

## Tagungsbericht

Christiane Keim, München

### „Und drinnen waltet die züchtige Hausfrau“

Vortragsreihe zum Verhältnis von Innenräumen und Weiblichkeitsmustern aus der Perspektive feministischer Kunstgeschichte, Frauenkulturhaus Frankfurt/Main, 10./11.12.92

Raum stand im Inneren des Frauenkulturhauses in ausreichendem Maße zur Verfügung, an interessierten Teilnehmer/Innen mangelte es aber leider.

Dabei ist denjenigen, die den Weg in den Frankfurter Westen nicht gefunden hatten, unbedingt einiges entgangen.

Von mehreren Institutionen und Arbeitsgruppen vorbereitet – neben den Mitarbeiterinnen des Frauenkulturhauses war vor allem die Marburger Forschungsgruppe FrauenKunstGeschichte an der Konzeption und Durchführung der Vortragsreihe beteiligt, der Arbeitskreis „Architektur unter feministischer Perspektive“ der Frauensektion im UV und die Redaktion von FrauenKunstWissenschaft haben sie mitinitiiert, die Förderung durch das Hessische Ministerium für Wissenschaft und Kunst sicherte die Finanzierung – setzten sich die Beiträge der Referentinnen von ganz unterschiedlichen Themen- und Forschungsschwerpunkten her argumentierend mit dem Zusammenhang von Weiblichkeitskonstruktionen und Innenräumen auseinander.

Die geschlechtsspezifische Trennung der Handlungsräume in ein 'Drinnen' und 'Draußen' und die Festlegung von Frauen auf die Verwaltung und Pflege des 'Drinnen', die Schiller in seinem leitmotivisch verwandten Vers aus dem „Lied der Glocke“ antizipiert, boten den gemeinsamen Hintergrund der Untersuchungen. Die Referentinnen beschäftigten sich mit der Zuweisung von Räumen an Frauen und ihrer daraus resultierenden Begrenzung, aber auch mit Möglichkeiten der selbständigen Aneignung und Gestaltung zugewiesener Räume sowie mit Strategien der Grenzüberschreitung nach 'Draußen'. Nicht nur die historisch-analytische Betrachtung von Frauen zugeordneten oder 'weiblich geprägten' Innenräumen, auch die Widerspiegelung weiblicher Lebensräume und -wirklichkeiten in der Malerei erlauben Rückschlüsse über geschlechtlich gebundenes Verhältnis zum Raum und darüberhinaus über die Bedeutung dieses Verhältnisses für die ideologische Definition der Geschlechter.

Karin Hanika (Marburg) ging das Thema in ihrem Beitrag von der Seite der Produktion an, indem sie exemplarisch eine Reihe von Architektinnen des 19. und 20. Jhs. vorstellte. Schon die zunächst problemlos erscheinende Übertragung der Bezeichnung für einen männlich geprägten Berufsstand auf die Tätigkeit von Frauen erwies sich bei der (im übrigen längst noch nicht abgeschlossenen) Spurensuche als problematisch. Bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein waren „professionelle“ Studien- und Ausbildungsmöglichkeiten Frauen verschlossen, der selbständige Aufbau eines Architekturbüros nahezu undurchführbar. Vielmehr entwickelten sich die gestalterischen Interessen von Frauen eben aus der ihr auferlegten Zuständigkeit für den häuslichen Bereich. Die Schwestern Beecher-Stowe entwarfen in den USA bereits um die

Mitte des 19. Jhs. Musterküchen mit Einbauelementen und stellten variable Wohnungsgrundrisse vor, die eine flexible Nutzung der Räume ermöglichten. Sie setzten damit schon sehr früh Zeichen für eine die Hausarbeit erleichternde rationale Organisation der Wohnung, die in den zwanziger Jahren zu einem Markenzeichen des sozial orientierten „Neuen Bauens“ werden sollte.

Auch Gertrud Kleinhempel und Margarete Junge beschäftigten sich ausschließlich mit Möblierung und Ausgestaltung von Innenräumen; ihr Engagement mündete allerdings bereits in eine Erwerbstätigkeit ein. Als Zeichenlehrerinnen – eines der ersten Berufsfelder, die sich Frauen eröffneten – ausgebildet, waren beide Mitarbeiterinnen der 1898 gegründeten Vereinigten Werkstätten Dresden, die auf die Reform der Wohnungseinrichtung Einfluß nahmen.

