Press.
- MacKenzie, Donald/Millo, Yuval. 2003. Constructing a market, performing theory. The historical sociology of a financial derivatives exchange. *American Journal of Sociology* 109(1), S. 107–145.
- Mai, Manfred. 2017. Soziologie als „Marke“. Anmerkungen zum Markenkern und zur kulturellen Hegemonie der Soziologie. *Soziologie* 46(1), S. 7–16.
- Manning, Susan/Ross, Janice/Schneider, Rebecca. 2020. *Introduction*. In: Manning, Susan/Ross, Janice/Schneider, Rebecca (Hrsg.), *Futures of dance studies*. Madison: University of Wisconsin Press, S. 3–14.
- Marchart, Oliver. 2008. *Cultural Studies*. Konstanz: UVK.
- Marquardt, Uwe. 2011. Wie viele SoziologInnen gibt es? Beitrag für den Berufsverband deutscher Soziologinnen und Soziologen. Berufsverband Deutscher Soziologinnen und Soziologen. https://www.soziologie-deutschland.net/BDS/PDF/Studium/wieviele_sozio-logen.pdf. Zugegriffen: 26. Juni 2022.
- Marres, Noortje. 2017. *Digital sociology. The reinvention of social research*. Malden: Polity.
- Martin, Levi J. 2003. What is field theory? *American Journal of Sociology* 109(1), S. 1–49.
- Martin, Peter. 2015. *Music and the sociological gaze*. In: Shepherd, John/Devine, Kyle (Hrsg.), *The Routledge reader on the sociology of music*. London: Routledge, S. 97–104.
- Martin, Randy. 1998. *Critical moves. Dance studies in theory and politics*. Durham: Duke University Press.
- Marx, Karl. 2005. *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*. Hamburg: Meiner.
- McCarthy, Doyle. 1984. Toward a sociology of the physical world. George Herbert Mead on physical objects. *Studies in Symbolic Interaction* 5, S. 105–121.
- McLuhan, Marshall. 1997. *Medien verstehen. Der McLuhan-Reader*. Mannheim: Bollmann.
- Mead, George H. 1908. The philosophical basis of ethics. *The International Journal of Ethics* 18(3), S. 311–323.

- Mead, George H. 2017. *Geist, Identität und Gesellschaft. Aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*. 18. Aufl. Berlin: Suhrkamp.
- Merton, Robert K. 1936. The unanticipated consequences of purposive social action. *American Sociological Review* 1(6), S. 894.
- Merton, Robert K. 1948. The self-fulfilling prophecy. *The Antioch Review* 8(2), S. 193.
- Merton, Robert K. 1949. *Social theory and social structure*. Glencoe: Free Press.
- Merton, Robert K./Devereux, Edward C. 1964. Practical problems and the uses of social science. When business needs social science. *Society* 1(5), S. 18–21.
- Merton, Robert K./Wolfe, Alan. 1995. The cultural and social incorporation of sociological knowledge. *American Sociologist* 26, S. 15–39.
- Mey, Günter. 2018. *Performative Sozialwissenschaft und psychologische Forschung*. In: Mey, Günter/Gluck, Katja Mruck (Hrsg.), *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie*. Wiesbaden: Springer VS, S. 1–25.
- Mey, Günter/Berli, Oliver. 2016. *Grounded Theory in der Kulturosoziologie*. In: Moebius, Stephan/Nungesser, Frithjof/Scherke, Katharina (Hrsg.), *Handbuch Kulturosoziologie*. Wiesbaden: Springer VS, S. 1–17.
- Mey, Günter/Mruck, Katja (Hrsg.) 2011a. *Grounded Theory Reader*. 2. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Mey, Günter/Mruck, Katja. 2011b. *Grounded-Theory-Methodologie. Entwicklung, Stand, Perspektiven*. In: Mey, Günter/Mruck, Katja (Hrsg.), *Grounded Theory Reader*. 2. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 11–48.
- Miller, Daniel. 2005. Reply to Michel Callon. *Economic Sociology* 6(3), S. 3–13.
- Miller, Gale/Fox, Kathryn J. 1999. Learning from sociological practice. The case of applied constructionism. *The American Sociologist* 30(1), S. 54–73.
- Moebius, Stephan. 2012. *Kulturforschungen der Gegenwart – die Studies. Einleitung*. In: Moebius, Stephan (Hrsg.) *Kultur. Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies*. Bielefeld: Transcript, S. 7–12.
- Moeschler, Oliver. 2017. *Antoine Hennion (*1952). Ein „Klassiker von morgen“*. In: Steuerwald, Christian (Hrsg.), *Klassiker der Soziologie der Künste. Prominente und bedeutende Ansätze*. Wiesbaden: Springer VS, S. 1007–1040.
- Morse, Janice M./Stern, Phyllis N./Corbin, Juliet/Bowers, Barbara/Clarke, Adele E. (Hrsg.) 2009. *Developing grounded theory. The second generation*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- Mouhanna, Christian. 2011. Entretien avec Alain Desrosières. *Sociologies pratiques* 22(1), S. 15.
- Mruck, Katja/Mey, Gunter. 2019. *Grounded theory methodology and self-reflexivity in the qualitative research process*. In: Bryant, Antony/Charmaz, Kathy (Hrsg.), *The Sage handbook of current developments grounded theory*. London: Sage, S. 470–496.
- Müller, Alain/Schulze, Marion. Im Erscheinen. *Hardcore-Punk als Weltwerdung. Eine Erprobung des Konzepts der Konvention*. In: Diaz-Bone, Rainer/Schwegler, Guy (Hrsg.), *Musik und Konventionen*. Wiesbaden: Springer VS.
