GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Mutter_schafft – von un/sichtbarer Hausarbeit im Schöner Wohnen Magazin der 1970er-Jahre

Umbach, Rosanna

2018

https://doi.org/10.25595/1568

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Umbach, Rosanna: *Mutter_schafft – von un/sichtbarer Hausarbeit im Schöner Wohnen Magazin der 1970er-Jahre*, in: FKW : Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur (2018) Nr: 64, 44-57. DOI: https://doi.org/10.25595/1568.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY NC ND 4.0 Lizenz (Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY NC ND 4.0 License (Attribution - NonCommercial - NoDerivates). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

// Rosanna Umbach

MUTTER_SCHAFFT – VON UN/SICHTBARER HAUSARBEIT IM *SCHÖNER WOHNEN* MAGAZIN DER 1970ER-JAHRE

Das Wartezimmer. Ein Durchgangsraum des kurzen Verweilens. Des Beine-Übereinanderschlagens. Des Blätterns. Bunte Türme aus Glanzpapier, farbenfroh bedruckt mit schlagworthaften Überschriften. Essen Sie das! Kaufen Sie dies! Tragen Sie jenes! Und zwischen all den Frauen*magazinen mit ihren Dos and Dont's inmitten der obligatorischen Autospecials und dem Stern im Papiermantel liegen auch immer die Wohnzeitschriften. Auch hier werden Ratschläge gegeben. Allerdings steht nicht (nur) der frauisierte* Körper im Mittelpunkt der Normierungsmaßnahmen, sondern auch die Wohnung. Denn Wohnen will gelernt sein.

Die Wohnung fungiert als gesellschaftliche Bühne, als *Schau_Platz* (Nierhaus/Nierhaus 2014), an dem sich bestimmte Machtverhältnisse manifestieren und gleichsam neue Formen des Zusammenlebens denkbar werden. Wohnen und seine Abbildungen im Repräsentationssystem der Zeitschrift referieren immer auch auf gesellschaftspolitische Fragen: Sei es das normierte Abziehbild der heteronormativen, meist *weißen* Kleinfamilie, die inflationär die Bildwelten der *Schöner Wohnen* bewohnt, die über Interieur und Architektur eingerichteten Arbeits- und Beziehungsweisen oder die innerhalb der Bild_Texte seriell fortgeschriebenen Vorstellungen von Geschlecht. Zwischen den Zeilen ist eine Vorstellung vermeintlich ‚richtigen' Wohnens angelegt. Denn auch im Wohnzimmer gelten Dos and Dont's.

Blättert man durch die *Schöner Wohnen*, dann begegnet einem darin ge_wohnte Geschlechterdifferenz. Konzepte von Familie und Care-Arbeit befinden sich zwar kontinuierlich in Aushandlung, doch auch heute noch sind die Rollen und Arbeitsverhältnisse im Wohnen entlang bestimmter Geschlechterdifferenz klar verteilt – auch wenn sich mittlerweile einiges in Bewegung befindet. Es wird umgeräumt und gleichzeitig scheinen manche Verhältnisse unverrückbar. Den Wohnmagazinen kommt dabei eine konstituierende Funktion zu, denn sie formieren Bild_Texte, „an dem sich das Subjekt zeigt und an dem ihm gezeigt wird" (ebd.: 9). In der Einleitung zum Tagungsband *Wohnen Zeigen* heißt es, dass die „Positionen des Wohnens [...] wesentlich durch Modelle von Raum- und Bewohner_innen(an)ordnungen

in verschiedenen Medien realisiert“ (ebd.) werden, wobei unter eben „jene[n] Akteur_innen, Instanzen und Institutionen, die im ‚mächtigen‘ Zeigen eines ‚richtigen‘ (Be-)Wohnens durch ‚richtig‘ agierende Bewohner_innen die gesellschaftspolitische Dimension des Wohnens verdeutlichen“ (ebd.), auch die Wohnzeitschrift figuriert werden kann.

Diese Prozesse des „Zu-Sehen-Gebens“ (Schade/Wenk 2005, 2011), die – didaktisch angelegten – Zeigestrukturen des Wohnmagazins und die sich Heft um Heft erblätterten Bilder_Geschichten, sind Teile einer visuellen An/Ordnung von Wohnen. Die Zeitschrift *Schöner Wohnen* bildet einen diskursiven Raum, der in seinen verschiedenen Bildformaten und typografischen Textbauten ein spezifisches *Wohnwissen* (Nierhaus/Nierhaus 2014) ausprägt und damit als Teil eines dominanten Diskurses gelesen werden kann. Die Räume der Zeitschrift mitsamt ihrer Bewohner_innen bilden eine Bühne, auf der Arbeits- und Lebensweisen ebenso aufgeführt werden wie Beziehungs- und Lehrstücke. Dabei wird manches besonders gut ausgeleuchtet, anderes landet in der Abstellkammer oder geschieht hinter verschlossenen Türen. Man muss sich bei der Bild_Lektüre immer wieder fragen, welche Bereiche des Wohnens titelwürdig sind und welche in der Peripherie, den Ecken und Nischen versteckt bleiben.

In der Masterarbeit *Mutter_schafft: Zur Un/Sichtbarkeit von Hausarbeit. Visuelle Diskurse im „Schöner Wohnen“ Magazin und in feministischer Kunst der 1970er-Jahre,*[1)] deren Ergebnisse die Grundlage dieses Aufsatzes bilden, untersuche ich, wie im *Schöner Wohnen* Magazin Hausarbeit *un/sichtbar* gemacht und wie entlang ihrer Repräsentationen der „Wohn-Arbeit“ (Heindl 2013) eine binäre Geschlechterdifferenz produziert und verfestigt wurde. In ausgewählten Bildmaterialien werden die Haus_Frauen_Körper, die in den Anzeigen der *Schöner Wohnen* auftauchen, nach ihrer Einbettung in vergeschlechtlichte Diskurse von Hausarbeit und ge_wohnter Geschlechterdifferenz befragt.