Erst Frauen wie Lux Guyer, Eileen Grey, Margarete Schütte-Lihotzky und Lilly Reich konnten auf einer berufsqualifizierenden Ausbildung aufbauen (die in Einzelfällen aber noch hart erkämpft werden mußte) und waren als Mitarbeiterinnen in Architektur- und Innenausstattungsbüros tätig bzw. haben eigene Unternehmen gegründet. Auch hier ist aber die Ausrichtung auf das gestalterische Gebiet dominant; mit Ausnahme von Margarete Schütte-Lihotzky betätigten sich diese Architektinnen immer noch mehr mit der Ausstattung als mit dem Bau von Wohnungen oder Wohnhäusern. Da wo sie auch für den Außenbau zuständig waren, handelte es sich meist um Bauten für Frauen – Wohnungen bzw. Einzelhäuser für berufstätige Frauen oder Auftraggeberinnen – oder um Bauten aus deren sozialen Zuständigkeitsbereich – wie Kindergärten, Schulen etc.

Die Referentin warnte allerdings nachdrücklich davor, diese Konzentration auf Frauen eher zugestandene Tätigkeitsfelder allein als eine der gesellschaftlichen Norm entsprechende Beschränkung zu verstehen und sie damit in ihrer Relevanz mindestens abzuschwächen. Vielmehr entstanden gerade durch die Arbeit von Architektinnen alternative Konzepte des Wohnens und der Umweltgestaltung, die dazu geeignet waren, die Verselbständigung von Frauen zu fördern und gesamtgesellschaftlich emanzipatorisch wirksam zu werden.

Die Zuständigkeit für den Innenraum als eine traditionell weibliche Aufgabe auch und gerade außerhalb eines darauf fokussierten Berufsbildes und die geschlechtsideologische Zuweisung von (Innen-)Räumen thematisierten die Vorträge von Ellen Spickernagel (Bielefeld) und Irene Nierhaus (Graz).

Ellen Spickernagel stellte Wohnräume des Biedermeier vor, wie sie in Gemälden, Zeichnungen und graphischen Darstellungen – wohlgerne als Idealspiegelungen – visualisiert erscheinen. Die Referentin fragte dabei nach der Prägung dieser Räume durch Einfluß und Handeln von Frauen – die Wohnung als Praxisfeld weiblicher Betätigung –, und analysierte die Bedeutung dieser Betätigung für die Festlegung und Bestätigung der Geschlechterrollencharaktere. Die Form des vielfältig benutzbaren Mobiliars – dessen Herstellung nicht in den Händen von Frauen lag – mehr noch aber deren tatsächlicher Gebrauch, die Zusammenstellung der Möbel und die zusätzliche Ausschmückung des Raumes durch „schöne“ Gegenstände dienten der Einübung in soziales Handeln. Aufgabe der bürgerlichen (Ehe-)Frau war die Herstellung eines familiären Binnenraumes, der personalisiert, von zweckgebundener Arbeit frei und emotional aufgeladen, das Gegenstück zu den außerhäuslichen Erwerbträumen des bürgerlichen Mannes bilden konnte.

Irene Nierhaus' Referat knüpfte thematisch und auch im Sinne einer historischen Fortschreibung, an Spickernagels Ausführungen an. Die Individualisierung der Räume innerhalb der bürgerlichen Wohnungen seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ging mit der immer strikter sich vollziehenden Trennung privater von öffentlichen Zonen und damit einer zunehmenden geschlechtsspezifischen Differenzierung einher. Räume des Bewohners setzten sich kontrapunktisch von denen der Bewohnerin ab. Herren- und Arbeitszimmer waren auf Nützlichkeit und Bequemlichkeit ausgerichtet – Weibliches wurde hier durch kleinformatige Bilder der Ehefrauen und/oder Figurinen und Musenstatuetten anwesend gemacht –, die als Pendant verstandenen Räume der Frau, den Salon, das Boudoir, charakterisierte dagegen eine „reizende Unordnung“, die durch eine Vielzahl massiven Mobiliars, üppiges Dekor und überreiche Verzierungen hergestellt wurde. Gerade die den Frauen zugewiesenen Räume wurden dergestalt zu Spiegelbildern einer Weiblichkeitsideologie, fast schon zu selbständigen Subjekten, welche die „schöne Seele“ der Bewohnerin widerspruchsfrei anschaulich machen sollten. Der Handlungsspielraum, der Frauen im Umgang mit den zierlichen biedermeierlichen Gebrauchsmöbeln noch zur Verfügung stand, ging nun fast vollständig verloren; Bewohnerinnen waren kaum noch Nutzerinnen, sie hatten sich vielmehr in passender Garderobe in das stimmungsvolle Bild harmonisch einzufügen.