- Muniesa, Fabian. 2014. *The provoked economy. Economic reality and the performative turn*. London: Routledge.
- Musselin, Christine. 2007. *The transformation of academic work. Facts and analysis*. Berkeley: UC Berkeley – Center for Studies in Higher Education.

- Nachtwey, Oliver. 2016. *Die Abstiegs-gesellschaft. Über das Aufbegehren in der regressiven Moderne*. Berlin: Suhrkamp.
- Nachtwey, Oliver/Seidl, Timo. 2017. Die Ethik der Solution und der Geist des digitalen Kapitalismus. *IFS Working Paper* 11. Institut für Sozialforschung.
- Nelson, Cary/Treichler, Paula A./Grossberg, Lawrence. 1992. *Cultural studies. An introduction*. In: Grossberg, Lawrence/Nelson, Cary/Treichler, Paula A. (Hrsg.), *Cultural studies*. New York: Routledge, S. 1–22.
- Neris Junior, Celso P./Fucidji, José R./de Almeida, Rafael G. 2021. The performativity thesis and the interactions between economic theories and social reality. *Nova Economia* 31(2), S. 487–510.
- Neun, Oliver. 2016. *Die Verwendungsdebatte innerhalb der deutschen Soziologie. Eine vergessene Phase fachlicher Selbstreflexion*. In: Staubmann, Helmut (Hrsg.), *Soziologie in Österreich. Internationale Verflechtungen*. Innsbruck: Innsbruck University Press, S. 333–353.
- Nowotny, Helga. 1975. *Zur gesellschaftlichen Irrelevanz der Sozialwissenschaften*. In: Stehr, Nico/König, René (Hrsg.), *Wissenschaftssoziologie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 445–456.
- Nowotny, Helga/Scott, Peter/Gibbons, Michael. 2001. *Re-thinking science. Knowledge and the public in an age of uncertainty*. Cambridge: Polity Press.
- Nyfeler, Judith. 2019. *Die Fabrikation von Kreativität. Organisation und Kommunikation in der Mode*. Bielefeld: Transcript.
- OECD, Organisation für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung. 2019. Education at a glance. Graduates by field. *OECD*. <https://stats.oecd.org/>. Zugegriffen: 23. Juli 2022.
- Oevermann, Ulrich. 1985. *Versozialwissenschaftlichung der Identitätsformation und die Verweigerung von Lebenspraxis. Eine aktuelle Variante der Dialektik der Aufklärung*. In: Burkart, Lutz (Hrsg.), *Soziologie und gesellschaftliche Entwicklung. Verhandlungen des 22. Deutschen Soziologentages in Dortmund 1984*. Frankfurt am Main: Campus, S. 463–474.
- Oevermann, Ulrich. 1988. *Eine exemplarische Fallrekonstruktion zum Typus versozialwissenschaftlicher Identitätsformation*. In: Brose, Hanns-Georg/Hildenbrand, Bruno (Hrsg.), *Vom Ende des Individuums zur Individualität ohne Ende*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 243–286.
- Offenberger, Ursula. 2019. *Zum Stand der Rezeption der Situationsanalyse im deutschsprachigen Raum*. In: Burzan, Nicole (Hrsg.) *Komplexe Dynamiken globaler und lokaler Entwicklungen*. Verhandlungen des 39. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Göttingen 2018.
- Olmos-Penuela, Julia/Molias-Gallart, Jordi/Castro-Martinez, Elena. 2014. Informal collaborations between social sciences and humanities researchers and non-academic partners. *Science and Public Policy* 41(4), S. 493–506.
- Orléan, André. 2002. Le tournant cognitif en économie. *Revue d'économie politique* 112(5), S. 717–738.
- Orlich, Max J. 2011. *Situationistische Internationale. Eintritt, Austritt, Ausschluss. Zur Dialektik interpersoneller Beziehungen und Theorieproduktion einer ästhetisch-politischen Avantgarde (1957–1972)*. Bielefeld: Transcript.

- Osborne, Thomas/Rose, Nikolas. 1999. Do the social sciences create phenomena? The example of public opinion research. *The British Journal of Sociology* 50(3), S. 367–396.
- Otte, Gunnar. 2004. *Sozialstrukturanalysen mit Lebensstilen. Eine Studie zur theoretischen und methodischen Neuorientierung der Lebensstilforschung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Otte, Gunnar. 2015. *Die Publikumsstrukturierung eines Open-Air-Festivals für elektronische Musik*. In: Rössel, Jörg/Roose, Jochen (Hrsg.), *Empirische Kultursoziologie*. Wiesbaden: Springer VS, S. 27–64.
- Otte, Gunnar/Rössel, Jörg. 2011. *Lebensstile in der Soziologie*. In: Rössel, Jörg/Otte, Gunnar (Hrsg.), *Lebensstilforschung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 7–34.
- Pachucki, Mark A./Pendergrass, Sabrina/Lamont, Michèle. 2007. Boundary processes. Recent theoretical developments and new contributions. *Poetics* 35(6), S. 331–351.
- Parsons, Talcott. 2009. *Das System moderner Gesellschaften*. 7. Aufl. Weinheim: Juventa.
- Peetz, Thorsten/Aljets, Enno/Meier, Frank/Waibel, Désirée/Ettrich, Frank. 2016. Editorial. *Berliner Journal für Soziologie* 26(3–4), S. 301–305.
- Peirce, Charles S. 1967. *Zur Entstehung des Pragmatismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Peirce, Charles S. 1991. *Schriften zum Pragmatismus und Pragmatizismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Peter, Lothar. 2004. *Soziologie des pluralen Akteurs. Bernhard Lahire*. In: Moebius, Stephan/Peter, Lothar (Hrsg.), *Französische Soziologie der Gegenwart*. Konstanz: UVK, S. 297–324.