Dabei offenbarten sich ambivalente und ineinander verstrickte Strukturen der *Un/Sichtbarmachung* von Hausarbeit. Einerseits wird die Wohnung als Arbeitsraum der Frau* konstruiert, in der ihr Körper zur beständigen Reproduktivität und sie als „schöne Seele“ (Duden 1977 zit. n. Nierhaus 1999: 97) im Wohnen zur Veräußerung sekundärer Hausarbeit angehalten wird; gleichzeitig sollen die unschönen Tätigkeiten im Verborgenen verrichtet werden, um die Atmosphäre des Wohnlichen nicht zu gefährden.

1)
Die Masterarbeit *Mutter_schafft: Zur Un/Sichtbarkeit von Hausarbeit. Visuelle Diskurse im „Schöner Wohnen Magazin“ und in feministischer Kunst der 1970er-Jahre* wurde am 09.01.2017 an der Universität Bremen zur Erlangung des Master of Arts im Studiengang Kunst- und Kulturvermittlung eingereicht und ist bislang noch unveröffentlicht.

Der Slash, der im Titel die Sichtbarkeit von der Unsichtbarkeit trennt und beide gleichsam flimmernd miteinander verbindet, zeigt, dass Sichtbarkeit nie isoliert zu betrachten ist, da sie „in einem gegenseitigen Modulationsverhältnis zu[r] Unsichtbarkeit steht“ (Holert 2000 nach Schaffer 2008: 13).

Zum Umgang mit Textzeichen als Interventionen im Bereich des Sprachlichen siehe die Ausrichtung und Arbeit des Forschungsfeldes *wohnen+/-ausstellen* sowie die Texte und theoretischen Positionen von Kathrin Heinz und Irene Nierhaus (siehe hier zum Beispiel den Aufsatz von Irene Nierhaus *Matratze / Matrize: Möblierungen von Wohnen und Wissen* sowie den Aufsatz von Kathrin Heinz *Bezugssystem Matratze [Denkausschnitte]*, die in dem von den beiden Autorinnen herausgegebenen Buch *Matratze / Matrize. Möblierung von Subjekt und Gesellschaft. Konzepte in Kunst und Architektur* (2016) im transcript Verlag erschienen sind).

Hinter Begriffe wie Mann* oder Frau* wird im Text ein * gesetzt, um deren Konstruiertheit aufzuzeigen. Auch der vielzitierte weibliche* Körper soll als ein gesellschaftliches Konstrukt verstanden werden. Jedoch unterliegen gerade über ihre vermeintliche Reproduktionsfähigkeit als weiblich* formierte Körper besonderen Prozessen der Vergesellschaftung, die im Laufe dieses Textes kritisch hinterfragt werden.

Über die historischen Prozesse des Zurückdrängens der (sichtbaren) Arbeitsbereiche aus dem Mittelpunkt des Wohnens – wozu auch die architektonische Struktur der Wohnung beitrug – wurde eben jenes Wohnverständnis generiert, „in dem Hausarbeit unsichtbar bleiben und den heimkehrenden Familienvater nicht belästigen soll – ein Rat, der in Hausfrauenzeitschriften ständig memoriert wurde. Zu dieser unsichtbar werdenden Hausarbeit gesellte sich eine immer intensivere *sekundäre* Hausarbeit, die jegliche Tätigkeit der Hausfrau als eine psychisch-schöne Tätigkeit generierte. Gegenüber der primären sollte die sekundäre Hausarbeit jedoch besonders sichtbar werden, sozusagen als andauernde Veräußerung von Innerlichkeit, d.h. mit Liebe kochen und mit Gefühl den Tisch decken." (Nierhaus 1999: ebd.) Die Frau* wurde zur zentralen Agentin der Herstellung und Aufrechterhaltung eines „bürgerlichen Wohngefühls" (ebd.), das auch in den 1970er-Jahren als zentrales Glücksversprechen in den Ressorts der *Schöner Wohnen* formuliert wird.

Insbesondere die Küche ist dabei ein räumliches Setting der *Un/Sichtbarmachung* häuslicher Arbeit, denn auch in den 1970er-Jahren ist es die Frau*, die darin steht und für ihre Auskleidung mit dem technisierten Interieur der Hausarbeit wirbt. Obwohl sich im Vergleich zu den Repräsentationen der vollends in der Hausarbeit und ihrer Rolle aufgehenden Hausfrauen* der 1950er-Jahre eine beginnende Ausdifferenzierung von weiblichen* Lebensentwürfen ausmachen lässt – es begegnen uns Junggesell_innen, studierende und arbeitende Frauen* – sehen wir die Frauen* in den Anzeigen und Reportagen nie konkret arbeiten. Die Küche als Arbeitsraum wird hier ad absurdum geführt, scheint sie doch bloße Bühne für den Müßiggang von Frauen* zu sein, die meist mit dem Eingießen oder Einnehmen von Getränken beschäftigt sind oder einfach lächelnd in der Küche stehen. Hausarbeit in ihrer Ausführung und Verkörperung bleibt unsichtbar. Wir sehen keine bratenden, kleckernden, knetenden, mangelnden, rührenden, schneidenden oder wischenden Frauen*. Den Boden schrubben tut hier niemand. Es ist die titelgebende *Un/Sichtbarkeit* der Hausarbeit, die Frage nach dem, was gezeigt wird und was wir auf den Seiten eines Wohnmagazins nie zu sehen bekommen.

[Was wir nicht sehen, ist das schmutzige Geschirr, das im blasenwerfenden Spülwasser schwimmt. Was wir nicht sehen, sind die Flecken und Staubfäden, der angetrocknete Dreck und die wunden Hände. Was wir niemals sehen, sind die gebeugten Rücken, die schwitzenden Achseln, die müden Knochen. Was wir

nicht sehen sollen, sind die Spuren des arbeitenden Körpers.]
Die politische Dimension dieser in das Zeigesystem der Zeitschrift eingelassenen Repräsentationen wird dann deutlich, wenn man die Unbezahltheit von Hausarbeit auch als Effekt ihrer Unsichtbarkeit versteht (Bock/Duden 1977: 120).

