

I

In den Anfängen der bürgerlichen Gesellschaft entwickeln sich jene Formen des Wohnens und der Wohnung, deren Schlichtheit, Intimität und »Gemütlichkeit« unter dem Begriff des Biedermeier zusammengefaßt werden. Lange Zeit schien es festzustehen, daß dieser Stil gemäß der Devise: »Das wahre Glück ist in der Einschränkung, nicht in der Ausbreitung zu suchen« (K. Ph. Moritz) allein die bürgerlich-restaurative Sehnsucht nach Rückzug aus dem öffentlichen Leben, nach harmonischem Zusammenleben, nach Wohlbefinden und häuslicher Bequemlichkeit spiegele.

Heute nun wird versucht, die globale Zuschreibung zurechtzurücken und nach dem Anteil der Frau zu fragen, der doch in jenem Zeitraum die Wohnung zugeteilt wurde wie der Schnecke das Haus – nicht zufällig ist dies ein romantisches Symbol der häuslichen Frau.¹ Ich möchte im folgenden zeigen:

- In Romantik und Biedermeier wird der unterschiedliche Anteil von Frau und Mann an der Gestaltung der Wohnung festgeschrieben.
- Die Frau wird auf die Wohnung hin konditioniert und prägt, wie niemals zuvor, ihrem »Geschlechtscharakter« gemäß die häusliche Kultur.
- Die weibliche Ästhetik des Innenraums ermöglicht die Entfaltung des Familienlebens und der privaten Geselligkeit.
- Die Befriedigung über diese Wirkungsmöglichkeit und kulturelle Leistung begünstigt die Akzeptierung des häuslichen Aufgabenbereichs und die Rollenkonformität der Frau.

Wodurch ist nun das biedermeierliche Wohnzimmer gekennzeichnet? Das Wohnzimmer der Gräfin von Gneisenau in Schloß Erdmannsdorf vermittelt für die Frühzeit eine Anschauung (Abb. 1).² Die in den Formen wenig aufwendigen und handwerklich gediegenen Möbel stammen von ca. 1820. Wandschrank, gepolsterte Stühle, Kommode, Vitrine und Klavier sind der Wand entlang aufgereiht; als Möbelgruppe treten Sofa und runder Tisch hervor, die aufgrund des bürgerlichen Wohnens im Kreis der Familie zum Zentrum werden. Mit Bildern bedeckte Wände, feines Porzellan in der Vitrine, am Fenster Regale mit Grünpflanzen, ein kleiner Nähtisch – all dies betont den privaten, intimen Charakter des Raumes. Dies ist der Platz für die stillen häuslichen Tätigkeiten der Frau – Handarbeiten, Briefeschreiben, Musizieren – und für ihr Beisammensein mit der Familie und Freunden im Rahmen bürgerlicher Geselligkeit.

Insgesamt wird der Charakter der Wohnung mehr und mehr durch kleine mit Gefühlswerten besetzte Gegenstände, durch Pflanzen und vor allem



Abb. 1: Wohnzimmer der Gräfin von Gneisenau, Lithografie, um 1830

durch Textilien aller Art bestimmt (vgl. Abb. 3). Nachdem in den zwanziger Jahren die Sprungfeder erfunden worden war, gewinnt der Polsterer gegenüber dem Möbeltischler an Bedeutung: Man geht immer mehr zu gepolsterten Sitzmöbeln über. Teppiche wurden seit den dreißiger Jahren maschinell hergestellt; in der Folge wurden Räume sogar von Wand zu Wand ausgelegt. Auch die Fensterdrapierungen wurden üppiger und einfallsreicher; die transparenten Vorhänge wurden von schweren, undurchsichtigen Vorhängen abgelöst.³ Fühlt man sich nun an die Auspolsterung eines Nestes erinnert, so zeigt das schwäbische Ehepaar-Bildnis aus der Jahrhundertmitte auch die Enge, die mit der Vorstellung bürgerlichen Wohnens fest verknüpft ist (Abb. 3).⁴

