

# Der Einsatz marginalisierter Techniken und Materialien als feministische Strategie in der künstlerischen Praxis

Masterthesis an der Hochschule für angewandte Wissenschaften in Hamburg

Erstbetreuerin: Prof. Renata Brink

Zweitbetreuerin: Prof. Dr. Bettina Uppenkamp

Anne Reiter

anne.reiter@zoho.com

Matrikelnummer: 2353336

Studiengang: MoKoTex

Wintersemester 2019/ 2020

Abgabe: 23.12.2019

# Vorwort

Zu Beginn meines Studiums 2012 in Bildender Kunst, stellte ich mir die Frage nach dem Ursprung von Formen und Strukturen. Nach der Schulzeit befand ich mich erstmals in einem Raum, in dem mir keine Vorgaben gemacht wurden und ich die Frage nach dem „Warum tue ich überhaupt irgendwas?“ stellen konnte. So versuchte ich an einem Ort, an dem mir keine Aufgaben und Themen für meine eigene Beschäftigung gegeben wurde, mir eigene Strukturen zu erschaffen. Ich erfand „die Form“. Sie bestand aus verschiedenen Rechtecken, die von mir zu einer geometrischen Figur zusammengesetzt wurden. Ich versuchte mich an „der Form“ abzarbeiten und erstellte eine Unzahl an Zeichnungen in verschiedenen Variationen. Außerdem baute ich sie mit unterschiedlichen Materialien nach und animierte einen Kurzfilm mit ihr. Ich setzte sie als Symbol für meinen Tagesablauf ein und erstellte unterschiedliche Schemata mit ihr. „Die Form“ gab mir einen Rahmen und war stellvertretend für die Frage nach dem Ursprung der Dinge. In der darauffolgenden Zeit löste ich mich von dem Dogma „der Form“ und es kamen immer mehr Formen dazu. Bald merkte ich, dass es mir nicht um die Bedeutung der Formen ging, sondern vielmehr um die Strukturen und Systeme, die durch deren Wiederholung entstanden. Als ich 2015 nach Marokko reiste, fand ich mich in einer endlosen Musterwelt wieder. Meine Muster wurden komplexer und ich stellte mir die Frage nach der gesellschaftlichen Relevanz des Musterreichtums vieler Kulturen. Wo kam die Faszination ganzer Gesellschaften für Muster her und welche Potentiale steckten in ihnen? Ich beschäftigte mich in der darauffolgenden Zeit mit Mustersprachen und Ornamentik verschiedener Kulturen und unternahm zahlreiche Reisen in die Mongolei, nach China, Ägypten, Kirgistan etc. Auf der Suche nach anderen Trägern für meine Zeichnungen, kam ich bald zum flexiblen Untergrund Textil. Das Textile besaß sowohl in seiner abstrakten Formensprache eine Faszination für mich als auch in seiner Technik. Ich begann die Musterzeichnungen im Siebdruckverfahren auf Textilien zu drucken und verarbeitete die Stoffe weiter. Meine Arbeiten wurden „installativer“. Ich beschäftigte mich mit verschiedenen Materialzuständen und narrativen Ebenen von Kleidung, die für mich auch als Bild und künstlerisches Objekt fungierten, die ich aus dem rein angewandten Kontext löste. Immer noch begleitete mich die Frage nach den Ursprüngen für mein Interesse und der gesellschaftlichen Relevanz. 2016 gründete ich mit drei Künstlerinnen das „Patterned Collective“. Das Mus-

ter war und ist für uns die Veranschaulichung von gesellschaftlichen Prozessen. Für uns ist die Bearbeitung von Oberflächen mit den Methoden der Muster politisch. Oberflächen sollten Trägerinnen sein, so dass auf ihnen verhandelt, angesprochen und aufgefordert werden kann. Wir verstehen das Muster als Organisationsform wie auch das Kollektiv. Nach meinem Diplom in Bildender Kunst, fing ich 2017 den Master in Textildesign an. Ich wollte mich weiter mit textilen Strategien beschäftigen. Außerdem befanden sich meine eigenen Arbeiten im Spannungsverhältnis zwischen angewandter und freier Kunst. Diese trennenden Kategorien ergaben für meine eigene Arbeit keinen Sinn und ich begann mich mit den Hierarchien in den Bereichen von Kunst, Kunsthandwerk und Design zu beschäftigen. Die Abwertung des textilen angewandten Bereiches beschäftigte mich dabei besonders stark, da hier hauptsächlich Frauen studieren. Ich wollte den Zusammenhang von der Abwertung bestimmter Techniken und Materialien und genderspezifischer Zuschreibung der Bereiche verstehen. Auch die Frage nach der gesellschaftlichen Relevanz spielte hier immer noch eine Rolle. Zugespitzt in der Frage: Können Muster und textile Techniken politisch sein? Die Masterarbeit wird Teil der Suche sein und versuchen Erklärungsansätze für einige dieser Fragen zu finden.

Danken möchte ich vor allem meinen beiden Professorinnen. Frau Prof. Renata Brink hat mich während meiner Masterarbeit immer bestärkt und einen interessanten Austausch angeregt. Frau Prof. Bettina Uppenkamp begleitete meine Arbeit schon an der Kunsthochschule in Dresden. Ihr bin ich für den theoretischen Austausch zu meinen Arbeiten sehr dankbar. Auch bedanken möchte ich mich bei meinen Werkstatteleiterinnen Sabine Gärtner und Ines Gebhardt, die mich bei der praktischen Umsetzung unterstützt und beraten haben. Bei der Einrichtung des Webstuhls waren mir außerdem Sabrina Pranke und Nathalie Langer behilflich. Für das Korrekturlesen bedanke ich mich bei Luise Kracht, Jonas Schlimbach und Freya Schweer. Bei dem Layout des Fotobuchs hatte ich außerdem hilfreiche Beratung von Helena Baumeister und Jill-Aurelia Pastore. Außerdem möchte ich mich bei meinen Eltern bedanken, die mich mein Studium über immer unterstützt haben.

1. Einleitung .....	5
2. Textile Mythenbildung und Weiblichkeit in der Antike .....	9
2.1. Rolle der griechischen Mythologie.....	9
2.2. Pandora: erste Frau und Beginn der Weberei .....	11
2.3. Zeus und Ge: Schöpfungsmythos durch gewebte Welt .....	12
2.4. Penelope und Philomena: Gewebe als weibliche Sprache .....	13
2.5. Athene und Arachne: Selbstbehauptung durch Weberei .....	14
3. Historische Entwicklung von textilen Arbeiten als Konstruktionen des Weiblichen .....	17
3.1. Textile Produktion vor der Industrialisierung .....	17
3.2. Der Wandel zur Industrie anhand des Märchens die 3 Spinnerinnen .....	21
3.3. Genderspezifische Arbeitsrealitäten im 19. Jahrhundert .....	23
3.4. Das subversive Potential im Handarbeiten des 19. Jhd. ....	31
4. Genderspezifische Hierarchisierung zwischen angewandter und bildender Kunst.....	35
4.1. Künstlermythos und männliche Genievorstellung .....	35
4.2. Natur-Kultur-Dichotomie.....	38
4.3. Rezeptionsgeschichte angewandte Kunst und Gender im 20.Jahrhundert .....	40
5. Das Bauhaus .....	45
5.1. Struktureller Sexismus am Bauhaus .....	45
5.2. Subversive Strategien in der Webereiklasse .....	50
6. Ausblick: „Pattern and Decoration“-Bewegung: Eine feministische Antwort .....	52
6.1. Künstlerische Prinzipien .....	52
6.2. Feministische Strategien .....	56
6.3. Kritische Betrachtung der Strategien .....	59
7.Fazit.....	60

# 1. Einleitung

Folgende Kernfrage liegt dem Titel zugrunde: Inwieweit hat die Verwendung von Muster und Textil als marginalisierte und mit Weiblichkeit verknüpfte Technik feministisches emanzipatorisches Potential?

Darüber hinaus werden sowohl Fragen nach der Konstruktion von Gendervorstellungen anhand bestimmter Techniken und Materialien und der damit zusammenhängenden Marginalisierung gestellt als auch dem subversiven Potential der gezielten Aneignung. Es wird untersucht, ob diese Aneignung schon als politisches Statement gelesen werden kann und wann in diesem Zusammenhang von feministischer Kunst gesprochen werden kann. Des Weiteren wird bearbeitet, was die Kunstgeschichte zu der Hierarchisierung der Künste beigetragen hat und bei wem die Deutungshoheit darüber liegt. Auch wird erörtert, welchen Unterschied die Genderzuschreibung der\*des Künstler\*in für die Lesart der Arbeiten hat.

Bevor die Fragestellungen und der Aufbau der Arbeit genauer beleuchtet werden, folgen hier einige Begriffsdefinitionen. Im Titel ist von „marginalisierten Techniken und Materialien“ die Rede. Marginalisieren bedeutet etwas ins Abseits zu schieben. Der Begriff impliziert eine Hierarchisierung von Techniken und Materialien. Textile Techniken und Materialien werden dabei im Mittelpunkt stehen, aber auch die Beschäftigung mit „dekorativen“ Formensprachen wie Mustern. Da es im deutschen keine Bezeichnung gibt, die marginalisierte Kunstarten zusammenfasst, werde ich auf die englische Bezeichnung „high and low art“ zurückgreifen. Die Termini tragen bereits in sich eine Hierarchisierung. Die sogenannte „low art“ beschreibt zugängliche, vermeintlich leicht verstehbare Kunstformen oder angewandte Gegenstände in Abgrenzung zu der intellektuellen, nur bestimmten Schichten zugänglichen „Hochkultur“. Eine Interpretation ist, dass diese Kategorien soziale Machtverhältnisse wiedergeben und nicht den tatsächlichen Wert von den Künsten.<sup>1</sup> Was unter den Begriffen zu verstehen ist, wird im Laufe des Textes weiter erörtert.

---

<sup>1</sup>Vgl. Fisher, John: High Art Versus Low Art, 2013, <https://spot.colorado.edu/~jafisher/OnLine%20papers/High%20Low%20Art%20Ch%2046.pdf> (letzter Zugriff: 4.12.2019)

Ich werde im folgenden Text außerdem binäre Genderlogiken bedienen und diese dekonstruieren. Die Weltanschauung der abendländischen Kultur fußt auf binären Konstruktionen von Mann und Frau, an die bestimmte Genderideologien geknüpft sind. Der Text kann leider nicht auf Menschen eingehen, die sich in der binären Logik nicht wiederfinden, da das ein anderes Untersuchungsfeld wäre. Ich werde in der Arbeit von „Gender“ und nicht von „Geschlecht“ sprechen, da es sich hier um die sozialen Komponenten handelt und nicht um die Biologischen.

Nach den Begriffserklärungen folgt nun eine Vorstellung meines Theorie-Praxis Bezugs. Die Masterthesis besteht aus zwei Heften, die parallel gelesen und betrachtet werden können, um die Verknüpfung der Gedankengänge mit den künstlerischen Ausführungen nachzuvollziehen. Die praktisch künstlerische Arbeit stiftet dabei den Rahmen für Erläuterungen bestimmter Zeitausschnitte und Phänomene, die eine Annäherung an die Fragestellung ermöglichen sollen. Dieses Heft beinhaltet eine theoretische, wissenschaftliche Abhandlung, die in sechs Kapiteln erörtert wird. Parallel dazu steht das Heft mit Fotografien der künstlerischen Ausarbeitung, welches von einem kurzen Vorwort begleitet wird, in dem ich mich zu meinen Arbeiten positioniere. In den künstlerischen Arbeiten werden neben den Motiven die Fragestellungen im Material, in der Größe und in der Technik verhandelt und nicht zuletzt in meiner eigenen Rolle als Künstlerin.

Die Motivik der Textildrucke ist mit dem Text der theoretischen Arbeit verwoben und findet dort ihren Kontext. Der Aufbau der theoretische Masterarbeit und die Wahl der Zeitabschnitte ist wesentlich bestimmt von den verwendeten Siebdruckmotiven. Die Motive reichen von der Beschäftigung mit griechischer Mythologie, über Fragestellungen zur Industrialisierung und den genderspezifischen Hierarchien in der Kunstgeschichte zu grundsätzlich textilen Techniken, die in Beziehung gesetzt werden. Auch die Auswahl der kunstgeschichtlichen Beispiele ist auf meine eigene Arbeit zurückzuführen. Das Bauhaus war schon sehr früh prägend für mein eigenes Kunstverständnis und meine Farb- und Formensprache. Durch die „Pattern and Decoration“-Bewegung setze ich mich mit Strategien auseinander, die viele Parallelen zu meinen eigenen aufweisen. So beschäftige ich mich fast ausschließlich mit sogenannten „low art“-Techniken zu denen die Auseinandersetzung mit Mustern, textilen Techniken wie Weberei, Nähen und Textildruck gehören. Der Aufbau der Arbeit orientiert sich also an der praktischen Arbeit und greift Zeiten heraus, die für das Thema besondere Prägnanz haben.

Es folgt eine Vorstellung des Aufbaus des schriftlichen Teils. Der Inhalt geht chronologisch vor und beginnt in der Antike vor 3000 Jahren bis zum Ende des 20. Jahrhunderts. Die folgenden zwei Aspekte ziehen sich als roter Faden durch die schriftliche Arbeit. Zu Beginn eines jeden Kapitels wird die Grundlage für das Denken der abendländischen Kultur in Bezug auf die Verknüpfung von marginalisierten Techniken und Materialien und Weiblichkeit herausgearbeitet. Am Ende eines jeden Abschnittes behandle ich Aneignungsmomente von Frauen, die sich verschiedener Strategien bedienen, um sich von der Abwertung zu emanzipieren oder Kritik zu üben.

Anhand der griechischen Mythologie werden in Kapitel 2 die frühen Anfänge der Verknüpfung von Weberei und der Abwertung von Frauen gezeigt. Dabei wird zunächst die Stigmatisierung von Weberei beleuchtet und anschließend das subversive Potential in den Mythen von Penelope, Philomena und Arachne.

Kapitel 3 ist ein Abschnitt zu den historischen Fakten der textilen Produktion rund um die Industrialisierung in Bezug auf Gender. Der Fokus liegt hier auf dem Wandel durch die Industrialisierung, da die genderspezifische Arbeitsrealität erst vor 200 Jahren einen grundlegenden Wandel erfuhr und sich im 19. Jahrhundert bereits als naturgegeben manifestierte. Es endet mit den subversiven Potentialen in den Handarbeiten von Frauen im 19. Jahrhundert.

Kapitel 4-6 behandelt genderspezifischen Hierarchisierung in den Künsten und wird die frühen Anfänge dessen herausarbeiten. Hier wird auf die Abwertung des Kunstgewerbes durch die Verknüpfung mit weiblichen Genderideologien eingegangen. Kapitel 5 und 6 umfassen kunstgeschichtliche Aneignungsbeispiele der Webereiklasse im Bauhaus und der „Pattern and Decoration“-Bewegung. Das Bauhaus wird als im Zeitgeist der misogynen Abwertung dieser Bereiche herausgearbeitet. Als führende Schule in Bezug auf das Hinterfragen von Gattungshierarchien und dem vorherrschenden Kunstverständnis hat es auch heute noch 100 Jahre nach seiner Gründung eine Brisanz, die ich am Beispiel der Webereiklasse untersuchen werde. Der Abschluss zur „Pattern and Decoration“-Bewegung gibt einen Ausblick in die Anfänge feministischer Kunstströmungen. Hier soll sowohl der Zeitgeist der 1970er Jahre in Bezug auf die Frauenbewegung umrissen als auch eine Strategie vorgestellt werden, die sich als politisch betrachtet und bewusst „low art“-Techniken als feministische Strategie aufgreift.

Die Zielsetzung der Arbeit ist also eine historische und philosophische Grundlage zu schaffen auf die meine praktische Arbeit aufbaut. Fragestellungen meiner eigenen Arbeit werden hier theoretisch verhandelt und meine eigenen Strategien werden in den Kontext von subversiven Verhalten gegenüber der genderspezifischen Abwertung von Techniken und Materialien im mythologischen Kontext der Arbeitsrealität und der Kunstgeschichte gestellt. Die Hierarchisierung in den Künsten sollen darauf aufbauend dekonstruiert werden und Genderideologien als Machtinstrumente des patriarchalen Systems herausgearbeitet werden.

Es folgt eine Erörterung der gesellschaftlichen Relevanz des Themas. Die genderspezifische Beleuchtung der Ursprünge unserer Kultur, der Arbeitsrealität in textilen Bereichen und der Kunstgeschichte hat sowohl in Bezug auf meine eigene Arbeit eine Brisanz als auch im gesellschaftlichen Diskurs. So verdienen in Deutschland Frauen immer noch 21 % weniger als Männer. Auch bei gleichen Qualifikationen und Arbeitsbereichen liegt der Unterschied bei 6 %. Berufe, die traditionell eher weiblich besetzt werden, sind grundsätzlich schlechter bezahlt. Außerdem sind Frauen in Führungspositionen unterrepräsentiert.<sup>2</sup>

Auch die Kulturbranche zeichnet sich durch Diskriminierung gegenüber Frauen aus. An bekannten Ausstellungsorten werden immer noch deutlich mehr Männer als Frauen ausgestellt. So waren bei der Art Cologne 2014 nur 30 % der beteiligten Künstler\*innen Frauen. Auch an den Kunsthochschulen spiegelt sich diese Ungleichverteilung wider. Im Studiengang Bildende Kunst waren 2014 55 % Studentinnen eingeschrieben, aber nur 37 % Frauen in der Lehre. Von 25 Kunsthochschulen werden 2014 nur fünf von einer Rektorin oder Präsidentin geleitet und auch im Kulturbereich verdienen Frauen 24 % weniger als Männer. Auch die genderspezifische Wahl von bestimmten künstlerischen Bereichen ist statistisch repräsentiert. Der Studiengang Textildesign ist dabei beispielsweise 2014/15 zu 90 % mit Frauen besetzt.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup>Vgl. Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend: Frauen und Arbeitswelt, Lohngerechtigkeit, 2019, <https://www.bmfsfj.de/bmfsfj/themen/gleichstellung/frauen-und-arbeitswelt/lohngerechtigkeit> (letzter Zugriff: 4.12.2019)

<sup>3</sup>Vgl. Deutscher Kulturrat: Frauen in Kultur und Medien, ein Überblick über aktuelle Tendenzen, Entwicklungen und Lösungsvorschläge, Berlin, 2016, <https://www.kulturrat.de/wp-content/uploads/2016/12/Frauen-in-Kultur-und-Medien.pdf> (letzter Zugriff: 4.12.2019)



In dieser Arbeit wird also umfassend ein (Kunst-)historischer Kontext untersucht, der die aktuelle gesellschaftliche Realität mitgeprägt hat und immer noch beeinflusst. Wissen über Vergangenheit hilft aktuelle Situation zu verstehen und als konstruiert zu entlarven. Die Thematik ist dabei sowohl gesellschaftlich als auch für mich persönlich relevant.

## 2. Textile Mythenbildung und Weiblichkeit in der Antike

### 2.1. Rolle der griechischen Mythologie

*„In der Mythologie sind es immer die Frauen, die den Faden des Schicksals, das Gewebe der Welt, die Textur der Texte spinnen und weben. Sämtliche auf Textilmotive beruhende klassische Mythen drehen sich um Spinnerinnen und Weberinnen: die den Lebensfaden spinnende Moiren bzw. Parzen, das Weben der Penelope, der Faden der Ariadne, das an Prokne gesandte mit blutroten Fäden vom Trauma berichtende Gewebe der Philomena, der Webwettstreit zwischen Minerva und Arachne.“<sup>4</sup>*

Diesen Zusammenhang zwischen Weiblichkeit und textilen Techniken in der griechischen Mythologie soll das folgende Kapitel analysieren. Die Antike ist als eine Epoche im Mittelmeerraum von 1200 v. Chr. bis 600 n. Chr. einzuordnen. Traditionen der Antike sind als Grundpfeiler der Entstehung der westlichen Kultur zu verstehen. Sie schaffen Grundlagen für politische und rechtliche Ideen, Wissenschaften, Philosophien, Architektur und Kunst der folgenden Zeit.<sup>5</sup> Vor allem die griechische Mythologie nimmt eine zentrale Rolle in der antiken Kultur ein. Bei den Erzählungen handelt sich nicht um die Darstellung alltäglicher Wahrheiten, sondern um die Beschreibung allgemeiner Phänomene des menschlichen Seins im übertragenen Sinne.

*„Der griechische Mythos sieht beispielhafte Schicksale in Lebenszusammenhängen, die ein Schlaglicht auf die condition humaine werfen und stets den ganzen Menschen meinen. [...] Vielmehr will er einzelne – oft unerklärliche – Erscheinungen die meist ein Drama im Kleinen ist, fasslich machen und ‚typisch‘ menschliches Verhalten, seelische Grundbefindlichkeiten in sprechenden, unmittelbaren Bildern zum Ausdruck bringen. Dies geschieht in phantastischer Vielfalt, auf einem ganz eigenen Feld geistiger*

---

<sup>4</sup>Greber, Erika: *Textile Texte, Literaturtheorie und poetologische Metaphorik- Studien zur Tradition des Wortflechtens und der kombinatorischen Dichtung*, Köln, 2001, S. 24 zitiert nach Zimmermann, Anja: *Kunstgeschichte und Gender*, Bonn, 2005, S. 225

<sup>5</sup>Vgl. Konradin Medien GmbH, Leinfelden-Echterdingen, 2014-2019, <https://www.wissen.de/lexikon/antike> (letzter Zugriff: 23.10.2019)

*Schöpferkraft, die versucht, die herrlichen wie die schrecklichen Phänomene des Daseins – erfüllende Welterfahrung, Leben, Liebe, Tod, das Verhältnis der Menschen zu den Göttern – greifbar zu machen, nicht durch Wiedergabe historischer oder alltäglicher Wahrheiten, sondern durch ihre Übertragung ‚ihre ‚Sublimierung‘ ins Bedeutend-Allgemeine.“<sup>6</sup>*

Die zu Beginn mündlich übertragenen Mythen wurden später in systematischen Schriften von Mythographen literarisch festgehalten. Hesiods und Homers Werke sind dabei die frühen Hauptquellen für das Wissen über griechische Mythologie. Ein späteres populäres mythologisches Werk sind die Metamorphosen von Ovid. Jedes mythologische Thema gibt es in vielen Fassungen. Es umfasst Erzählungen von Göttern und Heroen. Mythen boten ein Ordnungssystem für die Welt des antiken Menschen. Sie gaben religiöse Orientierung und Deutungsmöglichkeiten in der Gemeinschaft und verorten ihn in der Welt.<sup>7</sup> Neben der Bibel sind sie also einer der einflussreichsten Ausgangspunkte für die europäische Ideen- und Kulturgeschichte und beeinflussen unser Denken bis heute. Deshalb werden die folgenden Unterkapitel griechische Mythen in den Blick nehmen, die sich mit der Herkunft des Textilen und dessen Verbindung mit Weiblichkeit beschäftigen. Sie sollen die damit einhergehende, kontinuierliche Abwertung der Frau herausarbeiten und die Grundlage schaffen, um die tiefe Verwurzelung unseres Verständnisses dieser Beziehung zu verstehen.