- Peter, Lothar. 2011. Soziologie der Kritik oder Sozialkritik? Zum Werk Luc Boltanskis und zu dessen deutscher Rezeption. *Lendemains* 36(141), S. 73–90.
- Peters, Julia/Roose, Henk. 2020. From starving artist to entrepreneur. Justificatory pluralism in visual artists' grant proposals. *The British Journal of Sociology* 71(5), S. 952–969.
- Peterson, Richard A. (Hrsg.) 1976. *The production of culture*. Beverly Hills: Sage.
- Peterson, Richard A. 1997. *Creating country music. Fabricating authenticity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Peterson, Richard A. 2000. *Music*. In: Borgatta, Edgar F./Montgomery, Rhonda J. V. (Hrsg.) *Encyclopedia of Sociology*, Bd. 3. New York: Macmillan Reference, S. 1924–1930.
- Peterson, Richard A. 2005. In search of authenticity. *Journal of Management Studies* 42(5), S. 1083–1098.
- Peterson, Richard A./Anand, Narinder. 2004. The production of culture perspective. *Annual Review of Sociology* 30(1), S. 311–334.
- Peterson, Richard A./Kern, Roger M. 1996. Changing highbrow taste. From snob to omnivore. *American Sociological Review* 61(5), S. 900–907.
- Ploder, Andrea. 2014. *Qualitative Forschung als strenge Wissenschaft? Zur Rezeption der Phänomenologie Husserls in der Methodenliteratur*. Konstanz: UVK.
- Polanyi, Karl. 1977. *The livelihood of man*. New York: Academic Press.
- Polanyi, Michael. 2016. *Implizites Wissen*. 2. Aufl. Berlin: Suhrkamp.
- Popper, Karl. 2013. *Logik der Forschung*. 4. Aufl. Berlin: Akademie.

- Prandini, Riccardo. 2015. Relational sociology. A well-defined sociological paradigm or a challenging „relational turn“ in sociology? *International Review of Sociology* 25(1), S. 1–14.
- Pravica, Sandra. 2015. *Bachelards tentative Wissenschaftsphilosophie*. Wien: Passagen.
- Prinz, Sophia/Wuggenig, Ulf. 2012. *Charismatische Disposition und Intellektualisierung*. In: Munder, Heike/Wuggenig, Ulf (Hrsg.), *Das Kunstfeld*. Zürich: JRP | Ringier, S. 205–229.
- Prior, Nick. 2008. Putting a glitch in the field. Bourdieu, actor-network theory and contemporary music. *Cultural Sociology* 2(3), S. 301–319.
- Przyborski, Aglaja/Wohlrab-Sahr, Monika. 2010. *Qualitative Sozialforschung. Ein Arbeitsbuch*. 3. Aufl. München: Oldenbourg.
- Przyborski, Aglaja/Wohlrab-Sahr, Monika. 2019. *Forschungsdesigns für die qualitative Sozialforschung*. In: Baur, Nina/Blasius, Jörg (Hrsg.), *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*. Wiesbaden: Springer VS, S. 105–123.
- Reckwitz, Andreas. 2004. *Die Logik der Grenzerhaltung und die Logik der Grenzüberschreitungen. Niklas Luhmann und die Kulturtheorien*. In: Burkart, Günter/Runkel, Gunter (Hrsg.), *Luhmann und die Kulturtheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 213–240.
- Reckwitz, Andreas. 2006. *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Reckwitz, Andreas. 2008. *Subjekt/Identität. Die Produktion und Subversion des Individuums*. In: Moebius, Stephan/Reckwitz, Andreas (Hrsg.), *Poststrukturalistische Sozialwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 75–92.
- Reckwitz, Andreas. 2012. Gesellschaftliche Moderne und ästhetische Moderne. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 37(1), S. 89–98.
- Reckwitz, Andreas. 2015. *Ästhetik und Gesellschaft. Eine analytische Beziehung*. In: Reckwitz, Andreas/Prinz, Sophia/Schäfer, Hilmar (Hrsg.), *Ästhetik und Gesellschaft. Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften*. Berlin: Suhrkamp, S. 13–53.
- Reckwitz, Andreas. 2017. *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin: Suhrkamp.
- Reckwitz, Andreas. 2019. *Das Ende der Illusionen. Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne*. Berlin: Suhrkamp.
- Reckwitz, Andreas. 2021. *Gesellschaftstheorie als Werkzeug*. In: Reckwitz, Andreas/Rosa, Hartmut (Hrsg.), *Spätmoderne in der Krise. Was leistet die Gesellschaftstheorie?* Berlin: Suhrkamp, S. 23–150.
- Reckwitz, Andreas/Prinz, Sophia/Schäfer, Hilmar. 2015. *Vorwort*. In: Reckwitz, Andreas/Prinz, Sophia/Schäfer, Hilmar (Hrsg.), *Ästhetik und Gesellschaft. Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften*. Berlin: Suhrkamp, S. 9–12.
- Reichardt, Sven. 2014. *Authentizität und Gemeinschaft. Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren*. Berlin: Suhrkamp.
- Reitsamer, Rosa/Prokop, Rainer. 2018. *Zwischen Tradition und Innovation. Zur Bewertung musikalischer Leistungen an Kunsthochschulen*. In: Szabó-Knotik, Cornelia/Mayer-Hirzberger, Anita (Hrsg.), *ANKLAENGE 2017. „Be/Spiegelungen“*. Die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien als kulturvermittelnde bzw. -schaffende Institution im Kontext der Sozial- und Kulturgeschichte. Wien: Hollitzer, S. 161–176.

