

Dagmar Schlapeit-Beck

Frauenarbeit und Stand der Technologie als Thema der Malerei

Das Motiv der spinnenden Frau

Die Geschichte des Spinnens ist als exemplarischer Fallmythos dafür zu sehen, wie Technik erfunden und durchgesetzt wurde, um die vermeintliche Macht der Frauen bei der Ausübung ihrer ureigensten Arbeit zu brechen.

Das Spinnen ist die beliebteste Frauenarbeit für die bildenden Künstler. Der ikonographische Stellenwert des Spinnmotivs läuft parallel zur sozialen und technologischen Bedeutung dieser Tätigkeit.

Im Folgenden gebe ich einen knappen Überblick über die historische Entwicklung der Spinnerei, die Auseinandersetzung mit dieser Technik und ihrer Bedeutung für die Geschichte der Frau in der bildenden Kunst.

Spinnen ist das Drehen von Fasern zu einem Faden, die Herstellung eines Fadens. Es gilt als die ureigenste Tätigkeit der Frau, als ihre Erfindung. Treusch-Dieter (1982, 62) sieht im Spinnen die Manifestation weiblicher Produktivität.

Das Spinnen ist nicht nur die typische Frauenarbeit, sondern auch eine der ältesten Arbeiten in Frauenhand. In den frühen Bauern- und Viehzüchtergesellschaften sammelten Frauen die in den Sträuchern hängengebliebenen Wollbüschel von Schafen und Ziegen und verspannen sie. Später wurden die Tiere regelmäßig von Frauen geschoren. Das Garn gehörte zu den ersten Waren, die über den Eigenbedarf hinaus für den Markt produziert wurden.

Die Verarbeitung der Wolle gehörte zumindest in der Antike ausschließlich zur Aufgabe der Frauen, wobei das Weben auch vom Mann übernommen wurde.

Der Mechanismus, der die Spindel zum Tanzen bringt, die Umsetzung der Handbewegung über den Faden, ist unsichtbar, so daß der Eindruck entsteht, die Spindel bewege sich automatisch. Es ist die Spinnkunst der Frauen, diese nicht wahrnehmbare Technik, die der spinnenden Frau eine eigentümliche Macht über einen Produktionsbereich und damit über eine eigentlich männliche Domäne gegeben hat.

Die vermeintliche Macht der Spinnerin wird in ihren weit verbreiteten Mythen deutlich. So beschreibt Platon im »*Staat*« die schicksalhafte Bedeutung des Spinnens in den Figuren der drei Töchter der Notwendigkeit, der Moiren. Die drei Schicksalsgöttinnen halten die Spindel der Notwendigkeit, die über die Wiedergeburt der Seelen entscheidet. Die drei Moiren, auch Parzen genannt, bewegen diese Spindel und sind sie gleichzeitig. Klotho, die Gegenwart, ist die Spindel von außen; Atropos, die Zukunft, ist die Spindel von innen; Lachesis, die Vergangenheit, ist die antreibende Bewegung der Spindel. Aus

dem Schoße dieser Wesen, die nicht leben und nicht sterben, die gleichzeitig ihr Schoß sind und das, was er hervorbringt, für die es keinen Unterschied gibt, zwischen dem, was sie tun, und dem, was sie sind, nimmt ein Prophet die Lose, die über die »Lebensmuster« der zur Wiedergeburt Bestimmten entscheiden. Diese immaterielle Spindel erscheint als Inbegriff weiblicher Produktivität.

Die ökofeministischen Ansätze betonen das sanfte Verhältnis der Frauen zur Natur, das sich in den typischen Frauenarbeiten auf dem Lande manifestiert. Den Frauen zugeordnet sind das Sammeln und Ernten des Naturgutes, die Wiederholbarkeit und Umkehrbarkeit dieser Vorgänge, wohingegen dem Mann die Funktionen zugeordnet werden, die mit der Beherrschung und Zerstörung der Natur korrespondieren.

Die bereits bei Platon auftretende Symbolisierung der Macht der Frauen durch das Spinnen, setzt eine Jahrtausende währende Technikgeschichte in Gang, die zum Ziel hat, den Frauen den Faden aus der Hand zu nehmen.

Auf der einen Seite war, z. T. noch bis in unser Jahrhundert hinein, das Spinnen für eine Frau Zeugnis ihrer Tugend und ihres Fleißes, auf der anderen Seite fürchtete der Mann aber diese Fähigkeit, weil sie nicht seiner Kontrolle unterlag, er sie nicht beherrschen konnte.