Dabei soll deutlich werden, dass Mythen menschliche Konstruktion und keine allgemeinen Wahrheiten sind. So bezeichnet der französische Philosoph Roland Barthes in seinem Werk „Mythen des Alltags“ von 1957 den Mythos als eine Aussage. Er ist also „kein Objekt, kein Begriff, oder eine Idee [...] er ist eine Weise des Bedeutens, eine Form.“<sup>8</sup> Im weiteren Textverlauf schlussfolgert er: „[...] da der Mythos eine Aussage ist, kann alles, wovon ein Diskurs Rechenschaft ablegen kann, Mythos werden. [...] Alles kann also Mythos werden?“<sup>9</sup> Hier wird klar, dass nach Roland Barthes alle Mythen als „Mittelungssysteme bzw. Botschaften“ eine geschichtliche Grundlage haben und „natürliche“ Mythen nicht existieren.

*„Jeder Gegenstand der Welt kann von einer geschlossenen, stummen Existenz zu einem besprochenen, für die Aneignung durch die Gesellschaft offenen Zustand übergehen, denn kein – natürliches oder nichtnatürliches – Gesetz verbietet, von den Dingen zu sprechen“<sup>10</sup>*

<sup>6</sup>Abenstein, Reiner: griechische Mythologie, Paderborn, 2016, <https://symboleigenschoepfung.files.wordpress.com/2018/02/griechische-mythologie.pdf>, S.13 f. (letzter Zugriff: 23.10.2019)

<sup>7</sup>Vgl. Ebd., S. 13 f.

<sup>8</sup>Barthes, Roland: Mythen des Alltags, Frankfurt a.M., 1964, S.85

<sup>9</sup>Ebd., S.85

<sup>10</sup>Ebd., S.85 f.

Die Gesellschaft hat also einen Einfluss auf die Definition von Mythen. Diese generieren umgekehrt kollektive, unbewusste Bedeutungen für eine Gesellschaft. Jede beliebige Materie kann also willkürlich mit Bedeutung aufgeladen werden und dadurch zum Mythos werden. Das Verständnis von Roland Barthes dient in der folgenden Ausführung von griechischen Mythen als Dekonstruktionsmoment der vorgestellten Wirklichkeiten.

## 2.2. Pandora: erste Frau und Beginn der Weberei

Am Beispiel der Erschaffung der ersten Frau, Pandora, wird das frauenverachtende Verständnis der abendländischen Kultur deutlich gemacht und die Verbindung von Weiblichkeit zur Weberei herausgearbeitet.

Im Pandora-Mythos ist festgeschrieben, dass das Übel der Welt auf die Frau zurückzuführen sei. Sie wird nach dem Willen Zeus aus Rache am Diebstahl des Feuers durch Prometheus von Hephaistos aus Lehm erschaffen. Als Rache statten die Götter sie mit einer Büchse, die alles Unheil der Welt beinhaltet, aus. Um sie attraktiv erscheinen zu lassen, bekommt sie körperlichen Reize. Als Epimetheus, trotz der Warnung seines Bruders Prometheus, sie heiratet, öffnet sie die Büchse und alle Plagen kommen in die Welt.<sup>11</sup> Durch die Erschaffung der Frau durch die Götter wird die Welt also zu einem trostlosen Ort.

*„Der Sex, die Frau, die üblen Folgen werden auf diese Weise durch Hephaistos und Athena in Form der Pandora, der ersten Frau, eingeführt.“<sup>12</sup>*

Die Frau wird in dem Mythos zum Objekt, welches nur erschaffen wurde, um die Rachegelüste der Götter zu befriedigen. Sie wird als zweite Kategorie nach der Existenz des Mannes konstruiert.<sup>13</sup>

Pandora wird in dem Mythos von Athene außerdem mit der Gabe der Weberei ausgestattet.<sup>14</sup> Die Verbindung von Weiblichkeit und Textil findet hier ihre frühe Manifestation. Die Göttin der Weisheit

---

<sup>11</sup>Die Fassung des Mythos ist zu finden in: Pötscher, Walther: Pandora in: Der Kleine Pauly (KIP), Band 4, Stuttgart, 1964-1975, Sp. 453

<sup>12</sup>Harlaziuss-Klück, Ellen: Dissertation, Die Weberei als episteme und die Genese der deduktiven Mathematik, 2004, [https://zenodo.org/record/848661/files/Dissertation\\_Harlaziuss-Kl%C3%BCck.pdf?download=12004](https://zenodo.org/record/848661/files/Dissertation_Harlaziuss-Kl%C3%BCck.pdf?download=12004) (letzter Zugriff: 23.10.2019), S.141

<sup>13</sup>Vgl. Ebd., S.147

<sup>14</sup>Die Fassung des folgenden Mythos ist zu finden in: Fauth, Wolfgang: Athene in: KIP, Band 1, 1964-1975, Sp. 681- 685

und des Handwerks, bringt Pandora und damit den Frauen die Gabe der Weberei. Den Männern bringt die Göttin die Gabe des Schiffsbaus und damit die Fähigkeit zu Reisen. Schon hier wird den Frauen durch die Textilarbeit der Platz im Häuslichen zugewiesen. Den Männern hingegen wird die Möglichkeit zur Erkundung der Welt und Repräsentation in der Öffentlichkeit gegeben.

### 2.3. Zeus und Ge: Schöpfungsmythos durch gewebte Welt

Ein noch älterer Mythos zum Anfang der Weberei ist die Erzählung vom Mythographen Pherekydis. Der Mythos handelt von der Schöpfung der Welt durch Zeus (Zas). Dieser schenkt seiner Braut Ge (Chthomie), einer der ersten Gottheiten, zur Hochzeit den Anfang einer gewebten Welt. Die ordnende Funktion liegt hier beim Mann. Er gibt die Grundlage zur Erschaffung der Welt und er weist der Frau ihre Zuständigkeiten zu: „[...] die Geburt von göttlichen Kindern, den Ursprung der generativen Macht der Frauen.“<sup>15</sup> Zeus bestimmt über den Anfang der Welt und hat die entscheidende Hoheitsgewalt zur Gestaltung der Welt. Die Göttin vollendet das Gewebe. Sie führt damit die Ideen und Entscheidungen ihres Mannes aus durch die Weberei.

*Zas und Chthomie weben also gewissermaßen nacheinander gemeinsam: er verfertigt den Anfang, den Plan, legt das Maß, die Teilbarkeitseigenschaften und damit die Musterungsmöglichkeiten fest; sie vollendet das Gewebe durch die Geburt von Nachkommen zur belebten Welt.“<sup>16</sup>*

Die Weberei wird hier als Metapher für den Zeugungsvorgang und das Gebären gelesen. In der Antike findet die Verbindung von Weiblichkeit mit der Weberei ihren Höhepunkt. Das Webfach, aus welchem das Gewebe „gezeugt“ wird, wird zum Synonym für das weibliche Geschlecht.

*„Das Problem an der Sache ist und bleibt aber, dass das Weben eine weibliche Technik ist, da das Aufklaffen des Faches, welches den Zeugungsvorgang des Gewebes ermöglicht und den Weg für den penos, das Webschiffchen, freimacht, am männlichen Körper keinen Anhaltspunkt findet.“<sup>17</sup>*

---

<sup>15</sup>Harlazius-Klück 2004 (letzter Zugriff: 23.10.2019), S.155

<sup>16</sup>Ebd., S.160

<sup>17</sup>Ebd., S.162 ff

## 2.4. Penelope und Philomena: Gewebe als weibliche Sprache

Zwei weitere Mythen zu Frauen und der ihnen zugeschriebenen textilen Aufgaben sind die Erzählungen von Penelope, Odysseus und Philomena. Die Mythen behandeln den Listenreichtum der Heldinnen, den sie durch die Verwendung von Textilien ausführen.

Auch Penelope wird von ihrem Mann Odysseus an ihren Platz im privaten Bereich am Webstuhl verwiesen.

*„Du aber gehe ins Haus und besorge die eignen Geschäfte, Spindel und Webstuhl, heiß deine dienenden Frauen, sie sollen Auch ans Geschäft sich begeben; die Rede ist Sache der Männer, Aller, vor allem die meine! Denn mein ist die Macht hier im Hause.“<sup>18</sup>*

Hier wird wieder die klare Aufgabenverteilung von Männern und Frauen deutlich. Die Macht des Sprechens in der Öffentlichkeit liegt beim Mann, die Frau soll schweigen. Ihre einzige Ausdrucksmöglichkeit besteht also in der Weberei.

*„Greek women do not speak, they weave. [...] Penelope is, of course, the paradigm. When we examine this activity in its cultural context, however, the phenomenon that emerges is not simple. We see first the simple fact: women weave. Why? The Greeks record the fact without analysis.“<sup>19</sup>*

Die Weberei wird zum weiblichen Kommunikationsmedium, die für Männer nicht zugänglich ist. Dies nutzt Penelope im Mythos.<sup>20</sup> Ihr Mann Odysseus befand sich auf der Rückfahrt nach dem Sieg über Troja auf einer zehnjährigen Irrfahrt in der Welt. Die verwitwete Penelope soll nun wieder heiraten. Ihre Freier und ihr Sohn verhandeln über sie. Sie wird zum Objekt der Begierde der Männer. Penelope versucht dies hinauszuzögern durch eine List. Sie gibt vor, vor der Entscheidung, ein Totentuch für ihren Schwiegervater Laertes weben zu müssen. Um die Ereignisse aufzuschieben, trennt sie in der Nacht das Gewebe immer wieder auf. Die Männer lassen sich davon täuschen bis eine Dienerin sie verrät. Odysseus kehrt zu diesem Zeitpunkt aber wieder zurück und tötet alle Freier. Die List Penelopes<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup>Odyssee 1.356-359 zitiert nach Eigenbrodt, Olaf: Textnetze -Netztexte in: Mentges, Gabriele/Nixdorff, Heide (Hg.): Bewegung- Sprache- Materialität, Kulturelle Manifestationen des Textilien, Berlin, 2003, S.134

<sup>19</sup>Bergren, Ann: Language and the Female in Greek Thought, 1983, S. 71, zitiert nach Eigenbrodt 2003., S. 132

<sup>20</sup>Die Fassung des folgenden Mythos ist zu finden in: Von Geisau, Hans: KIP, 1964-1975, Band 4, Sp. 238

<sup>21</sup>Der folgende Absatz ist eine Zusammenfassung, die im Wesentlichen auf den S. 138-140 in Eigenbrodt 2003, zu finden ist.

schiebt die Ereignisse durch unendliche Wiederholung auf und macht sie vom Objekt der männlichen Begierde zum Subjekt der selbst Handelnden. Sie gewinnt die Kontrolle über die Situation, solange die Männer ihre Zeichen falsch lesen. Außerdem durchbricht sie den ihr zugewiesenen Platz im Privaten, indem sie den Webstuhl in der Öffentlichkeit, in der Halle des Palastes aufstellen lässt. Der Mythos zeigt das subversive Potential im Aneignen der Weberei als weibliche Sprache.

Ähnliches erzählt der Mythos von Philomena.<sup>22</sup> Als Dank für den Sieg über den Angriff Athens bekommt Tereus vom Herrscher der Stadt seine Tochter Prokne geschenkt. Tereus begehrt aber auch ihre Schwester Philomena. Er verschleppt sie deshalb in einen Wald und vergewaltigt sie. Damit sie ihn nicht verraten kann, schneidet er ihr die Zunge ab. Im Zuge dessen webt Philomena für Prokne ein Gewand, in dem sie ihre Leidensgeschichte lesen kann. Prokne befreit daraufhin Philomena und zerstückerl aus Rache den gemeinsamen Sohn Itys und gibt ihn Tereus zum Essen. Er erkennt, was er gegessen hat, und verfolgt die beiden Frauen. Die Götter verwandeln alle drei in Vögel, um das Blutbad zu verhindern. „Selbst an diesem atopischen Ort ist der Frau ein Webstuhl geblieben. Dieser ist der Kontrolle des Mannes entzogen.“<sup>23</sup> Die Frauen nutzen die Form des Gewebes, um sich zu verständigen und verbünden sich durch dieses Mittel gegen die Macht des Mannes. Auch hier hat die textile Sprache etwas Widerständiges.

## 2.5. Athene und Arachne: Selbstbehauptung durch Weberei

Der letzte hier vorgestellte Mythos behandelt den Webwettstreit von Athene und Arachne. Auch dieser behandelt Kritik und Widerstand durch das Mittel der Weberei von Frauen. Um die Figur der Athene besser einordnen zu können, folgt ein kurzer Einblick in die Geschichte Athenes. Sie fungiert als Göttin, die die patriarchale Ordnung aufrecht erhält wie schon bei der Erschaffung von Pandora beschrieben. Schon die Geburt Athenes aus dem Kopf von Zeus ist dabei aufschlussreich. Laut einer Prophezeiung sollte Metis, die Göttin der Einsicht von Zeus einen Sohn gebären, der stärker und mächtiger als er werden würde. Zeus verschlingt deshalb die von ihm vergewaltigte Metis, ist selbst schwanger und bringt eine Kopfgeburt hervor. Von dieser muss er gewaltsam getrennt werden, sein Schädel

---

<sup>22</sup>Die Fassung des folgenden Mythos ist zu finden in: Von Geisau, Hans: Philomena in: KIP, 1964-1975, Band 4, Sp. 768- 769

<sup>23</sup>Eigenbrodt 2003, S.142

wird gespalten und Athene ist geboren. Zeus scheitert also am Zerstören der weiblichen Bedrohung. Diese Anteile werden wieder von ihm abgetrennt.<sup>24</sup> Athene wird ausschließlich von männlichen Göttern erzogen und weigert sich schwanger zu werden. Außerdem fällt sie durch frauenverachtende Taten auf. Sie schafft als Stadtgöttin Athens das Frauenstimmrecht ab und führt ein, dass die Söhne den Namen des Vaters und nicht der Mutter tragen. Sie hilft also den männlichen Göttern bei der Umsetzung ihrer misogynen Taten und wendet sich gegen Frauen, die sich gegen diese Ordnung wehren. Sie ist eine Verkörperung des männlichen Prinzips.

In dieser Tradition muss der Mythos der Arachne gelesen werden.<sup>25</sup> Arachne, eine menschliche Weberin, prahlt mit ihren Webkünsten und erzürnt damit Athene. Sie erscheint Arachne in Gestalt einer alten Frau und warnt sie vor ihrer Prahlerei. Da Arachne keine Einsicht zeigt, beginnt ein Webwettstreit. Athene webt ein idealisiertes Bild der Götter, wie sie gesehen werden wollen. Arachne hingegen webt Darstellungen von verschiedenen Vergewaltigungsszenen von Zeus. Arachnes Weberei übertrifft aber in Technik und Schönheit die von Athene. Diese ist darüber erzürnt und schlägt Arachne mit dem Webschiffchen. Arachne erhängt sich aus Angst vor der Rache Athenes, die sie in eine Spinne verwandelt.

Aufgrund des Widerstandes von Arachne gegen die männliche und göttliche Vorherrschaft, stellt sie für Athene eine Gefahr dar, die eingedämmt und bestraft werden muss. Verhandelt wird dies im weiblichen Bereich der Weberei durch eine textile Sprache und nicht durch Worte.<sup>26</sup>

*Arachne zeigt beim Weben „männliches“ Arbeitsethos, sozial (oder Geschlechter-)politische Aufmerksamkeit und künstlerisches Können. Da hier in der Frauendomäne am ehesten die Gefahr besteht, dass sich weibliche Produktion als autonom behaupten kann, muss Athena für Ordnung sorgen und diesen Protest gegen die patriarchale Kontrolle weiblicher Produktionspotenz unterbinden.*<sup>27</sup>

Arachne stellt hier die Hierarchie der Götter in Frage und erhebt Anspruch auf ihre eigene Kunstfertigkeit, Kreativität und damit ein autonomes Leben und Denken. Vor allem versucht sie sich selbst aus der fremdbestimmten Ordnung zu befreien. Sie wird zum aktiven Part im Protest gegen die Götter und die patriarchale Weltordnung. Sie zeigt die Gewalttaten der Götter im Webbild und übertrifft damit

---

<sup>24</sup>Vgl. Eigenbrodt 2003, S.131

<sup>25</sup>Die Fassung des folgenden Mythos ist zu finden in: Von Geisau, Hans: Arachne in: KIP, 1964-1975, Sp. 486

<sup>26</sup>Vgl. Harlazius- Klück, Ellen: Das Gewebe der Geschlechter und der Faden der Logik, 2005, <http://ctr.hum.ku.dk/upload/application/pdf/f51d6748/Das%20Gewebe%20der%20Geschlechter%20und%20der%20Faden%20der%20Logik.PDF>, S.5-7 (letzter Zugriff: 23.10.2019)

<sup>27</sup> Ebd., S.6

gleichzeitig die künstlerische und handwerkliche Fähigkeit der Göttin Athene. Durch Bestrafung, die Verwandlung Arachnes in eine Spinne, stellt Athene die Hierarchie wieder her.<sup>28</sup> Außerdem reduziert Athene sie auf die Tätigkeit der textilen Produktion. Eine Spinne produziert ihr Netz aus ihrem eigenen Körper heraus. Der weibliche Körper und die textile Produktion werden eins. Die Spinne ist außerdem dazu verdammt, ewig weiter zu produzieren, da das Netz ihr Überleben sichert.<sup>29</sup> Durch die Metapher der Spinne wird weibliche Kreativität abgewertet. So spinnt die Spinne nur für sich selbst, weibliche Kreativität wird als Vorgang, der auf sich selbst zurückgeworfen ist, dargestellt. Sie spinnt für die Vergänglichkeit und kann keine ewigen Werke mehr schaffen. Sie ist zur ewigen Stimmlosigkeit verurteilt und ihr einziger Ausdruck bleibt im Spinnen des Netzes. Sie hat keinen Ort der Repräsentation und ist in der ständigen Reproduktion verfangen.

*Represented in Ovid`s writing representing the stories of sexual difference as a matter of interpretation, Arachne is punished for her point of view. For this, she is restricted to spinning outside representation, to a reproduction that turns back on itself. Cut off from the work of art, she spins like a woman.*<sup>30</sup>

Miller macht hiermit auch den Unterschied zwischen Weberei und Spinnerei deutlich. Die Weberei als Akt der künstlerischen Produktion von Bildern im Gegensatz zur Spinnerei als nicht künstlerische Vorproduktion von Material. Durch die Verwandlung von Arachne in eine Spinne ist sie von der künstlerischen Arbeit abgeschnitten und unfähig sich auszudrücken.

Anna Burzynska stellt die These auf, dass die Metapher von Arachne und Athene inspirierend für feministische Theorie sei. Der Mythos stellt die weibliche Kreativität als Akt aus sich selbst heraus dar. Die Spinne produziert aus sich heraus, kriecht sich selbst. Das aktiv handelnde Subjekt der Spinne, also der Frau, ist eins mit dem aus sich heraus Gezeugten. Die Spaltung von Subjekt und Objekt wird hier in Frage gestellt. Die Überzeugung, dass weibliche Kreativität vom Körper kommt, wird bestätigt und es wird eine Verbindung von weiblicher Kreativität und täglichem Leben geschaffen. Die Spinne verrichtet ihre Arbeit als lebenserhaltende Maßnahme, in täglicher Reproduktion und schafft dabei noch funktionalen und ästhetischen Output.<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup>Vgl. Eigenbrodt 2003, S.146 f.

<sup>29</sup>Vgl. Ebd., S.125

<sup>30</sup>Miller, Nancy K.: The poetics of gender, New York, 1986, S.274

<sup>31</sup>Vgl. Swierkosz, Monika: Arachne and Athena, Towards a Different Poetics of Women`s Writing, [http://rcin.org.pl/Content/67705/WA248\\_87922\\_P-I-2524\\_swierkosz-arachne\\_o.pdf](http://rcin.org.pl/Content/67705/WA248_87922_P-I-2524_swierkosz-arachne_o.pdf) , S. 9 (letzter Zugriff: 22.10. 2019)



Der Mythos der Arachne ist also sowohl interessant in Bezug auf Macht und Gender als auch in Bezug zum künstlerischen Arbeiten und der Abwertung von bestimmten Techniken und Bereichen. Arachne nutzt das Mittel des künstlerischen Ausdrucks, um gegen ihre Abwertung zu protestieren. Sie nutzt den künstlerischen Prozess als Ausdruck ihres politischen Bewusstseins. Im Mythos wird außerdem die Gefahr von Weiblichkeit und Gewebe klar. Die Spinne ist konnotiert als dämonisches Wesen, welches männliche Akteure einspinnet.<sup>32</sup> Zusammenfassend kann der Mythos von Arachne als feministischer Kampf gegen das repressive patriarchale System gelesen werden.