- Rheinberger, Hans-Jörg. 2005. Gaston Bachelard and the notion of „Phenomenotechnique“. *Perspectives on Science* 13(3), S. 313–328.
- Richardson, Alan. 2007. „That sort of everyday image of logical positivism“. *Thomas Kuhn and the decline of logical empiricist philosophy of science*. In: Richardson, Alan/Uebel, Thomas (Hrsg.), *The Cambridge companion to logical empiricism*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 346–370.
- Richardson, Alan/Uebel, Thomas. 2007. *Introduction*. In: Richardson, Alan/Uebel, Thomas (Hrsg.), *The Cambridge companion to logical empiricism*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 1–12.
- Richter, Arnd. 2022. *Musikkritik*. In: Overbeck, Peter (Hrsg.), *Musikjournalismus*. Wiesbaden: Springer VS, S. 15–33.
- Rief, Silvia. 2009. *Club cultures. Boundaries, identities and otherness*. New York: Routledge.
- Römpp, Georg. 2005. *Husserls Phänomenologie. Eine Einführung*. Wiesbaden: Marix.
- Rosa, Hartmut. 2005. *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Rosa, Hartmut. 2019. *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Berlin: Suhrkamp.
- Rosiny, Claudia. 2007. *Einleitung*. In: Clavadetscher, Reto/Rosiny, Claudia (Hrsg.), *Zeitgenössischer Tanz*. Bielefeld: Transcript, S. 9–15.
- Ross, Alex. 2008. *The rest is noise. Listening to the twentieth century*. New York: Picador.
- Rowe, Emma. 2018. *Breaking from the field. Participant observation and Bourdieu's participant objectivation*. In: Albright, James/Hartman, Deborah/Widin, Jacqueline (Hrsg.), *Bourdieu's field theory and the social sciences*. Singapore: Palgrave Macmillan, S. 99–116.
- Rutherford-Johnson, Tim. 2017. *Music after the fall. Modern composition and culture since 1989*. Oakland: University of California Press.
- Salvadeo, Pierluigi. 2020. *A designer's role in inclusive design processes*. In: Fassi, Davide/Landoni, Paolo/Piredda, Francesca/Salvadeo, Pierluigi (Hrsg.), *Universities as drivers of social innovation*. Cham: Springer International, S. 29–47.
- Samson, Jim. 2001. *Analysis in context*. In: Cook, Nicholas/Everist, Mark (Hrsg.), *Rethinking music*. Oxford: Oxford University Press, S. v–xii.
- Saner, Philippe/Vögele, Sophie/Vessely, Pauline. 2016. *Art.School.Differences. Researching inequalities and normativities in the field of higher art education*. Haute Ecole d'Art et de Design – Genève, Haute Ecole de Musique Genève – Neuchâtel und Zürcher Hochschule der Künste.
- Saussure, Ferdinand de. 2001. *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. 3. Aufl. Berlin: De Gruyter.
- Savage, Mike/Burrows, Roger. 2007. The coming crisis of empirical sociology. *Sociology* 41(5), S. 885–899.
- Savage, Mike/Devine, Fiona/Cunningham, Niall/Taylor, Mark/Li, Yaojun/Hjellbrekke, Johs/Le Roux, Brigitte/Friedman, Sam/Miles, Andrew. 2013. A new model of social class? Findings from the BBC's Great British Class Survey experiment. *Sociology* 47(2), S. 219–250.
- Savage, Mike/Cunningham, Niall/Devine, Fiona/Friedman, Sam/Laurison, Daniel/Mckenzie, Lisa/Miles, Andrew/Snee, Helene/Wakeling, Paul. 2015. *Social class in the 21st century. A Pelican introduction*. London: Pelican Books.

- SBFI, Staatssekretariat für Bildung, Forschung und Innovation. 2020. *Forschung und Innovation in der Schweiz 2020*. Staatssekretariat für Bildung, Forschung und Innovation. www.sbf.admin.ch/f-i_bericht. Zugegriffen: 30. Dezember 2020.
- Schaefer, Ina/Bär, Gesine/Mitglieder des Forschungsprojektes ElfE. 2019. Die Auswertung qualitativer Daten mit Peerforschenden. Ein Anwendungsbeispiel aus der partizipativen Gesundheitsforschung. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 20(3). <https://doi.org/10.17169/fqs-20.3.3350>.
- Schäfer, Robert. 2016. *Religionssoziologische Überlegungen zur ästhetischen Lebensführung*. In: Kauppert, Michael/Eberl, Heidrun (Hrsg.), *Ästhetische Praxis*. Wiesbaden: Springer VS, S. 285–301.
- Schäfer, Robert. 2018. *Formen der Kritik als Gegenstand gesellschaftstheoretischer Zeitdiagnostik*. In: Böcker, Julia/Dreier, Lena/Eulitz, Melanie/Frank, Anja/Jakob, Maria/Leistner, Alexander (Hrsg.), *Zum Verhältnis von Empirie und kultursoziologischer Theoriebildung*. Weinheim: Beltz Juventa, S. 192–208.
- Schäfers, Bernhard. 2019. *Einführung in die Soziologie*. Wiesbaden: Springer VS.
- Schimmer, Thomas. 2013. *Krise der Kultur: Kulturkritik und phänomenologische Perspektiven in Edmund Husserls „Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie“ und in Michel Henrys „Die Barbarei“*. Nordhausen: Bautz.
- Schleichert, Hubert (Hrsg.) 1975. *Logischer Empirismus. Der Wiener Kreis*. München: Fink.