Die Bildwelten der *Schöner Wohnen* vermitteln der Betrachter_in, dass Hausarbeit eine Nebensächlichkeit sei – eine Strategie patriarchaler Argumentation, über die sich die Bilder in ein größeres Verständnis von Care-Arbeit einfügen. Die Bildrhetorik ebenso wie ihre Vertextung suggerieren: Die Hausfrau* und Mutter handelt altruistisch entlang der Konstruktion ihres Geschlechtscharakters, der sich seine historische Formierung fortschreibend auch in den 1970er-Jahren noch als vernaturalisierte Größe hält. Silvia Federici formuliert 1975 das Ziel der *Lohn für Hausarbeit*-Kampagne wie folgt: „Es ist die Forderung, durch die unsere Natur endet und unser Kampf beginnt; denn Lohn für Hausarbeit zu verlangen, bedeutet diese Arbeit als Ausdruck unserer Natur abzulehnen und damit eben die Rolle abzulehnen, die der Kapitalismus für uns erfunden hat. […] Von dem Zeitpunkt an, da Hausarbeit vollständig naturalisiert und sexualisiert ist und zu einem weiblichen Attribut wird, werden wir alle als Frauen dadurch charakterisiert." (Federici 2012 zit. n. Adamczak u.a. 2015: 18f.) Die Hausfrau* gilt nämlich trotz ihrer diversen Arbeitsbereiche im Haus, dem Kochen und Putzen, dem Schrubben und Spülen, dem Großziehen der Kinder und der Unterstützung des erwerbstätigen Ehemanns* – sprich den ausdifferenzierten Bereichen der Reproduktionsarbeit – als „Nicht-Arbeitende" (Bock/Duden 1977: 120).

In der Ab/Bildung dieser Verhältnisse in den Medienensembles der *Schöner Wohnen* verfestigen und reproduzieren sich bestimmte diskursive Linien von Hausarbeit. Um exemplarisch diese (visuellen) Strukturen der *Un/Sichtbarmachung* körperlicher Arbeit im (technisierten) Interieur der Hausarbeit nachzuvollziehen, werden diese Prozesse der Verkoppelung von Arbeit und Körper im Feld des Wohnens anhand von zwei Materialien in den Blick genommen: anhand einer Anzeige in der Maiausgabe der *Schöner Wohnen* aus dem Jahr 1975 für die Waschmaschine *Candy* **(Abb. 1)** sowie anhand der *Geburtenmadonna* (1976, **Abb. 2**), einer Arbeit von Valie Export, die als künstlerische Neu-/An- und Un-/Ordnung von Bildfragmenten einen kritischen Zugriff auf die Auseinandersetzung mit dem hausarbeitenden Körper eröffnet.

Wir fragen uns zunächst: Was sehen wir? Sie weiß, was sie will. Das steht weiß und mit Serifen versehen oben am Bildrand

der ganzseitigen Werbeanzeige. Darunter ein Frauen*gesicht im Viertelprofil, das rotblonde Haar gescheitelt über die Stirn gelegt, die von Text überzogen wird. Zwei Augen schauen die Betrachter_in an, unter hochgezogenen Brauen. Grübchen um die Mundwinkel wie halbmondförmige Kerben verleihen ihr einen leicht amüsierten Ausdruck. Die Haut ist *weiß*, rosig durchscheinend und transparent. Ihr Gesicht schwebt über einer Waschmaschine, wirkt wie eine Projektion, die auf der Maschine liegt und gleichsam mit ihr zu verschmelzen scheint. Die Waschmaschine ragt angeschnitten in die Bildfläche hinein, sich nach unten verjüngend zeigt die runde Öffnung der Waschtrommel nach vorn. Aus dem Inneren der Trommel schießen parallel zueinander verlaufende Lichtstrahlen, die sich im Weiß des glatten Gehäuses verlieren. Der Waschmaschinenkorpus erhält durch einen Schatten an seiner linken Ecke eine räumliche Verortung, obgleich die blaue Raumlosigkeit der Werbeanzeige auffällt. Das über der Waschmaschine angeordnete Frauen*gesicht schwebt losgelöst von Körper und Raum innerhalb der undefinierten Fläche.

Auch wenn es sich bei der *Candy*-Anzeige zunächst um ein scheinbar für sich stehendes Werbebild handelt, so können hier bestimmte Darstellungsmuster ausgemacht werden, die in den Diskursen um Frauen_Körper und häusliche Arbeit in den Ausgaben der *Schöner Wohnen* zirkulieren und sich überdies strukturell in eine kunsthistorische Sujetgeschichte einfügen. Denn das Verschwinden des weiblichen* Körpers im Inneren des Hauses, das Verschmelzen von Körpern und Dingen im Innen_Raum ist ein Topos, der nicht nur in der (Interieur-)Malerei immer wieder auftaucht.

Über die Ein/Richtung des Raumes und der darüber laufenden Zu/Richtung des Körpers verschwimmen Konzepte von Interieur und Körper bis zur Unschärfe, denn „[d]as Innere und Umschlossene des Wohnens sowie die Ausgestaltung und Dekoration dieses Inneren wurden immer schon mit dem Weiblichen verbunden“ (Pollak 2015: 39). Dabei folgt die Ein/Richtung des Wohnraums dem Credo, dass die Frau* „im Interieur von dem umgeben [wird], was sie selbst repräsentieren soll – hinsichtlich ihrer Rolle, ihres sogenannten Geschlechtscharakters und ihres Körpers“ (Rossberg 2011: 143). Die Möbel fungieren hierbei als vexierbildhafte An/Ordnung, in denen Figurationen von Frauen*körper und Interieur verschmelzen (ebd.: 148), ein Prozess der „Verknüpfung von Frau und Möbel“ (ebd.: 152). In diesen Möblierungsprozessen wird „[d]er Wohnungsinnenraum [...] durch eine