II

Das Portrait bezeugt auch die Auswirkung der dualistischen Geschlechterkonzeption auf das häusliche Leben. Der Ehemann, ein Oberst der Kavallerie, ist soeben nach Hause gekommen und ins Wohnzimmer getreten. Was erwartet ihn dort? Eine »kleine Welt« voller Wohnlichkeit, die völlig von seiner beruflichen Umgebung abweicht, und seine Frau am Klavier, die sich ihm nun liebevoll zuwendet. Während sie ganz in die häusliche Umgebung integriert ist, in der sie sich tagsüber betätigt, demonstriert er seine Teilhabe sowohl am öffentlichen als auch am Privatleben. Er hat Tschako und Degen

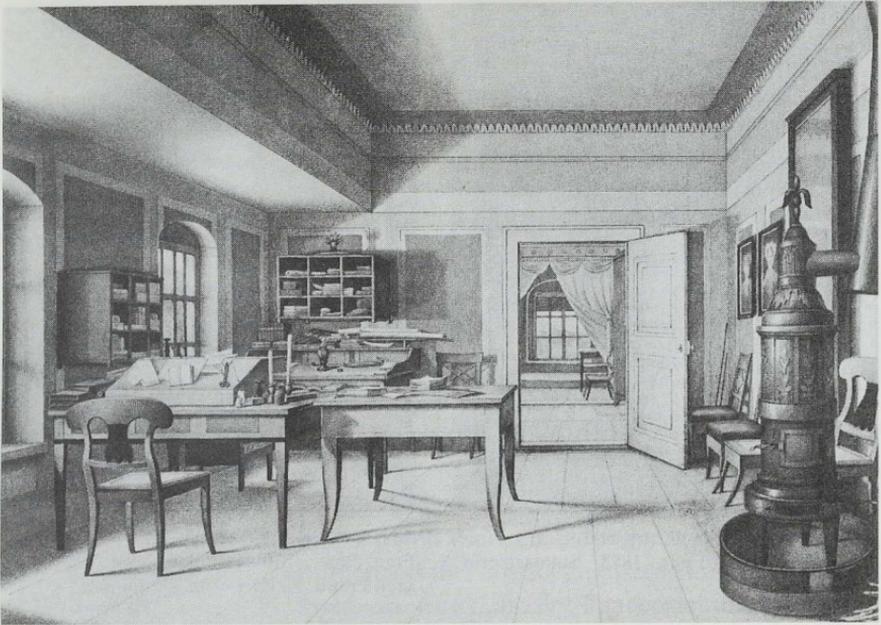


Abb. 2: Wohnzimmer des Grafen von Gneisenau, Lithografie, um 1830

auf dem Sessel abgelegt. Indem er »privat« wird, entledigt er sich einerseits der Zeichen seines Berufes; andererseits bewahrt er – kraft der Uniform – die damit verbundene Würde und Distanz auch zu Hause und gegenüber der Frau.

Diese Rollendifferenz im Haus wird bereits in der bildenden Kunst und Literatur der Romantik häufig thematisiert. So auch in dem Porträt Franz Pffor, das sein Malerfreund Friedrich Overbeck 1810 in Rom malte (Abb. 4). Pffor selbst hat einen Text geschrieben, dessen Aussagen in wesentlichen Zügen in dem Bildnis wiederkehren. Es handelt sich um ein Traumbild seiner Existenz als Maler und als Ehemann:

»In einem nach alter Art gebauten Stübchen ... stünde meine Staffelei und Malgeräth. Ein angefangenes Bild vor mir säße ich da, Fuß- und Reitersknechte im Getümmel wären darauf vorgestellt, der Dampf wölkte sich himmelan, nur die Blitze der Donnerbüchsen und Fauströhren erhellen ihn; gewappnete Ritter auf schäumenden Rossen drängten sich durch das Gewühl, kurz alles was zu einer Feldschlacht gehöre, wäre darauf ... Neben mir läg ein alter Helm und ein Degen. ...