- Schmidt-Wulffen, Stephan. 2016. *Strukturalismus und Poststrukturalismus in der bildenden Kunst*. In: Gaugele, Elke/Kastner, Jens (Hrsg.), *Critical Studies*. Wiesbaden: Springer VS, S. 41–63.
- Schreier, Margrit. 2017. Kontexte qualitativer Sozialforschung. Arts-Based Research, Mixed Methods und Emergent Methods. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 18(2). <https://doi.org/10.17169/fqs-18.2.2815>.
- Schultheis, Franz. 2017. *Nachwort*. In: Bourdieu, Pierre, *Ein soziologischer Selbstversuch*. Berlin: Suhrkamp, S. 133–151.
- Schütz, Alfred. 1974. *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Schützeichel, Rainer. 2022. Skizzen zu einer Historischen Soziologie der Kirchenmusik. *Artis Observatio. Allgemeine Zeitschrift für Kunstsoziologie und Soziologie der Künste* 1(1), S. 49–84.
- Schwarz, Henry/Balsamo, Anne. 1996. Under the sign of Semiotext(e). The story according to Sylvere Lotringer and Chris Kraus. *Critique* XXXVII(3), S. 205–219.
- Schwegler, Guy. 2021. *Theorie-informierte Akteur*innen als Herausforderung für qualitative Verfahren*. In: Blätzel-Mink, Birgit (Hrsg.), *Gesellschaft unter Spannung. Verhandlungen des 40. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie 2020*.
- Schwegler, Guy. Im Erscheinen. *An adjusted framework. Approaching music with a plurality of practices in mind*. In: Diaz-Bone, Rainer/Lehmann-Wermser, Andreas (Hrsg.), *Perspectives on music after Bourdieu*. Wiesbaden: Springer.
- Scott, W. Richard. 2004. Reflections on a half-century of organizational sociology. *Annual Review of Sociology* 30(1), S. 1–21.
- Seifert, Robert. 2018. *Popmusik in Zeiten der Digitalisierung. Veränderte Aneignung – veränderte Wertigkeit*. Bielefeld: Transcript.

- Seitz, Tim. 2017. *Design Thinking und der neue Geist des Kapitalismus. Soziologische Betrachtungen einer Innovationskultur*. Bielefeld: Transcript.
- Sennett, Richard. 1999. *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*. 2. Aufl. Berlin: Berlin Verlag.
- Serres, Michel. 1992. *Hermes III*. Berlin: Merve.
- Shepherd, John/Devine, Kyle. 2015. *Introduction. Music and the sociological imagination – pasts and prospects*. In: Shepherd, John/Devine, Kyle (Hrsg.), *Routledge reader on the sociology of music*. London: Routledge, S. 1–22.
- SHIS-studex, Datenbank der Studierenden und Abschlüsse des Schweizerischen Hochschulinformationssystems. 2020. *Studierende und Abschlüsse der Hochschulen (SHIS-studex)*. Bundesamt für Statistik. <https://www.bfs.admin.ch/bfs/de/home/statistiken/bildung-wissenschaft/erhebungen/sahs.html>. Zugegriffen: 5. Januar 2020.
- Siciliano, Michael L. 2021. *Creative control. The ambivalence of work in the culture industries*. New York: Columbia University Press.
- Simko, Christina/Olick, Jeffrey K. 2020. What we talk about when we talk about culture. A multi-facet approach. *American Journal of Cultural Sociology* 9, S. 431–459.
- Simmel, Georg. 2009. *Soziologische Ästhetik*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Singer, Milton. 1958. From the guest editor. *The Journal of American Folklore* 71(281), S. 191–204.
- Singerman, Howard. 1999. *Art subjects. Making artists in the American university*. Berkeley: University of California Press.
- Singh, Sapna/Lotz, Nicole/Sanders, Elizabeth. 2018. Envisioning futures of design education. An exploratory workshop with design educators. *Dialectic* 2(1), S. 19–46.
- Van der Sloot, Bart/de Groot, Aviva (Hrsg.) 2018. *The handbook of privacy studies. An interdisciplinary introduction*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Söderman, Johan. 2015. *Hip-Hop academicus. Examples of Bourdieusian field effects within two hip-hop spaces*. In: Burnard, Pamela/Trulsson, Ylva Hofvander/Söderman, Johan (Hrsg.), *Bourdieu and the sociology of music education*. Farnham: Ashgate, S. 13–27.
- Sørensen, Søren Møller. 2005. ... as Phryne from the bath. The debate on musical temperaments in the 18th century. *Musik og Forskning* 30, S. 69–90.
- Sparsam, Jan. 2022. *Der Einfluss der Wirtschaftswissenschaft auf Wirtschaftspolitik und Ökonomie*. Wiesbaden: Springer VS.
- Spiel, Christiane/Graf, Daniel/Stempfer, Lisa/Holzer, Julia/Schultes, Marie-Therese/Brandt, Laura/Somoza, Veronika/Schober, Barbara. 2020. *Die dritte Mission von Universitäten. Impact Assessment als Herausforderung*. In: Welp, Isabell M./Stumpf-Wollersheim, Jutta/Folger, Nicholas/Prenzel, Manfred (Hrsg.), *Leistungsbewertung in wissenschaftlichen Institutionen und Universitäten*. Berlin: De Gruyter, S. 250–273.
- Spring, Ken. 2004. *Behind the rave. Structure and agency in a rave scene*. In: Bennett, Andy/Peterson, Richard A. (Hrsg.), *Music scenes. Local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, S. 48–63.
- Srnicek, Nick. 2020. *Plattform-Kapitalismus*. 2. Aufl. Hamburg: Hamburger Edition.
