

Ellen Spickernagel

Unerwünschte Tätigkeit

Die Hausfrau und die Wohnungsform der Neuzeit

Haus und Wohnung sind der Lebensraum der Frau, ihr kommen neben den hauswirtschaftlich-praktischen auch die vielfältigen Aufgaben der Pflege und Verschönerung, kurz, die Wohnkultur zu – eine Aussage, die, was die Moderne betrifft, ebenso unbezweifelt wie unbewiesen ist.

In Zweifel zu ziehen, ist sie aber seit dem industriellen Wachstum in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts und den damit einhergehenden Reformbewegungen auf dem Gebiet der Wohnungseinrichtung und der Architektur. Vom Historismus bis zum Funktionalismus der Zwanziger Jahre geht das Bestreben dahin, die ästhetische Kompetenz der Frau und die entsprechenden Tätigkeiten im Haus einzuschränken und umzulenken (Abb. 1, 2). Bruno Taut brachte 1924 ein Buch heraus, dessen Titel »Die Neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin« die Wohnqualität ursächlich auf die Frau zurückführt. Sein Inhalt erweist sich aber eher als Summe aus all jenen Abweisungen, die Hausfrauen bis dahin schon erfahren hatten. Taut soll daher am Anfang und am Ende dieser Untersuchung stehen.

I

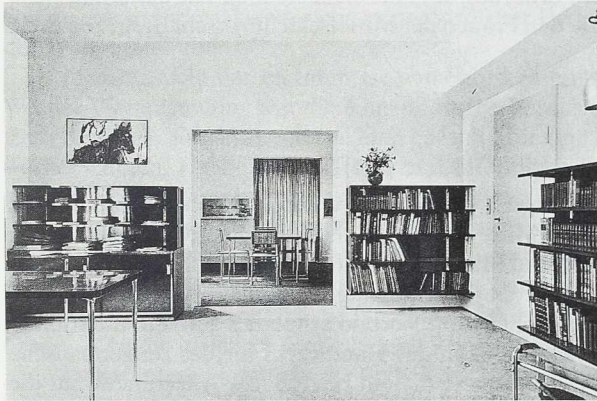
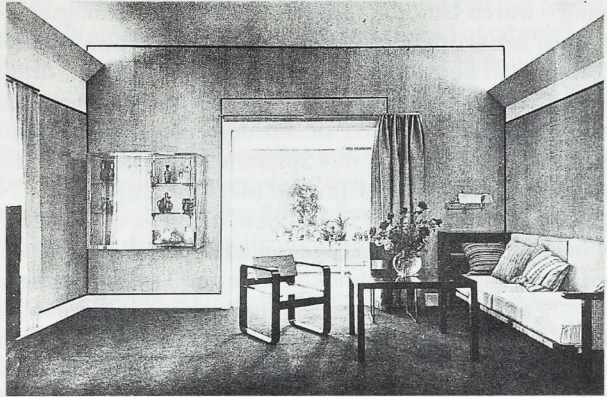
Die Frau »will es sich und ihrem Mann »gemütlich« machen und tut es gewohnheitsgemäß mit Bildern aller Art, Spiegeln, Decken und Deckchen, Vorhängen über Vorhängen, Kissen über Kissen, Teppichen, Vorlegern, Uhren, aufgestellten Photos und Souvenirs, Nippes über Nippes auf Etageren, Konsolen und dergleichen mehr.«¹

Sie hat noch nicht erkannt, daß »vollkommene Klarheit und Fleckenlosigkeit ... heute der anständigste Zustand unserer Umgebung sei.« All die von Hausfrauen, jungen Mädchen und Kindern hergestellten Handarbeiten, Laubsäge-, Kleb- und Malarbeiten sowie das »disziplinlose Anwachsen des Kinderspielzeugs« gehören für Taut zum »Gerümpel des Hauses«. Man sollte die Kinder durch Belohnung mit einem neuen Spielzeug selber dazu bringen, jährlich die Hälfte des alten zu beseitigen.² Weint das Kind, wenn eine alte Puppe verbrannt wird, so soll die betroffene Mutter daran denken, daß Kinder ohnehin oft gezwungen werden müssen, z. B. sich täglich zu waschen. Ebenso sollen Briefe, Geschenke etc., die sich im Laufe der Zeit ansammeln, regelmäßig beseitigt werden.

Die Dinge machen Taut Angst. Sie üben die »Tyrannei des Leblosen« aus, deren Opfer vor allem die Hausfrauen sind. Die verbreitete Nervosität, ihre Krankheiten, so diagnostiziert er, sind Folgen dieser Tyrannei. Er nennt die Bindung der Frauen an die Dinge atavistisch, sieht sie von Dingen wie von Dämonen besessen.

Tauts Sprache ist aufschlußreich: Wenn er vom »alten« Wohnstil spricht, d. h. vom gängigen zeitgenössischen Haushalt, so häufen sich Worte wie: das Überflüssige, Tingeltangel, Gerümpel. Es sei zu beseitigen, zu vernichten, zu verbrennen. Er befiehlt den Exorzismus, damit der Raum »gereinigt« werde und seine klare archi-

1 Marcel Breuer, Wohnzimmer
in einem Haus in Wiesbaden,
1929



2 Marcel Breuer, Arbeitszimmer
in einem Haus in Wiesbaden,
1929

tektonische Form hervortrete und wirke. Dann erst kann, nach den Worten S. Giedions, Schönheit durch »Licht, Luft, Bewegung, Öffnung« entstehen.³

Indem Taut versucht, die Gegenstände und eigenwilligen Tätigkeiten der Frau unter die Kontrolle der Rationalität und Ökonomie zu bringen, kämpft er gegen die in die Anfänge der bürgerlichen Gesellschaft zurückgehende Tradition der häuslichen als einer weiblich bestimmten Kultur.

Die sog. »Verbürgerlichung« der Wohnung im frühen 19. Jahrhundert war nichts anderes als Ausdruck der gesellschaftlich akzeptierten, ja, forcierten Dominanz der Frau im Haus. Der Wohnraum wurde durch Geräte für die Ausübung »weiblicher Künste« (Nähtisch, Klavier) geprägt, durch eine Fülle zierlicher, gefühlhaft besetzter Gebrauchs- und Dekorationsgegenstände, durch textile Handarbeiten, durch das insgesamt leichte und bewegliche Inventar.