Doch die Türe geht auf, und ein Weibchen tritt herein ... Nicht groß ist sie, doch ist ihr Körper mit jedem Reiz geschmückt. Ihr Gesicht ist der Spiegel ihres guten Herzens. Treue und Bescheidenheit, Güte und Mitleid sind die Hauptzüge darin. Sanftmuth strahlt ihr blaues Auge. Ihr blondes Haar macht den schönsten Kopf vollkommen. Züchtig ist der Busen verhüllt, äußerst liebenswürdig erscheint sie im einfachen Hauskleid; zart sind ihre Hände nicht, die Liebe zur häuslichen Arbeit machte sie rau ... Sie setzt sich an den Tisch, der nicht weit von dem Alkoven steht, in welchem das reinliche Bett der treuesten und keuschesten Liebe geweiht steht, an ihre Arbeit; neben ihr sitzt das schmeichelnde Kätzchen.«⁵



Abb. 3: Franz Seraph Stirnbrand, Graf v. Normann und seine Frau, 1853, Staatsgalerie Stuttgart

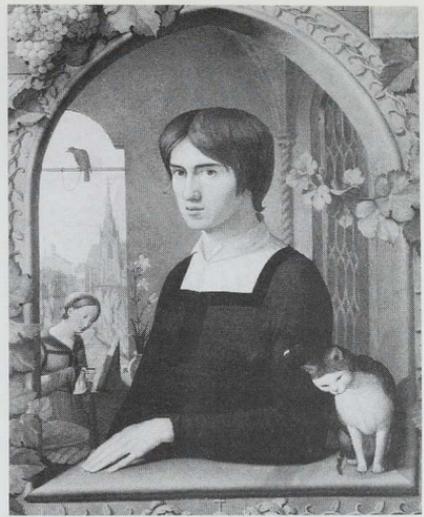


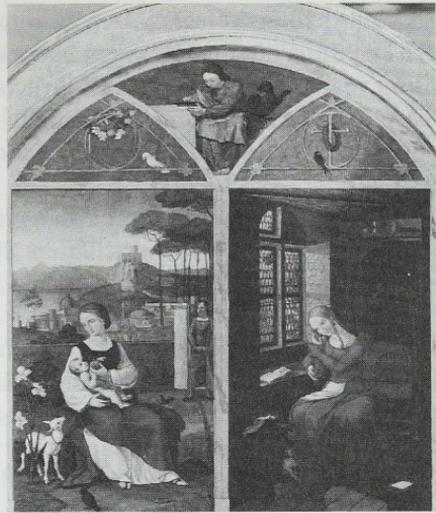
Abb. 4: Johann Friedrich Overbeck, Bildnis Franz Pforr, 1810, Nationalgalerie, Staatl. Museen Preuß. Kulturbesitz, Berlin/West

Der Mann bringt durch seine künstlerische Arbeit die Farbe und den Klang von Tat, Kampf, Aggression in das abgelegene Stübchen, das er sich als Heim träumt. Er vergegenwärtigt also dort »seine« Welt in fiktiven Formen und vermittelt sie auf diese Weise auch der Frau. Sie aber ist ganz in das Hier und Jetzt ihres häuslichen Daseins eingebunden. Was zählt, ist ihre Erscheinung – die aus Sittlichkeit resultierende Schönheit – die Tätigkeiten im Haus und die Sexualität in der Ehe, auf die das Bett und auch die Katze – altüberliefertes Symbol der Sinnlichkeit – verweisen. Diese weiblichen Bestimmungen werden im Haus verwirklicht, sie haben keinen anderen Ort der Entfaltung. Nur das unmittelbare, konkrete Tun obliegt der Frau; der Mann dagegen verfügt über symbolische Formen.

Wie verbildlicht nun Friedrich Overbeck diese Auffassung von Frau und Mann? Pforr am Fenster trägt wie die Frau eine altdeutsche, von mittelalterlichen Altarbildern abgeleitete Gewandung; er gehört zum Innenraum und stellt zugleich mit weitgeöffneten Augen die Verbindung zur Außenwelt her. Die junge Frau im Stübchen aber senkt die Augen, ganz in ihr Stricken und Lesen versunken. Ihre madonnenhaften Züge, die Lilien, das aufgeschlagene Buch entsprechen der Ikonografie der »Verkündigung an Maria«. Ihre Reinheit und Tugend dürfen sich an Maria messen und ihre schlichten Tätigkeiten, die Handarbeiten, erhalten die Aura eines sittlich bedeutungsvollen Tuns.

Pforns und Overbecks Auffassung ist exemplarisch für die romantische Konstruktion des Paares und der Ehe. Die Frau vermag auf der Grundlage

Abb. 5: Franz Pfforr, Sulamith und Maria, 1881, Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt



ihrer häuslichen Existenz und durch die Verbindung von erotischem Reiz und Reinheit die Ehe sowohl attraktiv zu machen als auch mit moralischen Anforderungen zu versöhnen. Sie ist es, die der Paarbeziehung die moralische, den Mann verfeinernde Färbung gibt.