// Abbildung 1
Candy-Anzeige, *Schöner Wohnen*, Mai 1975, S. 235

// Abbildung 2
Valie Export: *Die Geburtenmadonna*, 1976 [Vergrößerter Neuabzug aus den 1980er Jahren, Anm. d. Verf.] Körperstellung: Nachstellung, Foto – Objekt nach Michelangelo Buonarroti, *Pietà* (1498–1499)

über die Ausstattung visualisierte Geschlechtergeografie in *weibliche und männliche Orte* der Wohnung geordnet" (Nierhaus 1999: 102), wobei „[d]ie dialogische Struktur innerhalb der Wohnwelt [...] im Besonderen durch die Koppelung der Hausfrau mit dem Wohnraum und über die Figürlichkeit der Ausstattung referiert [wird]" (ebd.: 101). Wo früher weibliche* Figurationen an Möbeln des Interieurs angebracht waren und über diese Verkörperung „Wohnen und Wohnung [...] ganz unmittelbar als ‚Weibliches' figurier[ten]" (ebd.), werden auch in den 1970er-Jahren die technisierten Möbel der Hausarbeit in eine vergeschlechtlichte Bilderpolitik überführt. Nur ist es bei der *Candy*-Anzeige nicht die Frauen*figur am Fuß der Lampe, die das Möbelstück geschlechtlich markiert; in der Komposition der Anzeige avanciert die Waschmaschine selbst zum Frauen*körper. Gleichwohl fügen sich im Bildraum Waschmaschine und Frauen*gesicht nicht nahtlos zu einem Körperganzen zusammen, vielmehr evozieren die das Gesicht zart durchscheinenden Kanten des Maschinengehäuses den Eindruck einer Projektion, die nicht ganz bruchlos funktioniert: Der Waschmaschinenkorpus steht mit seiner glattmetallenen Oberfläche im Kontrast zum Teint des Gesichts, zur Struktur des Haares, die sich im Hintergrund verliert. Und trotzdem werden Frau* und Maschine eins in der Überblendung, der Überlagerung ihrer Formen, auch wenn uns hier kein cyborghafter Geräteleib begegnet. Durch die Anordnung von Kopf und Maschine im Bildraum sowie die Anschnitte und Kippmomente werden beim Blick mit halbgeschlossenen Augen die kastenförmigen Oberkanten zu Schultern, sich nach unten verjüngend, und die geöffnete Trommel könnte in dieser Lesart das Geschlecht andeuten – etwa so wie bei Birgit Jürgenssens *Hausfrauen-Küchenschürze* (1975), einer ironischen Verknüpfung von Hausfrauen*körper und Arbeitsmaschine, die den Herd als umschnallbares Kleidungsstück inszeniert, das mit der Trägerin insofern verbunden ist, als dass die runden Herdplatten und die geöffnete Ofentür ihre Brüste und das Geschlecht zu bedeuten scheinen.

Anders als im 19. Jahrhundert, wo über die formsprachliche sowie textile Ausgestaltung von Sitz- und Liegemöbeln ein Ideal des weiblichen* Körpers produziert wurde, das sich durch organisch abgerundete Linien und eine weiche Ausstaffierung des Mobiliars auszeichnete (Rossberg 2011: 144), wird bei der *Candy*-Anzeige das Kippbild des weiblichen* Körpers überführt in eine funktionale Maschinenform. Das im Werbebild vor/gestellte maschinelle Hybridwesen bekommt allein durch den Farbverlauf

und die Schattengebung eine Verortung im Bildraum – es gibt keine weiteren Verweise auf ein (innen-)räumliches Setting. Die Rückkoppelung der Szenerie in den Bereich des Häuslichen geschieht in Referenz auf das Wissen um die Waschmaschine als Gerät der Hausarbeit. Gleichsam wird in der Überlagerung von Frau* und Maschine eine weitere historische Analogsetzung von Körper und Innenräumlichkeit angeschnitten. Denn nicht nur die Möbel und ihre weiblichen* Figurinen, auch das biomorphe Geschlechtshaus, wie es im Folgenden skizziert wird, ist eine der Vereinheitlichungsstrategien, die Häuser analog zum Frauen*körper bespricht. Der weiblich* konstruierte Körper wird darin selbst zum Haus, zum Inbegriff des zu bewohnenden Behälterraums.

Die Behauptung einer genuinen Verwachsenheit von Frau* und Haus wurde bereits in mittelalterlichen Theorien einer auf das Haus bezogenen Anatomie angelegt. Der ‚jungfräuliche' Uterus wurde in dieser Logik als der versteckteste Raum im Körper beschrieben, der nur auf seine Möblierung warte. Eine Sprache der verschlossenen Tore und allerlei anderer unbegehbarer Orte wurde darum konstruiert und besprach den – sexualisierten – Frauen*körper mit architektonischen Metaphern (Kuhlmann 2003: 172f.) Die wechselseitige Festschreibung des Hauses als ‚natürlichem' Arbeits- und Lebensraum der Frau* und des weiblich* biologisierten Körpers als architektonisches Gehäuse offenbart die verschränkten Bemühungen um eine kongruent zueinander verlaufende Naturalisierung der Konzepte Wohnen und Gender (Terlinden 2010).

Diese Veränderung von Körperkonzepten in ihrer historischen Genese lassen sich dabei insbesondere über die Bemühungen des Ver/Schließens der Körperoberfläche nachvollziehen. In der Zeit des 16. bis 18. Jahrhunderts wird die im Austausch zur Umwelt stehende Porosität des Körpers abgelöst von Vorstellungen einer strikten Trennung von Körperinnerem und -äußerem. Während sich der fließende Körper in einen geschlossenen verwandelt, wird das vorherige Nebeneinander verschiedener Körperdiskurse in der Idee des geschlossenen Behälters vereinheitlicht, das entlang von Raumkonzepten und einer Differenz zwischen Innen und Außen konzipiert wird (Löw 2001: 212f.). Der Behälterkörper ist allerdings kein neutrales Objekt, sondern unterliegt Prozessen der Vergeschlechtlichung: Frauen*- und Männer*körper werden in dualistischer Tradition als genuin unterschiedlich voneinander konstruiert. Die Gebärmutter fungiert dabei als Organ der Differenz, durch das „Frauen in erster Linie auf die Fähigkeit

des Gebärenkönnens festgelegt werden und ihr Körper als Gefäß für das potentielle oder reale Kind entworfen wird“ (ebd.: 216). Innerhalb dieser Logik „bleibt die Frau die Symbolträgerin von Körperlichkeit. […] [M]it ihrem Körper verkaufen sich Autos wie Waschmaschinen besser. Und so wird auch der weibliche Körper zum Prototyp eines Behälterraums.“ (Ebd.: 217)