Eine frühe Abbildung der Spinnerin ist die Miniatur in der um 1400 entstandenen französischen Moralbibel. Dort illustrieren spinnende Frauen das »Lob des tugendsamen Weibes«, das 31. Kapitel von Salomos Sprüchen. »*Sie geht mit Wolle und Flachs um und arbeitet mit ihren Händen. (...) Sie streckt ihre Hand nach dem Rocken, und ihre Finger fassen die Spindel.*«

Die Spinnerin erscheint auf diesen Miniaturen zwischen ihren flachsbrechenden und -hechelnden Mägden. Die Kerze auf dem hohen Ständer erscheint als Illustration eines anderen Teiles aus Salomos Sprüchen, der besagt: »*Ihre Leuchte verlöscht des Nachts nicht.*« Aber nicht nur der moralisierende Hintergrund dieses Textes, der nur der fleißigen und arbeitsamen Frau ein erfülltes Leben verspricht, führt zur häufigen Wiederaufnahme des Motives der spinnenden Frau in der Kunst.

Häufig wird Adam mit einer Hacke oder einem Spaten und Eva mit einem Spinnrocken dargestellt. Diese Art der Arbeitsteilung begegnet uns auch in dem mittelalterlichen Sprichwort »*Als Adam grub und Eva spann, wo war da der Edelmann?*«, das eine hohe Wertschätzung der Arbeit des einfachen Volkes und der Arbeit von Frauen ausdrückt (Vgl. Power, o.J., 12f.).

Eine ähnliche Typisierung der Geschlechter wie bei Adam und Eva erscheint auch bei mittelalterlichen Darstellungen der Heiligen Familie bei der Arbeit, wo Joseph dem Tischlerhandwerk und Maria, zuweilen unter Hilfestellung des Jesuskindes, der Spinnerei nachgeht.

Im Tafelbild mit Maria am Spinnrocken und Elisabeth an der Haspel, dem Flügel eines Nürnberger Marienaltars um 1400 (Wyss, 1973, 171), sitzen zwischen ihnen die unbekleideten Kinder Jesus und Johannes, die mit einer Pfanne und einem Löffel spielen. Auffallend ist die Präzision der technischen Darstellung des Spinnergerätes bis hin zum Wirtel, der die Drehung der Spindel auslöst. Elisabeth hält eine mit Garn umwickelte Spindel, deren Faden über die vier Gabeln an den kreuzweise geordneten Speichen der Haspel verläuft. Die Haspel wickelt das Garn wieder zu einer Strange auf. Eine solche Säkularisierung der Heiligen fand nach Brandt (1927, I, 282) bereits seit der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts statt.

Seit Ende des 13. Jahrhunderts ist das erste europäische Spinnrad bekannt. Die Drehung der Spindel wurde bis dahin mit Hilfe eines Handrades erzeugt. Um 1530 wurde der Fußantrieb erfunden, mit dem das Rad bewegt werden konnte, damit die Spinnerin beide Hände zum Spinnen frei hatte. Die Spindel drehte nun den Faden und wickelte ihn gleichzeitig auf.

Das Spinnen wurde im Mittelalter nicht als Handwerk verstanden und daher nicht mit dem Zunftzwang belegt, bis auf die Ausnahmen der Gold- und Seidenspinnerinnen vor allem in Köln (Wensky 1980). Gesponnen wurde sowohl in der Stadt wie auf dem Land – ökonomisch organisiert im Verlagswesen. Die Gleichsetzung weiblicher Macht mit der Arbeit des Spinnens wird auf dem Kupferstich vom Meister des Ölbergs »*Die das Regiment führende Frau*« aus dem 16. Jahrhundert deutlich. Diese satirische Darstellung kann mit dem Hohnbild verglichen werden, wo Phyllis ihren Mann, den Philosophen Aristoteles so erniedrigt hat, daß er, auf allen Vieren kriechend, einen Zaum im Munde, sich von ihr als Reiterin regieren läßt. Dieses Bildmotiv war in vielen Variationen in der Flugblattgraphik um 1500 verbreitet, um vor dem Laster der Sinnlichkeit zu warnen, mit der die Frau gleichgesetzt wurde, die über den Mann Macht besitzt. Dieses Sujet wurde auch auf die Macht der Frauen im ehelichen Leben übertragen, denn es gibt Darstellungen, wo spinnende Frauen auf dem Rücken ihres Mannes reiten und dieser ihren Rocken halten muß. So wird das Spinnen als uraltes Symbol weiblicher Arbeit auch zum Symbol der Herrschaft der Frau über den Mann: Der sogenannte Meister des Ölbergs läßt die im Lehnstuhl sitzende Frau mit dem Rocken zum Schlag gegen den auf einem Schemel garnwickelnden Mönch ausholen.

Albrecht Dürers (1471–1528) Federzeichnung »*Eingeschlafene Spinnerin*« aus der Zeit um 1513 muß mit seinem Werk »*Melancholia I*« (1513/14) zusammen gesehen werden. In der populären Literatur des Mittelalters galt als Hauptkennzeichen des melancholischen Menschen das Schwarzsehen und die Untätigkeit. Dieses Bild beruhte auf der Vorstellung vom sündhaften Schlaf. Der melancholische Typ erscheint in der Malerei als ein neben seinem Pflug schlafender Bauer, als ein Bürger,

der neben dem Kruzifix schläft, zu dem er beten sollte, oder als eine Frau, die am Spinnrocken eingeschlafen ist. Die eingeschlafene Spinnerin war ein so volkstümliches Motiv, daß sie als Inbegriff der Faulheit verstanden wurde.