Hinzu kam eine spezifische Form des Umgangs mit den Objekten. Die Hausfrau band sie in die familiäre und gesellige Kommunikation ein. Sie besaßen einen Erinnerungswert: vergangene Ereignisse (Geburtstag, Hochzeit) oder geliebte, abwesende Personen wurden vergegenwärtigt. Die musischen Aktivitäten – Spiel, Ge-

sang – waren Unterhaltungs- und damit Beziehungsangebote. Die häusliche Ästhetik war sozial orientiert. Raum und Gegenstände wuchsen der Frau durch vielseitige Tätigkeiten und sozialen Gebrauch zu.⁴ Taut aber drängt auf die von langer Hand vorbereitete völlige Loslösung. Er entfernt die Dinge aus ihrem Beziehungszusammenhang und betrachtet sie aus der Perspektive funktionaler Ästhetik: da werden sie wertlos. Ramponiertes Spielzeug, unpraktische Geschenke und häßliche Handarbeiten taugen nicht für die Meßlatte ästhetischer Normen. Sie demonstrieren emotionale und soziale Qualitäten, d. h. jene im Sinn der Geschlechterpolarität eher von Frauen vertretenen Eigenschaften und Werte, die mit dem Programm der »Neuen Wohnung«, mit Wohnökonomie und Taylorisierung des Haushalts nicht mehr zusammenstimmten. Sie sollten ausgeschlossen werden, ohne daß die häusliche Existenz der Frau ernsthaft in Frage gestellt wurde. Die avantgardistischen Architekten der Weimarer Republik nahmen die Erwerbsarbeit der Arbeiterinnen hin, engagierten sich aber konsequent für eine Minderung ihrer Doppelbelastung mit Hilfe des sozialen Wohnungsbaus und der Förderung der Haushaltstechnik. Die außerhäusliche Nutzung des Freiraums, den sie den Frauen der Mittelschicht verschafften, zogen sie nicht in Betracht.

II

Die Auflösung der weiblich geprägten Wohnkultur wurde, wie oben erwähnt, von langer Hand vorbereitet. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts, als Maschinenarbeit, industrielle Fertigungsverfahren und Massenproduktion sich allmählich durchzusetzen begannen, entwickelte sich als Gegenbewegung die Kunstgewerbereform, die das Kunsthandwerk der Vergangenheit zum Vorbild erhob. Es galt, die traditionellen Werkstoffe und Herstellungstechniken des Handwerks für das zeitgenössische Kunstgewerbe zu nutzen.⁵ Die Reformer, die ein besonderes Augenmerk auf die häuslich-private Ausstattung richteten, versuchten Produzenten wie Konsumenten, besonders die Hausfrauen, zu beeinflussen. Die weibliche Lebenspraxis, vor allem die Handarbeiten, behinderte den »Fortschritt« im Haus. Die gestickten Pantoffeln, der Mops auf dem Fußkissen, das Polster mit dem täuschend echten Landschaftsbild, die schlecht schattierten Rosen wurden zum festen Bestandteil kunstgewerblicher Publizistik.

Jacob Falke nannte die Handarbeiten, die er in den bürgerlichen Häusern vorfand, »verkehrt und verfehlt«, sie seien nichts anderes als kleinliche und klägliche Resultate des weiblichen Fleißes.⁶ Ihr Anblick scheint dem Direktor des Wiener Kunstgewerbe-Museums geradezu peinlich gewesen zu sein. Auch Georg Buß machte die Produkte des weiblichen Dilettantismus lächerlich. Niemand schätze sie, sagte er, um ihrer selbst willen, sondern deshalb, weil sie von der Geliebten oder der Großmutter stammen.⁷ Daß weibliche Handarbeiten weniger normativ ästhetische als vielmehr soziale Qualitäten besaßen und ihren Sinn vor allem in familiären und freundschaftlichen Beziehungen entfalteten, entwertete sie in den Augen der Reformer, die Versachlichung als Bedingung der Produktion für den Markt ansahen.

Auf der Wiener Weltausstellung von 1873 gab es eine von Klosterschulen, Frauenvereinen, Dilettantinnen besockte Abteilung (kunsthandwerklicher) »Frauenarbeit«. Sie wurde wie folgt kommentiert: »Es fällt nicht leicht, das vielge-

staltige, unbestimmbare Gefüge, das die Frauen seit Menschengedenken mit Nadel und Faden, mit Spinnrocken und Webstuhl, und mit so vielem anderen oft absonderlichen Werkzeuge zu schaffen haben und zu erfinden verstehen, mit klügelndem Sinne zu beleuchten, zu erklären, ihm Zweck und Bestimmung abzufragen, und das Unfaßbare in Reih und Glied zu stellen, um es vergleichender Betrachtung zu unterziehen. Und doch muß auch die Frauenarbeit, das regellos erfundene, undefinierbare Gebilde, die kühle Kritik über sich ergehen lassen, da es sich nun einmal hinausgewagt hat in die Schranken, in welchen Tausende der Werke des ewig rastlos erfindenden Menschengestes, gleich ihm, vor dem Urtheile der Mitwelt fallen oder bestehen.«⁸

Vor der Instanz der nun geforderten Rationalität und Ökonomie werden die herkömmlichen weiblichen Arbeiten zu kuriosen Gebilden und die Herstellerinnen zu irrational-undurchschaubaren Wesen. Ihre Arbeitsweise soll sich verändern gemäß der von Gottfried Semper entwickelten einflußreichen Leitidee der »Zweck-, Form- und Materialgerechtigkeit.«⁹ Unter dieser Voraussetzung würde Frauenarbeit zu einem Industriezweig von wirtschaftlicher Bedeutung, so hieß es im Katalog der Weltausstellung.

Dies lag nicht nur im Interesse von Fabrikanten und Reformern. Zur Zeit der Wiener Weltausstellung war die Kunstindustrie bereits ein wichtiges Feld weiblicher Erwerbsarbeit. Die Frauenbewegung kämpfte für eine Fachausbildung an Kunstgewerbe-Schulen, für bezahlte Arbeit und öffentliche Präsentation der Produkte in entsprechenden Ausstellungen. Auf diesem Feld ließ sich die angebliche Disposition der Frau zum Schönen einerseits bewahren, andererseits im Sinn der neuen Ästhetik umpolen und wirtschaftlich verwerten. Zudem stellt dieser Emanzipationsschub – der sich auf kunstgewerbliche Institutionen beschränkte, da Kunstakademie und Universität nicht mitzogen – die Geschlechterhierarchie und Arbeitsteilung nicht in Frage; denn die häusliche Rolle behielt Priorität.

Daher interessieren uns die Folgen der Kunstindustrie für die Wohnung. Es erschien unerläßlich, daß die Frauen selbst der mehr und mehr industriell produzierten Wohnungsausstattung (Möbel, Textilien, Glas, Keramik) Tür und Tor öffneten. Zu den Medien, die die notwendige ästhetische Schulung übernahmen, gehörte u. a. die neue Gattung der Ratgeber für Wohnungseinrichtungen.¹⁰ Einflußreich war J. Falkes schon genanntes Buch »Die Kunst im Hause«. Er wollte die handarbeitenden Frauen mit ihrer Vorliebe für naturalistische Bildmotive, Perlstickerei und Kreuzstich zum einfachen Muster, zum flächendeckenden Plattstich und applizierter Stickerei führen, d. h. zu einer gewissen Adaption industrieller Prinzipien. Es war ihm aber klar, daß dies nicht genügte und daß die erstrebte Expansion der Möbel- und Textilindustrie den Rückzug der tätigen Frau gebot. Daher trat er in dem Kapitel »Der Beruf der Frauen zur Beförderung des Schönen« dafür ein, diesen möglichst unter Verzicht auf die tätige Hand auszuüben. Die Frau diene der Wohnung am besten, sagte er, wenn sie es lerne, »nicht einmal selbst die Hand anzulegen. Da wo ihre Hand nicht mitthätig ist, da tritt ihr Geschmack, ihr Urtheil, ihre Wahl ein, und so liegt, ob sie nun schafft oder ob sie prüft und bestimmt, dies ganze Gebiet, die Kunst im Hause, unter ihrer Herrschaft.«¹¹

Er riet der Frau, ihren Geschmack und ihr Talent im kunstvollen Arrangement der Einrichtungsgegenstände anzuwenden. Möbel, Textilien, Porzellan, Kunstobjekte aller Arten solle sie nach »Haupt- und Nebengruppen, Gleichgewicht der Mas-

sen, Verteilung von Licht und Schatten, Harmonie der Farben« anordnen, d.h. nach Maßgabe der Bildkompositionen, die ihr aus der zeitgenössischen Salonmalerei bekannt waren.