III

Franz Pfforr figuriert sein Weiblichkeitskonzept auch in seinem eigenen male-
rischen Werk. Von zentraler Bedeutung ist das Gemälde »Sulamith und Maria«, 1811 (Abb. 5). Die beiden Frauen verkörpern in dem poetischen Lebensentwurf Overbecks und Pfforrs die auserwählten Bräute.

Im gotisierenden Rahmen, unter zwei Spitzbögen, sind wie in einem Kirchenfenster und in dessen leuchtenden Farben Sulamith und Maria zu sehen. Der linke Teil des Diptychons ist von mittelalterlichen Darstellungen der »Heiligen Familie« abgeleitet: Sulamith in Gestalt der Madonna mit dem Kind befindet sich im »hortus conclusus«, dem Symbol ihrer Keuschheit; außerhalb der heilige Josef, alias Overbeck. Maria auf der rechten Seite, die Pfforr zugedachte Braut, ist wiederum der Verkündigungsmaria nachempfunden. Sie sitzt am Fenster, durch das Licht auf sie fällt – entsprechend jenem göttlichen Licht, Symbol der Empfängnis, das zu der Jungfrau Maria drang.

Pfforr verschmilzt das biblische mit einem zweiten altüberlieferten und empfindungsgesättigten Bild: mit »Venus bei der Toilette«. Er übernimmt das lange, blonde Haar, das Maria ordnet, von der Venus und ergänzt so die feinen, sittlichen Züge der einen um die sinnlichen der anderen: Er versöhnt die Heilige mit der Göttin, d. h. die beiden höchsten Präsentationsformen des Weiblichen, die das Christentum und die antike Mythologie hervor-

gebracht haben, verschmelzen zum romantischen Frauenideal, das auch in der Dichtung häufig unter dem Namen »Maria« auftritt.⁶ Zu dieser Komposition verfaßte Pforr einen ausführlichen Plan, der implizit eine Theorie der häuslichen Existenz der Frau enthält.⁷ Sie erschließt sich von der Lichtmetaphorik her, die die Struktur des Textes bestimmt. Pforr unterscheidet drei Bedeutungen des Lichts:

»Durch ein Fenster, welches man nicht sehen kann, fällt die Sonne auf das reinliche Bett«. Dies entspricht dem Symbol der Empfängnis in den erwähnten Verkündigungsdarstellungen und hebt die Reinheit und Sittlichkeit der Frau hervor.

»Ich möchte machen, wie das blonde Haar von der Sonne beleuchtet wird, indem sie (Maria) es ordnet«. Hier bringt das Licht Venus, d.h. die sinnliche Natur der Frau, zur Erscheinung.

Es prägt aber auch den Innenraum:

»Im ganzen möchte ich hier den stillen, heimlichen Charakter ausdrücken und alles sollte dazu beitragen, ihn zu bezeichnen, durch die Sonne, welche durch das Fenster scheint, denke ich ihm Heiterkeit und Freundlichkeit zu geben«. Ein Ort mithin, an dem Schönheit, Sinnlichkeit und Vitalität der Frau entkräftigt und in eine höhere Natur überführt werden. Um diesen Preis wird der Innenraum zum Refugium, das den Bewohnern Schonung und gedämpftes Glück gewährt.

In einer Variante dieses Bildthemas, in »Zimmerporträts« der Dresdner Romantik, gelingt es, den Realitätsbezug zu steigern.⁸ Gemäß der Aufgabe dieser Bildgattung, »Personen in der ihnen eigentümlichen und ihrem Beruf angemessenen Umgebung« zu zeigen (Wilhelm von Kügelgen), malt Georg Friedrich Kersting 1810 eine Frau am Stickrahmen in einem Interieur mit schlichtem weiblichen Inventar: Laute und Notenbuch für die Hausmusik, Nähkorb, Blumentöpfe am Fenster, das Porträt eines Mannes, mit Blumen umwunden (Abb. 6). Die Malerin Luise Seidler saß Kersting Modell; das Porträt zeigt vermutlich ihren Bräutigam.