In der *Candy*-Anzeige avanciert nun die Waschmaschine zum Frauen*körper und unterstreicht durch die weit geöffnete Trommel als vergeschlechtlichte Referenz die Setzung des weiblichen* Körpers als ‚Behälterraum‘ – ein Aspekt, der von Valie Exports *Geburtenmadonna* zynisch kommentiert wird. Der Waschmaschinenkörper der *Candy* ist nicht geschlossen, sondern demonstrativ geöffnet. Allerdings sehen wir hier wieder keine Indizien der Arbeit, die Waschtrommel gleißt und glänzt durch die Abwesenheit von schmutziger Wäsche.

[Was wir nicht sehen, ist die schmutzige Wäsche, die von Händen in die Trommel gestopft wird. Was wir nicht sehen, sind die Flecken auf Kleidungsstücken von atmenden, schwitzenden Körpern, von Körpern, die Flüssigkeit absondern, der Geruch, aufgesaugt von den ihn umgebenden Textilien. Was wir niemals sehen, sind die periodischen Blutlachen, die sämigen Laken, bemalt mit Flecken von Erbrochenem oder Urin. Was wir nicht sehen sollen, sind die Spuren des atmenden, sexuellen, verdauenden, gebärenden und sterbenden Körpers.]

Das Wäschewaschen als weiblich* kodierte und nah am Körper und seinen Ausscheidungen verlaufende Arbeit wird hier nicht einfach von einer technischen Gerätschaft erledigt, sondern über das Bildarrangement der Anzeige wieder rückgekoppelt an die Figur der Frau*, deren Körper allerdings verschwindet. Ist seine Abwesenheit symptomatisch? Was passiert, wenn die arbeitende Frau* und die Erzeugnisse ihrer Arbeit plötzlich unsichtbar werden und an ihre Stelle eine technologisierte Sprache der Dinge rückt, die gleichsam Funktionalität suggeriert, den Körper allerdings verstummen lässt? Es ist die kapitalistische Leistungsfähigkeit, die sich auf den Körper überträgt und sich als Effizienzgedanke in ihn einschreibt. Die Maschine tritt ins Bild, als Verkörperung von Produktivität, denn die Technisierung der Hausarbeit ist auch in den 1970er-Jahren ein wirkmächtiger Diskurs, dem hier gleichsam ein für die Zeit charakteristisches Moment des Zukünftigen innewohnt.

Diese futuristische Vision an der Schnittstelle von Cyborgfantasie und Technisierung des Alltags konstruiert nun nicht mehr

nur in architektonischen Bestrebungen die Wasch_Küche als Raumgefüge um den weiblichen* Körper, nun scheinen Gerät und Körper vexierbildhaft zu verschmelzen, wobei tradierte Analogsetzungen von Frauen_Körpern als Behälterräume und die Vereindeutigung von Körper und Interieur wieder aufgegriffen werden. Der hybride Maschinen_Körper, der im Bildgefüge der Anzeige zusammengesetzt wird, kann somit präziser als eine Hausfrauen_Maschine beschrieben werden.

Eine maschinelle Entkörperung wirkt als Mechanismus der *Un/Sichtbarmachung* des arbeitenden Körpers, wobei die *Candy*-Anzeige damit die repräsentativen Ausprägungen „der vor der Öffentlichkeit verborgenen Belastung des weiblichen Körpers durch Hausarbeit“ (Kuhlmann 2003: 174) radikalisiert und eine körperlose Waschmaschinenfrau* präsentiert, die eine Verabschiedung vom Körper als Indiz der Hausarbeit einleitet und gleichsam den Einzug der Maschinen ins Häusliche einläutet – die Maschine als Versprechen einer besseren Zukunft in ihrer Funktion, die Hausarbeit als freudvolle Tätigkeit zu inszenieren. Dabei werden die keineswegs verminderten Anforderungen verschleiert und in einen Diskurs der technisierten Arbeitserleichterung überführt. Die Rhetorik der Funktionalität und Arbeitsersparnis durch bestimmte Arbeitsmöbel durchzieht die *Schöner Wohnen* in all ihren Rubriken. Die Vorstellung durch eine bestimmte Planung und Einrichtung die Räume der Hausarbeit wie gut funktionierende Fabriken zu gestalten, ist historisch immer wieder aufgegriffen worden (ebd.: 174ff.). In der Literatur allerdings werden diese vermeintlichen ‚Verbesserungen‘ der Arbeitsbedingungen für hausarbeitende Frauen* – für wen auch sonst? – kritisch befragt. Orland konstatiert in diesem Zusammenhang eine (Re-) Individualisierung von Hausarbeit, in deren Verlauf bestimmte zuvor in öffentliche Betriebe ausgelagerte Tätigkeiten wie bspw. das Wäschewaschen erneut in die Sphäre des Häuslichen transferiert werden (Heindl 2013). Arbeitsabläufe, die zuvor gemeinsam bewältigt wurden, konnten durch den Einzug technisierten Interieurs ins Wohnen nun von der Hausfrau* alleine bewältigt werden (Orland 1986 nach Dörr 1996: 145f.). Diese Vereinzelung der Verantwortlichkeiten zementiert zusätzlich eine vergeschlechtlichte Arbeitsteilung. Der „Gerätepark“ (Dörr 1996: 147) im Wohnen ‚half‘ den Frauen* dabei, die Doppellast von Erwerbs- und Hausarbeit zu tragen und dabei noch den Anforderungen nach emotionaler Belastbarkeit und Zuwendung gerecht zu werden (Schwartz Cowan 1983 nach Dörr 1996: ebd.). Gleichsam wird

„[d]ie Hausarbeit […] doppelt unsichtbar: für die Frauen, die sie tun, und für die Familienmitglieder, die sich in der Vorstellung einrichten, die Arbeit werde ‚von der Maschine' getan" (Dörr 1996: 152).