Die Frau geriet damit in Distanz zu dem, was nach wie vor ihr Lebens- und Tätigkeitsfeld genannt wurde. Nach dem ursprünglichen bürgerlichen Konzept sollte sie es handelnd, im direkten Eingriff, durch kreative Tätigkeiten und sozial-kommunikativen Umgang prägen. Nun aber wurde ihr diesbezüglich Enthaltensamkeit nahegelegt, um die zeitgemäße Funktion der Geschmacksbildnerin im Privatbereich ausüben zu können.

III

Die weitere Entwicklung zeigt, daß der Verzicht auf eigenwillige Initiativen zur Gestaltung des Hauses immer wieder aufs Neue gesichert werden mußte. Offensichtlich lebten und arbeiteten die Frauen weiterhin auf ihre konservative Weise, die gegen ästhetische Programme widerständig war. Im Folgenden ist von Konzepten die Rede, die zwar nicht darauf zielten, die Frau zu verdrängen, aber ihr ästhetisches Handeln noch wirksamer mit Hilfe von Repräsentationsformen des Weiblichen zu unterlaufen.

Zu den »Ratgebern«, die dieses Ziel verfolgten, zählt Cornelius Gurlitts Buch »Im Bürgerhaus« (1888). Das Wohnzimmer ist hier der zentrale Raum; bei genügend großer Wohnfläche kommen ein »Zimmer der Hausfrau« (Boudoir) und ein Arbeitszimmer hinzu. Das Wohnzimmer ist ein Ort des Schaffens – hier geht vor allem die Hausfrau ihren Arbeiten nach, z.B. Schneidern, Nähen, Aufsicht über die Kinder – und der Ruhe, wenn sich die Familie am Abend dort versammelt. Hier hält sich die fleißige und tüchtige bürgerliche Hausfrau auf; von ihrem Schönheitssinn ist nicht die Rede. Diesem ist ein Reservat zugedacht, das Boudoir, ein Rückzugs- und Ruheraum für die Frau. »Die Einrichtung sei frauenhaft zierlich... Die Färbung von Wänden und Möbeln richte sich nach den persönlichen Wünschen der Besitzerin, sei ihrem Hauttone, ihrem Haar, den bevorzugten Farben ihrer Kleidung angepaßt... Blonde werden ein liches Blau, Braune ein entschiedenes Rot vorziehen. Beide werden sich hüten, ein Rosa zu wählen, welches rosiger als ihre Haut ist, demgegenüber diese also gelb erscheint.«¹² Ebenso suchen Frauen den Einklang zwischen Möbelstoffen und Gardinen einerseits und ihrer Kleidung andererseits. Sie bevorzugen hier wie dort lichte, gebrochene Töne, Tüll, Rüschen, Volants, Raffungen und Plissees. Sie hüllen sich selbst und ihre Umgebung in diejenigen Gewebe, die dem aktuellen modischen Trend des »Duftigen« folgen; sie sind leicht, beschwingt und befreien Trägerin und Gegenstände von der »erdgeborenen Schwere«. Das Zimmer der Frau und ihre äußere Erscheinung spiegeln sich also wechselseitig und bilden eine ästhetische Einheit.

Ganz anders das Herrenzimmer. Das Ziel der Ausstattung sei es, schreibt Gurlitt, daß man ihm seinen Zweck ansehe und der bestehe in Arbeit.¹³ Priorität haben daher Arbeitstisch und -stuhl, Bücherschränke, Aktengestelle, dazu Waffen, Vereinswapen, gute Bilder etc., Objekte, die die Neigungen des Hausherrn verraten. Das Zimmer ist in tiefen, satten Farben gehalten, die Möbel sind von festem Bau und kräftiger Gliederung. Differenzierungen ergeben sich nicht aus der äußeren Erschei-

nung der Besitzer, sondern aus dem Beruf: Der Gelehrte richtet sein Zimmer anders ein als der Kaufmann oder der Landwirt.

Gurlitt möchte die Frauen der bürgerlichen Schicht daran hindern, sich im Wohnzimmer, der eigentlichen Reproduktionssphäre, kreativ zu betätigen. Zum Ausgleich bietet er, vornehmlich der jüngeren Frau, das Damenzimmer an. Hier wendet sie ihre ästhetische Kompetenz an, indem sie, gewissen Farb- und Formgesetzen intuitiv folgend, ihre körperliche Erscheinung mit ihrer Umgebung verbindet und dieser damit ein sinnlich-erotisches Fluidum verleiht. Der Mann, schreibt Gurlitt, sei hier nur Gast; er dürfe in einem jener niedrigen Sessel Platz nehmen, »die ihn halb zum Knien zwingen.«¹⁴

Gurlitts Kennzeichnung der Räume erinnert an die geschlechtsspezifischen Deutung der Stile im Historismus.¹⁵ Das Boudoir sollte in Rokoko-, das Herren-/Arbeitszimmer in Renaissanceformen gehalten werden. Der eine Stil wurde mit »Anmut und Lieblichkeit« übersetzt, der andere mit »Ernst und Würde«.

Jenseits von historistischen Stilformen blieben diese Zuordnungen auch für die Reformen des ersten Jahrzehnts – Muthesius, van de Velde, Behrens, Olbrich, Riemerschmidt – relevant.

Hermann Muthesius, der engagierte Vermittler der englischen Reformideen und Mitbegründer des »Deutschen Werkbundes«, beschrieb in seinem Buch »Das englische Haus« (1904) die von Frauen verursachten Probleme und die Lösungsmöglichkeiten.¹⁶ Ihn beschäftigte vor allem der zentrale Raum im englischen Haus, der »Drawingroom«, mit seinen vermischten Funktionen als eigentliches Zimmer der Frau, als gemeinschaftliches Wohnzimmer und Mittelpunkt des häuslichen Lebens. Das Konzept dieses Raumes erschien ihm vorbildhaft, jedoch durch die Lebenspraxis der Frauen beeinträchtigt: »Alles strebt nach dem Hübschen, Flüchtigen, Leichten, nach dem weiblichen Gepräge.«¹⁷ Vorliebe für Flitter und Nichtigkeiten, Kleinkram, Unordnung und Durcheinander entdeckte und bemängelte er. Daher sei dieser privilegierte Raum künstlerisch am wenigsten befriedigend und besitze am wenigsten Stil. Allerdings, fügte er einschränkend hinzu, habe er neben den Fehlern auch die Vorzüge der Frau: Beweglichkeit und Eleganz.

Allein diese Qualitäten wollte er fördern und in die Wohnung integrieren. Er verwies auf geglückte Beispiele, wie einen Drawingroom von Charles Rennie Mackintosh in Glasgow mit weißer Holzverkleidung, heller Wandbespannung und weiß lackierten Möbeln von lieblicher und graziöser Wirkung.