### 3. Historische Entwicklung von textilen Arbeiten als Konstruktionen des Weiblichen

#### 3.1. Textile Produktion vor der Industrialisierung

Das folgende Kapitel bietet einen Einblick in die Arbeitsrealität der ländlichen Bevölkerung des 17. und 18. Jahrhunderts in den deutschen Staaten, die für die Textilproduktion zuständig waren. Es wird deutlich, dass erst mit der Industrialisierung Textilarbeit zur weiblichen Arbeit wurde. Textile Produktion war also nicht schon immer nur in Frauenhand.

Zunächst soll hergeleitet werden, wie die textile Produktion vor und im Laufe des 17. Jahrhunderts immer weiter in den ländlichen Raum verschoben wurde. Im Mittelalter bildete sich eine Arbeitsteilung zwischen ländlicher und städtischer Produktion heraus.<sup>33</sup> Die Erzeugung landwirtschaftlicher Güter wurde dem Land zugewiesen und die gewerblichen Waren dem städtischen Raum. Die Verlagerung der gewerblichen Textilproduktion auf das Land wurde von den Zünften befördert. Sie erzwangen die Verlagerung aufs Land, weil dort die Rohmaterialien billiger, die Lebenshaltungskosten niedriger und

---

<sup>32</sup>Vgl. Gellai, Szilvia: Zur Ästhetik und Poetik des Spinnennetzes, 2014, [https://www.academia.edu/10085577/\\_Zur\\_%C3%84sthetik\\_und\\_Poetik\\_des\\_Spinnennetzes\\_in\\_Prosero.\\_Rivista\\_di\\_Letteratura\\_Straniere\\_Comparatistica\\_e\\_Studi\\_Culturali\\_XIX\\_2014\\_S.\\_49-82](https://www.academia.edu/10085577/_Zur_%C3%84sthetik_und_Poetik_des_Spinnennetzes_in_Prosero._Rivista_di_Letteratura_Straniere_Comparatistica_e_Studi_Culturali_XIX_2014_S._49-82), S.49 (letzter Zugriff: 22.10.2019)

<sup>33</sup>Die folgende Abhandlung ist eine Zusammenfassung, die im Wesentlichen auf den S. 19- 51, in der Veröffentlichung von Ladj-Teichmann, Dagmar: Erziehung zur Weiblichkeit durch Textilarbeiten- Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Frauenarbeit im 19. Jahrhundert, Weinheim/ Basel, 1983, zu finden ist.

die Steuerzahlungen geringer waren. Durch den Besitz von Land als Existenzgrundlage für den Lebensunterhalt „ließen sich die ländlichen Familien dazu bringen, für weniger Lohn als städtische Handwerker die bisher innerhalb der Zünfte hergestellten Produkte zu fertigen. Die üblichen bäuerlichen Arbeiten wie Spinnen, Weben, Stricken o.ä. für den Eigenbedarf wurden für den Gelderwerb funktionalisiert.“<sup>34</sup> Durch das Steigen der Löhne, aber Sinken der Preise für die Gewerbecprodukte, wurden die gewerbliche Textilproduktion im 17. Jahrhundert weiter auf das Land verbannt. Um 1800 lebten und arbeiteten 80 % der Bevölkerung auf dem Land. Die Menschen lebten hier sowohl von bäuerlicher, ländlicher Arbeit, als auch vom Handwerk und Gewerbe. Mehr als die Hälfte der Bäuer\*innen hatten nicht genügend Land, um ausschließlich davon leben zu können. Sie behelfen sich deshalb mit Arbeiten im Handwerk und Heimgewerbe. Das Textilgewerbe nahm hier die größte Stellung ein. Durch textile Arbeiten wie Weben und Spinnen sicherten die Familien ihre Existenzgrundlage. Der Verdienst fiel allerdings sehr schlecht aus und führte zu prekären Bedingungen in den bäuerlichen Familien. Der „ständige Mangel an gesponnenem Material - vor allem an guten ‚Gespinsten‘- ermöglichte ihnen jedoch das Überleben.“<sup>35</sup> Der Bedarf an Garn war auch deshalb hoch, weil die Verarbeitung des Materials am Webstuhl schneller ging. So arbeitete dort ein Weber\*in, dem\*der vier Spinnerinnen zuarbeiteten. Der Bereich der Spinnerei generierte also viel mehr Arbeitsplätze als die Weberei. Die Folge dessen war eine Abwertung der Tätigkeit und des Berufsfeldes.

Es kam zu Zwangsmaßnahmen gegenüber Armen, um die benötigten Mengen an Garn trotzdem zu erreichen. In den daraufhin gegründeten Arbeits- und Zuchthäusern, die Vorläufer der Fabriken, führten Bettler\*innen, Alte, Waisen und Invalid\*in hauptsächlich textile Arbeit aus. Hier sind die frühen Anfänge der Abwertung von textiler Arbeit mit Armut und als Zuchtmittel zu markieren. In der Gruppe der Armen waren überdurchschnittlich viele Frauen. Vor allem die Arbeit des Spinnens stand in der Hierarchie der Arbeit an unterster Stelle. Es wurde meist von Frauen ausgeführt und war traditionell mit schlechten Löhnen verknüpft und als einfach erlernbar belegt.<sup>36</sup> Im Ausdruck „Der/Die spinnt...“

---

<sup>34</sup>Ladj-Teichmann 1983, S. 23

<sup>35</sup>Ebd., S. 24 f.

<sup>36</sup>Anhand der Quellen von Hugo Rachel: Das Berliner Wirtschaftsleben im Zeitalter des Frühkapitalismus von 1931, stellt Ladj-Teichmann fest, dass das Lebensverhältnis der Spinnerinnen um Mitte des 18. Jahrhunderts der Sklavenarbeit gleichkam: „Der Berliner Criminal-Senat von 1754, dem keine besondere Sensibilität bei der Beschreibung der Arbeitsverhältnisse ‚niedrigster Art‘ zu unterstellen ist, konnte nicht umhin, die Lebensverhältnisse der Spinnerinnen mit denen der Sklaverei zu vergleichen.“(ebd., S. 28)

ist die Abwertung dieser Arbeit bis heute erhalten geblieben.<sup>37</sup> Frauen wurde hier also schon die abgewertete, schlecht bezahlte Arbeit zu gewiesen. Das Garn, welches nun zum größten Teil von ungelerten Arbeitskräften oder als Strafe gesponnen wurde, erfuhr einen Qualitätsverlust. Um dem entgegenzuwirken, bekamen nur noch die Webereifamilien die Erlaubnis zur Textilproduktion.

In diesen protoindustriellen Familien wurden alle Familienmitglieder in den Gelderwerb mit einbezogen. Männer, Frauen und Kinder arbeiteten hier gleichermaßen in allen Tätigkeiten. Es gab noch keine genderspezifische Einteilung in produktive und reproduktive oder Arbeiten im öffentlichen und privaten Bereich. Hierarchien kamen durch Standeszugehörigkeiten zustande, weniger durch Genderkonstruktionen.<sup>38</sup> So stellt Friedrich Schmidt in seinen Untersuchungen von 1936 über Bevölkerung, Arbeitslohn und Pauperismus fest, dass „der Verdienst der Frau durch die ‚Abwartung der Kinder‘ nicht geschmälert wurde und nimmt an, daß die Kinder der Weber nach der Schulentlassung mit zwölf Jahren nur ein Jahr brauchten, um ebensoviel zu verdienen wie der Vater.“<sup>39</sup> Der Vater fungierte hier also noch nicht als Ernährer und konnte seine Autorität nicht durch hohe materielle Güter begründen. Die Untersuchung macht außerdem die Prekarität der bäuerlichen Familien deutlich und der damit verbundene Zwang alle Familienmitglieder gleich mit in den Arbeitsprozess einzubeziehen. Außerdem kann daraus geschlussfolgert werden, dass die Familienmitglieder abhängig voneinander waren, um eine Existenzgrundlage zu schaffen. Ein einzelnes Individuum hätte sein Überleben allein nicht sichern können. Der Mann wurde also in die häusliche Arbeit mit integriert und lehrte den Kindern auch textile Techniken.

*„Da die Kinder nur im Winter zehn Wochen zur Schule gehen mußten [...], sollten sie anfangen, etwas zu verdienen. Mein Vater probierte aller Gattungen Gespunst; Flachs, Hanf, Seiden,*

---

<sup>37</sup>Ladj-Teichmann 1983, S. 51

<sup>38</sup>Medick spricht sogar von der Austauschbarkeit und Umkehr von Geschlechterrollen: „Die Frau als Messer- und Nagelschmied sowie als Organisatorin des außerhäuslichen Vertriebs der gewerblichen Produktion kam ebenso vor wie der Mann als Spitzenklöppler oder Handspinner. Zumindest im Grenzfall führte die Anpassung der familiären Arbeitsorganisation an die Überlebensbedingungen noch über das Verschwinden der traditionellen Arbeitsteilung der Geschlechter hinaus, zu ihrer Umkehr, ihrer Austauschbarkeit.“ (Medick, Hans: Zur strukturellen Funktion von Haushalt und Familie im Übergang von der traditionellen Agrargesellschaft zum industriellen Kapitalismus: die proto-industrielle Familienwirtschaft in: Conze, Werner (Hg.): Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas, Neue Forschungen, Stuttgart 1976, S. 279 f. zitiert nach Ladj-Teichmann 1983, S. 36 f.)

<sup>39</sup>Ladj-Teichmann 1983, S.33

*Wollen, Baumwolle; auch lehrte er uns letztre Krämbeln, Strümpfstricken, u.d.g. Aber keins warf damals viel Lohn ab.*<sup>40</sup>

In der ländlichen Gewerbeproduktion schien sich also beinahe eine Gleichberechtigung zwischen Mann und Frau zu zeigen. Eine gute wirtschaftliche Stellung konnte nur durch hohe Arbeitsbereitschaft von Mann und Frau hergestellt werden. Der Arbeitsalltag im 17. Und 18. Jahrhundert der bäuerlichen Bevölkerung<sup>41</sup> war außerdem geprägt von unregelmäßigen Arbeitszeiten am Tag und über das Jahr verteilt und dem Wechsel zwischen verschiedenen Tätigkeiten. Die ländliche Arbeit wurde selbstbestimmt organisiert und der Arbeitsalltag somit nicht hierarchisch kontrolliert. Dies führte zu Perioden größerer Arbeitsintensität im Wechsel mit ‚Müßiggang‘. Bis zur Einführung zentralisierter Arbeit war es üblich, dass ein Kaufmann das Rohmaterial an die Weber und Spinnerinnen verteilte und diese daraus die fertigen Endprodukte herstellten. Der Händler vertrieb daraufhin die Produkte an die Endkunden. Das Problem der Unkontrollierbarkeit von Arbeit und das Bestreben des merkantilistischen Systems Arbeit zu effektivieren, führte zunächst zur Einführung von Zucht- und Arbeitshäusern und Industrieschulen und schließlich zum Fabrikssystem.

*„Das Durcheinander der verschiedenen Tätigkeiten zusammen mit dem unregelmäßigen Zyklus der Arbeitswoche und des Arbeitsjahres, das Behaaren der Arbeitenden auf einem selbstbestimmten Arbeitsrythmus[...] die Unkontrollierbarkeit der Produktqualität und die allgemeine Widerständigkeit in Lohnfragen [...] forderte für den gewinnorientierten Kapitalisten Strategien der Disziplinierung und der Produktion arbeitsförderlicher Moral unmittelbar heraus.“*<sup>42</sup>

Dies führte zur Einführung von Maschinen, die sich die ländliche Bevölkerung nicht hätte leisten können und die Kontrolle und Effektivierung der Arbeitskräfte. „In den nunmehr synchronisierten Arbeitsprozess werden die Spinnerinnen und Spinner der doppelten Aufsicht von Maschine und Unternehmer unterworfen. Das Fabrikssystem definiert die Selbstständigkeit um.“<sup>43</sup> Es kam zu einem Wandel im Arbeitsalltag mit der aufkommenden Industrialisierung.

---

<sup>40</sup>Bräker,Ulrich: Der arme Mann in Tockenburg, 1789 Auszüge abgedruckt in: Hardach-Pinke, Irene und Hardach, Herd (Hg.): Deutsche Kindheiten, Autobiografische Zeugnisse 1700-1900, Kronberg im Taunus, 1978, S.70 zitiert nach Ladj-Teichmann 1983, S. 35

<sup>41</sup>Der folgende Abschnitt ist eine Zusammenfassung, die im Wesentlichen auf den S. 141- 145 in der Veröffentlichung von Treusch-Dieter, Gerburg: Wie den Frauen der Faden aus der Hand genommen wurde- Die Spindel der Notwendigkeit, Berlin, 1983 zu finden ist.

<sup>42</sup>Treusch-Dieter 1983, S.143

<sup>43</sup>Ebd., S. 144 f.

## 3.2. Der Wandel zur Industrie anhand des Märchens die 3 Spinnerinnen

Das Märchen „Die drei Spinnerinnen“, welches die Brüder Grimm veröffentlichten, wurde von Gerburg Treusch-Dieter als Text analysiert, der den Umschwung zum Industriezeitalter auf metaphorischer Ebene thematisiert.<sup>44</sup> Sie setzt in ihrer Analyse den Zeitraum, wann das Märchen gespielt haben könnte um 1750. Kennzeichnend für diese Zeit sieht sie die noch existente Monarchie, die in der Figur der Königin verhandelt werden wird. In Bezug auf die textile Produktion wird die Rede vom „breiten Fuß“ einer der drei Spinnerinnen sein, welcher auf den Fußantrieb verweist. Es muss also nach der Erfindung des Fußantriebs von 1750 spielen und vor 1764, der Erfindung der Spinnmaschine.

Das Märchen handelt von einem faulen Mädchen, welches nicht Spinnen wollte. Die Mutter schlug sie als Strafe. Währenddessen fuhr die Königin vorbei und fragte die Mutter, warum sie ihre Tochter schlage. Die Mutter wollte die Faulheit ihrer Tochter nicht eingestehen und sprach: „Ich kann sie nicht vom Spinnen abbringen, sie will immer und ewig spinnen, und ich bin arm und kann den Flachs nicht herbeischaffen.“ Die Königin schlug daraufhin vor die Tochter mit ins Schloss zu nehmen, damit sie da so viel spinnen konnte wie sie wollte. Die Königin führte sie in drei Kammern voll Flachs und meinte: „Nun spinne mir diesen Flachs und wenn du es fertigbringst, so sollst du meinen ältesten Sohn zum Gemahl haben; bist du gleich arm, so acht' ich nicht darauf, dein unverdroß'ner Fleiß ist Ausstattung genug.“ Das Mädchen weinte daraufhin, weil die Menge des Flachses so groß war, dass sie es nicht hätte allein bewältigen können. Da kamen drei Weiber vorbei. Eine hatte einen großen Platschfuß, die Zweite eine große Unterlippe und die Dritte einen breiten Daumen. Sie boten ihre Hilfe an mit der Bedingung sie auf die Hochzeit mit dem Prinzen einzuladen. Nachdem sie die drei Kammern verwebt hatten, wurde die Hochzeit gefeiert und das Mädchen lud die drei Weiber ein mit der Begründung, dass sie ihr viel Gutes getan hätten. Als der Prinz die drei „garstigen“ Weiber sieht, fragt er: „Wovon habt Ihr einen solchen breiten Fuß?“ „Vom Treten“, antwortete sie. Die Zweite antwortete auf die Frage

---

<sup>44</sup>Das folgende Kapitel ist eine Analyse des Märchens „die drei Spinnerinnen“ von Treusch Dieter 1983, S. 75 - 105

nach ihrer Unterlippe: „Vom Lecken“ und die Dritte bei der Frage nach dem Daumen: „vom Fadendrehen.“ Der Prinz erschrak und sagte: „So soll mir nun und nimmermehr meine schöne Braut ein Spinnrad anrühren.“<sup>45</sup>

Das Märchen verweist auf das Spinnen als weibliche Produktivkraft. So wird dem Mädchen von drei Frauen beim Spinnen geholfen. Die Arbeitsrealität des 18. Jahrhunderts wird im vorherigen Kapitel beschrieben. Die Erzeugung von Garn ist auch hier als nie enden wollender Herstellungsprozess dargestellt. Es gibt scheinbar unendliche Mengen an Rohstoff, doch die Verarbeitung dauert zu lang. Es zeigt den damit erzeugten Leistungsdruck auf die Spinnerinnen exemplarisch an dem Beispiel des Mädchens. Die Verbannung des Mädchens in die drei Kammern voller Flachs referiert außerdem an die Zucht- und Arbeitshäuser. Die ungeliebte Arbeit wird aus dem Sichtfeld der Königin verbannt an die untere Bevölkerung. Die drei Weiber könnten durch ihr Aussehen auch auf Spinnhausinsassinnen verweisen oder ein Verweis auf die drei Spinner\*innen sein, die ein\*e Weber\*in zu der Zeit beschäftigte. Die Spinnerei wird als Inbegriff weiblicher Produktivität konstruiert. Die drei Spinnerinnen verkörpern außerdem den unendlichen Fleiß und die Arbeitsbereitschaft der Frauen und den Übergang zur Industrialisierung.

*„Die drei Spinnerinnen bewegen sich auf der geschichtlichen Grenze, wo die Industrie noch Fleiß, ‚unverdroß’ner Fleiß‘, beharrliche weibliche Tätigkeit ist, und schon Sache. Ihre Gliedermaßen haben noch Werkzeugcharakter und leisten schon bloßes Tun, sie haben noch Können, und sind schon reine Funktion in einem Mechanismus, der noch aus ihren Körpern besteht, und doch schon Maschine ist, die als selbstständiges Ding zwar noch nicht erfunden, jedoch schon an ihren deformierten Organen verwirklicht ist.“<sup>46</sup>*

Sie verkörpern also die Industrie. Diese fehlt dem Mädchen zur Umsetzung des Rohstoffes. Durch das Spinnen der drei Kammern Flachs „säubern“ sie sich selbst weg. „Die Baumwolle kann an die Stelle des seit Jahrtausenden mit dem weiblichen Gender identifizierten Flachses treten.“<sup>47</sup> Die weibliche Arbeit wird hier als weggeschlossen, unsichtbar und ausgeschlossen thematisiert. Der Prinz verbietet dem Mädchen das Weiterspinnen. Damit verbannt er symbolisch die drei Spinnerinnen, also die weib-

---

<sup>45</sup>Die Fassung des Märchens stammt aus der Veröffentlichung von Treusch-Dieter 1983, S.75-77

<sup>46</sup>Treusch-Dieter 1983, S. 88

<sup>47</sup>Ebd., S. 91

liche Produktivkraft zugunsten der Spinnmaschine. Gerburg Treusch-Dieter konstatiert nach der Analyse des Märchens, dass die Industrialisierung „die männlichste aller Revolutionen sei“ und „den Frauen früh und lautlos die Fäden aus der Hand genommen worden.“<sup>48</sup> So stellt sie im Klappentext die Frage: „Wurde sie, die Maschine, vielleicht sogar erfunden, um von dieser weiblichen „téchne“ aus Können und List unabhängig zu werden?“ Die Erfindung der Spinnmaschine und die Technisierung der textilen Produktion führt zur Verdrängung der weiblichen Produktionskraft aus dem Arbeitsablauf und somit zur Unabhängigkeit der Männer vom Weiblichen.

*„Sicher ist, daß die Spinnmaschine die Spinnerin ersetzt. Daraus kann angesichts der fundamentalen Bedeutung der weiblichen Produktivität in der von der Spinnerin repräsentierten Form gefolgert werden, daß erst um die Wende des 18./19. Jahrhunderts die jahrtausendelange, als Produktionsschranke begriffene, unmittelbare Abhängigkeit von der Frau als Schoß und Spindel, entgültig fällt. [...] An die Stelle der unmittelbar zeugenden und erzeugenden Frau tritt die Maschinerie, [...] Der Mann tritt an die Stelle der Maschine und rückt damit tendenziell im Produktionsprozeß in die einstige Stellung der Frau“<sup>49</sup>*

Der Mann wurde zum Alleinverfüger über die Technik im kommenden Zeitalter.<sup>50</sup>

### 3.3. Genderspezifische Arbeitsrealitäten im 19. Jahrhundert

#### 3.3.1. Trennung von häuslicher und öffentlicher Arbeit

Das folgende Kapitel wird die Auswirkungen der Industrialisierung auf die Arbeitsrealität und die damit einhergehende genderspezifische Trennung in den Blick nehmen. Die Erfindung der Spinnmaschine „Spinning Jenny“ 1764 kann als Beginn der Industrialisierung gesehen werden.<sup>51</sup> Der Name „Jenny“ erinnert noch an den ursprünglich weiblichen Zuständigkeitsbereich. Durch die Erfindung der Spinnmaschine wurden einzelne Arbeitsabläufe des Spinnens in Mechanische umgewandelt, die von einer Person steuerbar wurden. Eine Person konnte dadurch mehrere Fäden gleichzeitig spinnen. Später wurde es möglich 80- 120 Spindeln gleichzeitig anzusteuern. Die Erfindung dieser Maschine setzte eine Veränderung aller Produktionsprozesse in Gang. Die Mechanisierung und Zentralisierung von Arbeit führten zu Produktionsprozessen, die unabhängig vom „Wollen und Können“ der Arbeiter\*innen wa-

---

<sup>48</sup>Treusch-Dieter 1983, S. 114

<sup>49</sup>Ebd., S. 35

<sup>50</sup>Vgl. Ebd., S. 109

<sup>51</sup>Der folgende Abschnitt ist eine Zusammenfassung, die im Wesentlichen auf den S. 113-159 in der Veröffentlichung von Treusch-Dieter 1983 zu finden ist.

ren. So waren Maschinen im häuslichen Bereich nicht mehr einsetzbar. Sie setzten Kapital und technisches Wissen voraus. Ein gesellschaftlicher Umwälzungsprozess setzte sich in Gang. Dieser führte zum grundlegenden Wandel in den Produktionsweisen und -strukturen. Politische Herrschaftsformen, Familienvorstellungen, Bildungskonzepte, kulturelle Lebensweisen wie Wohnen, Beziehungsformen etc. änderten sich. Und dies führte auch zu einem Wandel von gesellschaftlichen Rollenzuschreibungen von Mann und Frau.