Die Spinnstube, die der Nürnberger Kupferstecher Barthel Beham (1502–1540) 1524 darstellt, ist ein Mahn- und Spottbild auf den »Sittenverfall« des einfachen Volkes. Nur wenige Bräuche veranschaulichen den engen Zusammenhang von Arbeit, Geselligkeit und Freizeit in der ländlich-dörflichen Volkskultur des früh-neuzeitlichen Europa so deutlich, wie der winterliche Feierabendbrauch der Spinnstube (Medick, 1980, 19). Die dörflichen Spinnstuben galten besonders dem abendlichen Zusammentreffen der jugendlichen unverheirateten Dorfbewölkerung und der unverheirateten Mädchen. Die Spinnstuben besaßen eine zentrale Funktion für die jugendliche Sexualkultur und die ländlichen Sitten der Ehe-Einleitung. Außerdem galten sie als ein zäh behauptetes und verteidigtes »Herkommen« gegen staatlich-polizeiliche Zugriffe und Regulierungen sowie kirchlich moralisierende Beeinflussung. Spinnstubenarbeit und -geselligkeit hängen aufs engste mit der Intensivierung der ländlichen Warenproduktion im Textilgewerbe seit dem 17. Jahrhundert zusammen, deren Engpaß stets die Nachfrage nach den Produkten der arbeitsintensiven Spinnerei war.

Für die Beliebtheit des Spinnerinnenmotivs in den calvinistischen Niederlanden des 17. Jahrhunderts steht Nicolaes Maes (1634–1693) Gemälde »Spinnerin«. In dem Emblemkunst des 17. Jahrhunderts ist der Spinnrocken Symbol der Mäßigung. Die Arbeit einer Spinnerin wird mit dem Motto kommentiert: »Häuslichkeit ist für die Frauen ein krönendes Zierat« (Sutton, 186).

Zu den außergewöhnlichen Gemälden, die Frauen beim Spinnen zeigen, gehört Diego Velasquez (1599–1660) »Las Hilanderas« (Die Spinnerinnen) aus dem Jahre 1657. Dieses Bild wurde lange Zeit als erstes Industriebild der Kunst angesehen, weil die Spinnerinnen im Vordergrund der Arbeit in der Königlichen Gobelinmanufaktur von Madrid nachempfunden sind. Velasquez benutzte diese für seine Zeit tabubrechend anmutende naturalistische Arbeitsdarstellung für die Übersetzung eines Stoffes aus der römischen Mythologie in einen zeitgenössischen Kontext. Millner Kahr (1980) erkennt für die gängige Interpretation eines Wettstreits zwischen hoher Kunst und einfachem Handwerk in »Las Hilanderas« wenig Anhaltspunkte, da die Frauen auf diesem Bild nicht weben, sondern spinnen. In Literatur und bildender Kunst wird Lucretia als Personifikation des Fleißes und der Keuschheit angesehen. In der Hintergrundszene von *Las Hilanderas* überrascht Sextus Tarquinius Lucretia und hebt den Arm zum Gruße. Im dunklen Vordergrund erscheint die treue und fleißige Lucretia noch einmal, wie sie gerade von einer Magd von der Ankunft des Besuches unterrichtet wird. Die Behandlung des Niedrigen,

der Arbeitswelt, als das Gute und Reinliche und des Erhabenen als das Schändliche steht für einen Moralkodex, der bei den Naturalisten im 19. Jahrhundert wieder Geltung gewinnt. Nicht moderne Technologien beim Spinnen fanden Eingang in Velasquez' Werk, sondern seine Leistung bestand darin, für ein Werk der sogenannten Hochkunst die üblicherweise ausgeblendete Welt der alltäglichen Arbeit aufzugreifen.

»Die Parze Lachesis«, die nach Platon die Vergangenheit bezeichnet und die Spindel antreibt, wird von Pietro Bellotti (1627–1700) als spindelnde Greisin dargestellt. Der italienische Barockmaler zeigt die alte Frau in Volkstracht mit einem hohen Grad an Realitätstreue. Diese Gleichsetzung von Alter, Häßlichkeit und Hexenwahn wird uns auch noch in späteren Gemälden spinnender Frauen begegnen. Den alten weisen Frauen bei ihrer Spinnarbeit haftet zu jeder Zeit etwas geheimnisvolles an.