Wenn der Maler auch ein zeitgenössisches Interieur charakterisiert, so durchdringen sich doch die symbolischen und die porträthaften Züge derart, daß eine klare Trennung nicht mehr zu vollziehen ist. An der Grenze zwischen Innen- und Außenraum sitzend, empfängt die Frau als eine andere Maria das durch das Fenster fallende Licht. Dieser gedämpfte, sanfte Schatten erzeugende Schein breitet sich im Zimmer aus und verleiht ihm jenen still-belebten Charakter, von dem auch Pforr spricht. Die Rückenfigur ist den Dingen im Raum stillebenhaft zugeordnet. Der tiefe Einklang zwischen Frau und Innenraum erhält durch das Spiegelbild, das ihr schönes Gesicht zeigt, eine besondere Färbung. Es ist größer, als es in Relation zu der Rückenfigur sein dürfte. Die Diskrepanz zwischen dem einfachen Hauskleid mit Schürze und dem Kopf fällt auf: Die blonden Haare sind reichgeflochten, im

Ohr eine große Perle, dazu ist das Gesicht nach dem Modell antiker Statuen idealisiert. Bedenken wir jetzt, daß der Spiegel Symbol der Venus und der weiblichen Schönheit ist, so sehen wir, daß auch Kersting die Verbindung von tugendhafter und sinnlich anziehender Frau sucht. Er präzisiert den Tugendbegriff insofern, als er eine handarbeitende Frau zeigt, eine Frau in Erfüllung ihrer häuslichen Pflichten.

Hausfrau, Madonna und Venus, Tageslicht und christliches Lichtzeichen – die Grenzen scheinen aufgehoben; die bürgerliche Frau geht mit ihrem mythischen Bild eine unlösbare Verbindung ein.

IV

Auf welche Weise aber prägt die romantische Konzeption der Weiblichkeit die biedermeierliche Wohnkultur? Wie gestaltet die Frau ihrer Geschlechtsrolle gemäß ihren Lebensraum? Wir können verschiedene Äußerungsformen erkennen:

Das Bildthema der handarbeitenden Frau verweist darauf, daß die Frauen des mittleren und gehobenen Bürgertums einen großen Teil ihrer Zeit mit Nähen, Stricken und Sticken verbrachten. In der Ausbildung der Mädchen dominierte Handarbeit. Es ist kein Zufall, daß der kleine Näh- und Arbeitstisch der Frauen unter den Biedermeiermöbeln einen ersten Platz einnimmt. »Hier kommt es zu den geistreichsten und unabhängigsten Formen im Biedermeier, der Phantasie der Meister scheint keine Grenzen gesetzt.«⁹ Es wurden unendlich viele Typen entwickelt mit zahlreichen kleinen Schubladen und Fächern, mit eingelassenen Nadelkissen und Farbnapfchen fürs Aquarellieren.

Wichtig für unseren Zusammenhang ist es, zu bedenken, daß diese geschlechtsspezifische Tätigkeit – die zeitintensiv und auch qualifiziert war – nicht als Arbeit, sondern als »weibliche Kunst« gewertet wurde und hohes Ansehen genoß. Der Grund liegt sicher darin, daß diese »Kunst« der Erwerbsarbeit der Männer diametral entgegengesetzt war: Die Produkte sollten nicht auf dem Markt ausgetauscht werden; wünschbar war, daß sie im Haus oder im Freundeskreis verblieben. Die Techniken veränderten sich kaum im Laufe der Zeit. Weder wurden sie, wie in der Industrieproduktion, laufend verbessert, noch wurde arbeitsteilig verfahren, um eine höhere Produktivität zu erzielen. Die weibliche Handarbeit besaß – insofern die Frau dabei großen Fleiß und Emsigkeit an den Tag legte – vor jedem materiellen Nutzen einen hohen moralischen Wert und ästhetische Qualität.¹⁰ Wenn nun die Biedermeierwohnung, wie oben erwähnt, durch den Zuwachs an Textilien gekennzeichnet ist, so sehen wir, daß die »Berufung« der Frau zur feinen Handarbeit ein vielfaches Echo in der Wohnung fand. Sie sah ihre Arbeit, sich selbst, in den textilen Objekten ringsum gespiegelt und wurde dadurch angehalten, sich mit der Wohnung zu identifizieren.