*„Es wäre verwunderlich, wenn in einer Perspektive von Industrialisierung als radikaler Veränderung von Produktions- und Denkformen, Gewohnheiten und Gefühlen der beteiligten Menschen nicht auch die gesellschaftliche Rolle der Frau und des Mannes eine neue Definition erfahren hätte.“<sup>52</sup>*

Durch die Technisierung von Arbeitsprozessen stellte sich schnell eine genderspezifische, als natürlich wahrgenommene Arbeitsteilung ein. In den Fabriken waren beispielsweise die Männer für das Warten und Einstellen der Maschinen zuständig. Dies erforderte ein hohes technisches Wissen und umfasste nur diese Tätigkeit. Im Gegensatz dazu standen die den Frauen zugewiesenen, vielseitigen, unqualifizierten und belastenden Tätigkeiten. An der Spinnmaschine waren sie für das Knüpfen gerissener Fäden zuständig und das Austauschen von Spulen und Rollen. Männlich konnotierte Arbeit wurde die qualifizierte, in der Hierarchie höher gestellte Arbeit. Damit einhergehend waren bessere Löhne und wenige qualifizierte Spezialisten. Männer kämpften nun für den Erhalt ihrer Privilegien<sup>53</sup> als Fachkräfte. Sie protestierten teilweise gewaltsam<sup>54</sup> gegen das Zusammenarbeiten mit Frauen und Kindern in den Manufakturen, da diese billigere Arbeitskräfte waren und somit die männliche Stellung gefährdeten. Die genderspezifische Hierarchie in der Arbeit wird an diesen Beispielen klar. Das Textilgewerbe wurde durch seine schlechte Bezahlung immer mehr zur weiblichen Domäne.<sup>55</sup>

*„Das Textilgewerbe wurde vielmehr immer offensichtlicher durch Frauenerwerbsarbeit bestimmt, je tiefer die Löhne im Verhältnis zu anderen Lohnarbeitsbereichen sanken, und deshalb waren manuelle Textiltechniken keine ‚sinnvolle‘ Qualifikation mehr für Jungen.“<sup>56</sup>*

---

<sup>52</sup>Treusch-Dieter 1983, S. 109

<sup>53</sup>Männer sahen ihre Vorherrschaft bedroht, dies ist nach den Untersuchungen von Ute Gerhard von 1978 zu Frauenarbeit, Familie und Rechte im 19. Jahrhundert vor allem in den Aktionen festzustellen, „wo die Zerstörung der Webstühle in direkte Angriffe auf die Frauen überging.“ (Ladj Teichmann 1983, S. 28)

<sup>54</sup>„1786 kam es [...] in der Seidenbandproduktion zu größeren Kämpfen und gewaltsamen Aktionen von Männern gegen die Praxis der Manufakturen, Frauen und Kinder zu beschäftigen.“ (ebd., S. 28)

<sup>55</sup>Der folgende Abschnitt ist eine Zusammenfassung, die im Wesentlichen auf den Seiten 79-136 in der Veröffentlichung von Ladj-Teichmann 1983 zu finden ist.

<sup>56</sup>Ebd., S. 80



Dies spiegelte sich auch im Unterricht an den Industrieschulen wider. Jungen wurden immer mehr in nichttextilen Arbeiten ausgebildet und den Mädchen fiel der textile Bereich zu. So war Anfang des 19. Jahrhunderts zwar Textilunterricht noch Pflichtunterricht für Jungen und Mädchen, aber die Entwicklung der geschlechtsspezifischen Trennung kündigte sich bereits im Verlauf des 18. Jahrhunderts an. Ladj-Teichmann stellt anhand der Untersuchungen von Zinnecker fest, dass Jungen und Mädchen in den Schulzimmern häufig an getrennten Tischen saßen. „Allgemein muß davon ausgegangen werden, daß geschlechtsspezifische Kategorien in die Unterrichtsarbeit genauso Einlaß fanden, wie sie das alltägliche Leben prägten. Mädchen gingen unregelmäßiger zur Schule und lernten häufiger als Jungen das Schreiben und Rechnen nicht.“<sup>57</sup>

Auch die immer leistungsfähigere, wachsende Industrie trug zu dieser genderspezifischen Trennung von Arbeit bei. So konnten gegen Ende des 19. Jahrhunderts Männer erstmals einen Familienlohn, der für mehr als ein einzelnes Individuum reichte, verdienen.<sup>58</sup> Die Familien waren also nicht mehr auf den Zuverdienst von Kindern und Frauen angewiesen, wie in der protoindustriellen Familie, wo Erwerbs- und Privatsphäre unter einem Dach stattfanden. Es gab damit keine gemeinsamen Arbeitszusammenhänge der ganzen Familie mehr. Vor allem in den bürgerlichen Familien des 19. Jahrhunderts, wurde den Frauen der häusliche Bereich zugeordnet. Ihre Aufgabe wurden reproduktive, häusliche Arbeiten mit dem Ziel der Herstellung einer „familiären Atmosphäre“. Dies geschah unter anderem durch häusliche Textilarbeiten. Aufgaben des Mannes hingegen fanden im öffentlichen Bereich statt. Nach Jürgen Habermas Analysen zum Strukturwandel der Öffentlichkeit von 1971 stellt Ladj-Teichmann den genderspezifischen Zusammenhang zwischen privaten und öffentlichen Raum heraus.

*„Die Existenz der in ihrer Wohnung eingeschlossenen bürgerlichen Frauen war insgesamt durch Entsagung geprägt, da ‚Weiblichkeit‘ von Männern immer offensiver aus der Öffentlichkeit ausgeschlossen und auf das Haus und die Familie verwiesen worden war. Die Eroberung der Außenwelt und die Durchsetzung bürgerlicher Rechte war ausschließlich dem Mann vorbehalten, der seinen Rückzugs- und Regenerationsbereich in der Familie hatte.“<sup>59</sup>*

Die von Konkurrenz und Ausbeutung geprägte Arbeitswelt wurde männlich konstruiert. Die Entwicklung von Eigenschaften wie Durchsetzungsfähigkeit, Stärke und Dominanz wurde bei bürgerlichen Frauen verhindert. Da die kapitalistische Arbeitswelt von Männern oft abverlangte gegen ihre Werte

---

<sup>57</sup>Ladj-Teichmann 1983, S. 118

<sup>58</sup>Ebd., S. 136

<sup>59</sup>Ebd., S. 85 f.

zu handeln, um ihre soziale Stellung und Verdienste zu sichern, wurde das humanitäre Ideal mehr und mehr auf die Frau projiziert. Sie sollten „Hüterinnen der bürgerlichen Moral“ werden und „mußten umso moralischer und sittlicher werden, je unmoralischer der Kampf ‚draußen im feindlichen Leben‘ wurde.“<sup>60</sup> Durch die Konstruktion von natürlichen, gegensätzlich zueinanderstehenden Charaktereigenschaften von Männern und Frauen wurde diese genderspezifische Arbeitsteilung gesichert. Die konstruierten Qualitäten der Frauen wurden auf die Herstellung eines gemütlichen Heims reduziert, außerhalb von „mehrwertschaffender“ Arbeit. Die nicht lohnarbeitende Frau in der bürgerlichen Familie wird zum Statussymbol für den Mann. Weil die weibliche Arbeit nicht über den Markt ausgetauscht wurde und als in der Natur der Frau liegende Tätigkeit begriffen wurde, wurde sie nicht mehr als Arbeit angesehen.

*„Und je stärker dem bürgerlichen Mann Natur als etwas Vorgegebenes erschien, das er sich unterwerfen mußte, desto ausschließlicher wurde Arbeit als etwas begriffen ‚worin sich Herrschaft über die Natur manifestiert‘ (Kößler 1979, S.23). Die Arbeit der Frauen, die tendenziell mehr auf Bearbeiten als auf Beherrschen ausgerichtet ist, verlor sich immer mehr aus dem, was für ‚Arbeit an sich‘ gehalten und anerkannt wurde (und wird).“<sup>61</sup>*

### 3.3.2. Textilarbeit als Herausbildung eines weiblichen Sozialcharakter

Da die Frau im häuslichen Bereich nicht unter ständige Kontrolle des Mannes gestellt werden konnte, musste sie diese Zuweisung des Bereichs aus sich selbst heraus rechtfertigen. In der Ausprägung dieser sittlichen Eigenschaften spielte das Erlernen von häuslichen Textilarbeiten als Disziplinierungsmaßnahme eine wesentliche Rolle. Dagmar Ladj-Teichmann<sup>62</sup> gibt in der Analyse zum Herausbilden weiblicher Eigenschaften durch Textilarbeiten folgende Unterdrückungsphänomene wieder:

*„Ein disziplinierter Geist, eine kontrollierte Phantasie und eine erfolgreich beherrschte Sexualität setzen einen disziplinierten Körper voraus. Diszipliniertes Sitzen und Bewegen sowie gleichförmige Arbeiten sollten der Frau zur ‚zweiten Natur‘ werden: Etwas, das die Frau zu sich selbst gehörig empfinden sollte, etwas, woran sie sich im wahrsten Sinne des Wortes festhalten konnte. Gleichförmiges, geübtes Handarbeiten fördert die Geduld, gibt die Möglichkeit, sich in Gesellschaft mit anderen zurückzuziehen und kanalisiert unbeherrschte, ‚unsittliche‘ Motorik.“<sup>63</sup>*

---

<sup>60</sup>Ladj-Teichmann 1983, S. 86

<sup>61</sup>Ebd., S.88 f.

<sup>62</sup>Der folgende Abschnitt ist eine Zusammenfassung, die im Wesentlichen auf den S. 131- 209 in der Veröffentlichung von Ladj-Teichmann 1983 zu finden ist.

<sup>63</sup>Ebd., S. 209

So sollten sie dadurch freiwillig auf die dem Mann zugewiesenen Möglichkeiten und Freiheiten verzichten. Sie sollten als uneigennützig und selbstverleugnende Wesen erzogen werden, die in erster Linie auf das spätere Leben als Hausfrau, Ehefrau und Mutter vorbereitet werden sollten und nur in Notfällen für die Lohnarbeit zur Verfügung stehen. Eine ideale Frau sollte sich in Hingabe und Aufopferung um ihre Familie kümmern und nicht um sich selbst.

Weibliche Sexualität wurde dabei als Gefahr für die patriarchale Ordnung angesehen. „Sie mußte daher entsinnlicht und in kontrollierte Bahnen gelenkt werden.“<sup>64</sup> Wechselnde Gefühlszustände und triebhaftes Verhalten des Körpers sowie unschickliche Gedanken sollten durch gleichförmige Arbeit unterdrückt werden. Ziel dessen war die völlige Unterwerfung der Frau unter die patriarchale Ordnung. Sie sollte die Unterdrückung ihres Körpers und Geistes so sehr verinnerlichen, dass sie es selbst nicht mehr in Frage stellen würde. Nur ohne sichtbare Zwangsmaßnahmen würde die Frau dies freiwillig an die nächsten Generationen weitergeben. Die Disziplinierung des Körpers fand durch das Stillsitzen beim Handarbeiten statt. „Heftiges oder gar wildes Bewegen des Körpers galt als unschicklich.“<sup>65</sup> Die Tugend der Sittsamkeit sollte durch das Stillsitzen beim Handarbeiten gelernt werden. Jean Paul leitet nach Ladj-Teichmann den Begriff der Sittsamkeit sogar von der ‚Sitzsamkeit‘ bzw. der ‚Seßsucht‘ ab.<sup>66</sup> Die Fantasie und unschickliche Gedanken sollten durch das Vorlesen aus für diesen Zwecke angemessen befundener Literatur oder durch französische Konversation beim Handarbeiten unterdrückt werden. Neben den Händen sollte also auch der Verstand beschäftigt und in die richtigen Bahnen geleitet werden. Die vorgelesenen Geschichten trugen dabei dieselbe Mentalität und Erziehungsform in sich wie die Handarbeiten. Körper und Geist sollten beim Handarbeiten gleichzeitig kontrolliert werden. Um eine völlige Kontrolle zu erzielen, begleiteten textile Techniken den Alltag während ihrer gesamten Kindheit.

*„Das Alter, in dem Mädchen die eigene, innere und äußere Disziplinierungsarbeit aufnehmen sollten, wird in der Literatur allgemein mit vier Jahren angegeben.“<sup>67</sup>*

---

<sup>64</sup>Ladj-Teichmann 1983, S. 196

<sup>65</sup>Ebd., S. 149

<sup>66</sup>Ebd., S. 149

<sup>67</sup>Ebd., S. 201

*„In der untersten Klasse lernten drei bis sechs Jahre alte Mädchen gemeinsam Stricken und Lesen. Erst wer ‚fertig lesen‘ und einen Strumpf stricken konnte, durfte in die nächste Klasse aufsteigen und dort Schreiben und Nähen lernen.“<sup>68</sup>*

Unterstützt wurde diese Disziplinierung durch eine aufrechte Haltung beim Handarbeiten. Diese körperliche Disziplinierung wurde durch die Mode des 19. Jahrhunderts noch bestärkt. „Korsetts, hohe Absatzschuhe, riesige Hüte und z.T. nicht waschbare, lange und unbequeme Kleidung behinderten den Körper zunehmend in seiner Bewegungsfreiheit.“<sup>69</sup> Sexuelle Triebe sollten durch das stille gerade Sitzen unterdrückt werden, aber auch durch das ununterbrochene Tun bei Textilarbeiten.

Auch in der Realität des Unterrichts sind diese Disziplinierungsmaßnahmen zu sehen. So wurde in den 1860er Jahren der Handarbeitsunterricht militarisiert. Nach den Analysen von Krause zur Geschichte des Unterrichts in den weiblichen Handarbeiten, fasst Ladj-Teichmann zusammen, dass in den Mittelpunkt der Anleitungen beim Handarbeiten kurze Kommandoworte traten, „nach denen die Schülerinnen die einzelnen Bewegungen auszuführen hatten.“<sup>70</sup> Die Mädchen mussten also im militärischen Takt ihre Arbeit ausführen. Ziel dieser Militarisierung war unter anderem das Unterdrücken und Beherrschen von sexuellen Trieben durch ständige Selbstkontrolle. Im Mittelpunkt der weiblichen Erziehung stand die „Entwicklung von Scham-, Angst-, Reinlichkeits- und Schuldgefühlen.“<sup>71</sup> Das männliche Gegenstück zur Disziplinierung der Frau durch die häusliche Textilarbeit war im militärisch-sportlichen Erziehung dieser zu finden. Durch die militärische Erziehung wurde der automatische, nicht-reflexive Gehorsam trainiert, welcher im Krieg eine schnelle Handlungsdurchführungen fördern sollte. Bei den Mädchen sollte dies zur Selbstbeherrschung ihres Geistes und Körpers unter weibliche Normvorstellungen führen.

---

<sup>68</sup>Ladj-Teichmann 1983, S. 202

<sup>69</sup>Ebd., S. 205

<sup>70</sup>Ebd., S. 150

<sup>71</sup>Ebd., S. 197 f.

### 3.3.3. Textilarbeiten vom bürgerlichen Ideal zur Natur aller Frauen

Das bürgerlich-kapitalistische Ideal nach ständiger Arbeitstugend und Leistungssteigerung musste sich im häuslichen Arbeiten widerspiegeln.<sup>72</sup> „Diese Funktion, ständige Arbeit trotz scheinbarer Muße zu demonstrieren, wurde den manuellen Textilarbeiten übertragen.“<sup>73</sup> So konnte die bürgerliche Frau im ständigen Textilarbeiten ihren Fleiß demonstrieren und nebenbei repräsentative Objekte aus billigen Materialien herstellen. Die Textilarbeit der Bürgerschicht hatte also verschiedene Funktionen. Sie war als Statussymbol des Mannes zu lesen, der sich leisten konnte, seine Frau von der Lohnarbeit zu entbinden. Somit wurde es zum Symbol des kapitalistischen Wertes zur ständigen Erfüllung des Leistungsethos. Außerdem hält sie als heimliche Erwerbsarbeit der Frauen her, um ihren fehlenden Lohn auszugleichen. Gleichzeitig werden in der Art der Textilarbeiten und der Einrichtung des Heims Standeszugehörigkeiten repräsentiert. Umso höher der gesellschaftliche Stand einer Familie war, desto mehr wurde von der Frau erwartet, dies durch prunkvolle Einrichtung ihres Heims auszudrücken.

Die Realität der Unterschichten führte oft dazu, dass Mädchen teilweise schon sehr früh zum Familieneinkommen dazuverdienen mussten und somit nicht die nötige Zeit hatten, um die verlangte Perfektion beim Textilarbeiten zu erlangen. Auch die Disziplin und Genauigkeit, die feine Handarbeiten wie Sticken verlangten, wurde ihnen abgesprochen.

Im 19. Jahrhundert wandelte sich diese Ausübung der handwerklich perfektionierten, feinen Textilarbeiten der adligen Frauen zum klassenübergreifenden Ideal für alle bürgerlichen Schichten. Die Lebensrealität der Arbeiterfamilien wurde immer stärker an das bürgerliche Ideal der Hausfrau angepasst. So sollte der ‚soziale Frieden‘ durch die unbezahlte, häusliche Arbeit gewährleistet werden. Einkommensdefizite in ärmeren Haushalten, die sonst nicht diesem Ideal entsprechen hätten können, sollten damit ausgeglichen werden. Die Frauen sollten lernen einen angemessenen Haushalt zu dem Lohn des Mannes zu führen. Die Einführung dieses Familienleitbildes auch in den unteren Schichten, sollte zur Stabilisierung der gesellschaftlichen Verhältnisse führen. Diese konnten dementsprechend ein Leben nach den bürgerlichen Idealen verwirklichen. Der Textilarbeitsunterricht für Mädchen aus

---

<sup>72</sup>Der folgende Abschnitt ist eine Zusammenfassung, die im Wesentlichen auf den Seiten 88- 143 in der Veröffentlichung von Ladj-Teichmann 1983 zu finden ist.

<sup>73</sup>Ebd., S.89

ärmeren Familien wurde diesem Ideal angepasst. Feine Textilarbeiten wurden aus den Unterrichtszielen ausgeschlossen und es ging mehr um das Erlernen von funktionalen Tätigkeiten des alltäglichen Gebrauchs wie Stopf- und Flickarbeiten.

Alle textilen Handarbeiten wurden so immer mehr generell als ‚weibliche Kunstarbeiten‘ begriffen. Dass unter weiblichen Arbeiten Handarbeiten verstanden wurden, zeigt sich auch am Lexikoneintrag von 1835. Das Stichwort ‚weibliche Arbeit‘ verweist auf ‚Handarbeiten, weiblich‘. Hier wird auch eine Hierarchie in den jeweiligen textilen Techniken deutlich. So wird in dem Lexikoneintrag zwischen notwendiger und überflüssiger Handarbeit unterschieden.

*„Die hauptsächlichsten der ersten Kategorie, das Spinnen, Weben, Nähen und Stricken, sehen wir trotz ihres Nutzens als untergeordnete Beschäftigungen an. Sie sind die weiblichen Handwerke und der Nahrungszweig armer Leute geworden, Grund genug für die elegante Welt, sie gering zu achten und den dienenden Händen zu überlassen.“<sup>74</sup>*

Der Begriff „weibliche Arbeit“ wurde vorher teilweise nur auf komplizierte, feinere Arbeit angewendet, wie die des Stickens oder Nähens und sollte sich von einfacherer Handarbeit abgrenzen und die Standeszugehörigkeit markieren. Anhand der Studie über die Anfänge des Mädchenschulwesens in Deutschland von Elisabeth Blochmann, bemerkt Ladj-Teichmann, dass die ärmeren Mädchen Unterweisung in einfachen Handarbeiten bekamen und „die Töchter wohlhabender Familien dagegen in den ‚feinen‘.“<sup>75</sup> In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bildete sich dann der Begriff des weiblichen Handarbeitens auf Textilarbeiten jeder Art heraus und bezeichnete dies für alle gesellschaftlichen Schichten. Es spiegelt somit die gesellschaftliche Vorstellung von Weiblichkeit wider. Die Verbindung vom Weiblichen mit reproduktiver Arbeit, zu der auch das Textilarbeiten zu zählen sind, wurde zunehmend als ihre Natur wahrgenommen. Die Männliche Natur als schaffende, produktive Kraft wurde dabei das Gegenteil.

*„Vernünftig gebildete Männlichkeit (ist) der höchste Zweck der Natur, die letzte Bestimmung der Menschheit. Der Mann ist daher vorzugsweise Erzieher, das Weib Ernährerin, Pflegerin, denn der Mann ist Repräsentant des (schaffenden) Geistes, das Weib Repräsentantin der (passiven) Natur.“<sup>76</sup>*

---

<sup>74</sup>Damen-Konversations-Lexikon 5.Band, Artikel: Handarbeiten, weiblich, Adorf 1835, S.148 zitiert nach Ladj-Teichmann 1983, S. 110

<sup>75</sup> Ladj-Teichmann 1983, S. 114

<sup>76</sup>Blasche 1828, abgedruckt in: Rutschky, Katharina (Hg.): Schwarze Pädagogik, Quellen zur Naturgeschichte der bürgerlichen Erziehung, Frankfurt am Main, 1977, S.82 zitiert nach Ladj-Teichmann 1983, S.132

Diese Erschaffungen von Gendergegensätzen wurden im Laufe des 19. Jahrhunderts immer stärker hervorgehoben und mit der Natur begründet. Die Tätigkeit als Hausfrau wurde als ‚ureigenster Beruf der Frau‘ gesehen und als eigentliche Bestimmung ihrer Weiblichkeit konstruiert. Frauen würden textile Handarbeiten nutzen, weil das in ihrer Natur liegen würde. Auch Freud bedient sich dieser Vorstellung und geht sogar noch weiter, indem er die textile Technik als Erfindung der Frauen aus ihrem Körper heraus beschreibt. Textil und Frauenkörper werden zu einer Analogie, die natürlich und mythisch begründet wird.