Spinnende Frauen besitzen offenbar eine nicht kontrollierbare Macht. Bellotti verzichtet jedoch auf eine satirische und ironisierende Darstellung der Parze, wie sie bei Goya oder Zuloaga erscheint. Seine Hexe ist eine ehrwürdige alte Frau.

Da die Schere zwischen Spinnen und Weben nach der Erfindung und Durchsetzung des fliegenden Weberschiffchens nicht mehr zu schließen war, wurden in allen europäischen Staaten seit dem 17. Jahrhundert Bemühungen deutlich, die Produktivität des Spinnens zu erhöhen. Wieder einmal kommt der Arbeit des Spinnens bei der Durchsetzung einer neuen Produktionsform, hier der Manufaktur, wie schon bei der Entstehung des Verlagssystems und auch bei der Entstehung des Fabrikssystems, eine entscheidende Bedeutung zu. Manufakturen erreichten ihre Rationalität entweder durch die Unterteilung des Handwerks in verschiedene Arbeitsschritte oder durch die unmittelbare Zusammenarbeit verschiedener Handwerker. Die menschenunwürdigen Arbeitsbedingungen in den Manufakturen nahm niemand freiwillig auf sich, so daß die Produzenten auf einen vom Staat erlassenen Arbeitszwang angewiesen waren, um ihre Arbeitskräfte zu finden. Die staatlichen Armen- und Zuchthäuser bildeten die ersten Manufakturbetriebe. Sie wurden nur aus wirtschaftlichen Erwägungen heraus eingerichtet. Die Frauen waren dem Manufakturbesitzer völlig ausgeliefert, bekamen nur minimale Löhne und durften auch nachts den Betrieb nicht verlassen, was mit ihrer liederlichen Lebensart begründet wurde. Tatsächlich waren viele Spinnerinnen auf den Nebenerwerb der Prostitution angewiesen, um leben zu können.

Aber auch mit der Einrichtung der Spinn- und Arbeitshäuser blieb die Spinnproduktion hinter der Weberei zurück. Dies führte zu dem 1723 vom preußischen König erlassenen Edikt, das für alle Frauen, die nicht in Land- und Hauswirtschaft voll ausgelastet waren, den Spinnzwang einführte. Die Diskrepanz zwischen Spinnen und Weben führte im kapitali-



Pietro Bellotti (1627–1700): »Die Parze Lachesis«

stisch fortgeschrittenen England zur Erfindung von Spinnmaschinen, in Preußen jedoch zu einem ausgebauten System der Zwangsarbeit.

In der Tradition von Velazquez stand auch Francisco de Goyas (1746–1828) starkes Interesse an der Madrider Gobelin-Manufaktur. Eine Radierung in seinen »*Caprichos*« (Einfälle), die Nr. 44 »*Sie spinnen fein*« aus dem Jahr 1799, bearbeitet das Motiv der spinnenden Frau allerdings in einem mythischen Sinne. Wir sehen die drei Schicksalsgöttinnen, die Parzen, die durch ihre hochgehaltenen Besen und den im Hintergrund aufgehängten Babys als Hexen gezeigt werden. Die grotesk-ironische Verzerrung des Mythos ins Hexenmäßige kann als zynischer Hinweis auf die nun überwundene weibliche Produktionsweise durch die industrielle Revolution verstanden werden.

Schon seit Francis Bacon (1561–1626) existiert die Analogie zwischen Hexen und Natur, die beide als gefährlich und unberechenbar angesehen werden. So wie er den Hexen mit Hilfe der Inquisition ihre Geheimnisse entrissen hat, so sah Bacon im naturwissenschaftlichen Experiment eine Folter der Natur. Die Naturmystik, die Magie oder Alchemie hatte nach Bacon den Fehler begangen, sich als Dienerin der Natur zu verstehen. Er dagegen wollte die Natur von der Lehrerin in eine Sklavin verwandeln. »*Die Frau – Natur, ursprünglich die Nährmutter, der man mit Respekt, mit Ehrfurcht begegnet und die man nicht verletzt – wurde in der Bacon'schen Wissenschaft zur Hexe, die gefährlich ist und die man zähmen muß. Sie wurde im Zeitalter der Industrialisierung zur Hure, die man ausbeutet, ausnutzt und, wenn man sie ausgenutzt hat, wegwirft*« (vgl. Hickel, 1984, 37).