Auch die biedermeierlichen Gegenstände, wie Topfblume, Vogelbauer, Kleinskulptur, Freundschaftsbildchen, haben einen durchaus »weiblichen Charakter«. Denn es handelt sich um Verkleinerungen dessen, was Natur und Kunst bieten: Statt der Großplastik Nippes; Natur in Form einer Pflanze und eines Vogels im Bauer; Hausmusik mit dem Beiklang des Dilettantischen anstelle professionell ausgeübter Musik. Diesen Gegenständen einer weiblichen Ästhetik fehlt der höhere Zweck; sie haben sich häuslich zu bewähren. Sie sind ein beredtes Zeugnis dafür, daß die bürgerliche Hausfrau von Studium und Beruf, von Kunst und Wissenschaft weitgehend ausgeschlossen war. Da sie im Innenraum permanent Übereinstimmungen zwischen sich und den Dingen erfuhr, wuchs ihre Bindung an das Haus. Draußen gab es solche Identifikationsangebote nicht – wie umgekehrt der Mann sich nicht in den Gegenständen des Wohnraums wiederfinden konnte.

Darüber hinaus wird ihr von Kindheit an vermittelt, daß eine zentrale Eigenschaft ihres Geschlechtscharakters – die Reinheit – sich in allen ihren Tätigkeiten zu äußern habe. Sie erfährt, daß der Sinn ihrer vielfältigen Arbeiten nicht in deren Zweckdienlichkeit und Effektivität, sondern in der Erzeugung und Verbreitung von Ordnung und Sauberkeit liegt. In der Rede einer Mutter an ihre Tochter, erschienen in dem Frauentaschenbuch »Alruna« von 1805, klingen diese Forderungen so:

»Zeige Deine Tugend jetzt im Bilde der heiteren, wonnegebenden Gattin, dann als flinke, alles für den Hausgefährten sorgsam säubernde Hausfrau; hier als die reinlichste Bereiterin der Speisen. . . Dein Gewand trage stets, wie Dein Gesicht, den Liebreiz der höchsten Reinlichkeit an sich, der so gewöhnlich auf eine reine Seele deutet. . . « Die mütterliche Ermahnung hat Erfolg: »Spiegelblank fand man alles im Hauswesen geputzt und gescheuert.«

Hausarbeit, Kochen, Kleidung, Körper und Seele – alles gerät unter das Diktat der Sauberkeit, der Reinheit. Sie wird zu einer moralischen Kategorie, durch die die Frau an ihre Aufgaben und an das Haus gebunden wird. Durch den tätigen und täglichen Beweis ihrer »Reinheit« löst sie den Körper, das Essen, das häusliche Leben aus der Sphäre des Triebhaften, Chaotischen und Schmutzigen – freilich um einen hohen Preis: Das Sinnenerfreuende wird zugleich abgedrängt und verbannt. Sich selbst und die Wohnung »sauber« zu halten, wächst zu einem Anspruch, der in der Geschichte der Frau eine beherrschende Rolle spielen und der sich, nicht nur im Extrem des Ordnungs und Putzzwangs, oft genug gegen sie selbst kehren sollte. Für ihr Selbstverständnis wurde es entscheidend, daß ihr die Erfahrung der Produktivität vorenthalten wurde zugunsten der moralischen Integrität.

Die Tendenz zur Entsinnlichung und Entwirklichung äußert sich auch in den oben betrachteten romantischen Innenraumdarstellungen. Licht und Glanz, die den Raum, in dem sich die profane Madonna befindet, überhohen, erweisen sich als Metapher der geforderten Reinheit. Sie bewirken, daß



Abb. 6: Georg Friedrich Kersting, Frau am Stickrahmen, 1812, Kunstsammlungen zu Weimar