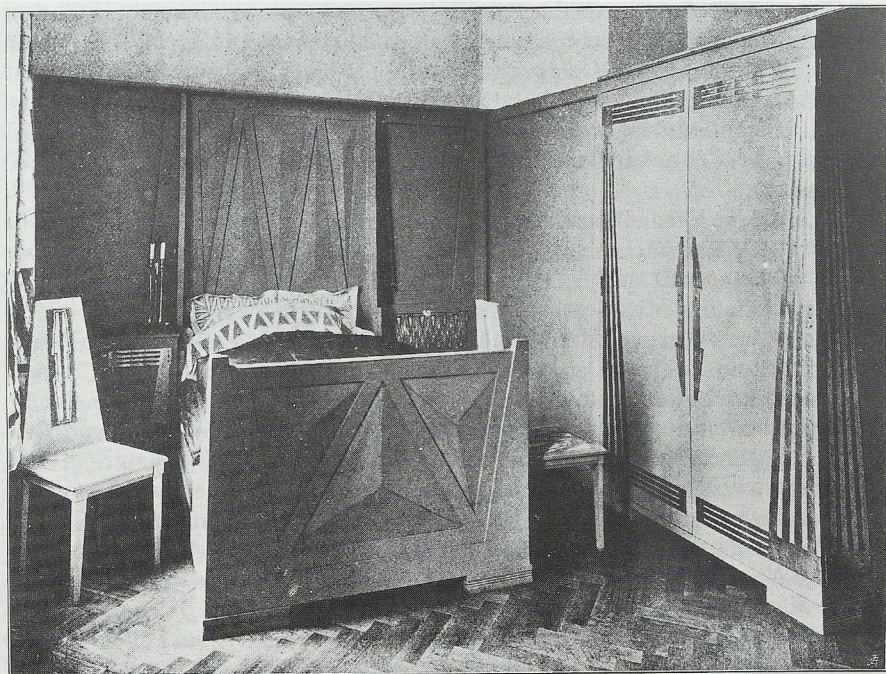
Muthesius kritisierte keine einzelne Tätigkeit der Frauen, sondern ihre Weise, im Drawingroom zu leben, Dinge auszuwählen und mit ihnen umzugehen. Er sah in ihrer Lebenspraxis einen permanenten Verstoß gegen den Stil des Interieurs. Die Bibliothek besitze ein männlich gediegenes Gepräge, sie wirke im Gegensatz zum Drawingroom angenehm, schrieb er. Die von der Arts and Crafts-Bewegung angebotenen Lösungen versprachen aber auch für diesen Raum Abhilfe. Sie interessierten ihn vor allem wegen der Einheitlichkeit und Vereinfachung der Raumausstattung. Muthesius empfahl nach diesem Vorbild einheitliche Textilien – Polstermöbel, Kissen, Vorhänge im gleichen Material und Muster – am besten, Morris folgend, handgedruckte Kattune; dazu zierliches, bewegliches Mobiliar, kleine Tische, ein Glsschrank, etc. In solchen Räumen sah er die Gefahr gebannt: »Das Durcheinander kann zu künstlerischer Wirkung gebracht werden.«

Die erstrebte Einheitlichkeit des Design umfaßte für ihn die positiv besetzten Geschlechtseigenschaften der Leichtigkeit, Beweglichkeit, des Heiteren. Hinzu kamen Qualitäten, wie frisch, duftig und gesund. Ein solcher Wohnraum schien Muthesius vorbildhaft und auf deutsche Verhältnisse übertragbar.

Trotz aller Unterschiede innerhalb der Reformtendenzen des ersten Jahrzehnts lassen sich Gemeinsamkeiten im Hinblick auf die Frau bzw. die Geschlechter erkennen. Betrachten wir zunächst die Künstlerhäuser von Joseph Maria Olbrich und Peter Behrens, die anlässlich der Darmstädter Ausstellung »Ein Dokument deutscher Kunst« (1901) entstanden. Beide verfügten über Damen- und Herrenzimmer mit den entsprechenden symbolischen Verweisen.

Besonders Behrens ging in seinem Haus, das als ein herausragendes Zeugnis des Nietzsche-Kultes der Jahrhundertwende gilt, programmatisch vor.¹⁸ Adler und Diamant – das Lieblingstier Zarathustras und sein »Edelstein« – traten leitmotivisch an Türen, Fußbodenmosaik, Gegenständen auf. In diesem Haus fühlte sich 1901 ein Besucher an »Zarathustras Gesänge« erinnert.¹⁹ Das alte Ägypten, die Heimat Zarathustras, zog Behrens in dieser Zeit derartig an, daß er entsprechende architektonische Motive und Prinzipien in seinen Bauten und im Design verwandte, so auch in seinem Schlafzimmer²⁰ (Abb. 3). Die Vorder- und Rückseiten des Bettes weisen seitlich schräg zulaufende Eckpylonen auf, und die Felder sind durch ein Relief von Dreiecken gegliedert.²¹ Auch die Ornamentbeschläge an den Schränken verlaufen in ägyptisch anmutenden abgeschrägten Linien. Die mathematische Gesetzmäßig-

3 Peter Behrens, Schlafzimmer des Herrn im Haus Behrens, Darmstadt, 1901

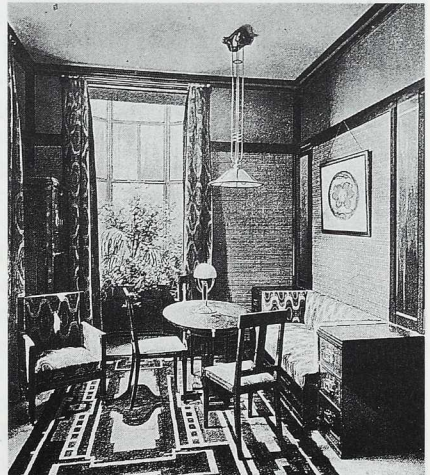
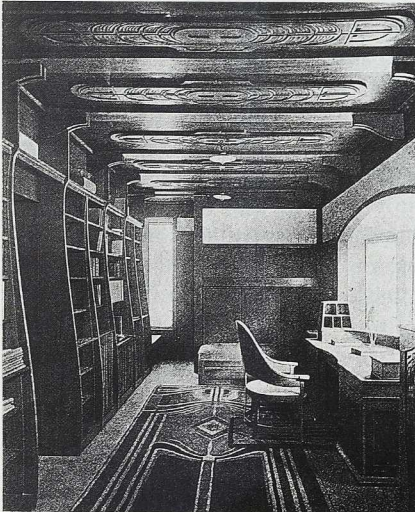