Goyas Radierung läßt sich als ironischer Hinweis auf die vergangene Macht der Frauen deuten, die in Mythos und Märchen besungen wurde. Wie zutreffend diese Einschätzung um 1800 war, zeigt die Entwicklung des Industriesystems, die in dieser Zeit einsetzte und durch die Erfindung der Spinnmaschine, der »*spinning jenny*« ausgelöst wurde. Ullrich (1980) erkennt in der Geschichtsphilosophie der Technikgeschichtsschreibung eine Tendenz der Verwandlung vom Fremdzwängen in Selbstzwänge. Die Enteignung der Frau von ihren selbstbestimmten Fähigkeiten begann mit dem Bruch der Verfügungsgewalt über die Reproduktion in Form der Hexenverfolgung und setzte sich fort in der Enteignung der Frau von ihrer Produktivität in der industriellen Revolution, ausgelöst durch die Erfindung der Spinnmaschine. Der entscheidende Wandel vom Herren- bzw. Männer-Zwang zum Sachenzwang vollzieht sich zuerst in der kapitalistischen Produktionsmaschine. Die industrielle Revolution ging nicht von einer Bewegungsmaschine, sondern von einer Arbeitsmaschine aus, die den Gegenstand der Arbeit unmittelbar selbst anpackt und zweckmäßig verändert. Beim Spinnrad wirkt der Fuß nur als Triebkraft, während die Hand, die an der Spindel arbeitet, zupft und

dreht, die eigentliche Spinnoperation verrichtet. »Gerade diesen letzten Teil des Handwerkinstrumentes ergreift die industrielle Revolution zuerst und überläßt dem Menschen, ihre Irrtümer mit der Hand zu verbessern, zunächst noch die rein mechanische Rolle der Triebkraft« (Marx, Kap.I, 394f.). Statt wie beim Handspinnen die Wolle zu ergreifen, sie auseinanderzuziehen, zu strecken und mit geschickten Bewegungen der Spindel zuzuführen, wurde jetzt der Mechanismus der »spinning jenny« benutzt. Dem Arbeiter fiel nur noch die rein mechanische Rolle der Triebkraft zu, eine blinde, repetitive Bewegung, die männliche Kraft, aber keine weibliche Geschicklichkeit erforderte.

Bevor James Hargreave 1767 die »spinning jenny« erfand, hatte Wyatt bereits 1735 eine unvergleichlich bessere Spinnmaschine konstruiert, die sich jedoch nicht durchsetzen konnte. Es stellt sich nun die Frage, warum Hargreaves Erfolg beschieden war, seinen Vorläufern aber nicht. Die Streckung des Fadens erfolgte bei Wyatt durch mehrere hintereinander angebrachte Walzenpaare, die einen kontinuierlichen Prozeß gewährleisten, während die Streckung bei der »jenny« durch die Fortbewegung des Wagens erfolgte. Eine fortgeschrittenere Technik fand keine Verbreitung, während die primitive Lösung über 30 Jahre später eine Revolution in Gang setzte. Wyatts Spinnmaschine war in der Herstellung teuer und kompliziert und erforderte von Anfang an den Antrieb durch ein mechanische Kraft. Die »jenny« war die letzte Hervorbringung der untergehenden und Wyatts Maschine das erste Produkt der neu heraufziehenden Epoche. Hargreaves gab auf das drängende gesellschaftliche Bedürfnis nach produktiveren Spinnverfahren die letzte Antwort des Handwerks, Wyatt die erste Antwort des Industriekapitals.

Unter dem Blickwinkel des Geschlechterverhältnisses kann noch ergänzt werden, daß zuerst der Mann der Frau den Faden aus der Hand nahm, dann mußte auch er ihn an die Maschine weitergeben. Die Ära der »spinning jenny« bezeichnet die einzige Phase in der Geschichte des Spinnens, in der diese Arbeit überwiegend von Männern geleistet wurde. Die jahrtausendealte Abhängigkeit der Gesellschaft vom weiblichen Arbeitsvermögen, das sich in der Spinnerei manifestierte, wurde um 1800 überwunden. Die Maschine trat an die Stelle der vormals erzeugenden Frau und ihre Bedienung oblag nun dem Mann, der einen Proletarisierungsprozeß vom Weber zum Spinner erlebte.

Aber die Verdrängung des Mythos der Frauenarbeit führte nicht zur Beseitigung von Frauenarbeit und befreite den Mann nicht von seiner Abhängigkeit, sondern schuf ihm eine neue »Schmutzkonkurrentin«. Die Frau, nun gezwungen, jede noch so erbärmliche Lohnarbeit zu verrichten, eroberte sich die Arbeit an der Spinnmaschine zurück. Mit dem Aufkommen realistischer Ansätze in der Kunst des 19. Jahrhunderts erfährt