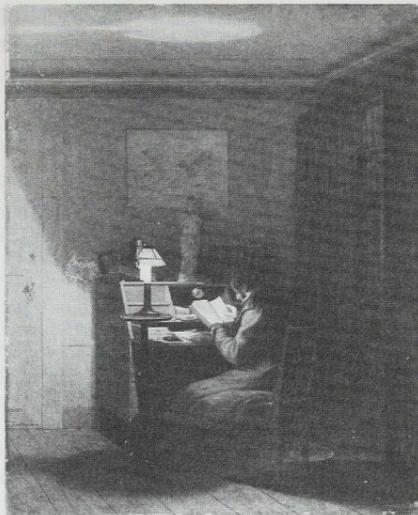


Abb. 7: Georg Friedrich Kersting, Leser am Schreibtisch, 1812, Kunstsammlungen zu Weimar

der Wohnraum nicht als bloßes Gehäuse für das alltägliche Leben, sondern als ein gleichsam geweihter Ort erscheint – allerdings nur dann, wenn er unmittelbar der Frau zugeordnet ist. Für das häusliche Arbeitszimmer des Mannes trifft dies nicht zu, wie ein Vergleich der beiden Zimmerporträts aus Schloß Erdmannsdorf zeigt (Abb. 1, 2).

Das Wohnzimmer der Gräfin ist mit Plattenboden und Kassettendecke kostbarer als das des Grafen ausgestattet. Das durch die rückwärtigen Fenster einfallende Licht bricht sich vielfach auf den polierten Möbeln, in Spiegel, Glaslampe und Plattenboden. Der perspektivischen Verzerrung des Plattenmusters, den Spiegelungseffekten und feinen Schattenfigurationen verdankt der Raum eine Aura, die ihn entrückt und fast unbetretbar erscheinen läßt.

Wie anders dagegen das Zimmer des Grafen. Die büromäßige Gleichartigkeit und die Reihung der Möbel verraten, daß der Inhaber Verwaltungsarbeiten hier erledigt. Das Licht: eine gleichmäßige Tagesbeleuchtung mit entsprechendem Schatteneinfall. Die Oberflächen der Möbel, Fußboden und Decke bleiben stumpf. Die Lichtmetaphorik findet hier keine Anwendung – der Raum ist irdisch-nüchtern und zugänglich.

Eine gleichartige Auffassung sehen wir bei Georg Friedrich Kersting. Denn auch die »Frau am Stickrahmen« besitzt ein männliches Pendant, den »Leser am Schreibtisch« (Abb. 7). Buch, Weltkarte an der Wand und weibliche Skulptur auf dem Sekretär repräsentieren Wissenschaft, Kunst und Welterfahrung des männlichen Bewohners. Er ist, wie die Stickerin, vom

Betrachter abgewendet und in seine Tätigkeit vertieft. Aber indem er bei künstlichem Licht liest und studiert, öffnet sich ihm eine Welt, während die Frau auf das Stichein mit Nadel und Faden, auf das überschaubare Produkt ihrer Hände verwiesen bleibt. Dieser Raum ist der Pflege männlicher Interessen vorbehalten; er dient weder dem praktischen Lebensvollzug noch dem familiären oder geselligen Leben. Der Mann verleiht der Wohnung vielmehr eine zusätzliche Dimension: Kunst und Wissenschaft finden durch ihn Platz im bürgerlichen Privatleben.

V

Wenn die Frau die häuslich-ästhetische Kompetenz besitzt, so ist diese mit einem für die bürgerliche Entwicklung grundlegenden Zweck verknüpft: Auf der Grundlage einer weiblichen Wohnkultur konnten sich Familienleben und Geselligkeit entfalten. Diesen Zusammenhang erschließt uns Karl Gutzkow in seinen Erinnerungen »Aus der Knabenzeit« (1852):

»Welch ein Reiz liegt in der traulichen Geselligkeit eines gebildeten Hauses! Kein Patschuli oder Moschus und doch ein eigener Duft, keine strahlenden Lüster und doch ein heller Glanz! Die Ordnung und die Pflege verbreiten überall eine Wärme und Behaglichkeit, die neben den äußeren Sinnen auch das Gemüt ergreift. Die kleinen Arbeitstische der Frauen am Fenster, die Nähkörbchen mit den kleinen Zwirnrollen, mit den blauen englischen Nadelpapieren, den buntlackierten Sternchen zum Abwickeln der Seide, die Fingerhüte, die Scheren, das aufgeschlagene Nähkissen des Tischchens, nebenan das Piano mit den Noten, Hyazinthen in Treibgläsern am Fenster, ein Vogel in schönem Messingbauer, ein Teppich im Zimmer, der jedes Auftreten abmildert, an den Wänden die Kupferstiche, die Beseitigung alles nur vorübergehend Notwendigen auf entfernte Räume, die Begegnung der Familie unter sich voll Maß und Ehrerbietung, kein Schreien, kein Rennen und Laufen, die Besuche mit Sammlung empfangen, abends der runde, von der Lampe erhellte Tisch, das siedende Teewasser, die Ordnung des Gebens und Nehmens, das Bedürfnis der geistigen Mitteilung... «¹¹