- Stadler, Friedrich. 2015. *Der Wiener Kreis. Ursprung, Entwicklung und Wirkung des Logischen Empirismus im Kontext*. Cham: Springer International.

- Star, Susan Leigh/Griesemer, James R. 1989. Institutional ecology, 'translations' and boundary objects. Amateurs and professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, S. 1907–1939. *Social Studies of Science* 19(3), S. 387–420.
- Stehr, Nico/Ericson, Richard V. (Hrsg.) 1992a. *The culture and power of knowledge. Inquiries into contemporary societies*. Berlin: De Gruyter.
- Stehr, Nico/Ericson, Richard V. 1992b. *The culture and power of knowledge in modern society*. In: Stehr, Nico/Ericson, Richard V. (Hrsg.), *The culture and power of knowledge. Inquiries into contemporary societies*. Berlin: De Gruyter, S. 3–20.
- Sterne, Jonathan. 2012. *Sonic imaginations*. In: Sterne, Jonathan (Hrsg.), *The sound studies reader*. New York: Routledge, S. 1–18.
- St.Gallen, Stiftsbibliothek. 2006. Cod. Sang. 390, p. 13. Antiphonarium officii. <https://www.e-codices.ch/metadata/iif/csg-0390/manifest.json>. Zugegriffen: 11. August 2021.
- Storper, Michael/Salais, Robert. 1997. *Worlds of production. The action frameworks of the economy*. Cambridge: Harvard University Press.
- Strauss, Anselm L. 1978. A social worlds perspective. *Studies in Symbolic Interaction* 1, S. 119–128.
- Strauss, Anselm L. 2008. *Continual permutations of action*. New Brunswick: Aldine.
- Strauss, Anselm L. 2011. „Forschung ist harte Arbeit, es ist immer ein Stück Leiden damit verbunden. Deshalb muss es auf der anderen Seite Spaß machen“. In: Mey, Günter/Mruck, Katja (Hrsg.), *Grounded Theory Reader*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 69–78.
- Strauss, Anselm L./Schatzmann, Leonard/Bucher, Rue/Ehrlich, Danuta/Sabshin, Melvin. 1981. *Psychiatric ideologies and institutions*. New Brunswick: Transaction Books.
- Strübing, Jörg. 2008. *Pragmatismus als epistemische Praxis*. In: Kalthoff, Herbert/Hirschauer, Stefan/Lindemann, Gesa (Hrsg.), *Theoretische Empirie. Zur Relevanz qualitativer Forschung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 279–311.
- Strübing, Jörg. 2011. *Zwei Varianten von Grounded Theory? Zu den methodologischen und methodischen Differenzen zwischen Barney Glaser und Anselm Strauss*. In: Mey, Günter/Mruck, Katja (Hrsg.), *Grounded Theory Reader*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 261–277.
- Strübing, Jörg. 2014. *Grounded Theory. Zur sozialtheoretischen und epistemologischen Fundierung eines pragmatistischen Forschungsstils*. 3. Aufl. Wiesbaden: Springer VS.
- Strübing, Jörg. 2019. *Grounded Theory und Theoretical Sampling*. In: Baur, Nina/Blasius, Jörg (Hrsg.), *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*. Wiesbaden: Springer, S. 525–544.
- Strübing, Jörg/Hirschauer, Stefan/Ayaß, Ruth/Krähnke, Uwe/Scheffer, Thomas. 2018. Gütekriterien qualitativer Sozialforschung. Ein Diskussionsanstoß. *Zeitschrift für Soziologie* 47(2), S. 83–100.
- Suhari, Mirko. 2019. *The map is in the territory. Eine Situationsanalyse transdisziplinärer Subjektivierungsweisen*. In: Burzan, Nicole (Hrsg.), *Komplexe Dynamiken globaler und lokaler Entwicklungen. Verhandlungen des 39. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Göttingen 2018*.
- Suhrkamp Verlag (Hrsg.) 2000. *Die Geschichte des Suhrkamp Verlages. 1. Juli 1950 bis 30. Juni 2000*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Sun, Hyojung. 2019. *Digital revolution tamed. The case of the recording industry*. Cham: Springer International.

- Surdez, Muriel/Streckeisen, Peter (Hrsg.) 2011. Über die Uni hinaus. Die Soziologie richtet sich an ein vielfältiges Publikum. *Bulletin der Schweizerische Gesellschaft für Soziologie* 140.
- Susen, Simon. 2018. The economy of enrichment. Towards a new form of capitalism? *Berlin Journal of Critical Theory* 2(2), S. 5–98.
- Svetlova, Ekaterina. 2012. On the performative power of financial models. *Economy and Society* 41(3), S. 418–434.
- Szántó, Ildikó. 2016. *Die Grenzen der Entgrenzung*. In: Kauppert, Michael/Eberl, Heidrun (Hrsg.), *Ästhetische Praxis*. Wiesbaden: Springer VS, S. 329–354.
- Telling, Kathryn. 2016. Bourdieu and the problem of reflexivity. Recent answers to some old questions. *European Journal of Social Theory* 19(1), S. 146–156.
- Thévenot, Laurent. 1984. Rules and implements. Investment in forms. *Social Science Information* 23(1), S. 1–45.
- Thévenot, Laurent. 1986. *Economie et formes conventionnelles*. In: Salais, Robert/Thévenot, Laurent (Hrsg.), *Le travail. Marchés, règles, conventions*. Paris: Economica, S. 195–217.
- Thévenot, Laurent. 2001. Organized complexity. Conventions of coordination and the composition of economic arrangements. *European Journal of Social Theory* 4(4), S. 405–425.