*„Man meint, dass Frauen zu den Entdeckungen und Erfindungen der Kulturgeschichte wenig Beiträge geleistet haben, aber vielleicht haben sie doch eine Technik erfunden, die des Flechtens und Webens. Wenn dem so ist, dann wäre man versucht, dass unbewusste Motiv dieser Leistung zu erraten. Die Natur selbst hätte das Vorbild für die Genitalbehaarung gegeben, indem sie mit der Geschlechtsreife die Genitalbehaarung wachsen ließ, die das Genitale verhüllte. Der Schritt, der dann noch zu tun war, bestand darin, die Fasern aneinander haften zu machen, die am Körper in der Haut staken und nur miteinander verfilzt waren.“<sup>77</sup>*

### 3.4. Das subversive Potential im Handarbeiten des 19. Jhdts.

Das folgende Kapitel versucht darzustellen, wie Frauen trotz der patriarchalen Zwänge beim textilen Handarbeiten Wege des Ausbruchs fanden und Material und Technik als ihre Freiheit nutzten. Es wird hauptsächlich von der Technik der Stickerei handeln, weil diese im 19. Jahrhundert am Stärksten instrumentalisiert wurde, um weibliche Stereotypen in bürgerlichen Frauen zu verankern. Zu Beginn nochmal eine kurze Übersicht über die geschichtlichen Abläufe der Stickerei. Im 17. Jahrhundert wurde, wie das vorherige Kapitel beschreibt, die Stickerei genutzt, um weibliche Stereotype in Mädchen fest zu verankern. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts wurde die Stickerei zur Freizeitbeschäftigung aristokratischer Kreise. Sie wurde nicht mehr als Arbeit angesehen, sondern als Ausdruck für Weiblichkeit. Sie wurde als Zeichen für einen gutverdienenden Mann, der sich eine nicht arbeitende Frau leisten konnte, gesehen. Gleichzeitig zeigte die Stickerei, dass die Frau eine fleißige und sorgsame Mutter und Ehefrau war. Die Stickerei spielt also eine große Rolle im Widerspiegeln der Klassenzugehörigkeit und wurde zum Statussymbol bürgerlicher Schichten. Im 19. Jahrhundert schließlich wurde Stickerei und Weiblichkeit zusammengedacht und als natürlich konstruiert. Gleichzeitig wurde die Gefahr in der

---

<sup>77</sup>Freud, Sigmund: Gesammelte Werke, Frankfurt am Main, 1961, S. 142 zitiert nach Zimmermann 2005, S. 225

weiblichen Betätigung mit Nadelarbeiten analysiert. So führte ein Schuldirektor Heyse aus Magdeburg an, dass durch das lange Sitzen mit ‚eingedrückten Unterleib‘ beim Handarbeiten eine Gefahr der sexuellen Selbstbefriedigung der Mädchen bestünde.

*„Wie manches junge Mädchen stürzte sich nicht dadurch ins Verderben, daß es (...) die Gewohnheit angenommen hatte, nicht auf der Mitte des Stuhls, sondern auf der äusersten Ecke desselben zu sitzen, und dadurch einen reizbaren Theil seines Körpers berührte, dessen Empfindung es nach und nach zu verstärken suchte! Oder wie manches andere hatte gleiches Schicksal, weil es sich angewöhnt hatte, das Nähzeug am Knie zu befestigen, und dabei, um die Arbeit dem Gesichte näher zu bringen, die Schenkel übereinander zu schlagen, so daß es durch mehr oder minder heftig drückende Bewegung sich schwächte, [...] dieses Laster (...) unmerklich zu treiben.“<sup>78</sup>*

Freud analysierte sogar, dass ein Grund für Hysterie bei Frauen das ständigen Tagträumen beim Handarbeiten sei.<sup>79</sup> Handarbeiten wurden also sowohl positiv bei der Entwicklung von Weiblichkeit gesehen als auch als Gefahr für heimliche Sexualitätsausübungen, Tagträumereien und als Auslöser von Krankheiten. Auch die Körperhaltung beim Handarbeiten spiegelt diese Ambivalenz wider. Die Frau saß beim Handarbeiten still in gerader Haltung mit gesenktem Kopf und Blick, in die Nadelarbeiten vertieft. Die Position zeigt auf der einen Seite Unterwerfung, Anstand, Sittsamkeit und Bescheidenheit, wie im vorherigen Kapitel beschrieben. Auf der anderen Seite lagen in der Stille auch die Gefahr und das subversive Potential zum Vertiefen in nicht kontrollierbaren Gedanken.

*“I shall speak the truth: I don't like my daughter sewing. [...] Bel- Gazou is silent when she sews, silent for hours on end, with her mouth firmly closed, [...] She is silent, and she- why not write down the word that frightens me- she is thinking.“<sup>80</sup>*

Die Mutter des Mädchens beschreibt hier ihre Sorge, dass sie die Gedanken der Tochter beim Nähen nicht kontrollieren konnte. Durch die Stille und Konzentration beim Handarbeiten bestand also auch ein Potential zur weiblichen Autonomie. Die Perfektion bei den Nadelarbeiten von Frauen, die seit dem 4. Lebensjahr in Handarbeiten unterrichtet wurden, führte zum freien Schweifeln der Gedanken beim Arbeiten. Selbst die Augen konnten teilweise von der Arbeit gehoben werden. Dies räumte die Möglichkeit zu anderen intellektuellen Beschäftigungen ein. So wird von Louise Otto berichtet, „daß

---

<sup>78</sup>Heyse, Johann Christian, August: Gesammelte Schriften und Reden über Unterricht und Bildung besonders der weiblichen Jugend, 1. Band, Quedlinburg/Leipzig, 1826, S.55 f. zitiert nach Ladj-Teichmann 1983, S. 194 f.

<sup>79</sup>Vgl Parker, Roszika: Subversive Stitch, London, 1984, S. 11

<sup>80</sup>Colette, Earthly Paradise, London, Secker and Warburg, 1966, S. 214-216 zitiert nach Parker 1984, S. 9 f.



sie beim Stricken eine Katze auf dem Schoß hatte und Hegel (!) studierte.“<sup>81</sup> Das Stricken gab den Frauen die Erlaubnis zu Lesen wie Luise Otto erläutert:

*„Da in den früheren Zeiten das weibliche Lesen immer als Zeitverschwendung galt, so war es doch gestattet, wenn man dabei strickte und so geistige Nahrung und realistisches Schaffen miteinander Hand in Hand gingen. Was wäre in früherer Zeit aus so mancher weiblicher Bildung geworden, wenn nicht die strengen Mütter, sobald sie das Strickzeug in der Hand der Töchter sahen, ihnen das Lesen gestattet hätte. (a.a.O.) Das eintönige Strümpfestricken schien wenig geistige Arbeit zu verlangen, und die Beispiele zeigen, wie wenig die Gedanken durch eine textile Handarbeit gefesselt wurden.“<sup>82</sup>*

So besteht beim Handarbeiten sowohl Zeit zum Träumen und Schwärmen als auch für intellektuelle Weiterbildung. Handarbeiten war also nicht nur ein Mittel zur Erschaffung von patriarchalen Normen, sie hatte auch das Potential es zu durchbrechen. So ist die Zeit, die das Handarbeiten einräumte, unabhängig von männlicher Kontrolle. Außerdem gab es Frauen die Möglichkeit zu künstlerischem Ausdruck, zu dem sie sonst keinen Zugang hatten. Auch fanden Handarbeitskreise oft in Gemeinschaft anderer Frauen statt. Die Tätigkeit gab den Frauen eine Rechtfertigung sich unabhängig von Männern und ohne das Gefühl der Vernachlässigung ihrer Familien zu treffen und auszutauschen. Auch hier spiegelt sich die Unabhängigkeit, die diese Arbeit den Frauen gab, wider.<sup>83</sup> Vor allem auf den Stickmustertüchern ist diese Ambivalenz zu sehen. Stickmustertücher waren im 17. Und 18. Jahrhundert schon als Probe- und Übungsstücke zur Erziehung bürgerlicher Mädchen genutzt worden. In der Mitte des 19. Jahrhunderts wurden sie dann fester Bestandteil der schulischen Erziehung von Mädchen. Sie sind nicht mehr nur eine Übung von technischen Fertigkeiten, sondern repräsentieren Weiblichkeit. Diese Mustertücher wurden ein Ort für moralische Sprüche, Gefühle und Meinungen von Mädchen und repräsentierten innere Konflikte. So schwenken sie manchmal von Konformität zu Rebellion und expressivem Ausdruck von Gefühlen.<sup>84</sup> Das folgende Beispiel für einen Spruch auf einem Mustertuch aus dem 17. Jahrhundert verdeutlicht dies.

*When I was young I little thought  
That wit must be so dearly bought  
But now experience tells me how  
If I would thrive then I must bow*

---

<sup>81</sup>Ladj-Teichmann 1983, S.211

<sup>82</sup>Otto- Peters, Luise: Frauenleben im Deutschen Reich, Erinnerungen aus der Vergangenheit mit Hinweis auf Gegenwart und Zukunft, Leipzig, 1876 zitiert nach Ladj-Teichmann 1983, S. 212 f.

<sup>83</sup>Vgl. Parker 1984, S. 14 f

<sup>84</sup>Vgl. Parker Roszika/Pollock, Griselda: Old Mistresses, Woman, Art and Ideology, Great Britain, 1981, S. 65 - 67

*And bend unto another`s will  
 That I might learn both care and skill  
 To Get My Living with my Hands  
 That So I Might Be Free From Band  
 And My Own Dame that I may be  
 And free from all such slavery.  
 Avoid vaine pastime fle youthful pleasure  
 Let moderation allways be thy measure  
 And so prosed unto the heavenly treasure.<sup>85</sup>*

Das Gedicht beschreibt neben der Unterordnung unter einen fremden Willen, auch die damit einhergehende Freiheit und Autonomie. Diese Unterwerfung bezeichnet sie sogar als Sklaverei.

Auch Ladj-Teichmann stellt fest, dass Frauen im Handarbeiten ihre eigenen Strategien entwickeln, um in den patriarchalen Zwängen ihre selbstbestimmten Freiheiten auszuleben. So fanden sie im Handarbeiten „[...]gleichzeitig das Gefühl einer sinnvollen Existenz, z.B. durch die Herstellung von sichtbaren und brauchbaren Produkten[...]“<sup>86</sup> Sie drückten sich selbst aus im Handarbeiten und leisteten eine „nicht zu übersehende, produktive Arbeit“.<sup>87</sup> Das Herstellen von ‚unnötigen Dingen‘ beim Handarbeiten kann auch als Protest gegen die kapitalistische Verwertungslogik gelesen werden.

*„In der Überlegenheit dieser Produktionsweise liegt der eigentliche Emanzipationsanspruch der Frau: Sie verfügt, wie immer unterdrückt und verformt, über Erfahrungen in einer überlegenen Produktionsweise, sobald diese das Ganze der Gesellschaft erfassen können.“<sup>88</sup>*

Textiles Handarbeiten von Frauen hat demnach das Potential sowohl patriarchale als auch kapitalistische Logiken in Frage zu stellen.

So ist in diesem Zusammenhang auch die Stickerei als Beschäftigung von Frauen für die Kirche interessant zu analysieren. Im 19. Jahrhundert gab es eine steigende Nachfrage nach gestickten Arbeiten in Neugotischen Kirchen. Diese führte zu einer großen Beteiligung von Frauen bei der Innenraumgestaltung von Kirchen. Es bestätigte das fromme, sittliche Ideal von Weiblichkeit. Die Motive der Frauen

---

<sup>85</sup>Parker 1984, S. 12 f.

<sup>86</sup>Ladj-Teichmann 1983, S. 10 f

<sup>87</sup>Ebd., S. 92

<sup>88</sup>Negt, Oskar und Kluge, Alexander: Öffentlichkeit und Erfahrung, Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit, Frankfurt am Main, 1972, S.50 zitiert nach Ladj-Teichmann 1983, S.217

sind hier weniger als religiös zu verstehen, als viel mehr als Befreiungsakt von häuslichen Pflichten. Sie ermöglichten eine Betätigung im öffentlichen Raum und das Verlassen des Privaten.<sup>89</sup>

Auch hier schaffen sich Frauen durch die Handarbeitsbeschäftigung einen nicht für sie vorgesehenen Platz. Sie durchbrechen dabei nicht die ihnen zugeordneten Rollen, sondern finden ohne diese zu verlassen Freiräume und Ausdrucksmöglichkeiten. Sie bewegen sich im Spannungsverhältnis zwischen Anpassung und Individualität.

## 4. Genderspezifische Hierarchisierung zwischen angewandter und bildender Kunst

### 4.1. Künstlermythos und männliche Genievorstellung

Im Kapitel zwei wurde ausführlich geschildert, wie textile Handarbeiten zum Inbegriff von weiblichen Stereotypen wurden. Das gedankliche Fundament wurde bereits in griechischen Mythen vor 3000 Jahren gelegt und fand durch den Wandel von Arbeitsrealitäten im 18. Und 19. Jahrhundert seine Bestätigung. Textile Materialien und Techniken wurden als Disziplinierungsmedium instrumentalisiert und zur Herausbildung von weiblichen Charaktereigenschaften genutzt. Diese Verbindung wurde schließlich im Laufe des 19. Jahrhunderts<sup>90</sup> als natürlich und schon-immer-so-gewesen konstruiert. Um den Bogen zur Kunstgeschichte zu führen und der Abwertung von bestimmten Techniken und Materialien näher zu kommen, soll das folgende Kapitel die Konstruktion von Künstlermythen, als männlichen Schöpfungsmythos herausarbeiten. Außerdem wird die Kunstgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts in den folgenden Kapiteln näher in den Blick genommen, um die Bewertung von bestimmten, als

---

<sup>89</sup> Vgl. Parker 1984, S.21

<sup>90</sup>Um 1900 erschien eine Vielzahl an Literatur, die einen Mythos um die natürliche Bindung von Weiblichkeit und Stofflichkeit inszenierte. Der französische Psychiater Gaetan Gatian de Clerambault veröffentlichte 1906/08 ein Buch über die angeblich erotischen Leidenschaften von Frauen für Stoffe. So sprach er von Frauen, die Seidenstoffe klauen würden, um sie „lustvoll an ihrem Körper zu reiben“. Er setzt damit einen direkten Zusammenhang zwischen Stofflichkeit und weiblicher Sexualität. (Nierhaus, Irene: Text+ Textil in: Bischoff, Cordula/Threuter, Christina (Hg.): Um-Ordnungen. Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne, Marburg, 1999, S.88) (siehe auch Freud)

weiblich gelesenen künstlerischen Ausdrucksformen einordnen zu können. Doch zunächst soll gezeigt werden, wie ein männlich geprägtes Kunstverständnis diese Hierarchisierungen aufbaut und begründet.

Als einer der frühesten Kunsthistoriker<sup>91</sup> gilt der italienische Künstler und Architekt Giorgio Vasari. In „Le Vite“ von 1550 beschreibt er Biografien von ausgewählten und teilweise fiktiven Künstlern des 13. Jahrhunderts, die bestimmte Künstlermythen mittransportieren. Er dokumentiert den Aufstieg und die Abgrenzung des Künstlers vom Handwerker und konstruiert bildende Kunst als eine geistige Schöpfung. Erst im 16. Jahrhundert wurde es aufgrund des steigenden Ansehens von Künstlern möglich, diese durch Biografien mythisch zu überhöhen. Anhand der Vite entwickelt Vasari erstmals kunsthistorische Kriterien, anhand derer Kunst bewertbar wurde. Dies führte zur Einführung von Experten, welche durch ihren erfahrenen Blick erst einen guten von einem schlechten Stil unterscheiden konnten. Die Grundlage für Hierarchisierungen von künstlerischen Prozessen und Ausdrucksformen durch Kunsthistoriker wurde damit gelegt. Dies gelang durch das Einführen antiker Künstlermythen, die ein bestimmtes Bild vom Künstler entwerfen. Ein Künstler würde nur für die Kunst leben, sei selbstvergessen, unfähig zu sozialen Bindungen und würde außerhalb der Normen einer Gesellschaft stehen. Künstlerische Arbeit ersetze dabei den zwischenmenschlichen Umgang. Alle Energie würde in die wissenschaftliche Erkenntnis durch künstlerische Prozesse fließen.

*„Die Viten schaffen Künstler-Typen, die erst über ihre Kunst (maniera) individualisiert werden: sie propagieren den melancholisch-aufbrausenden Einzelgänger, der unnahbar und chaotisch ist, aber in seiner terribilità über unermessliche schöpferische Fähigkeiten verfügt- klassisch verkörpert in Michelangelo.“<sup>92</sup>*

Diese Konstruktion von idealen Künstlern führten zu Hierarchien in den Gattungen. An oberster Stelle steht „das Narrativ des allein aus dem Intellekt, wissenschaftlich arbeitenden Künstlers, der die Natur mit Hilfe seiner Kunst beherrscht.“<sup>93</sup> Diese künstlerische Schöpfung kann nur männlich sein. Frauen

---

<sup>91</sup> Der folgende Abschnitt ist eine Zusammenfassung, die im Wesentlichen auf den S. 253- 264 in der Veröffentlichung von Christadler, Maik: Kreativität und Genie, Legenden der Kunstgeschichte in Zimmermann 2005 zu finden ist.

<sup>92</sup>Christadler 2005, S.256

<sup>93</sup>Ebd. S.257

würde der Anschluss an diesen geistigen Schöpfungsakt fehlen. Giorgio Vasari begründet das künstlerische Schaffen von Frauen sogar aufgrund ihrer Fähigkeit zum Gebären. „Aber wenn die Frauen so gut wirkliche Menschen zur Welt bringen, wen wundert es da, dass die, die es wollen, auch gemalte schaffen können?“<sup>94</sup> Frauen wären also zur Nachahmung fähig und zur technischen Perfektion in ihrem künstlerischen, triebhaften Schaffen, weil sie diese Eigenschaften natürlich in sich tragen würden. Ihr künstlerisches Schaffen kommt aus ihrem Körper heraus, wie schon der Mythos von Athene und Arachne beschreibt. Im Gegensatz dazu wird das männliche Kunstschaffen als Erschaffung aus dem Geist und Intellekt heraus gewertet. Dieser männliche Schaffensprozess ist nicht lernbar und wird als gottgleich beschrieben. Der Künstler dient als Medium eines unbewussten, nicht kontrollierbaren Schaffensprozesses. Diese Vorstellung sammelt sich in der Konstruktion des angeborenen Genies, welches im 19. Jahrhundert endgültig vom Talent unterschieden wurde. Die Gefahr bei dieser natur- bzw. gottgegebenen Kraft ist das Abtriften in pathologische Zustände, welche wiederum zur Inszenierung von Künstlerpersönlichkeiten dienen. Von Interesse hierbei ist die Parallele vom Konzept der Kreativität zur Weiblichkeit. Beide werden als „empfindsam, gefühlsbetont, spontan, nicht durch intellektuelle Arbeit ‚verdorben‘ und insofern ‚primitiv‘“<sup>95</sup> beschrieben. Die Kunst wird also als weiblich beschrieben, derer sich nur Männer im angeborenen Schöpfungsakt bedienen könne. Das Weibliche wird zur formbaren Materie von künstlerischen Prozessen, die nur von Männern formbar ist. Die Vorstellung eines Künstlergenies führt demnach zum strukturellen Ausschluss von Frauen aus dem künstlerischen Prozess. Frauen können keine Künstlergenies sein, weil sie, biologisch und spirituell begründet, nicht über Schöpfungskräfte eines Genies verfügen können. Sie sollten sich vielmehr „niederen (dekorativen) Künsten wie Töpfern, Nähen, Weben, Lederarbeiten und Blumenbinden“ zuwenden. „Frauen waren von der Fähigkeit, konsequente Kunst zu schaffen, von Natur aus ausgeschlossen.“<sup>96</sup> Ihr künstlerisches Schaffen sei schon immer dekorativ und damit bedeutungslos.<sup>97</sup>

---

<sup>94</sup>Vasari, Giorgio: Die Vita Sofonisba Anguissolas, Band 6 in: Gaetano Milanesi (Hg.): *Le Vite de`pui eccellenti pittori sultori ed architettori*, 9 Bände, Mailand, 1906, S.498 f. zitiert nach Christadler 2005, S. 259

<sup>95</sup>Christadler 2005, S. 261

<sup>96</sup>Eden Gibson, Ann: *Abstract Expressionism: Other Politics*, New Haven/Yale University Press 1997, S.37 zitiert nach Auther, Elissa: *Das Dekorative, Abstraktion und die Hierarchie von Kunst und Kunsth Handwerk in der Kunstkritik von Clement Greenberg* in: Schade, Sigrid/John, Jennifer (Hg.): *Grenzgänge zwischen den Künsten*, Bielefeld 2008, S.110

<sup>97</sup>Vgl. Auther 2008, S. 110

## 4.2. Natur-Kultur-Dichotomie

Die historischen Faktoren, die zur Hierarchisierung durch genderspezifische Arbeitsteilung und Ortszuschreibung führten, wurden bereits beschrieben. Der öffentliche Raum wird von Männern beansprucht und impliziert professionelle, gesellschaftlich relevante Arbeit.<sup>98</sup> Die Frau wird in den privaten Raum verbannt und ihre Arbeit damit abgewertet und als nicht professionell und nicht relevant angesehen. Die Abwertung von Arbeiten abhängig von den Orten ihrer Tätigkeit hängt eng mit der Natur-Kultur-Konstruktion von Gender zusammen. Diese Verbindung untersuchte Claude Lévi-Strauss in verschiedenen Kulturen.