4 Peter Behrens, Schlafzimmer der Dame im Haus Behrens, Darmstadt, 1901

5 Peter Behrens, Arbeitszimmer im Haus Behrens, Darmstadt,

6 Peter Behrens, Damenzimmer im Haus Behrens, Darmstadt

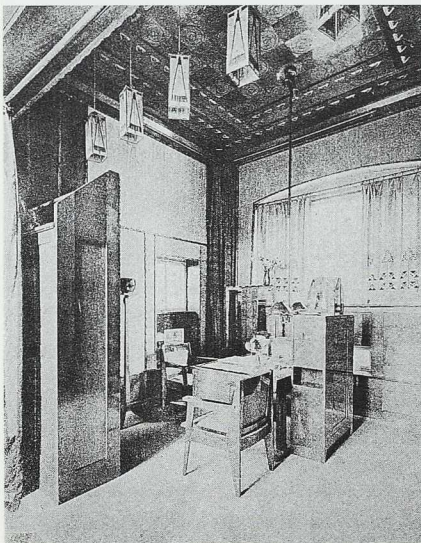


keit und die elementaren Formen der altägyptischen Architektur besaßen für Behrens, wie auch für seine Zeitgenossen, den Ausdruck von Ruhe, Festigkeit und Kraft und damit – wie wir schlußfolgern dürfen – von Männlichkeit. Dies wird durch den Vergleich mit dem Damenschlafzimmer bestätigt (Abb. 4). Die Möbel waren aus dunklem Holz. Die Reliefformen an Bett und Schrank erinnern an Baumstamm, Jahresring und Astknoten, sie wirken eher roh und unbearbeitet. Während hier der Stoff, die Materie dominiert, ist es im Herrenschlafzimmer die Form. Das »Ewig-Weibliche«, dem im Sinne Nietzsches Trieb, Instinkt, ursprüngliche Einheit zukommen, suggerieren die Naturformen. Vernunft, Kraft, Kultur vermitteln die ägyptisierenden Formen. So entwarf Behrens bildnerische Äquivalente für die Geschlechterpolarität in der Definition Nietzsches.

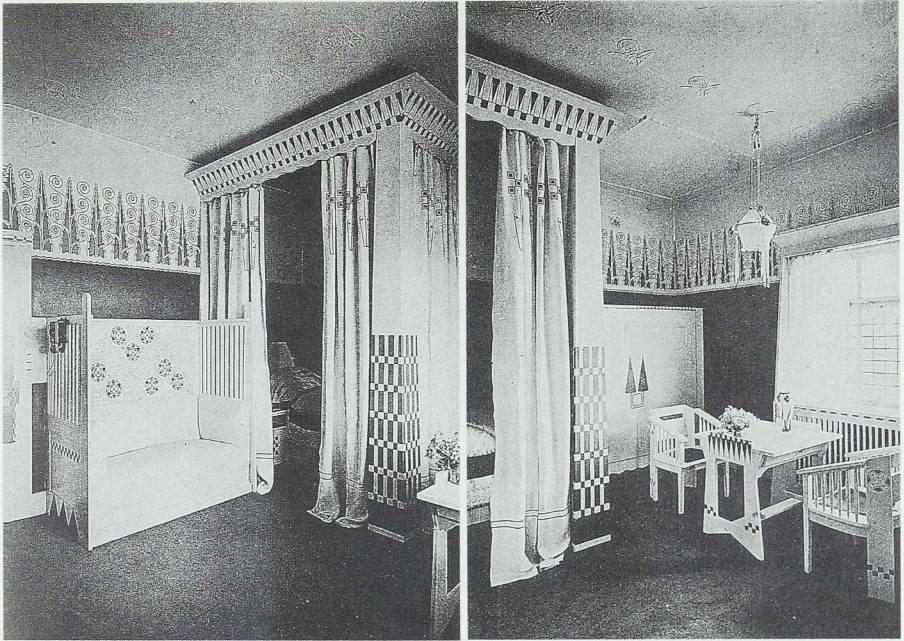
Doch damit nicht genug. Im Damen- und Arbeitszimmer variierte Behrens das Grundthema (Abb. 5, 6). Für ersteres wählte er als Leitmotive eine rechtwinklige Vignette und ein Oval. Er benützte es für die Textilien – Polster, Teppich, Vorhang – und für die Möbel – Schreibsekretär, Glasschrank, Heizungsverkleidung sowie die Tür. Er ließ alle Teile des Raumes zu einer unlösbaren Einheit verwachsen, die nach Maßgabe der Ovalform weiblich konnotiert war.

Das Arbeitszimmer (mit Bibliothek) war dagegen holzverkleidet und einem geometrischen Ornamentmotiv unterstellt, das Karl Scheffler 1902 in seiner Beschreibung des Hauses Behrens deutete: »Rechtwinklig an Leib und Seele – das empfand Friedrich Nietzsche als Symbol alles Wohlgeratenen und Starken.«²²

Im Haus Olbrich war das Arbeitszimmer verhältnismäßig klein, aber auf die zweigeschossige Halle, den Hauptraum des Hauses, hin geöffnet²³ (Abb. 7). Die Ausstattung beschränkt sich auf einige Arbeitsmöbel aus gebeiztem Ahorn. Die Wände waren mit Moiré bespannt. Alles, einschließlich der holzverkleideten Decke, war in Grautönen gehalten. Zurückhaltende Farbigkeit, Aussparen von Dekor, kräftige Möbelformen kennzeichneten das Zimmer des Hausherrn. Im Wohnzim-



7 Joseph Maria Olbrich, Arbeitszimmer im Haus Olbrich, Darmstadt



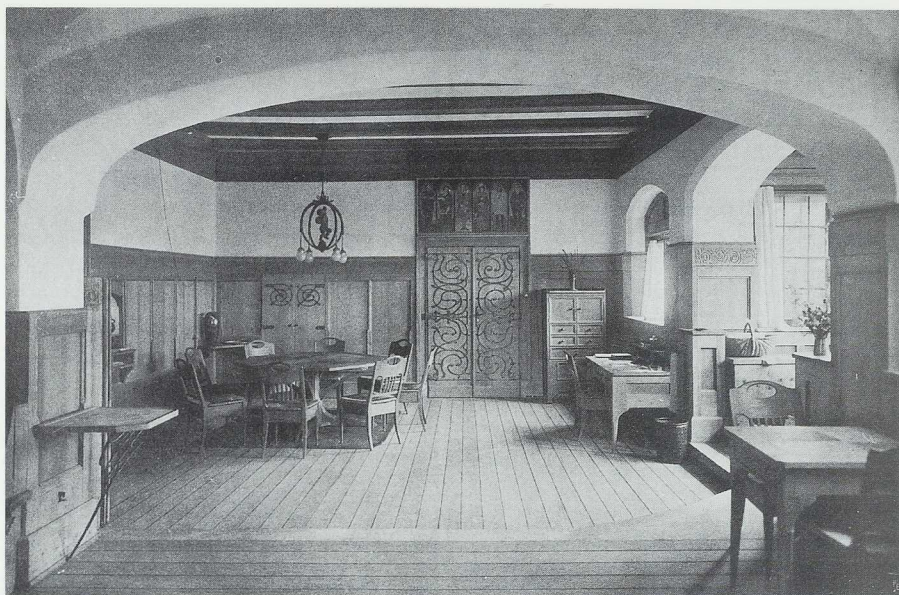
8 Joseph Maria Olbrich, Damenzimmer im Haus Olbrich, Darmstadt

mer der Dame des Hauses im ersten Stockwerk dominierte die Farbe Weiß (Abb. 8). Die Wände, wie auch die geradlinigen kastenförmigen Möbel und Einbauten – z.B. die Bettnische – waren weiß gestrichen und ein kleinteiliger schwarzer Dekor lief über Wände, Möbel und Türen. So wurden Ausstattung und Raumgrenzen fest miteinander zu einem gleichsam ornamentalen Ganzen verbunden. In solchen Räumen machten individuelle Zufügungen und punktuelle Abwandlungen keinen Sinn; sie blieben nur vollkommen, wenn die Bewohnerin keine auffälligen Spuren hinterließ.