Gutzkow zeigt, warum der von der Frau geprägte Raum günstig für das bürgerlich-familiäre Leben ist: Er ist frei von Spuren produktiver Arbeit. Nicht einmal die Gerätschaften der weiblichen Handarbeit sind im Gebrauch; sie breiten sich farbig-schimmernd im Zimmer aus. Die Zeichen des »demonstrativen Müßiggangs« der Frau werden als stillebenhafte Objekte wahrgenommen, die dem Raum eine ästhetische Dimension verleihen. Die Hyazinthe im Treibglas, der Vogel im Bauer: hier wird Natur domestiziert, wird unmittelbares Leben gebrochen. Auf diese Weise wird Häuslichkeit als Generalfahrung zum »Draußen«, zur Arbeitswelt der Männer konstituiert. Nichts erinnert an die Sachzwänge, an Leistungsdruck und Konkurrenz des Arbeitslebens. Hier zählen ästhetische und moralische Werte, die dort zu kurz kommen, und deshalb kann sich hier bürgerliche Individualität bilden und können die Einzelnen in der Familie, in der Freundesgruppe und im geselligen Zirkel miteinander verkehren. In diesem Rahmen entfaltete die Frau ihre reichen Wirkungsmöglichkeiten und erbrachte eine kulturelle Leistung, durch die sie ein Maß an Selbstbestätigung und Befriedigung erfahren

sollte, das sicherlich mit dem des Mannes, der seine Aufgaben im öffentlichen Raum erfüllte, vergleichbar ist. Wen sollte es da wundern, daß die Frau so lange im Innenraum blieb?

Anmerkungen

- 1 E. Schulze: Trautes Heim, Glück allein! Über die Domestizierung der Frau im Biedermeier; in: Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis, IV, hrsg. von der Sozialwissenschaftlichen Forschung und Praxis für Frauen e.V., München 1980 – Zur Schnecke vgl. Titelkupfer des »Frauentaschenbuchs für das Jahr 1819« von F. de la Motte-Fouqué.
- 2 E. Wiese: Biedermeierreise durch Schlesien, Darmstadt 1966, S. 280f.
- 3 P. Märker: Innenräume um 1800; Katalog der Ausstellung, Frankfurt a.M. 1976/77, o.S.
- 4 Katalog der Ausstellung: Schwaben sehen Schwaben, Stuttgart 1977, S. 88f.
- 5 Zitiert bei M. Howitt: Friedrich Overbeck, Bern 1971, Bd. 1, S. 205f.
- 6 Vgl. H. Steffen: Lichtsymbolik und Figuration in Arnims erzählender Dichtung, in: Hans Steffen (Hrsg.): Die deutsche Romantik, Göttingen 1967, S. 191, Anm. 14.
- 7 Zitiert bei F. Lehr: Die Blütezeit romantischer Bildkunst. Franz Pforr, der Meister des Lukasbundes, Marburg 1924, S. 286ff.
- 8 Vgl. D. de Chapeaurouge: Das Milieu als Porträt; in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 22, 1960, S. 137–158.
- 9 G. Himmelheber: Biedermeiermöbel, Düsseldorf 1973, S. 28.
- 10 Die bürgerliche Weiblichkeitsideologie führte zur Leugnung der finanziellen Bedeutung der Hausarbeit und der Handarbeiten. Diese wurden oft verkauft, um die schlechten Einkommensverhältnisse zu verbessern – vgl. D. Ladj-Teichmann: Weibliche Bildung im 19. Jahrhundert: Fesselung von Kopf, Hand und Herz?; in: I. Brehmer u. a. (Hrsg.): Frauen in der Geschichte, Düsseldorf 1983, Bd. 4, S. 219ff.
- 11 Zitiert bei G. Hermann: Das Biedermeier im Spiegel seiner Zeit, Oldenburg 1965, S. 45.