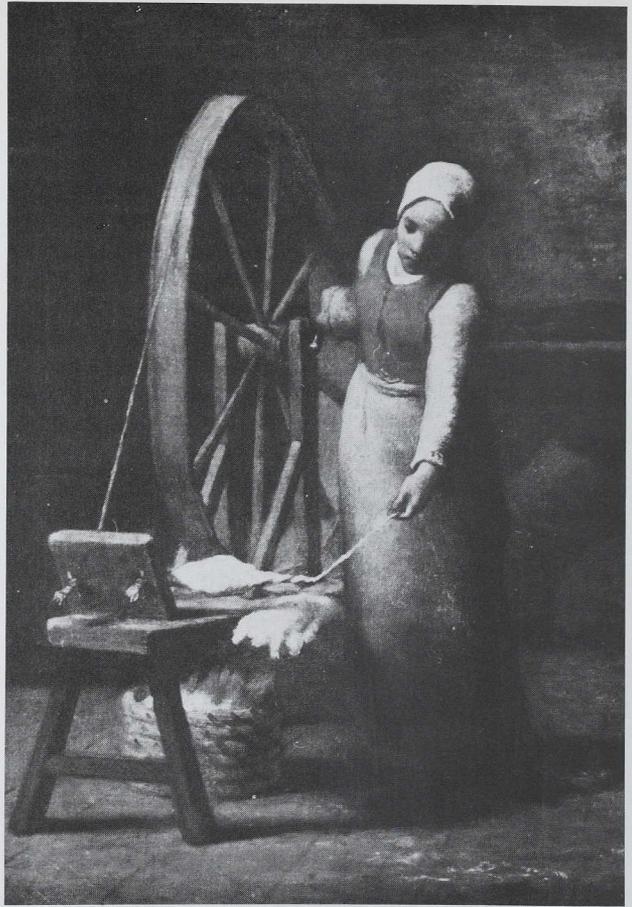
das Motiv der spinnenden Frau in der Malerei eine neue Behandlung. Die Spinnerin dient nicht mehr der Illustration religiöser und mythologischer Themen, sondern jetzt steht der Arbeitscharakter ihrer Tätigkeit im Vordergrund.

Courbet stellt mit seiner »Eingeschlafenen Spinnerin« (1853) eine zur kapitalistischen Produktionsweise alternative Arbeitsweise dar, in der Vielfalt und Muße noch unproblematisch in das Tagewerk der Bäuerin eingebunden sind. Mit Boulboulé (1979) vertrete ich die Auffassung, daß diese Spinnerin eine unverstellte, nichtdeformierte Sinnlichkeit zum Ausdruck bringt, die als Widerspruch zu den Verhaltensdeformierungen oder den Triebverzichtleistungen der am Profitinteresse orientierten asketischen kapitalistischen Produktionsweise anzusehen ist. Courbet stellt hier das weibliche Arbeitsvermögen als gebrauchswertorientierte und sinnlich ausgerichtete Produktionsweise dem kapitalistischen Entfremdungsprozeß entgegen. Ähnlich wie Courbets realistischer Malerei galt auch Millets Aufwertung der alltäglichen Arbeit in den Rang des Heroischen als Provokation gegenüber der bürgerlichen Gesellschaft; es wurden auch ihm sozialistische Umtriebe unterstellt.

In Millets »Die Spinnerin« (um 1855) bekommt die Arbeit des Menschen das Gewicht eines Rituals. Nach Clark (1981) erscheint die Arbeit bei Millet nicht als Prozeß, der die Umwelt verändert oder formt, er ist keine Frage des Schaffens und Durchsetzens, sondern eine Reihe endlos wiederholter Handlungen, eine automatisch ausgeführte Aufgabe, die den Ausführenden unterjocht. Aus dem stumpfen und etwas mat-



Gustave Courbet (1819–1877): »Die eingeschlafene Spinnerin«, 1853



Jean Francois Millet (1814–1875): »Die Spinnerin«, 1855

ten Gesichtsausdruck der jungen Spinnerin, die fast noch ein Kind ist, spricht die Monotonie der Arbeit. Millets Anspruch war die Würdigung der Arbeit des einfachen Menschen, deshalb bildete er das Alltägliche ab und überhöhte es gleichzeitig. Alles in diesem Bild ist dem Arbeitsakt unterworfen. die geringe Ausdifferenzierung der Figur, die fehlenden Umgebungseinflüsse werten diese Spinnerin als überindividuelles Symbol der weiblichen Arbeit auf. Wie auch den deutschen Naturalisten ging es Millet nicht darum, die Lebensbedingungen des arbeitenden Menschen anzuprangern, sondern im Gegenteil, sie durch seine heroische Malweise aufzuwerten.

Nicht nur Courbet, sondern auch andere Realisten und Naturalisten begriffen ihre vorkapitalistischen Arbeitsbilder von Spinnerinnen als Kritik an der modernen Technik. Zum Kreis der Naturalisten zählt der holländische Maler Anthon van Rappard (1858–1892), der das Gemälde »Alte Frau am Spinnrad« (1883/84) schuf, ein enger Freund von van Gogh. Beide haben sich thematisch und stilistisch gegenseitig beein-

flußt. Anders als bei Millet erreicht diese Spinnerin keine Größe bei ihrer Arbeit, sondern die Schlichtheit in der Darstellung entspricht der Alltäglichkeit des Motivs. Wie bei den alten Holländern rückt Rappard die Normalität und Farblosigkeit eines Frauenlebens in den Mittelpunkt. Künstler dieser Orientierung wurden von der Öffentlichkeit als Häßlichkeitsapostel und Schmutzmalers beschimpft. Den einfachen Menschen als Gegenstand der Malerei zu begreifen, glich einem Skandal. Max Liebermann (1847–1935) schreibt in seinem Hauptwerk »Flachsscheuer in Laren« (1887) der weiblichen Produktivität einen utopischen, über die kapitalistische Produktionsweise hinausreichenden Charakter zu. Die Flachsscheuer (Scheune)