Diese Formen der *Un/Sichtbarmachung* von Hausarbeit wurden von feministischen Künstler_innen der 1970er-Jahre offengelegt und in ihren Arbeiten kritisch befragt. Damit nähern wir uns einem feministischen Diskurs an, der das Private als politisch postuliert und in die patriarchal organisierten Abhängigkeitsverhältnisse der häuslichen Sphäre eingreifen will. Und wieder begegnen wir einer Waschmaschine. In Valie Exports *Geburtenmadonna* **(Abb. 2)** werden die in der *Candy*-Anzeige angelegten diskursiven Überlagerungen des sexualisierten und gleichsam rationalisierten Körpers der Hausarbeit künstlerisch verhandelt.

Die Anordnung von Körper und Waschmaschine in der *Geburtenmadonna* legt sich über die Folie einer berühmten Vorlage aus der Kunstgeschichte. Michelangelos *Pietà* aus dem Petersdom in Rom formiert sich als hintergründig verlaufendes Motiv, deren marmorne Maserung übertragen als historisches Muster gelesen werden kann, das auch noch durch heutige Konzeptionen von Mutterschaft hindurchscheint. Diese Darstellungs_Traditionen werden von Valie Export mit dem Medium der Fotocollage auf ihren ideologischen Gehalt hin untersucht. Die Überhöhung des Leidens und die Idealisierung der Frau* als Mutter – gebündelt in der Figur der *Maria Dolorosa* – konfrontiert sie mit dem von verschiedenen Ausformungen der Körper_Arbeit geprägten Alltag einer Hausfrau*, hier symbolisiert durch die Waschmaschine. Indem Valie Export die Skulptur zur Vorlage nimmt und darüber eine auf Geburtsvorgänge referierende Körper_Ding_Anordnung setzt, parodiert sie das „in der Figur der Maria tradierte Weiblichkeitsbild" (Dreysse 2015: 99) und kontrastiert damit „das Ideal der reinen, aufopfernden und schmerzensreichen Mutter" (ebd.): Muttersein hat eben nicht nur mit hehren Gefühlen zu tun, sondern auch mit alltäglicher Hausarbeit und Geburtsschmerz.

Die Waschmaschine fungiert in der Collage als eine Art Geburtsmaschine, mit der die unsichtbar gemachten Vorgänge wie Menstruation und Geburt verbildlicht werden. Die gespreizten Beine der Frau* sowie das aus der Waschmaschine fallende rote Tuch verweisen symbolhaft auf eine strukturelle Verleugnung von Körperlichkeit (ebd.: 99f.), wie sie auch in der *Candy*-Werbung angelegt ist. Die Visualisierung der reproduktiven Hausarbeit (Waschen/Gebären) vollzieht sich erneut entlang

des Maschinenkörpers. Auch in der *Geburtenmadonna* wachsen Körper und Waschmaschine zusammen, werden zu einem großen mehrgliedrigen Wesen, das vexierbildhaft zwischen Körper und Ding flimmert. Der Körper bleibt dabei versiegelt und wird durch den Platzhalter der Waschmaschine geöffnet. Das Textile verbildlicht die Ausscheidungen des Körpers und euphemisiert sie gleichsam.

Die Folien sind übereinander und ineinander verschoben und an ihren Schnittkanten flackert die Pose zwischen Imitation und Irritation. Valie Exports Untersuchung der Beziehung zwischen Mensch und Waren_Ding inszeniert beides als analog und entlarvt damit die Vereinnahmung des weiblichen* Körpers als objekthafte Gebärmaschine, die im Dienste der Familie und des Staates Kinder produzieren muss. Hier offenbart sich die Dimension der Reproduktionsarbeit, die neben Wäschewaschen ebenso Sex wie Gebären umfasst. Die Export'sche Geburtsmaschine fügt sich damit nahtlos ein in Vorstellungen des ‚Heims' als Produktionsstätte von Bürger_innen, denn die Reproduktion steht innerhalb eines auf Nationalstaatlichkeit basierenden Systems immer auch im Dienste nationaler wie staatlicher Bestrebungen. Bock und Duden erläutern, dass in der Literatur das Heim und die Familie als „Teil einer großen Fabrik für die Produktion von Bürgern" (Bock/Duden 1977: 165) angelegt wurden. Die hier vorgenommene Setzung des Frauen*körpers wird in der *Geburtenmadonna* visuell übersetzt und offenbart die häusliche Sphäre als einen von gesellschaftlichen Herrschaftsansprüchen und Machtverhältnissen durchdrungenen Bereich. Der weibliche* Körper wird staatlich wie religiös reguliert und dient als Austragungsort sexualpolitischer und moralischer Normierungsbemühungen.

Im Prozess des Neu/Zusammenfügens der Collage wird vermeintlich Gegebenes kommentiert – die *Geburtenmadonna* entnimmt Fragmente wirkmächtiger Bilddiskurse und überführt sie in neue miteinander in Kommunikation stehende Versatzstücke. Indem Export einerseits die christlich tradierte Pose aufgreift und sie andererseits mit den Handgriffen der häuslichen Arbeit verwebt, lässt sie diese Gesten als Insignien von Mutter_schaf(f)t und Weiblichkeit* in ihrer gesellschaftlichen Konstruiertheit erscheinen. Auch Geschlecht ist konstruiert und nicht natürlich, es wird immer wieder hergestellt und eingeübt. Es formiert sich ähnlich wie Hausarbeit über sich wiederholende Gesten und Schritte, Körpertechniken und stille Praxen: Dabei können Exports Körpernachstellungen, die die ikonografisch geprägten Gesten der Maria neu kontextualisieren und in Arbeitsgriffe häuslicher Arbeit überführen (Export 1977),

nachträglich auch vor Butlers Konzept der Performativität von Gender gelesen werden. Geschlecht wird hier als „zwingende, ständige Wiederholung kultureller Konventionen am Körper und durch den Körper, die man *niemals* gewählt hat“ (Butler 1993 zit. n. Kerner 2007: 12, Hvh. i.O.) verstanden. Es sind die perpetuierten Bewegungen der Hausarbeit, die sich in den Leib schreiben und mit ihm ein diskursives Netz spinnen.