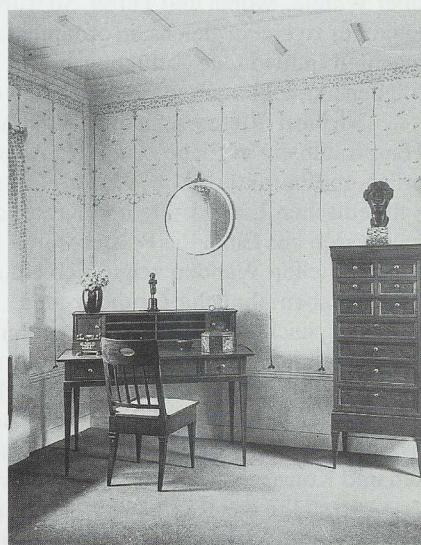
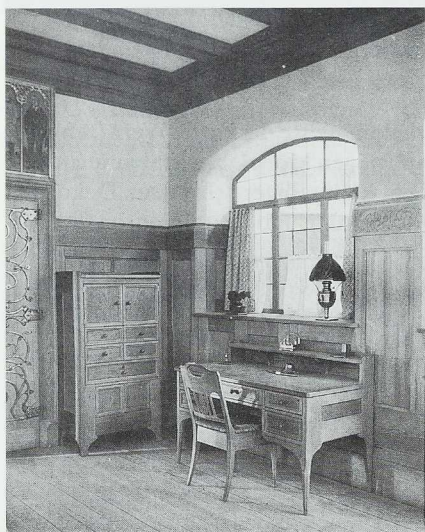
Richard Riemerschmid's Wohnhaus in München-Pasing (1907/8) besaß als Hauptraum ein in Eiche getäfeltes Arbeits-, Wohn- und Eßzimmer von betont bäuerlichem Charakter (Abb. 9a, 9b). Ein zeitgenössischer Kommentar sprach von der »altdeutschen Lebensfülle und Kraft« dieses Raumes.²⁴ Die Möbel im Damenzimmer waren aus Eibe, die Polster waren hellgrau und grünblau gemustert (Abb. 10). An den hellen Wänden zeigte sich ein zarter Dekor. Die beiden Schreibtische und Stühle haben ähnliche Grundformen, aber im Damenzimmer sind sie höher, gestreckter, leichter und wirken eleganter und kultivierter als die Gegenstücke.

Nach dem Ende der Jugendstilornamentik wurde der Geschlechtergegensatz vor allem mit Elementen wie Farbe, Holzart, Gewicht ausgedrückt. Helle Farben und Hölzer vermitteln Leichtigkeit, Beweglichkeit und Eleganz als Kriterien des Weiblichen. Sie wurden durch die kunsthandwerklichen Produkte, durch Zeitschriften und Kunstgewerbe-Ausstellungen verbreitet.

So stellte das Kaufhaus Wertheim in Berlin 1905 ein Damenzimmer »mit dem Ton koketter Anmut« aus. Bei einem anderen sind »die ganz hell gehaltenen



9a und b Richard Riemerschmidt, Arbeits-, Wohn- und EBzimmer im Haus Riemerschmidt, München-Pasing



10 Richard Riemerschmidt, Damenzimmer im Haus Riemerschmidt, München-Pasing

Eschenmöbel fast überzart, jede Linie ist Eleganz, von den Stores bis zum Beleuchtungskörper.«²⁵

Wir sehen, daß die Architekten und Designer dieser Epoche, waren sie nun eher ornamental oder – zukunftsweisend – funktional ausgerichtet, Frau und Mann gleichermaßen in ästhetischer Kodierung vergegenwärtigten. Hatten sie also Gleichbehandlung, was die Präsenz der Geschlechter im Haus betrifft, im Sinn? Ging es ihnen darum, die Ausgewogenheit von Rechten und Pflichten, Kompetenzen und Tätigkeiten symbolisch auszudrücken? Sicherlich nicht, denn die Reformen stellten die geschlechtliche Arbeitsteilung nicht in Frage. Sie sicherten dem Mann sein Handlungsfeld außerhalb des Hauses zu und daneben die Präsenz im Haus. Diese wirkte sich für die Frau ganz anders aus. Wie hätte sie an »ihrem Ort« handeln können, wenn er Raum, in dem sie sich befand, präfiguriert war und Überschreibungen nicht zuließ? Hier war nicht nur der Verzicht auf die Hand verlangt, sondern das Hinübergleiten des Körpers in elementare Formen oder Ornamente. Diese Forderung finden wir in einer Serie von Fotos visuell eingelöst, die Maria van de Velde in den von ihrem Mann entworfenen Kleidern und zwischen Möbelstücken seiner Hand zeigt (Abb. 11). Ihre Rückenansicht erlaubt die perfekte Präsentation des Textils mit dem erlesenen Ornament, das seinerseits mit Möbeln und Wandbild korrespondiert. So entsteht jener Zusammenklang zwischen Frauenkörper, Gegenstand und Raum, der in dieser Zeit auch philosophisch begründet und festgeschrieben wurde.²⁶

Um die gegensätzlichen Leistungen von Frau und Mann zu bestimmen, argumentierte auch Georg Simmel mit elementaren, angeblich aus den anatomischen Unterschieden abgeleiteten Zeichen: In der Geschlossenheit runder Formen findet »das weibliche Wesen seinen symbolischen Ausdruck«; in Formen von »gleichsam aggressiver Eckigkeit... die die wirkungsvolle Berührung mit einem Draußen« suggerieren, der Mann.

Die Frau steht, so folgerte Simmel, unter der Idee des Seins – jedoch nicht ausschließlich, denn um der Balance willen braucht sie einen Gegenentwurf: das Werden. Es erfüllt sich in den weiblichen Tätigkeiten, »die ein Verfließendes und dem einzelnen Hingegebenes sind, ein mit der Forderung des Augenblicks werdendes und vergehendes... ein Dienen an den Tagen und an den Personen.«

Simmel überhöhte mithin ein Ergebnis der geschlechtlichen Arbeitsteilung, die weibliche Hausarbeit, zu einem »Wesensmerkmal«. Er machte es zur Voraussetzung der einzigartigen »kulturschöpferischen Leistung« der Frau: gemeint ist das Haus. Es sind also gerade Vielfalt, schneller Wechsel und steter Neubeginn der weiblichen Arbeit, die in den modernen Räumen und ihrer Ausstattung ihre künstlerische Umsetzung erfahren.

Dennoch erschöpfte sich die ästhetische Relevanz der Frau nicht in solchen Raumbildern. Kurzfristig waren sie als Mitarbeiterinnen, langfristig als Konsumentinnen des jeweils neuen Design gefragt.

Es fällt auf, daß die Stilkünstler um 1900 daran interessiert waren, die Frau als Textilarbeiterin in die Bewegung einzubinden. William Morris war auch in dieser Hinsicht vorbildhaft. Jane Morris, seine Frau, ihre Schwester und weitere Verwandte und Freundinnen, später die Tochter May, arbeiteten in der Firma Morris.