Anthon van Rappard (1858–1892): »Alte Frau am Spinnrad«, 1883/84



Max Liebermann (1847–1935): »Flachsscheuer in Laren«, 1887

Literatur:

Bammè, Arno; Feuerstein, Günter; Genth, Renate; Holling, Eggert Kahle, Renate; Kempin, Peter: *Maschinen-Menschen – Mensch-Maschinen*, Grundrisse einer sozialen Beziehung, Reinbek 1983.

Boulboulé, Guido: *Das Alltägliche in der Kunst* Courbets, in: Gallwitz, Klaus; Herding, Klaus (Hrsg.): *Malerei und Theorie* Das Courbet-Colloquium 1979, Frankfurt a. M. 1980, S. 201–209.

Brandt, Paul: *Schaffende Arbeit und Bildende Kunst*, 2 Bände, Leipzig 1927.

Clark, T. J.: *Der absolute Bourgeois. Künstler und Politik in Frankreich 1848–1851*, Reinbek 1981.

Götner-Abendroth, Heide: *Matriachale Mythologie*, in: Wartmann, Brigitte (Hrsg.): *Weiblich-Männlich*, Berlin 1980, S. 202–239.

Hickel, Erika: *Tod der Natur – Frauen, Ökologie und wissenschaftliche Revolution*, in: *Wechselwirkung*, Nr. 2, 1984, S. 34–37.

Hofmann, Werner: *Die schlafende Spinnerin*, in: Herding, Klaus (Hrsg.): *Realismus als Widerspruch*, Frankfurt a. M. 1978.

Jansen, Sarah: *Magie und Technik. Auf der Suche nach feministischen Alternativen zur patriarchalen Naturnutzung*, in: *beiträge zur feministischen theorie und praxis* 12/1984, S. 69–81.

Kuby, Thomas: *Über den gesellschaftlichen Ursprung der Maschine*, in: *Technologie und Politik* 16, Reinbek 1980, S. 71–101.

Marx, Karl: *Das Kapital*, Bd. I, MEW 23, Berlin/

stellt eine holländische Manufaktur dar, in der zwölf Spinnerinnen frei im Raum stehen, den Flachs unter ihrem Arm geklemmt halten und mit beiden Händen den Faden drehen. Unter der linken Festerreihe stehen die dazugehörigen Spinnräder mit den Spulen, die von Kindern angetrieben werden. Es handelt sich um die 1779 entwickelte »Mule-jenny-Maschine« für Hand- und Maschinenbetrieb, die auch gegen Ende des 19. Jahrhunderts noch dort eingesetzt wurde, wo die menschliche Arbeitskraft in ausreichender Anzahl zur Verfügung stand. Je zwei Spinnerinnen sind einer Maschine zugeordnet. Trotz ihrer uniformen Tracht kann man die Spinnerinnen als einzelne erkennen; noch bestimmen sie und nicht die Maschine das Arbeitstempo; aber die Kinder wirken aufgrund ihrer Körperhaltung und ihrer monochromen Farbigkeit als Anhängsel der Apparatur. Die Flachsscheuer, von verschiedenen Autoren zum Programmbild des deutschen Naturalismus erhoben, stellt das Liebermannsche Ideal vom Ethos der Arbeit dar. Die Spinnerinnen, zwischen denen keine Hierarchie herrscht, arbeiten als Kollektiv, deren Abhängigkeit und Beziehungen vom Arbeitsablauf bestimmt werden. Diese tätige Gemeinschaft ist das Subjekt ihrer Verhältnisse.