*Lévi-Strauss's analyses of myths and belief systems of many cultures have shown how differences in the status of objects, practices, customs and indeed groups of people depend on the place they are given on a symbolic scale from Nature to Culture. This scale provides one of the most important structures of differentiation by which human society represents, defines and evaluates its activities.*<sup>99</sup>

Arbeiten, die näher an der Natur konstruiert werden, haben nach den Forschungen von Lévi-Strauss immer einen geringeren Status als kulturelle Arbeiten. Das Gebären und Betreuen von Kindern, als weibliche Aufgabe, wird näher an der Natur konstruiert.<sup>100</sup> Hierbei handelt es sich wieder um eine willkürliche mythologische Aufladung von Genderkategorien. Die Bildung und Sozialisation von Kindern sind offensichtlich kulturelle Aufgaben. Auch das Kochen, als Transformationsprozess von Rohmaterialien der Natur zu kulturellen Gütern, entspricht dieser Kategorisierung nicht. So haben Männer und Frauen oft die gleichen Aufgabenbereiche.<sup>101</sup> Nur die Ausführung an verschiedenen Orten führt zu dessen Hierarchisierung. So wird „professionelles“ Kochen im öffentlichen Raum, der „haute cuisine“, häufig von Männern ausgeführt und erfährt höhere Anerkennung als das Kochen im häuslichen Raum, wie Parker und Pollock anhand der Analysen von Rosaldo und Lamphere zu „Women, Culture

---

<sup>98</sup>Vgl. Lindner, Ines/Schade, Sigrid/Wenk, Silke/Werner, Gabriele (Hg.): Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, S. 200

<sup>99</sup>Parker/Pollock 1981, S.69

<sup>100</sup>Vgl. Scheffler: „Die passive Harmonie der Frau heißt Natur, die bewußte und gewollte des Mannes heißt Kultur.“ (Scheffler, Karl: Die Frau und die Kunst: eine Studie, Berlin 1908, S.20 zitiert nach Bischoff/Threuter 1999, S. 54)

<sup>101</sup>Vgl. Parker/Pollock 1981, S.69, 70

and Society“ feststellen.<sup>102</sup> Weiblichkeit, Natur, privater Raum und häusliche Arbeit erfährt einen Zusammenhang und wird abgewertet im Gegensatz zu Männlichkeit, Kultur, Öffentlichkeit und professioneller Arbeit.

Im Diskurs der Gattungshierarchien bedeutet dies eine Einteilung in bildende und angewandte Kunst bzw. Kunsthandwerk.<sup>103</sup>

*„This provides an important insight into the structure of sexual division in art hierarchies. For in fact what distinguishes art from craft in the hierarchy is not so much different methods, practices and objects but also where these things are made, often in the home, and for whom they are made, often for the family. The fine arts are a public, professional activity. What women make, which is usually defined as ‘craft’, could in fact be defined as ‘domestic art’. The conditions of production and audience for this kind of art are different from those of the art made in a studio and art school, for the market and gallery. It is out of these different conditions that the hierarchical division between art and craft has been constructed; it has nothing to do with the inherent qualities of the object nor the gender of the maker.“<sup>104</sup>*

Bildende Kunst wird demnach im öffentlichen Raum gezeigt und gilt als professionelle Arbeit im Gegensatz zu kunsthandwerklichem Arbeiten von Frauen im häuslichen Bereich für die Familie. Die Kategorien seien außerdem konstruiert und haben eigentlich nichts mit der Qualität der Objekte zu tun. Malerei und Skulptur als bildende Kunst stehen also über den als dekorativ, häuslich und nützlich abgewerteten Kunstgattungen. Hier kommt auch der Geniediskurs zum Greifen. Die Gattungen, die weniger dem männlichen Schöpfungsmythos entsprechen, erfahren eine Abwertung. Angewandte Kunst wird mit weniger intellektueller Anstrengung und mehr handwerklichen Fähigkeiten belegt.<sup>105</sup>

---

<sup>102</sup>Vgl. Parker/Pollock 1981, S.70

<sup>103</sup>Siehe Zitat von Freud zum Ursprung des Kunstschaffens von Frauen. Die Frau, die als das Andere, das Mangelwesen vom Mann konstruiert wurde (siehe Mythos Pandora) entspricht in ihrem künstlerischen Bedürfnis auch nur der Imitation des männlichen Bestrebens nach „wahrer“ Kunst. (vgl. Plakolm Forsthuber, Sabine: Autonom und Angewandt, Zur Rezeption der Wiener Kunsthandwerkerinnen (1900- 1938) in: Bischoff/Threuter (Hg.) 1999, S.38)

<sup>104</sup>Parker/Pollock 1981, S.70

<sup>105</sup>Vgl. Parker/Pollock 1981, S.50

## 4.3. Rezeptionsgeschichte angewandte Kunst und Gender im 20. Jahrhundert

Die beiden Künstlerinnen Valerie Jaudon und Joyce Kozloff, als Mitglieder der „Pattern and Decoration“-Bewegung, welches im sechsten Kapitel vorgestellt wird, fassen die Verbindung von Gattungshierarchien und Gender in der Kunstgeschichtsschreibung wie folgt zusammen:

*„In rereading the basic texts of Modern Art, we came to realize that the prejudice against the decorative has a long history and is based on hierarchies: fine art above decorative art, Western art above non-Western art, men’s art above women’s art.*

[...]

*Within the discipline of art history, the following words are continuously used to characterize what has been called ‘„high art“’: man, mankind, the individual man, individuality, humans, humanity, the human figure, humanism, civilization, culture, the Greeks, the Romans, the English, Christianity, spirituality, transcendence, religion, nature, true form, science, logic, purity, evolution, revolution, progress, truth, freedom, creativity, action, war, virility, violence, brutality, dynamism, power and greatness.*

*In the same texts other words are used repeatedly in connection with so-called ‘„low art“’: Africans, Orientals, Persians, Slovaks, peasants, the lower classes, women, children, savages, pagans, sensuality, pleasure, decadence, chaos, anarchy, impotence, exotica, eroticism, artifice, tattoos, cosmetics, ornament, decoration, carpets, weaving, patterns, domesticity, wallpaper, fabrics and furniture.”<sup>106</sup>*

In der Kunstgeschichte wird demnach eine bestimmte Sprache benutzt, um Zusammenhänge zwischen Kategorien zu produzieren und Hierarchien herzustellen. Dies soll im folgenden Kapitel analysiert werden. Die Rezeptionsgeschichte behauptet, dass es weibliche Kunst gäbe. Sie gibt vor, dass Frauen sich zu bestimmten Materialien und Techniken hingezogen fühlen würden.<sup>107</sup>

Sie konstruiert die bildende Kunst als das Gegenteil von weiblichen Stereotypen.<sup>108</sup> Diese „weibliche“ Kunst wird homogen betrachtet wie das Beispiel von der Ausstellung von 1972 in New York „Abstract Design in American Quilts“ zeigt. Sie ist an die anonymen Frauen gewidmet, deren fähigen Hände und

<sup>106</sup>Jaudon, Valerie/Kozloff, Joyce: Art Hysterical Notions of Progress and Culture, 1978 [https://joyce-kozloff.squarespace.com › 03\\_Jaudon Pdf](https://joyce-kozloff.squarespace.com › 03_Jaudon Pdf) (Stand 4.11.2019)

<sup>107</sup>Cordula Bischoff untersucht diese Konstruktion in ihrer Veröffentlichung „Arbeitsfeld Kunstgewerbe- typisch Kunsthistorikerin“ ausführlicher und weist nach, dass sich Frauen als Kunsthistorikerinnen nicht explizit für Kunstgewerbliche Themen interessieren würden. (vgl. Bischoff, Cordula: Arbeitsfeld Kunstgewerbe- typisch Kunsthistorikerin? Bemerkungen zur Berufssituation der Kunsthistorikerin in Deutschland von 1920 bis heute in: Bischoff/ Threuter(Hg.) 1999, S.17-29)

<sup>108</sup>Der folgende Abschnitt ist eine Zusammenfassung, die im Wesentlichen auf den S. 50- 81 in der Veröffentlichung von Parker/Pollock 1981 zu finden ist.



Augen die „Quilts“<sup>109</sup> herstellten. Die Widmung für die Frauen impliziert dabei schon eine Hierarchisierung. Sie suggeriert, dass die Kuratoren den Frauen einen Gefallen tut, indem sie ihre Arbeiten ausstellt und wertet dadurch ihre Arbeit ab. Eine Widmung einer Ausstellung an einen namhaften Künstler, wie beispielsweise Van Gogh, wäre unvorstellbar. Außerdem setzt die Logik voraus, dass die Macherinnen nicht automatisch in ihren Arbeiten präsent sind, wie das wiederum bei bekannten Künstlern der Fall ist. Auch die Reduzierung der Frauen auf ihre Hände und Augen wird den tatsächlichen Leistungen nicht gerecht. Es impliziert, dass Denken, Gefühle und Intentionen in den Arbeiten keine Rolle spielen würden. Entgegen dieser Aussage arbeiten Parker und Pollock heraus, dass die Frauen sehr bewusst Formen, Farben und Methoden einsetzen, um bestimmte Aussagen zu intendieren. Außerdem stellen sie heraus, dass „American Quilts“ nicht anonym produziert wurden, wie die Widmung behauptet. Ein Großteil wurde unterzeichnet und datiert. Viele der „Quilts“ wurden in Testamenten gelistet und auf Messen „stolz“ gezeigt.<sup>110</sup>

Diese homogene Betrachtung von Kunst von Frauen dient zur Abwertung des Weiblichen in der Kunst. Frauen werden als außerhalb der Kulturgeschichte konstruiert und sichern damit die männliche Dominanz. In der Kunstgeschichtsschreibung werden Werte- und Glaubenssysteme der dominanten Klasse reproduziert und damit verfestigt.

Dies zeigt auch die Verwendung von weiblichen Attributen wie dekorativ, um künstlerische Arbeiten abzuwerten.<sup>111</sup> Der Kunstkritiker Clement Greenberg benutzt in seiner Veröffentlichung Mitte des 20. Jahrhunderts das Dekorative, um Hierarchien zwischen „High“ und „Low“ zu verfestigen. Er beschreibt, dass die abstrakte Malerei der Zeit, die Gefahr beinhalte, ins Dekorative abzugleiten und die Grenze zwischen Kunst und Ornament aufzulösen. „Dass solche Bilder ihrem Zerfall zu Dekoration, zu bloßen Tapetenmustern entkommen, ist eines der Wunder heutiger Kunst und ein notwendig gewordenes Paradox für die großartigste Malerei der Zeit.“<sup>112</sup> Abstrakte Malerei wie die All-over-Bilder von Jackson Pollock können ihren Status als „high art“ also nur behalten, wenn sie vom Dekorativen abgegrenzt

---

<sup>109</sup>übersetzt aus dem englischen Original: [...] the exhibition was dedicated to ‘the anonymous women whose skilled hands and eyes created the American quilt’ (Parker/Pollock, 1981, S.71)

<sup>110</sup>Vgl. Parker/Pollock, 1981, S.71

<sup>111</sup>Der folgende Abschnitt ist eine Zusammenfassung, die im Wesentlichen auf den S. 99-103 in der Veröffentlichung von Auther 2008 zu finden ist.

<sup>112</sup>Greenberg, Clement.: Review of Exhibitions of Worden Day, Carl Holty, and Jackson Pollock, 1948 in: O`Brian, John (Hg.): The Collected Essays and Criticism, Chicago, 1986 Bd. 2, S.201 zitiert nach Auther 2008, S. 102

werden. Die Tapete markiert hier den Unterschied von inhaltsloser, funktionaler Dekoration zur bildenden Kunst. Des Weiteren knüpft er das Handwerkliche eng an das Dekorative. So beschreibt er die Funktion von Handarbeiten, wie die Stickerei, als das bloße Ausschmücken von Oberflächen und benutzt solche Attribute rhetorisch zur Abwertung von Kunst. Handarbeit klassifiziert er außerdem „als eine Form von Populärkunst, die fast ausschließlich von Frauen praktiziert wird, die noch dazu massenproduzierte Vorlagen kaufen und ausführen, welche selbst häufig Kopien nach Originalen in Kunst und Design sind“<sup>113</sup> Handarbeit verbindet er hier mit Weiblichkeit und dem inhaltslosen Kopieren, welches nichts mit künstlerischen Prozessen zu tun haben könne. Karl Scheffler fasst dies folgendermaßen zusammen: „Das Talent der Frau reicht nur aus für das Klanghafte, Dekorative, Ornamentale.“<sup>114</sup> und geht sogar so weit, Frauen die Fähigkeit zum räumlichen Sehen abzusprechen.<sup>115</sup>

Die Anfänge dieser Verknüpfung vom Weiblichen mit dem Handwerk datieren Roszika Parker und Griselda Pollock ins 18. Jahrhundert. Künstler versuchten durch Genderkategorien ihre Arbeiten in Abgrenzung zum Handwerk aufzuwerten. Die Schriften von Lord Shaftesbury von 1713 zeigen die Forderung nach einem anderen Blick auf die Malerei und bildende Kunst in Abgrenzung zum Weiblichen und ihren Künsten.<sup>116</sup>

*„So that whilst we look on paintings with the same eyes as we view commonly the rich stuffs and coloured silks worn by our Ladys, and admir`d in Dress, Equipage or Furniture, we must of necessity be effeminate in our Taste and utterly set wrong as to all Judgement and Knowledge in the kind.“<sup>117</sup>*

Die Abgrenzung der bildenden Kunst vom Dekorativen, Handwerklichen, Weiblichen hat demnach eine längere Tradition und erstreckt sich über die Moderne hinaus. Kunstkritiker der Moderne wie Adolf Loos und Georg Muche bestätigen diese „Angst vor dem Abgleiten der Abstraktion in den Bereich des ‚weiblichen‘ Ornaments oder Handwerks“.<sup>118</sup> Das Bedürfnis nach Dekorativen und Ornamentalen wird sowohl sexistisch als auch rassistisch argumentiert.

*‘The child is amoral. To our eyes, the Papuan is too. The Papuan kills his enemies and eats them. He is not a criminal. But when modern man kills someone and eats him he is either a criminal or a*

---

<sup>113</sup>Auther 2008, S. 103

<sup>114</sup>Scheffler, Karl: Die Frau und die Kunst: eine Studie, Berlin, 1908, S.58f. zitiert nach Plakolm- Forsthuber 1999, S. 43

<sup>115</sup>Vgl. Ebd. S. 47

<sup>116</sup>Vgl. Auther 2008, S. 109, sowie bei Parker/Pollock, 1981, S.50 f.

<sup>117</sup>Levey, Michael: Rococo to Revolution, 1966, S. 121 zitiert nach Parker, Pollock, 1981, S. 51

<sup>118</sup>Auther 2008, S. 114

*degenerate. The Papuan tattoos his skin, his boat, his paddles, in short everything he can lay hands on. He is not a criminal. The modern man who tattoos himself is either a criminal or a degenerate. There are prisons in which eighty per cent of the inmates show tattoos. The tattooed who are not in prison are latent criminals or degenerate aristocrats. If someone who is tattooed dies at liberty, it means he has died a few years before committing a murder.*<sup>119</sup>

Adolf Loos plädiert außerdem für eine klare Trennung zwischen Kunst und Handwerk.

*„Ich sage: das kunstwerk ist ewig, das werk des handwerkers vergänglich. Die wirkung des kunstwerks ist geistig, die wirkung des gebrauchsgegenstandes materiell. Das kunstwerk wird geistig konsumiert, unterliegt daher nicht der zerstörung durch den gebrauch, der gebrauchsgegenstand wird materiell konsumiert und dadurch verbraucht.“*<sup>120</sup>

Kunstgewerbe ist für ihn dabei eine nicht akzeptable Mischform.

Es wird in der Rezeption der Moderne teilweise mit dem Synonym Dilettantismus belegt und häufig mit weiblichen Attributen abgewertet. Dekoratives und Kunsthandwerkliches wurden versucht aus der Moderne zu verbannen. „alle dinge, die wir modern nennen, haben kein ornament. bis auf die dinge, die der frau gehören.“<sup>121</sup> Durch diese genderspezifische Kritik konnte ein ganzer Produktionszweig abgewertet werden. Die Kritik richtete sich dabei oft an Arbeiten von Frauen.<sup>122</sup> So wurde die Beschäftigung von Männern mit Gebrauchsgegenständen als „ein Zeichen von umfassendem Können und Einfühlungsvermögen, die den männlichen Geschlechtstypus nicht minderte, als vielmehr kompletierte“<sup>123</sup> bewertet. Durch die Verknüpfung von Kunstgewerbe mit Weiblichkeit waren an den Kunstgewerbeschulen seit Ende des 19. Jahrhunderts hauptsächlich Frauen eingeschrieben, weil ihnen ein Bildungsweg in der bildenden Kunst verwehrt wurde.<sup>124</sup> Die Nachfrage nach kunstgewerblichen Produkten steigt in der Zeit durch die Industrialisierung an und gibt Frauen die Möglichkeit zu verdienen.<sup>125</sup> So haben Kunstgewerbeschulen Ende des 19. Jahrhunderts sogar mehr Ausbildungsplätze als

<sup>119</sup>Loos, Adolf: Ornament and Crime, 1908 zitiert nach Jaudon/Kozloff 1978 (letzter Zugriff 21.11.2019)

<sup>120</sup>Loos, Adolf: Antworten auf Fragen aus dem Publikum, 1919, in: Opel, Adolf (Hg.): Trotzdem, Wien 1982, S. 154 zitiert nach Plakolm- Forsthuber 1999, S. 33

<sup>121</sup>Loos, Adolf: Sämtliche Schriften, Wien, München, 1962, S.162 zitiert nach Baumhoff, Anja: Zur Rolle des Kunsthandwerks am Bauhaus in: Fiedler, Jeanne/ Feierabend, Peter (Hg.): Bauhaus, Köln, 1999, S. 487 f.

<sup>122</sup>Auch Arbeiten von Männern wurden mit dem Terminus „kunstgewerblich oder dekorativ“ abgewertet. Klee und Kandinskys Arbeiten bekamen beispielsweise Kritiken, dass ihre Arbeit zu kunstgewerblich sei. (vgl. Baumhoff 1999, S. 478)

<sup>123</sup>Plakolm- Forsthuber 1999, S. 33

<sup>124</sup>Die einzige Möglichkeit für Frauen im 19. Jahrhundert war Privatunterricht zu nehmen, der für sie sogar teurer als für Männer war. (vgl. Müller, Ulrike: Bauhaus Frauen, Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design, 2014, München, S. 13)

<sup>125</sup>Vgl. Baumhoff 1999, S.487 f.

Kunstakademien. Die Frauen werden in den Bereichen Textil, Dekoration, Buchbinderei, Fotografie und Druckerei ausgebildet.<sup>126</sup> Vor allem die Handweberei wird in den 20er und 30er Jahren zum typischen Frauen- und Kunstgewerbeberuf.<sup>127</sup>

In der Rezeptionsgeschichte gibt es Tendenzen, die dieser Abwertung entgegenwirken wollen. Textilarbeit wird hierbei von manchen feministischen Kunstgeschichtsschreiberinnen als kulturelles Erbe der Frauen betrachtet. Es wird als künstlerischer Bereich von Frauen ohne männlich dominanten Einfluss herausgearbeitet. Damit wird versucht die Hierarchisierung in Frage zu stellen und die künstlerische Arbeit von Frauen hervorzuheben. Allerdings wird auch die eigentliche Geschichte der textilen Handarbeit, wie in den vorherigen Kapiteln beschrieben, verschleiert und reiht sich damit in den Mythos von textiler Arbeit als weibliche Arbeit ein.<sup>128</sup> Roszika Parker und Griselda Pollock arbeiten vielmehr heraus, dass in Frage gestellt werden müsse, wo die Kategorien herkämen und wie sie in der Kunstgeschichtsschreibung bestätigt werden.<sup>129</sup> So stellen sie heraus, dass die Art wie Kunst gesehen wird, davon abhängt, wer sie gemacht hat. Der Status eines Kunstwerks ist somit eng gekoppelt an den Status der Künstler\*innen. Um Arbeiten, die im westlichen Kunstdiskurs nicht als Kunst bewertet werden, müsste man seine eigenen Sehengewohnheiten und Bewertungsmaßstäbe verändern. Pollock und Parker beschreiben dieses Phänomen anhand des Kommentares von Ralph Pomeroy zu einer Ausstellung von Webarbeiten der Navajo (Nativ Americans) in den 1970igern.