- Thévenot, Laurent. 2005. *Pragmatic regimes governing the engagement with the world*. In: Knorr-Cetina, Karin/Schatzki, Theodore R./von Savigny, Eike (Hrsg.), *The practice turn in contemporary theory*. London: Routledge, S. 56–73.
- Thévenot, Laurent. 2007. The plurality of cognitive formats and engagements. *European Journal of Social Theory* 10(3), S. 409–423.
- Thévenot, Laurent. 2009. Postscript to the special issue. Governing life by standards – a view from engagements. *Social Studies of Science* 39(5), S. 793–813.
- Thévenot, Laurent. 2011. *Die Person in ihrem vielfachen Engagiertsein*. In: Diaz-Bone, Rainer (Hrsg.), *Soziologie der Konventionen. Grundlagen einer pragmatischen Anthropologie*. Frankfurt am Main: Campus, S. 231–254.
- Thévenot, Laurent. 2014a. *Engaging in the politics of participative art in practice*. In: Zembylas, Tasos (Hrsg.), *Artistic practices. Social interactions and cultural dynamics*. New York: Routledge, S. 132–150.
- Thévenot, Laurent. 2014b. Voicing concern and difference. From public spaces to common-places. *European Journal of Cultural and Political Sociology* 1(1), S. 7–34.
- Thévenot, Laurent. 2015. *Certifying the world*. In: Aspers, Patrik/Dodd, Nigel (Hrsg.), *Re-imagining economic sociology*. Oxford: Oxford University Press, S. 195–224.
- Thévenot, Laurent. 2019. Measure for measure. Politics of quantifying individuals to govern them. *Historical Social Research* 44(2), S. 44–76.
- Thévenot, Laurent/Moody, Michael/Lafaye, Claudette. 2011. *Formen der Bewertung von Natur. Argumente und Rechtfertigungsordnungen in französischen und US-amerikanischen Umweltdebatten*. In: Diaz-Bone, Rainer (Hrsg.), *Soziologie der Konventionen. Grundlagen einer pragmatischen Anthropologie*. Frankfurt am Main: Campus, S. 125–166.
- Thom, Nico. 2019a. *Jazz-Studiengänge in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Eine vergleichende Untersuchung der Curricula*. In: Pfeleiderer, Martin/Zaddach, Wolf-Georg (Hrsg.), *Jazzforschung heute*. Berlin: Edition Emvas, S. 199–233.

- Thom, Nico. 2019b. *Praxisbezogene Jazz- und Popmusik-Studiengänge als Orientierungspunkte für die Populärmusikforschung in Deutschland*. In: von Appen, Ralf/Dunkel, Mario (Hrsg.), (Dis-)Orienting Sounds. Machtkritische Perspektiven auf populäre Musik. Bielefeld: Transcript, S. 211–232.
- Thompson, Neil. 2017. *Applied sociology*. New York: Routledge.
- Thornton, Sarah. 1995. *Club cultures. Music, media and subcultural capital*. Cambridge: Polity Press.
- Traub, Susanne. 2001. *Zeitgenössischer Tanz*. In: Dahms, Sibylle/Jeschke, Claudia/Woitas, Monika (Hrsg.), *Tanz*. Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler, S. 181–187.
- Tschmuck, Peter. 2013. *Das 360°-Musikschaffen im Wertschöpfungsnetzwerk der Musikindustrie*. In: Lange, Bastian/Bürkner, Hans-Joachim/Schüßler, Elke (Hrsg.), *Akustisches Kapital*. Bielefeld: Transcript, S. 285–316.
- Uebel, Thomas. 2007. *Philosophy of social science in early logical empiricism. The case of radical physicalism*. In: Richardson, Alan/Uebel, Thomas (Hrsg.), *The Cambridge companion to logical empiricism*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 250–277.
- Urry, John. 2005. Beyond the science of „society“. *Sociological Research Online* 10(2), S. 78–80.
- Urrutiaguer, Daniel. 2023. *Art worlds, valuation, and convention theory*. In: Diaz-Bone, Rainer/Larquie, Guillemette de (Hrsg.), *Handbook of economics and sociology of conventions*. Cham: Springer International, 1–26. https://doi.org/10.1007/978-3-030-52130-1_70-1.
- Valero, Anna/Van Reenen, John. 2019. The economic impact of universities. Evidence from across the globe. *Economics of Education Review* 68, S. 53–67.
- Viala, Alain. 1989. *Prismatic Effects*. In: Desan, Philippe/Ferguson, Priscilla Parkhurst/Griswold, Wendy (Hrsg.), *Literature and social practice*. Chicago: University of Chicago Press, S. 256–266.
- Viehoff, Ludger. 1984. Zur Entwicklung der Soziologie an den Hochschulen der Bundesrepublik Deutschland von 1960 bis 1981. *Zeitschrift für Soziologie* 13(3), S. 264–272.
- Vogel, Ann. 2023. *Cinema and the festivalization of capitalism. The experience makers*. Leiden: Brill.
- Vogel, Raphael. 2019. *Survey-Welten. Eine empirische Perspektive auf Qualitätskonventionen und Praxisformen der Umfrageforschung*. Wiesbaden: Springer VS.
- Wacquant, Loïc. 1996. *Für eine wissenschaftstheoretische Reflexivität*. In: Bourdieu, Pierre/Wacquant, Loïc (Hrsg.), *Reflexive Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 62–76.
- Wacquant, Loïc. 2018. Four transversal principles for putting Bourdieu to work. *Anthropological Theory* 18(1), S. 3–17.
- Wagner, Peter. 1995. *Soziologie der Moderne. Freiheit und Disziplin*. Frankfurt am Main: Campus.