Liebermanns »Flachsscheuer in Laren« weist Bezüge auf zum Genossenschaftsideal Ferdinand Lassalles, den der Maler sehr schätzte; und zu den utopistischen Kollektivlebensformen des Frühsozialisten Robert Owen (1771–1858). In der schottischen Fabrik »New Lanark«, die u. a. von Richard Arkwright, dem Miterfinder der Spinnmaschine, 1784 gegründet worden war und zu den ältesten Baumwollspinnereien zählte, praktizierte Owen über dreißig Jahre lang sein Modell einer vorbildlichen kollektiven Arbeits- und Lebensweise. In Owens Fabriken lebten und arbeiteten die Frauen als dem Manne ebenbürtig, die Hausarbeit und Kindererziehung wurde kollektiv geleistet, Ehen konnten geschieden werden, alle bekamen eine breite berufliche Bildung. Owen wollte in seinen Baumwollspinnereien sowohl seinen Genossenschaftsgedanken wie auch die Forderung nach Gleichstellung der Frau umsetzen. Liebermann hat das Owensche Arbeitsideal in der Flachsscheuer bildnerisch dargestellt. Der einzige Unterschied zwischen beiden Entwürfen ist die Verarbeitung von Baumwolle bei Owen im Gegensatz zum Flachs bei Liebermann, was mit dem etwa gleichen Stand der Technologie in der britischen Baumwollindustrie um 1800 und der niederländischen Flachsindustrie 1887 erklärt werden kann. Auch in die Programmatik der niederländischen Sozialdemokratie ist das Owensche Genossenschaftskonzept und die Gleichheit der Geschlechter eingegangen, was u. a. dafür eine Erklärung ist, daß der Berliner Max Liebermann dieses Motiv nach Holland verlegt hat. Die naturalistischen Maler schließen sich der allgemeinen Ablehnung von Frauenarbeit z. B. im proletarischen Antifeminismus nicht an, sondern würdigen und heroisieren sie. Liebermanns »Flachsscheuer in

Laren« stellt den sozialistischen Entwurf einer genossenschaftlich organisierten Produktionsweise in freier und gleicher Assoziation dar, in dem sowohl das sinnerfüllte Dasein in kollektiver Arbeit, wie auch die Härte und Mühsal dieser Arbeit hervorgehoben wird.

Wilhelm Leibls »*Spinnerin*« (1892) vermittelt eine zivilisationsfeindliche Idylle des ländlichen Lebens, die keine kritischen Bezüge zur Gesellschaft mehr erkennen läßt. Während Liebermann die Erfahrungen der Arbeitswelt und der Zivilisation in seine Malerei aufnimmt, verschreibt sich Leibl ganz der Wirklichkeit in der unberührten Natur und im unverbrauchten Zustand der Ländlichkeit.

Ignacio Zuloaga (1870–1945) griff mit seinem Gemälde »*Die Hexen von St. Millan*« Die Tradition Goyas wieder auf. Er malte als spanischer Realist Szenen aus dem einfachen Volke. Nicht die Arbeit der Frauen war für ihn von Belang, sondern das Spinnen mit der Kunkel, das seine Urängste als Mann vor den Parzen, den Schicksalsgöttinnen hat wiederaufleben lassen. Ich habe zu zeigen versucht, daß die Geschichte der Technik keine linearer Prozeß ist, sondern mit der gesellschaftlichen Entwicklung der Produktivkräfte korrespondiert. Die Geschichte der Spinntechnik zeigt einen über Jahrhunderte währenden Prozeß, in dem sich die Herrschenden die Spinnerei aneignen wollten, was ebensoviel bedeutet, wie als daß die Männer den Frauen den Faden aus der Hand zu nehmen suchten. Die Darstellung von Frauenarbeit in der Malerei ist nicht nur Spiegel der gesellschaftlichen Verhältnisse, sondern bewußte und unbewußte Auseinandersetzung des männlichen Bildes von der Frau.

DDR 1975.

Medick, Hans: Spinnstuben auf dem Dorf, in: Huck, G.: Sozialgeschichte der Freizeit, Wuppertal 1980, S. 19–49.

Merchant, Carolyn: The death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution, San Francisco u. a. 1983.

Mies, Maria: Gesellschaftliche Ursprünge der geschlechtlichen Arbeitsteilung, in: Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis, 3/1980, S. 61–78.

Millner Kahr, Madlyn: Velazquez's Las Hilanderas: A New Interpretation, in: Art Bulletin, 61, 1980, p. 376–384.

Eileen Power: Als Adam grub und Eva spann, wo war da der Edelmann? Das Leben der Frau im Mittelalter, Berlin o. J..

Panofsky, Erwin: Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers, München 1977.

Stelzl, Ulrike: Hexenwelt – Hexendarstellungen um 1900, Berlin 1983.

Sutton, Peter C. u. a.: Von Frans Hals bis Vermeer, Meisterwerke holländischer Genremalerei, Katalog Gemäldegalerie Berlin 1984.

Treusch-Dieter, Gerburg: Die Spindel der Notwendigkeit, in: Ästhetik und Kommunikation, H. 47, 1982, S. 57–72.

Ullrich, Otto: Der Charakter des Fortschritts moderner Technologien; Zur Geschichtsphilosophie der Technikgeschichtsschreibung, in: Technologie und Politik 16, Reinbek 1980, S. 23–51.

Wensky, Margret: Die Stellung der Frau in der stadtkölnischen Wirtschaft im Spätmittelalter, Köln/Wien 1980.

Wyss, Robert C.: Die Handarbeiten der Maria, in: Stettler, Michael; Lemberg, Mechthild: Artes Minores. Dank an Werner Abegg, Bern 1973, S. 113–189.