Das Moment der Wiederholung ist auch konstitutiv für die Tradierung bestimmter Bildmotive im medienspezifischen Kontext der Zeitschrift. Aus einer repräsentationskritischen Perspektive können hier im Gefüge der Zeitschrift bestimmte Prozesse der sich Bild um Bild verfestigenden Heraus_BILD_ung bestimmter visueller Diskurse verortet werden, denn die „Zirkulation von Repräsentationen, Zeichen – also auch Bildern – erfolgt in […] heterogenen Prozessen der Tradierung, im Kontext spezifischer Praktiken, Politiken und Medien […]. Zusammengefasst lässt sich mit Judith Butler sagen, dass sich innerhalb performativer Praktiken, Bilder, Subjektivitäten und Subjektpositionen verfestigen. Wiederholung ist ein grundlegender Aspekt aller dieser Praktiken.“ (Schade/Wenk 2011: 121) Die Wiederholung ist ein integraler Effekt des Mediums Zeitschrift und so auch das Wohnen in Serie, wie es die *Schöner Wohnen* Monat für Monat vorführt. Hier lassen sich Kontinuitäten ebenso nachzeichnen wie ihre Brüche. Damit bildet es ein hochgradig produktives Untersuchungsfeld, an dem sich Prozesse der Tradierung von Geschlechterdifferenz ablesen lassen können.

Wo Export noch parodistisch die *Geburtenmadonna* als Verknüpfung von Frauen*körper und Geburtsmaschine konzipiert, müssen heutzutage die Fragen nach der Warenförmigkeit des gebärenden Körpers angesichts biotechnologischer Entwicklungen neu gestellt werden (Kitchen Politics 2015). Die politische Herausforderung besteht nicht mehr nur darin, „sichtbar zu machen, wie auch unbezahlte reproduktive Arbeiten Bestandteil von kapitalistischer Akkumulation sind“ (ebd.: 12), gerade „die Inwertsetzung dieser Bereiche“ (ebd.) verdeutlicht, welche komplexen Arbeitsverhältnisse der Kapitalismus um Körper spinnt. Es stellt sich die Frage, ob Prozessen der Prekarisierung von Reproduktionsarbeit innerhalb dieses Systems überhaupt begegnet werden kann. In diesem Sinne sollte sich im Rückblick auf die damals formulierten politischen Forderungen und mit einem kritisch-durchqueerenden Blick darüber hinausschauend auch heute noch ein politischer Ungehorsam anschließen, um den *Aufstand aus der Küche* (Federici 2015) erneut zu wagen.

// Abbildungsnachweis

Abb. 1: *Schöner Wohnen* 5, S. 235 (1975), Gruner + Jahr & Co
Abb. 2: Valie Export: *Die Geburtenmadonna*, 1976
[Vergrößerter Neuabzug aus den 1980er Jahren, Anm. d. Verf.]
Körperstellung: Nachstellung, Foto - Objekt nach Michelangelo Buonarroti, *Pietà* (1498-1499)
Fotografie, s/w und Farbe, 183,5×144 cm
Oberösterreichisches Landesmuseum Linz, Fotograf: Bernhard Ecker,
in: Ausst.-Kat. Valie Export. Mediale Anagramme. Berlin 18. Januar bis 9. März 2003, in Kooperation mit der Akademie der Künste. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.), Berlin, NGBK, 2003, S. 70