- Wagner, Peter. 2004. *Soziologie der kritischen Urteilskraft und der Rechtfertigung. Die Politik- und Moralsociologie um Luc Boltanski und Laurent Thévenot*. In: Moebius, Stephan/Peter, Lothar (Hrsg.), *Französische Soziologie der Gegenwart*. Konstanz: UVK, S. 417–448.
- Wagner, Peter. 2018. Singularity. A new key for the sociological diagnosis of the present time? – Andreas Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel*

- der Moderne (Berlin, Suhrkamp Verlag, 2017). *European Journal of Sociology* 59(3), S. 524–532.
- Warsewa, Günter/Bleses, Peter/Güldner, Matthias. 2020. Der Transfer von sozialwissenschaftlichem Wissen als Forschungsgegenstand. *Soziologie* 49(3), S. 287–307.
- Weber, Max. 2004. *Zur Musiksoziologie. Nachlass 1921*. Tübingen: J.C.B. Mohr.
- Weischer, Christoph. 2011. *Sozialstrukturanalyse. Grundlagen und Modelle*. Wiesbaden: Springer VS.
- Weischer, Christoph. 2022. *Sozialstrukturanalyse. Grundlagen und Modelle*. 2. Aufl. Wiesbaden: Springer VS.
- West, Candace/Zimmermann, Don H. 1987. Doing gender. *Gender and Society* 1(2), S. 125–151.
- Whiteman, Natasha/Dudley-Smith, Russell. 2020. Epistemological breaks in the methodology of social research. Rupture and the artifice of technique. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 21(2). <https://doi.org/10.17169/fqs-21.2.3349>.
- Whiting, Sam. 2021. The value of small live music venues. Alternative forms of capital and niche spaces of cultural production. *Cultural Sociology* 15(4), S. 558–578.
- Willems, Herbert. 2009. *Theatralisierung der Gesellschaft*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Wingens, Matthias/Fuchs, Stephan. 1989. Ist die Soziologie gesellschaftlich irrelevant? Perspektiven einer konstruktivistisch ansetzenden Verwendungsforschung. *Zeitschrift für Soziologie* 18(3), S. 208–219.
- Wirth, Uwe (Hrsg.) 2002. *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wirth, Uwe. 2008. *Vorüberlegungen zu einer Logik der Kulturforschung*. In: Wirth, Uwe (Hrsg.), *Kulturwissenschaft. Eine Auswahl grundlegender Texte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wissing, Hubert. 2006. *Pierre Bourdieu und Ulrich Beck. Zwei öffentliche Soziologen*. In: *Intellektuelle Grenzgänge*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 61–170.
- Witte, Daniel. 2014. *Auf den Spuren der Klassiker. Pierre Bourdieus Feldtheorie und die Gründerväter der Soziologie*. Konstanz: UVK.
- Wohlrab-Sahr, Monika. 2018. *Theorie fürs Große, Methoden fürs Kleine? Überlegungen zum methodisch gestützten Stabhochsprung*. In: Böcker, Julia/Dreier, Lena/Eulitz, Melanie/Frank, Anja/Jakob, Maria/Leistner, Alexander (Hrsg.), *Zum Verhältnis von Empirie und kultursoziologischer Theoriebildung*. Weinheim: Beltz Juventa, S. 34–51.
- Wright, Erik Olin. 2015. *Understanding class*. London: Verso.
- Wulz, Monika. 2014. *Technik im Wissen. Zur wechselseitigen Hervorbringung von Wissen, Technik, Geschichte und Gesellschaft in der französischen Wissenschaftsgeschichte und -philosophie*. In: Lengersdorf, Diana/Wieser, Matthias (Hrsg.), *Schlüsselwerke der Science & Technology Studies*. Wiesbaden: Springer VS, S. 67–83.
- Zahner, Nina Tessa/Schürkmann, Christiane. 2021. *Wahrnehmen als soziale Praxis. Soziologische Perspektiven auf Wahrnehmen*. In: Schürkmann, Christiane/Zahner, Nina Tessa (Hrsg.), *Wahrnehmen als soziale Praxis*. Wiesbaden: Springer VS, S. 1–28.
- Zembylas, Tasos. 2021. *Es ist schwer zu wissen, was das Wahrnehmen alles macht*. In: Schürkmann, Christiane/Zahner, Nina Tessa (Hrsg.), *Wahrnehmen als soziale Praxis*. Wiesbaden: Springer VS, S. 43–65.

- Zembylas, Tasos/Niederauer, Martin. 2016. Die Orchestrierung verschiedener Wissensformen. In: Zembylas, Tasos/Niederauer, Martin, *Praktiken des Komponierens*. Wiesbaden: Springer VS, S. 101–132.
- Ziehaus, Sebastian. 2009. *Die Abhängigkeit der Sozialwissenschaften von ihren Medien. Grundlagen einer kommunikativen Sozialforschung*. Bielefeld: Transcript.
- Zifonun, Dariuš. 2012. *Soziale Welten erkunden. Der methodologische Standpunkt der Soziologie sozialer Welten*. In: Soeffner, Hans-Georg (Hrsg.), *Transnationale Vergesellschaftungen*. Wiesbaden: Springer VS, S. 235–248.
- Zillien, Nicole. 2020. *Digitaler Alltag als Experiment. Empirie und Epistemologie der reflexiven Selbstverwissenschaftlichung*. Bielefeld: Transcript.
- Zimmermann, Karin. 2008. *Spielräume für eine reflexive Hochschulforschung*. In: Zimmermann, Karin/Kamphans, Marion/Metz-Göckel, Sigrid (Hrsg.), *Perspektiven der Hochschulforschung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 115–132.