Durch nach außen markant abgeschirmte binnenhäusliche Räume begrenzt wurden Frauen auch auf den Bildvorwürfen der französischen Moderne dargestellt. Die öffentlichen Orte der „Vie Moderne“ blieben Frauen der großbürgerlichen Gesellschaft verschlossen; die Unterscheidung von Damen und arbeitenden Frauen, wobei nur letztere sich in männlich dominierter Umgebung bewegten, bezeichnet die sozial kategoriale Festschreibung einer polaren Konstruktion von Weiblichkeit, die in Körperlichkeit/Sinnlichkeit und Entkörperlichung/Seelenhaftigkeit aufgespalten und auch räumlich getrennt erscheinen sollte.

Aufbauend auf dem Aufsatz von Griselda Pollock „Die Räume der Weiblichkeit in der Moderne“ (in: Blick-Wechsel, Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Hrsg. v. Ines Lindner, u.a., Berlin 1989, S. 313ff.) untersuchte Irene Winkel (Marburg), in welchem räumlichen Umfeld bürgerliche Frauen in der Malerei der Pariser Moderne präsentiert wurden. Als aufschlußreich erwies sich dabei besonders die Gegenüberstellung von Realisationen weiblicher und männlicher Bildproduzenten.

Während Edouard Manet auf die in ihre häusliche Umgebung einbezogene Frauen den distanzierten Blick des Beobachters, des „Eindringlings“ in eine ihm innerlich fremde Szenerie wirft, bezeugen die Interieurs von Berthe Morisot oder Mary Cassatt die Vertrautheit der Künstlerinnen mit dem Gegenstand. Die porträtierten Frauen haben hier nicht nur funktionsbestimmte Bedeutung als lebendige Ausstattungsstücke, die zusammen mit dem Mobiliar gesättigten bürgerlichen Wohlstand vorführen, sie werden als Subjekte, die Intimität ausstrahlen und erzeugen, behandelt. Die weiblichen Modelle von Morisot und Cassatt entstammten ihrem privaten und familiären Umfeld, waren Verwandte oder Bedienstete; die emotionale Nähe zu ihnen drückt sich in der perspektivischen Zusammendrängung des weniger imaginierten als aus der Aneignung wiedergegebenen Raumes aus. Häusliche Tätigkeiten und Verrichtungen wie etwa die tägliche Toilette, unabdingbar für eine standesgemäße

Präsentation der äußeren Erscheinung, werden bei Morisot als langwierige mühevollen Pflichten erkennbar; Manets Nana dagegen nutzt die Toilette zu einer koketten Kontaktaufnahme mit dem (männlichen) Bildbetrachter.

Auch dort, wo der Grenzbereich zwischen 'Drinnen' und 'Draußen' zum Bildgegenstand wurde, wie am Beispiel der Balkonbilder, sind die Unterschiede zwischen Manet und Morisot signifikant. Manet („Der Balkon“, 1868/69) schließt mit dem Balkongitter den Bildraum abrupt ab, so daß der Blick der auf dem Balkon versammelten Frauen unbestimmt ins Leere abschweifen muß, Morisot ermöglicht dagegen der auf dem Balkon stehenden Frau („Auf dem Balkon“, 1871/72) den Ausblick auf einen in die Tiefe entwickelten Freiraum über die Barriere der Brüstung hinweg.

Die geschlechtsspezifische Trennung der Räume geriet im Zuge gesellschaftlicher Veränderungsprozesse zunehmend aus dem Gleichgewicht. Vor allem die kulturelle Neuorientierung in der Zeit nach dem 1. Weltkrieg etablierte auch neue Orte der Kommunikation und Geselligkeit außerhalb der häuslichen Wohnung, die nun auch von den in immer größerer Zahl erwerbstätigen bürgerlichen Frauen frequentiert werden konnten.

Die „Neue Frau“ in den Großstadtbars und Cafés der zwanziger Jahre wurde in der Weimarer Republik zum beliebten bildkünstlerischen Sujet. Wie diese Frauen gehen und vor allem auf welche Weise durch die Beziehung zwischen Person(en) und Umraum ihre Grenzüberschreitung bewertet wurde, untersuchte Linda Hentschel (Marburg) in ihrem Referat. Das moderne Lebensgefühl, zu dessen Metapher der nachmittägliche oder abendliche Besuch von Cafés und Bars geworden war, prägt auch das Äußere der dargestellten Frauen. In der Erscheinung ausgedrückte Androgynität entsprach dem „dernier cri“ der Zeit. Das Schönheitsideal hatte sich gewandelt, es blieb aber eben eine (ideale) Projektion, die den Frauen einen selbstbestimmten Ausdruck ihrer Person nicht gestattete. Das Bild der „Neuen Frau“ entwarf nach wie vor der sie gezielt anblickende Betrachter. Auch wenn Frauen auf diese Weise der Status von Subjekten abgesprochen werden konnte, bedeutete dennoch schon ihr „Platznehmen“ an außerhalb der Wohnung gelegenen Orten eine Gefahr, die gebannt werden mußte. Da die patriarchalisch-soziale Trennung in Dame und arbeitende Frau, wobei letztere stets in die Nähe der Prostituierten gerückt wurde, nicht mehr aufrechtzuerhalten war, erfolgte die Sanktionierung dieses Wagnisses auf anderen Wegen.