*“I am going to forget, in order to really see them, that a group of Navajo blankets are not only that. In order to consider them, as I feel they ought to be considered- as Art with a capital A- I am going to look at them as paintings- created with dye instead of pigment, on unstretched fabric instead of canvas-by several nameless masters of abstract art.”<sup>130</sup>*

Um die Arbeiten als Kunst zu sehen, müssten alle kunsthandwerklichen Assoziationen verneint werden und die Arbeiten in die Kategorie der Malerei erhoben werden. Die verschiedenen Betrachtungs-

---

<sup>126</sup>Vgl. Müller 2014, S.13 f., S.25

<sup>127</sup>Vgl. Kircher, Ursula: Von Hand gewebt, Marburg, 1986, S.88 in Bauhaus Archiv, Droste, Magdalena (Hg.): Gunta Stölzl, Weberei am Bauhaus und aus eigener Werkstatt, Berlin, 1987/88, S.14

<sup>128</sup>Vgl. Parker/Pollock 1981, S.59

<sup>129</sup>Auch Sabine Plakolm- Forsthuber stellt heraus, dass die Unterscheidung zwischen angewandter und freier Kunst nicht durch die Gegenstände selbst, ihre künstlerische Absicht oder ihre technische Umsetzung begründet werden können. Der eigentliche Unterschied liegt vielmehr in seiner Rezeption, also der verstehenden Aufnahme von den Betrachter\*innen. (vgl. Plakolm Forsthuber 1999, S. 40)

<sup>130</sup>Pomeroy, Ralph: Navaho Abstraction, Art and Artists, 1974, S.30 zitiert nach Parker/Pollock 1981, S.68

weisen, abhängig von den Gattungen, werden hier als problematisch herausgearbeitet. Im Kunsthandwerk werden demnach einzelne Arbeiten angeschaut und diese nicht in Bezug zu den Künstler\*innen gestellt. Es handelt sich vielmehr um eine Analyse der Herstellung, ihres Ziels und ihrer Funktion. Bei Arbeiten, die der bildenden Kunst zugeordnet werden, steht hingegen der\*die Künstler\*in im Vordergrund. Analysen werden hier meist anhand der Biografien gestellt. Auch Pomeroy's Verwendung des Terminus „nameless masters“ zeigt Problematiken auf. So verwendet er hier nicht „nameless artists“ oder „nameless mistresses“. Er erhebt die Navajo Arbeiten zwar in den Bereich der Kunst, zeigt aber zugleich, dass in der Kunstgeschichte bildende Kunst ein Synonym für männliche Kunst ist. Um die Webarbeiten zum Status der bildenden Kunst zu erheben, müssen also zuerst Gender und Ethnie geändert und andere Terminologien genutzt werden.<sup>131</sup>

## 5. Das Bauhaus

### 5.1. Struktureller Sexismus am Bauhaus

Das Bauhaus präsentierte sich bei seiner Eröffnung 1919 nach außen hin in Bezug auf Geschlecht fortschrittlich: „Aufgenommen wird jede unbescholtene Person ohne Rücksicht auf Alter und Geschlecht, deren Vorbildung vom Meisterrat des Bauhauses als ausreichend erachtet wird [...]“<sup>132</sup> Das Bauhaus entwickelte einen Lehrplan, welcher an mittelalterlichen Idealen orientiert war und in Bezug auf die Vorgängerinstitutionen in Weimar sogar rückschrittlich sein könnte.<sup>133</sup> So wurden in Weimar im kunstgewerblichen Seminar, welches 1905 gegründet wurde, schon Frauen aufgenommen.<sup>134</sup> In der Zeit des

---

<sup>131</sup>Vgl. Parker/Pollock 1981, S. 68 f.

<sup>132</sup>Programm des Staatlichen Bauhaus von Walther Gropius, Weimar, April, 1919 zitiert nach Baumhoff 1999, S.102

<sup>133</sup>So wurden die Vorgängerinstitutionen in Weimar, die Großherzoglich sächsische Hochschule für Bildende Kunst und die Großherzoglich sächsische Kunstgewerbeschule bisher nicht auf Genderperspektiven hin untersucht. Below führt in der Rezension zu Baumhoff allerdings an, dass die Vermutung nahe liegen würde, dass Freiheiten von Frauen durch die Trennung von Kunst und Handwerk wieder beschnitten wurden. (vgl. Below, Irene: A. Baumhoff, *The Gendered World of the Bauhaus*, Buchrezensionen, Oberstufen-Kolleg, Universität Bielefeld, 2003, <https://www.hsozkult.de/publicationreview/id/reb-3529> (letzter Zugriff: 26.11.2019))

<sup>134</sup>Vgl. Müller 2014, S. 25

1. Weltkrieges waren dort hauptsächlich Frauen eingeschrieben.<sup>135</sup> Im Vergleich dazu gab es am Bauhaus noch 1921 Überlegungen von Oskar Schlemmer, die seinem Tagebuch zu entnehmen sind, Frauen komplett aus der Ausbildung auszuschließen, obwohl im gleichen Jahr schließlich auch die letzte Kunstakademie in Deutschland Frauen aufnahm.<sup>136</sup> Ausbildung in den Werkstätten von Meistern waren an das traditionelle Zunftwesen des Mittelalters angelehnt und besonnen sich damit auf rückgewandte, paternalistische Werte. Dieser Bezug zeigt sich auch in der Rhetorik des Bauhauses. So wurden Professoren zu Meistern und Studenten zu Gesellen.<sup>137</sup> Die aktive Trennung in Formmeister und Handwerksmeister bestätigte die Hierarchisierung von Kunst und Handwerk erneut. So bekamen die Handwerksmeister weniger Lohn und hatten kein Mitspracherecht im Meisterrat. Der männlich geprägte Geniebegriff wurde hier durch die interne Hierarchisierung erneut bestätigt. Die Kopplung von Kunst und Handwerk bot also hauptsächlich den männlichen Studenten ein neues Selbstverständnis und ließ Frauen wenig Spielräume.<sup>138</sup> Das Bauhaus grenzte sich in Bezug zum verpönten weiblichen Kunstgewerbe selber ab, obwohl es in seiner Gründung auch aus einer Kunstgewerbeschule kommend war. Gropius, der erste Bauhausdirektor in Weimar, sprach von einer Verknüpfung von Kunst und Handwerk in Abgrenzung zum Kunstgewerbe.<sup>139</sup> Trotzdem kamen im Jahr der Eröffnung sehr viele Frauen ans Bauhaus. Durch die demokratische Verfassung der Weimarer Republik nach dem 1. Weltkrieg bekamen Frauen neue Möglichkeiten. Sie erhielten das Recht zu wählen und zu studieren. Der Krieg führte zu einem neuen Selbstbewusstsein der Frauen, da sie die Positionen und Arbeiten von ihren eingezogenen Männern übernehmen mussten. Trotz der neuen Berufsmöglichkeiten, blieb aber das weibliche Idealbild der Hausfrau und Mutter bestehen.<sup>140</sup>

Durch den großen Andrang von Frauen am Bauhaus, so schrieben sich im 1. Semester sogar mehr Frauen als Männer ein<sup>141</sup>, sieht Gropius die Gefahr einer negativen Bewertung durch das Kunstgewerb-

---

<sup>135</sup>Vgl. Baumhoff 1999, S.98

<sup>136</sup>Vgl. ebd., S.103

<sup>137</sup>Vgl. Baumhoff, Anja: „...und sind doch alle auf das Bauhaus hin entworfen“, Strategien im Umgang mit geschlechtsspezifisch geprägten Mustern in Kunst und Handwerk am Bauhaus Weimar in: Schade, Sigrid/John, Jennifer (Hg.): Grenzgänge zwischen den Künsten, Bielefeld, 2008, S. 64

<sup>138</sup>Vgl. Below 2003 (Stand 26.11.2019)

<sup>139</sup>Vgl. Baumhoff 1999, S.487 f.

<sup>140</sup>Vgl. ebd., S.97 f.

<sup>141</sup>1919 schrieben sich 84 Frauen und 79 Männer am Bauhaus ein. (vgl. Müller 2014, S.16)

liche. Er entschloss sich 1920 für „eine scharfe Aussonderung“ wegen des „zu stark vertretenem weiblichen Geschlecht[s]“<sup>142</sup>. So sank die Zahl der eingeschriebenen Studentinnen jährlich.<sup>143</sup> Gropius inszeniert diese genderspezifische Trennung dabei selbst mit. So rät er zahlreichen Frauen, die sich in anderen Bereichen bereits betätigten oder betätigen wollten, zur Hinwendung zum Kunstgewerblichen.<sup>144</sup> Die Frau sei demnach ungeeignet für die Architektur und sollte sich lieber der Weberei oder Töpferei zuwenden. Gründe fand er im Folgenden:

*„Nach unseren Erfahrungen ist es nicht ratsam, daß Frauen in schweren Handwerksbetrieben wie Tischlerei usw. arbeiten. Aus diesem Grunde bildet sich am Bauhaus mehr und mehr eine ausgesprochene Frauenabteilung heraus, die sich namentlich mit textilen Arbeiten beschäftigt, auch Buchbinderei und Töpferei nehmen Frauen auf. Gegen Ausbildung von Architektinnen sprechen wir uns grundsätzlich aus.“<sup>145</sup>*

Auch andere Bauhausmeister wie Klee, Kandinsky und Schlemmer argumentierten in eine solche Richtung. Klee sprach vom angeborenen männlichen Genie und stellt seine „schöpferische“ Arbeit als männliches Prinzip heraus.<sup>146</sup> Mit dem aktiven Männlichen und passiven Weiblichen bezieht er sich auf den traditionellen Geniemythos. So erklärt er einer Studentin: „[...] man war fleißig; aber genie ist nicht fleiß [...] genie ist genie, ist begnadung, ist ohne anfang und ende. Ist zeugung.“<sup>147</sup> Auch Itten führte als Begründung für die Zuteilung von vielen Frauen aus dem Vorkurs in die Weberei an, dass sie eine Schwäche im dreidimensionalen Sehen hätten und sich deshalb mit der Fläche beschäftigen sollten. Andere Werkstätten wie die Wandmalerei, die sich auch mit der Fläche beschäftigten, integrierten wenige Frauen und die Fotografie wurde erst 1928 gegründet. Die Umleitung der Frauen in die Webe-reiklasse gelang den Bauhausmeistern zu Beginn anscheinend nicht. In den Anfangsjahren waren zahlreiche Frauen in der Holzwerkstatt, Buchbinderei und Töpferei vertreten.<sup>148</sup> Einige wenige Frauen

<sup>142</sup>Meisterratsprotokoll vom 20.September 1920 zitiert nach Below 2003 (letzter Zugriff: 26.11.2019)

<sup>143</sup>1922: 52 Frauen, 95 Männer, 1924/25: 34 Frauen, 90 Männer, 1932/33: 25 Frauen, 90 Männer (vgl. Müller 2014, S. 21)

<sup>144</sup>Vgl. Below 2003 (letzter Zugriff: 26.11.2019)

<sup>145</sup>Brief an Annie Weil vom 23.2.1921 zitiert nach Baumhoff 1999, S.102

<sup>146</sup>„Die Genesis als formale Bewegung ist das Wesentliche am Werk. Im Anfang das Motiv, Einschaltung der Energie, Sperma. Werke als Formbildung im materiellen Sinne: urweiblich. Werke als formbestimmendes Sperma: urmännlich. Meine Zeichnung gehört ins männliche Gebiet.“ (Klee, Paul: Tagebuch, Stuttgart, 1988, Nr. 943, Paul-Klee Stiftung (Hg.) zitiert nach Eggelhöfer, Fabienne: Paul Klees Lehre vom Schöpferischen Dissertation Universität Bern 2012, S.140, [https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2067/1/Eggelhoefer\\_Paul\\_Klees\\_Lehre\\_vom\\_Schoepferischen\\_2012.pdf](https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2067/1/Eggelhoefer_Paul_Klees_Lehre_vom_Schoepferischen_2012.pdf) (letzter Zugriff: 26.11.2019)

<sup>147</sup>bauhaus, 2/3, 1928, S. 17 zitiert nach Baumhoff 2008, S. 65

<sup>148</sup>Vgl. Baumhoff 1999, S.102 f.

schaften es in die für Männer vorgesehenen Werkstätten. Dort waren sie allerdings sowohl von den Studenten als auch den Meistern mit Abwehrverhalten konfrontiert. Dies zeigt eine Beschreibung von Marianne Brandt<sup>149</sup>, die in der Metallwerkstatt eingeschrieben war.

*„Zuerst wurde ich nicht eben freudig aufgenommen: Eine Frau gehört nicht in die Metallwerkstatt, war die Meinung. Man gestand mir das später ein und hat dieser Meinung Ausdruck zu verleihen gewußt, indem man mir vorwiegend langweilig-mühsame Arbeit vortrug. Wie viele kleine Halbkugeln in spröden Neusilber habe ich mit größter Ausdauer in die Anke geschlagen und gedacht, das müsse so sein und ,aller Anfang ist schwer!‘“<sup>150</sup>*

Die Nichtaufnahme in bestimmte Werkstätten wurde allerdings mit persönlichen Schwächen argumentiert. Ziel war, die wertvollen Werkstattplätze für Männer freizuhalten. Die Studierendenzahlen sollten durch die Aufnahme von Frauen weiterhin hochgehalten werden, um mehr Fördergelder zu bekommen. Gleichzeitig sollte für die Studenten und den Ruf der Schule gesorgt werden, indem 1920 eine Frauenklasse gegründet wurde. Die Weberei galt dabei als Kunstgewerbe und stand in der Hierarchie von Kunst und Handwerk an unterster Stelle.<sup>151</sup> Die Weberei, die sich hauptsächlich mit der Herstellung von Einzelstücken beschäftigte, war durch die fehlenden beruflichen Perspektiven, die der Industrialisierung des Textils geschuldet war, für Männer wenig von Interesse.<sup>152</sup> Auch der Formmeister der Weberei, seit 1921, Georg Muche schwor sich, nie einen Faden in den Hand zu nehmen und grenzt sich damit vom kunstgewerblich Weiblichen ab. Stattdessen sei die Perspektive in der Malerei.

*„Ich selbst versprach mir, nie in meinem Leben mit eigener Hand einen Faden zu weben, einen Knoten zu knüpfen, einen textilen Entwurf zu machen. Dieses Versprechen habe ich gehalten. Ich wollte zur Malerei bereit sein, weil ich wußte, daß sie sich eines Tages erneuern würde.“<sup>153</sup>*

Die Abwertung des Textilen durch die Bauhausmeister wird auch im folgenden Zitat von Schlemmer deutlich: „Wo Wolle ist, ist auch ein Weib, das webt, und sei es nur zum Zeitvertreib.“<sup>154</sup> Das Textile

---

<sup>149</sup>Marianne Brandt wurde als Ausnahmetalent von Moholy-Nagy gefördert. Wahrscheinlich bekam sie auch die Möglichkeit in der Metallwerkstatt, weil sie bereits älter und verheiratet war und eine abgeschlossene Ausbildung als Malerin hatte. (vgl. Baumhoff 1999, S.107)

<sup>150</sup>Neumann, Eckardt (Hg.): Bauhaus und Bauhäusler. Erinnerungen und Bekenntnisse, Köln 1985, S.158 zitiert nach Baumhoff 1999, S.107

<sup>151</sup>Vgl. Baumhoff 2008, S.66

<sup>152</sup>Vgl. Baumhoff 1999, S.468

<sup>153</sup>George Muche: Blickpunkt, Tübingen/Wasmuth, 1965, S.168 zitiert nach Radewaldt Ingrid: Gunta Stölzl, Pionierin der Bauhausweberei, 2018, Weimar, 2018, S.67

<sup>154</sup>Oskar Schlemmer zitiert nach Baumhoff 1999, S. 466



wurde von Männern und Frauen als natürlich weiblich wahrgenommen, wie die vorherigen Kapitel beschreiben. Auch die positive Bewertung von der Weberei als „Arbeitsgebiet der Frau“ bestätigt dieses Denkschema.<sup>155</sup> So wurden restriktive Genderpolitiken von Frauen akzeptiert und damit bestätigt. Die frühe Handarbeitsmeisterin Helene Börner wurde beispielsweise auch von den Studentinnen als „Relikt“ und „altmodische Handarbeitsmeisterin“ herabgewürdigt. Sie verkörperte alte Werte und „weibliche“ Handwerkstraditionen, von denen sich die Studentinnen loslösen wollten. Dabei wurde das Bauhaus von ihr finanziell unterstützt durch Materialeinkäufe und sie stellte unentgeltlich ihre Webstühle bereit. Helene Börner konnte auf eine längere Erfahrung als Weberin zurückgreifen und engagierte sich an der Schule.<sup>156</sup> Auch die Kommentare von Gunta Stölzl und Anni Albers zeigen ihre eigene Abwertung zum Kunstgewerblichen und Textilien. So schrieb Stölzl: „Unsere Klasse ist leider heuer recht voll und nicht recht viel Anregendes ist zu sehen. Überhaupt wird unsere Schule jetzt bald Zufluchtsstelle für Absolventinnen der Töcherschule.“<sup>157</sup> Auch Anni Albers erinnerte sich, dass sie das Weben als zu „weibisch“ hielt. Sie fing ohne große Begeisterung zu Weben an und war eigentlich auf der Suche nach einem „richtigen“ Beruf.<sup>158</sup> Die Weberei stand also in der Hierarchie des Bauhauses am untersten Rand. Dies spiegeln auch die weiblichen Besetzungen in Leitungspositionen wider. Von insgesamt 80 Bauhauslehrkräften in Weimar und Dessau bekamen nur sechs Frauen Leitungspositionen. Drei Frauen davon waren als Werkmeisterinnen in der Weberei angestellt: Helene Börner, Gunta Stölzl und Lilly Reich.<sup>159</sup> Der Meisterrat ohne Werkmeister und Student\*innen konnte also weiterhin ohne Frauen gehalten werden. Des Weiteren wurden Genderfragen nicht öffentlich verhandelt und damit wenig Möglichkeiten zur Änderung geschaffen. Frauen nahmen ihren künstlerischen Werdegang deshalb sehr individuell wahr.<sup>160</sup>

---

<sup>155</sup>Stölzl formuliert die Weberei als Stärke des weiblichen Charakters: „Die Weberei ist vor allem das Arbeitsgebiet der Frau. Das Spiel mit Form und Farbe, gestiegenes Materialempfinden, starke Einfühlungs- und Anpassungsfähigkeiten, ein mehr rythmisches als logisches Denken sind allgemeine Anlagen des weiblichen Charakters, der besonders befähigt ist, auf dem textilen Gebiet Schöpferisches zu leisten.“ (Gunta Stölzl, Bauhaus-Sonderheft in Zeitschrift Offset, 1926 zitiert nach Bauhaus Archiv 1978/88, S. 97)

<sup>156</sup>Vgl. Below 2003 (Stand 26.11.2019)

<sup>157</sup>Brief an Erwin Stölzl, 2.7.1917 zitiert nach Baumhoff 1999, S.478

<sup>158</sup>Vgl. Baumhoff 1999, S.478

<sup>159</sup>Vgl. Müller 2009, S.24

<sup>160</sup>Vgl. Baumhoff 1999, S.102 f.

## 5.2. Subversive Strategien in der Webereiklasse

Im vorherigen Kapitel wurde die Gründung der Frauenklasse als paternalistische Strategie beschrieben. Allerdings kann ihre Gründung auch als Ermächtigung von einer traditionell weiblich gelesenen Technik verstanden werden und als Schaffung von Räumen außerhalb der patriarchalen Ordnung. Gunta Stölzl sah die Gründung der Frauenklasse als eigenmächtige Initiative an.