Maria van de Velde wurde die Mitarbeiterin ihres Mannes; sie führte z.B. Stickerereien nach seinen Entwürfen aus. Claire Morawe, die spätere Ehefrau Olbrichs, beteiligte sich an der textilen Ausstattung des Darmstädter Hauses, so an dem mehr-



11 Henry van de Velde, Kleid; getragen von Maria van de Velde

farbig gestickten Vorhang in der Halle des Erdgeschosses. Noch Bruno Taut strebte die Einverleibung weiblicher Textilarbeiten an die vorgegebene funktionale Architektur an.

Unverzichtbar aber waren die Frauen als Konsumentinnen der neuen Produktkultur. Im Kauf, in der Förderung des zeitgenössischen Kunsthandwerks sah Hermann Obrist »ein reiches Feld der Tätigkeit für unsere beschäftigungslosen Frauen, die nicht alle einen Beruf ergreifen können, dürfen oder mögen.«²⁷

Was hieß für ihn Tätigkeit? Die Frau, die die Wohnung einrichtet oder ergänzen will, aber sich noch unsicher in Fragen des neuen Geschmacks fühlt, läßt sich zuerst, etwa in einem Kunstgewerbeverein, beraten und vergibt dann Aufträge. Sie holt z.B. bei mehreren Möbelschreibern Entwürfe ein, bringt ihre Formvorstellungen vor, macht Preisvergleiche. »Statt der erschöpfenden Seancen bei den Schneide-

rinnen wären das Stunden der reinsten Freude, der Freude, künstlerisch und schöpferisch tätige Meister und Gesellen an der Arbeit zu sehen, an einer Arbeit, die für einen selber gefertigt wird, die man wachsen sieht wie ein Kind wächst.«²⁸

Diese Frau, geschult in Warenästhetik und Warenkunde, wird hier zur Auftraggeberin und Förderin des neuen Stils gesteigert. Sie ist die Konsumentin, die künftig immer stärker als wirtschaftliche Macht zählen wird.

IV

Kommen wir nun auf Bruno Taut zurück und damit auf die sozial engagierten Architekten der Weimarer Republik, die durch ihre Wohnungsbauprogramme auch das Leben der Frauen nachhaltig beeinflussten.²⁹

Aus Tauts Buch »Die Neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin« geht deutlich hervor, daß die Wohnung, die er überwinden wollte, noch immer, wie oben gesagt, die Spur des Weiblichen trug. Insofern stand Taut an der gleichen Stelle wie seine Vorgänger – an der im Industriezeitalter entstandenen Kluft zwischen Reformideen und rationaler Produktion einerseits und Lebenspraxis der Frauen andererseits.

Auch er versuchte, diesen Widerspruch durch die Abwehr weiblichen Eigenlebens aufzulösen. Sein politischer Standort bedingte aber eine andere Argumentationsweise. Es fällt auf, daß Taut auf der Basis der marxistischen Denk- und Argumentationsweise spricht. Nach diesem Modell macht er den Frauen zunächst klar, daß sie entfremdete Arbeit leisten. Er stellt ihnen das Übermaß ihrer Arbeit und Belastung vor Augen, dann die Auswirkungen: Erschöpfung und Krankheiten, einschließlich der psychischen Folgen (Nervosität), die auch das Familienleben beeinträchtigen. Indem er ihnen soziale Unverträglichkeit unterstellt, trifft er ins Schwarze ihres Selbstbildes.

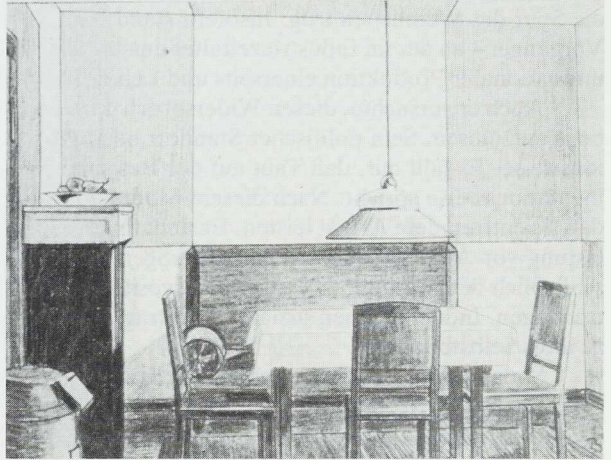
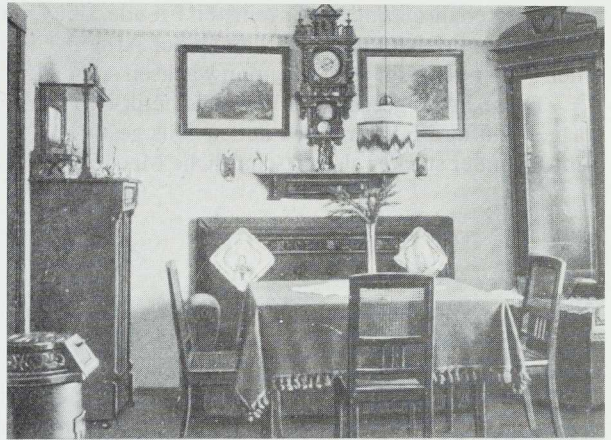
Sodann verspricht er Befreiung von der entfremdeten Arbeit. »Höchstes Kriterium einer guten Wohnungseinrichtung ist die geringste Arbeit der Frau.« In der Tat ist die Ersparnis von Hausarbeit eines der wichtigsten Ziele des »Neuen Bauens«. Alle Architekten stimmten völlig mit dem überein, was S. Giedion in seiner dem Massenwohnungsbau gewidmeten Schrift »Befreites Wohnen« schrieb: »Wir wollen befreit sein... vom Haus, das die Arbeitskraft der Frau verschlingt.«³⁰

Die Architekten können dies alles aber nicht allein bewirken; wie die Industriearbeiter müssen die Frauen selbst ihr Los in die Hand nehmen. Für sie heißt das, die Wohnung alten Stils zu verändern und sie nach Maßgabe der neuen Raum- und Dingästhetik umzustellen.

Taut veranschaulicht diese Arbeit in einer Gegenüberstellung, im Vorher und Nachher eines Arbeiterwohnzimmers (Abb. 12). Entfernt wurden Spiegel, Wanduhr und Bilderschmuck. Sofa und Stühle erhielten einen Leinenbezug, die Lampe einen Papierschirm, die Wände einen Anstrich in klarer Farbaufteilung. Das Oberteil des Vertikos wurde abgestagt.

Die Arbeiten der Frau, die zum »Nachher« führen, bestehen im Wegwerfen, Abtragen, Abschneiden, Tätigkeiten, die auf den Abbruch weiblicher Traditionen zielen. Was dabei gewonnen wird, ist der »konstruktive Körper«, der – wie Taut schwärmt – selbst noch im »schlechtesten Ramschmöbel« steckt, ist die »herrliche Raumbefreiung«. Durch die Reduktion der Möblierung auf das unbedingt Notwen-

12 Umgestaltung eines Arbeiter-
wohnzimmers, aus: Bruno Taut,
Die Neue Wohnung, 1924



dige ließen sich Weiträumigkeit und freie Bewegung erobern. Die weitgehende Auflösung der materiellen Substanz war im Programm des »Neuen Bauens« Voraussetzung für die Öffnung zur umgebenden Natur, zur Sonne, zum Kosmos. Diese Architektur schloß mithin utopische Qualitäten für die Sozialbauwohnung ebenso wie für die Villa ein. Sie ließen sich allerdings nur mit Hilfe der Frauen dauerhaft sichern.