// Literatur

Adamczak, Bini u.a. (2015): Einleitung oder: Anleitung zum Aufstand aus der Küche. In: Silvia Federici, Aufstand aus der Küche. Reproduktionsarbeit im globalen Kapitalismus und die unvollendete feministische Revolution, Kitchen Politics, Bd.1. Münster, edition assemblage, S. 6–20
Bock, Gisela / Duden, Barbara (1977): Arbeit aus Liebe – Liebe als Arbeit. Zur Entstehung der Hausarbeit im Kapitalismus. In: Gruppe Berliner Dozentinnen (Hg.), Frauen und Wissenschaft. Beiträge zur Berliner Sommeruniversität für Frauen Juli 1976. Berlin, Courage, S. 118–199
Butler, Judith (1993): Ort der politischen Neuverhandlung. Der Feminismus braucht „die Frauen", aber er muß nicht wissen, „wer" sie sind. In: Frankfurter Rundschau v. 27.07.1993, S. 10
Dörr, Gisela (1996): Der technisierte Rückzug ins Private: Zum Wandel der Hausarbeit. Frankfurt am Main / New York, Campus
Dreysse, Miriam (2015): Mutterschaft und Familie: Inszenierungen in Theater und Performance. Bielefeld, transcript
Duden, Barbara (1977): Das schöne Eigentum. Zur Herausbildung des bürgerlichen Frauenbildes an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. In: Michel, Karl Markus / Wieser, Harald (Hg.): Kursbuch 47/1977. Berlin, Rotbuch
Export, Valie (1977): Valie Export. Körperkonfigurationen 1972–76. Galerie Krinzinger (Hg.), Wien
Federici, Silvia (2012): Wages Against Housework. In: Dies., Revolution at Point Zero. Housework, Reproduction and Feminist Struggle. Oakland, Calif., PM Press, S. 15–22
Dies. (2015): Counter-Planning from the Kitchen (1974). In: Dies., Aufstand aus der Küche. Reproduktionsarbeit im globalen Kapitalismus und die unvollendete feministische Revolution, Kitchen Politics, Bd.1. Münster, edition assemblage, S. 106–127
Heindl, Gabu (2013): Waschküchen-Urbanismus. Zur Politik und Ästhetik von Wohn_Arbeit. In: Kittlausz, Viktor (Hg.), Räume der Vermittlung. Ästhetische Prozesse zwischen Alltag und Kunst. Berlin, Lit, S. 49–58
Heinz, Kathrin (2016): Bezugssystem Matratze [Denkausschnitte]. In: Nierhaus, Irene / Kathrin Heinz (Hg.), Matratze / Matrize. Möblierung von Subjekt und Gesellschaft. Konzepte in Kunst und Architektur, *wohnen+/-ausstellen*, Bd. 3. Bielefeld, transcript, , S. 41–55
Holert, Tom (2000): Bildfähigkeiten. Visuelle Kultur, Repräsentationskritik und Politik der Sichtbarkeit. In: Ders. (Hg.), Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit. Köln, Oktagon, S. 14–33
Kerner, Ina (2007): Konstruktion und Dekonstruktion von Geschlecht. Feminismus diesseits und jenseits von Frauenpolitik. In: gender...politik...online. https://www.fu-berlin.de/sites/gpo/pol_theorie/Zeitgenoessische_ansaetze/KernerKonstruktion_und_Dekonstruktion/kerner.pdf (27.03.2018)
Kitchen Politics (Laufenberg, Mike u.a.) (2015): Einleitung oder: Anleitung zum Aufstand aus der Küche. In: Dies. (Hg.), Sie nennen es Leben, wir nennen es Arbeit. Biotechnologie und Familie im 21. Jahrhundert, Kitchen Politics – Queerfeministische Interventionen, Bd. 3. Münster, edition assemblage, S. 7–17
Kuhlmann, Dörte (2003): Raum, Macht & Differenz. Genderstudien in der Architektur. Wien, edition selene
Löw, Martina (2001): Der Körperraum als soziale Konstruktion. In: Hubrath, Margarete (Hg.), Geschlechter-Räume. Konstruktionen von „gender" in Geschichte, Literatur und Alltag. Köln u.a., Böhlau, S. 211–222
Nierhaus, Irene (1999): ARCH⁶. RAUM, GESCHLECHT, ARCHITEKTUR. Wien, Sonderzahl
Nierhaus, Irene (2016): Matratze / Matrize: Möblierungen von Wohnen und Wissen. In: Nierhaus, Irene / Kathrin Heinz (Hg.), Matratze / Matrize. Möblierung von Subjekt und

Gesellschaft. Konzepte in Kunst und Architektur, *wohnen+/-ausstellen*, Bd. 3. Bielefeld, transcript, S. 11–39
Nierhaus, Irene/ Nierhaus, Andreas (2014): Wohnen Zeigen. Schau_Plätze des Wohnwissens. In: Dies. (Hg.), Wohnen Zeigen. Modelle und Akteure des Wohnens in Architektur und visueller Kultur, *wohnen+/- ausstellen* Bd. 1. Bielefeld, transcript, S. 9–35
Orland, Barbara (1986): Haushaltstechnisierung und Kleinfamilie. Ein unbedeutendes Kapitel des „technischen Fortschritts". In: Hildebrandt, Eckart u.a. (Hg.): High-Tech-Down. Kritisches Gewerkschaftsbuch. Berlin, Rotbuch, S. 127–135
Pollak, Sabine (2015): Kochen, Essen, Lieben. Architektur des privaten Wohnens. Wien, Sonderzahl
Rossberg, Anne-Katrin (2011): Wie Frauen Zimmer wurden. Zur Wohnkultur im 18. und 19. Jahrhundert. In: Hackenschmidt, Sebastian / Engelhorn, Klaus (Hg.): Möbel als Medien. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge. Bielefeld, transcript, S. 143–153
Schade, Sigrid / Wenk, Silke (2005): Strategien des ‚Zu-Sehen-Gebens'. Geschlechterpositionen in Kunst und Kunstgeschichte. In: Bussmann, Hadumod / Hof, Renate (Hg.): Genus. Geschlechterforschung und Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Stuttgart, Kröner, S. 144–184
Schade, Sigrid / Wenk, Silke (2011): Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld. Bielefeld, transcript
Schaffer, Johanna (2008): Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung. Bielefeld, transcript
Spengler, Lars (2011): Bilder des Privaten. Das fotografische Interieur in der Gegenwartskunst. Bielefeld, transcript
Schwartz Cowan, Ruth (1983): More work for mother. The ironies of household technology. From the open hearth to the microwave. New York: Basic Books
Terlinden, Ulla (2010): Naturalisierung und Ordnung. Theoretische Überlegungen zum Wohnen und zu den Geschlechtern. In: Reuschke, Darja (Hg.): Wohnen und Gender. Theoretische, politische, soziale und räumliche Aspekte. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 15–26

// Angaben zur Autorin

Rosanna Umbach studierte den Master Kunst- und Kulturvermittlung sowie die Fächerkombination Kunst-Medien-Ästhetische Bildung und Kulturwissenschaft an der Universität Bremen. Derzeit promoviert sie am Institut für Kunstwissenschaft - Filmwissenschaft -Kunstpädagogik der Universität Bremen und ist Stipendiatin des Mariann Steegmann Instituts. Kunst & Gender. Ihr aktuelles Dissertationsprojekt *Gewohnte Beziehungsweisen - Visuelle Politiken des Familialen im Schöner Wohnen Magazin der 1960er- und 1970er-Jahre* untersucht die un_gewohnten Beziehungs- und Lebensweisen, die in den Medienverbünden der *Schöner Wohnen* abgebildet und eingerichtet wurden. Zu ihren Arbeitsschwerpunkten gehören: Wohnen und Gender, kunstwissenschaftliche Genderforschung, feministische Kunst der 1970er Jahre, Visuelle Kultur und popkulturelle Formate, Körper_Raum_Konzepte, Postkoloniale Theorien und Queer Studies.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Maike Christadler / Hildegard Frübis / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Kristina Pia Hofer / Marietta Kesting / Marianne Koos / Kea Wienand / Anja Zimmermann / www.fkw-journal.de

// License

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.