Frauen wie „Lotte“ oder „Sonja“, die Christian Schad 1928 porträtierte, sind inmitten der Caféhäuser/Bargesellschaft räumlich isoliert und nehmen keinerlei Kommunikation mit anderen Besuchern auf; die Berliner Journalistin Sylvia von Harden wird von Otto Dix als entsexualisiertes Wesen, geradezu als Karikatur des aktuellen maskulinierten Frauentyps wiedergegeben. Auf anderen Darstellungen erhält umgekehrt allein durch die Anwesenheit einer Frau der gesamte Raum eine wahrnehmbare sexuelle Spannung; nicht nur die Frau wird in der Sphäre der Öffentlichkeit sexualisiert sondern der Raum mit ihr und durch sie.

Auch hier ist eine Änderung der Sichtweise festzustellen, wenn eine Künstlerin Frauenporträts entwirft. So ist etwa Elfriede Lohse-Wächtlers „Lizzy“ (1931), obwohl durchaus dem Halbweltmilieu zugehörig, nicht nur Objekt, sondern selbstbewußt Agierende; der auf sie gerichtete Blick hält nur vorläufig an ihr fest, um dann in den Raum weitergeleitet zu werden.

Mit dem Vortrag von Birgit Thiemann (Marburg) schloß sich der Kreis, indem die Referentin wieder zu den Produzentinnen zurückkehrte. Es ging in ihrem Beitrag allerdings nicht um die Gestaltung des Raumes, sondern um die Gestaltung im Raum, nämlich um die Raumvorstellungen zeitgenössischer Künstlerinnen und deren Abhängigkeit von der Größe und Funktionsgerechtigkeit ihrer Ateliers.

Auch zeitgenössische Künstlerinnen sind in den Museen in weit geringerem Maße vertreten als ihre männlichen Kollegen, ihr Marktwert für den kommerziellen Kunstbetrieb liegt unter dem der Männer.

Da mit der Größe des Ateliers auch der Mietpreis ansteigt, ist die überwiegende Zahl der Künstlerinnen gezwungen, unter sehr beschränkten räumlichen Verhältnissen zu arbeiten; Wohn- und Reproduktionsbereiche lassen sich da oftmals nicht vom Arbeitsraum trennen. In Birgit Thiemanns Untersuchung stellte sich allerdings heraus, daß nur in einigen Fällen das Verhältnis zwischen realem und imaginiertem Raum auf den einfachen Nenner – je größer das Atelier, desto monumentaler die Produktion – bringen läßt. Zwar nehmen u.a. die Werke der Österreicherin Gabriele Lasnik bedeutend an Umfang zu, als sie in Manhattan ein großflächiges Loft beziehen kann, eigentlich geht es ihr ebenso wie vielen anderen zeitgenössischen Künstlerinnen aber um die Visualisierung einer ganz anderen Raumbeziehung, nämlich um das Innere des Körpers und seiner Funktionen als genuin weiblichem Erfahrungsraum. Die Wandbilder von Lasnik, die Körperlichkeit zeichenhaft chiffrieren und die riesigen (begehbaren) Raumplastiken von Niki de St. Phalle brauchen den Umraum eigentlich nicht mehr, zumindest die letzteren sprengten aber ohnehin jedes noch so weitläufige Atelier.

Die Vortragsreihe ließ m.E. exemplarisch deutlich werden, wieviel kunsthistorische Forschung unter feministischem Blickwinkel noch zur Diskussion über das Thema „Frauen und Raum“ beitragen kann. Als Gesellschaftswissenschaft ernstgenommen, die Kunstwerke als Zeichen für politische Zusammenhänge interpretiert, kann die Kunstgeschichte sowohl in inhaltlicher wie auch methodischer Hinsicht mit dem ihr eigenen Instrumentarium die initiale Erkenntnisarbeit von Architektinnen, Soziologinnen und Geografinnen auf diesem Gebiet ergänzen und weiter differenzieren.