Aber nach der Reduktionsarbeit – die das bürgerliche ebenso wie das Arbeiterwohnzimmer erfordert – wohin mit dem schöpferischen Talent, das sich angeblich im fortwährenden Abstrahieren von emotionalen und sozialen Bedürfnissen entwickelt hat? In Kapitel 6 beschreibt Taut »Die Idealwohnung« auf der Basis des marxistischen Geschichtsmodells. So wie mit dem Sieg der Arbeiterklasse eine neue Gesellschaft entsteht, in der sich die Arbeitskraft frei entfalten kann, so zeigt sich in der »Idealwohnung« der Zukunft die »freigewordene Schöpferkraft« der Frau. Wie äußert sie sich? »Es könnte z.B. an einem ganzen Bodenbelag eines Zimmers jahrelang

gearbeitet werden, ebenso an einer Chaiselonguedecke, einer Matte, und ebenso an der Auskleidung des Innern der Türen eines Wandschranks und des Schrankinneren selbst in reichen Geweben und Stickereien, und jeder Fortschritt daran wäre ein neues Weihnachtsgeschenk.«³¹

In Tauts Vision sind die traditionellen Handarbeiten nicht etwa durch kühne Entwürfe eines »utopischen Design« ersetzt, vielmehr bis zur Unkenntlichkeit in das konstruktive Gerüst funktionaler Architektur eingepaßt. Hausfrau wie Architekt arbeiten nach den gleichen rationalen und ökonomischen Prinzipien, denen auch der Hausbau und die Architektur der Fabriken und öffentlichen Gebäude folgen. So scheint das Geschlechterverhältnis in dem gemeinsamen Projekt der »Neuen Wohnung« im Sinn der Egalität gelöst.

Doch was blieb der Frau tatsächlich übrig?

Neben das Wegwerfen und Vermeiden trat als eine der Hauptaufgaben das unaufhörliche Aufräumen, Säubern und Wischen, um die vorgegebene Form von jenen Überlagerungen und Verunklärungen, die das Leben mit sich bringt, frei zu putzen: »Welche eminenten Aufgaben für sie [die Frau] allein im Aufräumen, nicht bloß materiell, sondern gerade ideell und gefühlsmäßig vorliegen« schwärmte Taut und gelangte von hier aus zu seinem Credo: »Das Praktische und Ästhetische als Einheit; deshalb die Idealwohnung restlos schön.«³² Die praktischen, »niederen« Arbeiten, die Frauen seit jeher im Haushalt machten, sollten nun, nachdem sich die »kreativen« nach Meinung der Architekten integrieren ließen, Priorität erhalten; gerade ihnen kam es zu, die funktionale Ästhetik zu sichern.

Anmerkungen

- 1 Bruno Taut, *Die Neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin*. Leipzig 1924, S. 10.
- 2 Ebda., S. 34.
- 3 S. Giedion, *Befreites Wohnen*. Zürich 1929, S. 7.
- 4 Vgl. Ellen Spickernagel, *Wohnkultur und Frauenrolle im Biedermeier*. In: Margrith Wilke et al (Hg.), *The Wise Woman Buildeth Her House. Architecture, History and Women's Studies*. Groningen 1992, S. 26-31.
- 5 Barbara Mundt, *Historismus. Kunstgewerbe zwischen Biedermeier und Jugendstil*. München 1981, S. 30.
- 6 Jacob Falke, *Die Kunst im Hause*. Wien 1873, S. 354.
- 7 Georg Buß, *Die Frau im Kunstgewerbe*. Berlin 1895, S. 110f.
- 8 Carl von Lütow, *Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873*. Leipzig 1875, S. 181f.
- 9 B. Mundt, S. 30 (wie Anm. 5).
- 10 Ebda.
- 11 J. Falke, S. 348 (wie Anm. 6).
- 12 Cornelius Gurlitt, *Im Bürgerhaus*. Dresden 1888, S. 108.
- 13 Ebda., S. 111.
- 14 Ebda., S. 108.
- 15 B. Mundt, S. 81 (wie Anm. 5) – Vgl. Irene Nierhaus, *Die sichtbare Seele. Zur Topologie der Geschlechter im bürgerlichen Wohnen des 19. Jahrhunderts*. In: *Frauen-Kunst-Wissenschaft* 13, 1992, S. 69-79, bes. S. 73ff.
- 16 Hermann Muthesius, *Das englische Haus*. 3 Bände, Berlin 1908-1911, Bd. 3, S. 189ff.
- 17 Ebda., S. 190.
- 18 Tilmann Buddensieg, *Das Wohnhaus als Kultbau. Zum Darmstädter Haus von Behrens*. In: *Ausstellungskatalog Peter Behrens in Nürnberg*. Nürnberg 1980, S. 37ff.
- 19 Zit. ebda., S. 40.
- 20 Vgl. W. Pehnt, *Altes Ägypten und neues Bauen*. In: Ders., *Die Erfindung der Geschichte*. München 1989, S. 68-87.
- 21 Zu den Möbeln vgl. *Ausstellungskatalog Peter Behrens*, S. 135-139 (wie Anm. 18).
- 22 Karl Scheffler, *Das Haus Behrens*. In: *Dekorative Kunst* 9, 1902, S. 143.
- 23 Vgl. Joseph Maria Olbrich, *Architektur. Vollständiger Nachdruck der 3 Originalbände von 1901-1914*. Tübingen 1988.
- 24 *Ausstellungskatalog Richard Riemerschmidt*. München 1983, S. 221ff.
- 25 *Neue Wohnräume und neues Kunstgewerbe bei A. Wertheim*. In: *Deutsche Kunst und Dekoration* 16, 1905, S. 668f.
- 26 Georg Simmel, *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*. Potsdam 1923. – Der Essay wurde zuerst 1902 veröffentlicht; die zweite, wesentlich erweiterte und überarbeitete Fassung erschien 1911, s. Inka Müller-Bach, »Weibliche Kultur« und »stahlhartes Gehäuse«. Zur Thematisierung des Geschlechterverhältnisses in den Soziologien Georg Simmels und Max Webers. In: Sigrun Anselm, Barbara Beck (Hg.), *Triumph und Scheitern in der Metropole. Zur Rolle der Weiblichkeit in der Geschichte Berlins*. Berlin 1987, S. 115-140, bes. S. 140.
- 27 Hermann Obrist, *Hat das Publikum Interesse?* In: Ders., *Neue Möglichkeiten in der Bildenden Kunst*. Leipzig 1903, S. 55.
- 28 Ebda., S. 57.
- 29 Vgl. Kerstin Dörhöfer, *Das Neue Bauen und seine Folgen für den weiblichen Alltag*. In: S. Anselm, S. 181-206, (wie Anm. 26).
- 30 S. Giedion, S. 6 (wie Anm. 3).
- 31 B. Taut, S. 97 (wie Anm. 1).
- 32 Ebda., S. 95.