*„Wir wollten lebendige Dinge schaffen für unser heutiges Dasein, für eine neue Lebensgestaltung. Wir gründeten eine Frauenklasse.[...] für dieses Schaffen, dieses Umwerten von Erlebnissen gab es keine Schablone der Vergangenheit, kein technisches, kein geistiges Rezept. Wir suchten mit der neuen Generation der Bauhausmaler in dem wirbelnden Chaos von Kunstwerten herum, voll Begeisterung für unsere Taten, voll Hoffnung für unseren selbstständigen Weg.“<sup>161</sup>*

Die Frauenklasse, die nach ihrer Gründung bald mit der Weberei eins wurde,<sup>162</sup> führte zur Schaffung eines Raumes, in dem sich Frauen frei entfalten konnten beinahe ohne männliche Konkurrenz.<sup>163</sup> Somit bot sie einen Raum zum freien Experimentieren mit Material und Farbe und der selbstständigen Entwicklung neuer Produkte. Gunta Stölzl sprach gar davon, dass sie beinahe glaubten, „das Weben erfunden zu haben, so unvoreingenommen, so unbeschwert [...]“<sup>164</sup> arbeiteten die Studentinnen am Webstuhl. Der Formmeister, Georg Muche, interessierte sich wenig für die Umsetzung in der Weberei. Die Studentinnen lernten voneinander wie Anni Albers beschreibt:

*„Es gab keinen richtigen Lehrer für Textilarbeit, wir hatten keine richtigen Klassen. Heute sagen die Leute nur: ‚Das haben sie alles am Bauhaus gelernt!‘ Zu Beginn lernten wir überhaupt nichts. Ich habe viel von Gunta gelernt, die eine großartige Lehrerin war. Wir saßen da und haben es einfach probiert. Manchmal haben wir uns dann zusammengesetzt, um Konstruktionsprobleme gemeinsam zu lösen!“<sup>165</sup>*

Gunta Stölzl stellte außerdem die Arbeit am Handwebstuhl als künstlerische Forschung heraus. Sie begründete damit die Wichtigkeit der Arbeit, die sowohl intuitives Arbeiten als auch konzeptionelles

---

<sup>161</sup>Gunta Stölzl in *bauhaus*, 5, Heft 2, 1931, S.32-35 zitiert nach Bittner, Regina/Padt, Renée: *Handwerk wird modern. Vom Herstellen am Bauhaus*, Dessau, 2017, S. 154

<sup>162</sup>Vgl. Baumhoff 1999, S. 103

<sup>163</sup>Fast alle der 20 Studierenden im Semester in Weimar waren Frauen. (vgl. Eckert, Christian/Völkel Ulrich (Hg.): *Das Bauhaus Weimar von Anni Albers bis Wilhelm Wagenfeld*, Wiesbaden, 2019, S.246). Gegen Ende lernten auch einige wenige Männer in der Weberei. (vgl. Müller, 2009, S.36)

<sup>164</sup>Gunta Stölzl 1968 zitiert nach Radewaldt 2018, S. 63

<sup>165</sup>Anni Albers zitiert nach Radewaldt 2018, S. 48

Denken umfassen würde.<sup>166</sup> Das Innovative an den Webarbeiten lag sowohl im Zusammenführen von Entwurf und Ausführung in einer Person als auch der abstrakten Formensprache. Die Webereiarbeiten zeigen einen frühen Umgang mit abstrakter Formensprache, die in der Horizontalen und Vertikalen des Gewebes angelegt war. Sie erforschen das Verhältnis von Muster und Untergrund und spiegeln ein radikales Farbverständnis wider. Die Farbe wurde zum Inhalt und bekam einen Eigenwert. Die Textilarbeiten haben nicht zuletzt durch ihre intuitive Verstehbarkeit einen wesentlichen Beitrag zur Vermittlung der abstrakten Formensprache beigetragen.<sup>167</sup>

Als Ausdruck von wachsendem Selbstbewusstsein und Unabhängigkeit der Weberei kann die Ernennung von Gunta Stölzl 1925 als Jungmeisterin der Weberei gesehen werden. Sie erlangte als einzige am Bauhaus ihre Ernennung zur Meisterin durch das Votum der Studierenden und mit Vorbehalt des Direktors und der Meister.<sup>168</sup> Auf der anderen Seite kann ihre Stellung auch als „Alibifunktion“ bewertet werden, „denn ihre Position bewies, daß Frauen es am Bauhaus zu etwas bringen konnten...“.<sup>169</sup> Bei ihrer Ernennung und mit dem Umzug des Bauhauses nach Dessau erarbeitete sich Stölzl ein neues Ausbildungsprogramm in Lehr- und Produktionswerkstatt und stand für ihre Lehre auch gegenüber Muche ein. Dieser kaufte 1925 unabgesprochen mehrere mechanische Jacquardwebstühle ein. Dies widersprach der Entscheidung Stölzls sich mehr auf die Handweberei als Entwurfsarbeit zu fokussieren und war Anlass für Auseinandersetzungen zwischen Muche und der Webereiklasse.<sup>170</sup> Muche kündigte daraufhin 1926, wurde aber noch ein Jahr mit vollem Meistergehalt bezahlt. Auch dies war ein Ausdruck von strukturellem Sexismus. Stölzl erhielt als Meisterin einen schlechteren Arbeitsvertrag, hatte keinen Anspruch auf ein eigenes Atelier, Kindergeld und Pension.<sup>171</sup> Neben ihrer Ernennung, gab es weitere Momente des Protestes der Webereistudentinnen. So war es am Bauhaus üblich, die fertigen Arbeiten ohne Namensnennung zu verkaufen, weil die Idee der Schule über das individuelle Erzeugnis gestellt werden sollte. Dies führte zu schwierigeren Bedingungen zur Etablierung als Künstler\*in. 1924

---

<sup>166</sup>Vgl. Bittner und Padt 2017, S. 136

<sup>167</sup>Vgl. Bauhaus Archiv 1987/88, S. 14

<sup>168</sup>„Die Weberei verlangt, daß Gunta Stölzl als Leiterin fungiert und anerkannt wird. Wieder ein neuer Sturm-lauf gegen die Meister“ (Tagebucheintrag von Ise Gropius vom 16.6. 1925 zitiert nach Baumhoff 1999, S.355)

<sup>169</sup>Baumhoff 1999, S.350

<sup>170</sup>Vgl. Seemann, Anette: Die Bauhausmeister und ihre Wirkung, Leipzig, 2019, S. 121

<sup>171</sup>Vgl. Baumhoff 1999, S.355

protestierten die Webereistudentinnen auch als Zeichen ihrer ernsthaften Berufsbestrebungen gegen die Veröffentlichung ihrer Arbeiten ohne Namensnennung.<sup>172</sup>

Trotzdem war die Weberei eine der erfolgreichsten und größten Werkstätten am Bauhaus. So wurden schon bis 1925 mindestens 900 Textilien hergestellt<sup>173</sup> und Walter Gropius sprach von der am besten ausgestatteten Handweberei in Deutschland.<sup>174</sup> Auch Gunta Stölzl stellte mit Stolz fest, dass die Webarbeiten „[...] auch außerhalb der bauhausmauern rasch anklang in ziemlich breiter Öffentlichkeit“ fanden. „sie waren die leichtverständlichsten, auf grund der materie die einschmeichelndsten produkte dieser wildrevolutionierenden bauhauserzeugnisse.“<sup>175</sup> Die Weberei war zeitweise die lukrativste Einnahmequelle am Bauhaus.<sup>176</sup>

## 6. Ausblick: „Pattern and Decoration“-Bewegung: Eine feministische Antwort

### 6.1. Künstlerische Prinzipien

Die folgenden Ausführungen sollen eine Bewegung der späteren Kunstgeschichte, der 1970er und 1980er Jahre der USA vorstellen, welche auf die Hierarchisierung in den Künsten kritische Antworten gefunden hat. Außerdem werden feministische Strategien im künstlerischen Prozess der Bewegung herausgearbeitet. Daran anknüpfend wird es eine kritische Beleuchtung dessen geben.

Die 70er Jahre in den USA waren geprägt von gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Umbrüchen. Der stärker werdende Neoliberalismus verdrängte soziale und politische Utopien der Hippiebewegung der 1960er Jahre.<sup>177</sup> Feministische Themen wurden präsenter, die Frauenbewegung befand

---

<sup>172</sup>Vgl. Baumhoff 1999, S.471

<sup>173</sup>Vgl. Bauhaus Archiv 1987/88, S. 17

<sup>174</sup>Vgl. Baumhoff 1999, S.471

<sup>175</sup>Gunta Stölzl in bauhaus, 5, Heft 2, 1931, S.32-35 zitiert nach Bittner und Padt 2017, S. 154

<sup>176</sup>Vgl. Manuskript für eine Sendung des Deutschlandfunks am 5. 2. 1969, Manuskript im Nachlass Gunta Stölzl in: Bauhaus Archiv 1987/88, S. 105

<sup>177</sup>Vgl. Beitin, Andreas/Kraus, Karola: Vorwort in: Boehle, Esther/Ammer, Manuela (Hg.): Pattern and Decoration, Ornament als Versprechen, Köln, 2018, S. 7

sich seit Mitte des 20. Jahrhunderts bereits in der sogenannten zweiten Welle. 1971 erschien ein kritischer Essay der Kunsthistorikerin Linda Nochlin, der wegweisend für die feministische Kunstgeschichtsschreibung war. Der Aufsatz „Why have there been no great woman artistes?“ beleuchtet die institutionelle Diskriminierung von Frauen in der Kunst und benennt gesellschaftliche Vorstellungen, die diesen Ausschluss rechtfertigen. Die Autorin analysierte die Problematik des vorherrschenden Künstlermythos als naturgegebenes, männliches Genie und arbeitete Gender und soziale Herkunft als tatsächliche Antwort heraus. Sie zeigt außerdem die genderspezifische Ausgrenzung in der Kunstausbildung und den Kulturinstitutionen auf.<sup>178</sup> Frauen im Kulturbereich hatten selten Ausstellungsgelegenheiten, Verkäufe und bekamen weniger Anerkennung. Die Tendenz ist auch heute noch sichtbar. Der männlich geprägte Minimalismus der 60er Jahre und die Konzeptkunst waren die vorherrschenden Kunstströmungen der Zeit.

Auf der Suche nach Alternativen gab es 1975 erste Treffen von Mitgliedern der späteren „Pattern and Decoration“-Bewegung („P&D“). Auch wenn in der Bewegung sehr unterschiedliche Ansätze vorherrschten, ging es um die Überwindung des „Formalismus“.<sup>179</sup> Der Kunstkritiker John Perreault bezeichnet die Überbetonung der Form unter Vernachlässigung des Inhalts sogar als „schädlich“ für die Menschheit.

*„Als Kunst bezeichnete Kuben, unbemalte Leinwände, monotone Darstellungen und philosophische Überlegungen schienen nichts mehr hervorzubringen als Sterilität im Überfluss. Weiterhin bezeichnet er jene Kunst „als eine Nachahmung der kalten und unmenschlichen Umweltgestaltung, die sich immer provozierender, wenn nicht sogar schädlich, auf die Menschen auswirkte.“<sup>180</sup>*

In der Rezeption von „P&D“ wird häufig von einer Gegenbewegung zum Minimalismus gesprochen, allerdings sprachen sich manche Künstlerinnen der Bewegung gegen ebendiese Wahrnehmung aus.<sup>181</sup>

---

<sup>178</sup>Vgl. Nochlin, Linda: Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben? in: Söntgen, Beate (Hg.): Rahmenwechsel, Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft, Berlin, 1996, S.29-48

<sup>179</sup>Vgl. Otten, Holger: Pattern and Decoration Revisited- Matisse und die Politiken der Kunstgeschichte in den USA der Nachkriegszeit in: Boehle/Ammer (Hg.) 2018, S.33 f.

<sup>180</sup>Perreault, John: „Pattern- eine Einführung“, in: Du- Die Kunstzeitschrift, Bd 39, Nr.6, 1979, S.32 zitiert nach Otten, Holger: Pattern and Decoration Revisited- Matisse und die Politiken der Kunstgeschichte in den USA der Nachkriegszeit in: Boehle/Ammer (Hg.) 2018, S.36

<sup>181</sup>In einem Interview von „P&D“- Künstler\*innen antwortet Rober Kushner auf die Frage, ob die Ideale der Moderne von ihnen als zu engstirnig empfunden wurden: „Ich werde oft ungehalten, wenn andere Autor\_innen

Die regelmäßigen Treffen der „Pattern and Decoration“-Bewegung schufen eine Plattform, um über das Verhältnis von dekorativer und bildender Kunst zu sprechen und einem anderen Kunstvollen Freiraum zu geben.<sup>182</sup> Erste Impulse zu diesen Treffen kamen von Miriam Schapiro und Robert Zakanitch, die sich 1975<sup>183</sup> in New York mit anderen Künstler\*innen wie Joyce Kozloff, Robert Kushner, Tony Robbin und der Kunstkritikerin Amy Goldin trafen. Das zweite Treffen zum Thema der Dekoration zog bereits eine größere Gruppe von Künstler\*innen an. Bis 1985 hatte die immer weiterwachsende Bewegung zahlreiche Ausstellungen in den USA und später in Europa.<sup>184</sup> Die Ausdrucksformen der einzelnen Künstler\*innen umfassten Malereien, grafische Arbeiten, Textilcollagen, Bodenmosaiken, Installationen und Performances. Ihre Formensprache ist stark beeinflusst von dekorativen und kunsthandwerklichen Techniken verschiedener Kulturen, der sogenannten „low art“. Inspirationen für ihre Arbeiten fanden die Künstler\*innen auf Reisen nach Marokko, Afghanistan, Türkei, Iran, Indien oder Mexiko. Dort fanden sie Anstöße für eigene Arbeiten in der indischen Miniaturenmalerei, Fliesen der Alhambra, byzantinische Mosaiken, iranischen und indischen Teppichen oder in amerikanischen „Quilts“. Die Arbeiten bezogen sich auf das kaum gewürdigte Erbe von Handwerker\*innen und Arbeiter\*innen des globalen Südens und Hausfrauen. Sie eigneten sich diese marginalisierte Kulturtechniken an und integrierten sie in neue Arbeiten. Sie ließen die kulturellen Zusammenhänge in ihren Arbeiten für sich sprechen und übergangen Themen der Urhebererschaft. Ihre Aneignung ist als kritischer Kommentar zu

---

unsere Bewegung und ihren Einsatz für das Dekorative als eine Stellungnahme gegen den Minimalismus bezeichnen. Meine Meinung nach war es eher eine Frage des Temperaments. Wir alle liebten Dinge, die Fülle besaßen und sich nicht auf eine kaum veränderte Oberfläche beschränkten. Nach wie vor schaue ich mir lieber Dinge an, die Dutzende von künstlerischen Entscheidungen aufweisen und nicht nur einige wenige.[...] Ich für meinen Teil fand aber, dass unsere Bewegung positiv war und nicht kalkuliert oder reaktiv. Auch Valerie Jaudon spricht davon, dass der „Feind nicht der Minimalismus oder gar die minimalistischen Künstler\_innen war, sondern eine modernistische Methode der Kritik, die sich nur mit rein visuellen Erfahrungen des Kunstobjekts auseinanderzusetzen vermochte.“

(Ammer, Manuela und Boehle, Esther: Etwas Neues. Vielversprechendes. Unverfrorenes. Positives. Joyce Kozloff, Kim MacConnel, Valerie Jaudon und Robert Kushner beantworten einen Fragebogen...und Robert Zakanitch macht ein Statement in: Boehle/Ammer (Hg.) 2018, S.67)

<sup>182</sup>„Die Freiheit des Nicht- Ausführens in der Konzeptkunst ist also hier in eine primäre Freude am Machen umgeschlagen.“ (Szeemann, Harald: Zurück und Hin zur „Würde des Dekorativen“? in: Boehle, Ammer (Hg.) 2018, S.59

<sup>183</sup>Hierzu gibt es unterschiedliche Angaben. Kim MacConnel spricht von ersten Treffen 1974, die von Miriam Schapiro und Amy Goldin organisiert wurden. (vgl. Boehle/Ammer 2018, S.67)

<sup>184</sup>Vgl. Broude, Norma: The Pattern and Decoration Movement in: Broude, Norma und Garrard, Mary D.(Hg.): The Power of feminist Art, the American movement of 1970s, history and impact, New York, 1994, S. 210 f.

kulturellen Hierarchien zu lesen und sollte keine kulturellen Praktiken verdrängen, sondern sie vielmehr integrieren und aufwerten.<sup>185</sup> Das Dekorative wurde als lebensbejahende Formensprache genutzt, um diskriminierende Traditionen der westlichen Kultur aufzudecken. Die „high art“ sollte in ihrer eurozentrischen Ausrichtung bewertet werden.<sup>186</sup> Das Dekorative wurde als politisches Medium verstanden, um gesellschaftliche Kritik zu transportieren. Das vermeintlich Dekorative entlarvte sich in dem Moment als nicht mehr dekorativ und inhaltslos.

*„Ich versuchte, mit meiner Kunst Äußerungen, politische Botschaften, Kommentare aufzugreifen und in ein dekoratives Rahmenwerk zu überführen, damit das Dekorative sie als Vehikel weitertrage. [...] Für mich stand die Vorstellung, eine Botschaft oder einen Inhalt über ein dekoratives Medium weiterzutragen, absolut im Widerspruch zur Idee des Minimalismus. Der Minimalismus transportierte keine andere Botschaft als seine Rezeptur, die deutlich selbstreferenziell und letztendlich doch dekorativ war und als Dekoration eingesetzt wurde. Was mich interessierte, als ich mein Werk dekorativ nannte, war die Ironie. Ich nutzte ein dekoratives Medium, während ich versuchte, einen Inhalt über Bilder zu vermitteln- die ich nicht als dekorativ ansah. Und darin steckt die Ironie.“<sup>187</sup>*

Es wurde also eine Einbeziehung des Dekorativen in den Kunstbegriff gefordert und dessen Hierarchisierung herausgearbeitet. So ging es hier nicht um eine Abwertung der westlichen „high art“, sondern vielmehr um eine Enthierarchisierung. Das Kunstverständnis sollte erweitert und ein breiteres Publikum erreicht werden.<sup>188</sup> Außerdem sollten rassistische und sexistische Tendenzen in der Konstruktion von „high and low art“ aufgedeckt werden.

---

<sup>185</sup>Joyce Kozloff spricht davon etwas neu aufzuarbeiten, wofür sie großen Respekt empfanden: „es war eine Hommage, manchmal wurde erweitert, manchmal variiert, manchmal angepasst, manchmal eingefügt, manchmal verschleiert, manchmal überlagert, manchmal etwas dazwischengeschaltet- immer aber ging es darum, zu lernen. (vgl. Ammer/Boehle 2018, S.71)

<sup>186</sup>Vgl. Duncan, Michael: Mehr als dem Auge zugänglich ist: Die Forddauernde Bedeutung und das Vermächtnis von Pattern and Decoration in: Boehle und Ammer (Hg.) 2018, S. 13-15

<sup>187</sup>Aus dem Transkript des Video Interviews von Seonaid McArthur mit Kim MacConnel, UCSD-TV und Museum of Contemporary Art, San Diego, 1997 zitiert nach Duncan 2018, S.17

<sup>188</sup>„Mich mit Kunst im öffentlichen Raum zu befassen, war für mich eine Möglichkeit, ein größeres Publikum zu erreichen, das vielfältiger war als die Besucher\_innen von Galerien.“ (Joyce Kozloff zitiert nach Ammer/Boehle 2018, S.70)

## 6.2. Feministische Strategien

Die genderspezifische Verbindung von Hierarchien in den Künsten wird von den Künstler\*innen bewusst thematisiert und eingesetzt. Die „Pattern and Decoration“-Bewegung war teilweise eng verbunden mit der Frauenbewegung der 70er Jahre. So war Miriam Schapiro, als eine der bekanntesten „Pattern and Decoration“-Künstlerinnen auch eine wichtige Vertreterin der feministischen Bewegung. Sie gründete 1971 zusammen mit Judith Chicago das „Feminist Art Program“ in Los Angeles. Dies markierte den Beginn der feministischen Kunst in den USA. Sie ermöglichten den Studentinnen ihre soziale Rolle als Frau künstlerisch zu reflektieren.

Schapiro veröffentlichte 1977 ein Essay „Waste Not Want Not: An Inquiry into what Women Saved and Assembled- Femmage“<sup>189</sup> und prägt darin den Begriff der „femmage“. Es umfasst Techniken der Collage, Fotomontage, Assemblage und Decoupage, die traditionell von Frauen ausgeführt wurden und in Techniken wie Nähen, Kochen oder Häkeln ihren Ausdruck fanden. Die „Collage“ wurde in der Kunstgeschichte als „high art“ Erfindung von Künstlern wie Picasso deklariert, allerdings würde diese Sichtweise alle anonymen, nicht westlichen Künstler\*innen und Frauen exkludieren. Sie stellte 14 Punkte aus der Analyse von Arbeiten von Frauen auf, von denen mindestens die Hälfte zutreffen musste, um als „femmage“ zugeordnet werden zu können.

*“1. It is a work by a woman. 2. The activities of saving and collecting are important ingredients. 3. Scraps are essential to the process and are recycled in the work. 4. The theme has a woman-life context. 5. The work has elements of covert imagery. 6. The theme of the work addresses itself to an audience of intimates. 7. It celebrates a private or public event. 8. A diarist's point of view is reflected in the work. 9. There is drawing and/or handwriting sewn in the work. 10. It contains silhouetted images which are fixed on other material. 11. Recognizable images appear in narrative sequence. 12. Abstract forms create a pattern. 13. The work contains photographs or other printed matter. 14. The work has a functional as well as an aesthetic life.”<sup>190</sup>*

---

<sup>189</sup> Der folgende Abschnitt ist eine Zusammenfassung von der Veröffentlichung von: Schapiro, Miriam/Meyer, Melissa: Waste Not Want Not: An Inquiry into what Women Saved and Assembled- Femmage, 1977-78 <https://www.in-terms-of.com/pdf/femmage.pdf> (letzter Zugriff: 21.11.2019)

<sup>190</sup>Ebd.



Schapiro griff die Verbindung von textilen Handarbeiten für den privaten Raum und Weiblichkeit auf. Das bewusste Einsetzen dieser weiblichen Tradition ist als Wertschätzung des künstlerischen Erbes von Frauen zu verstehen. Es ging hier sowohl um das Aufwerten alltäglicher, reproduktiver Tätigkeiten von Frauen wie Waschen, Putzen und Kochen als auch ihrer handwerklichen, künstlerischen Tätigkeiten wie Nähen, Sticken und Ornamentik.<sup>191</sup>

*„Ich wollte die traditionellen Aktivitäten von Frauen aufwerten und mit den unbekanntenen Künstlerinnen in Verbindung treten, die Quilts angefertigt und die unsichtbaren Frauenarbeiten in unserer Zivilisation erledigt hatten. Ich wollte sie anerkennen und ehren.“<sup>192</sup>*

Auch andere Vertreterinnen wie Joyce Kozloff, Valerie Jaudon und Jane Kaufmann engagierten sich als Feministinnen und beteiligen sich an der feministischen Zeitschrift für Kunst und Politik „Heresies“. Die Zeitschrift brachte sowohl Essays zu traditionell weiblichen Tätigkeiten wie Kochen, Gärtnern und Haushalt heraus, als auch zu marginalisierten Kunstrichtungen wie zu türkischer Weberei, afrikanischer Töpferei, amerikanischer Quilt-Herstellung, europäischer und nordamerikanischer Nadelarbeiten von Frauen oder Artikel zum Bauhaus.<sup>193</sup> Wie in Kapitel 4.3. beschrieben, veröffentlichten Joyce Kozloff und Valerie Jaudon 1978 eine theoretische Auseinandersetzung zur misogynen Abwertung des Dekorativen in „Heresies“. Beide Autorinnen beschäftigten sich seit langem mit der abwertenden Sprache in Bezug auf Gender und Dekoration in der Kunstkritik und führten in dem Artikel eine Sammlung solcher Zitate an.

Amy Goldin, die mit ihren emanzipatorischen Lehrinhalten und Schriften die „Pattern and Decoration“-Bewegung stark beeinflusste, arbeitete außerdem die besondere Bedeutung von Muster für Frauen<sup>194</sup> heraus. Nach John Perreault war die Verwendung von Mustern „nicht minimalistisch, nicht sexistisch, historisch bewusst, sinnlich, romantisch, rational, dekorativ.“<sup>195</sup> Die politische Organisation von Frauen

---

<sup>191</sup>Vgl. Szeemann 2018, S.59

<sup>192</sup>Schapiro, Miriam: „Notes from a Conversation on Art, Feminism, and Work“, in: Ruddick, Sara/Daniels, Pamela (Hg: Working it Out: 23 Women Writers, Artists, Scientists, and Scholars Talk about Their Lives and Work, New York 1977, S. 296 zitiert nach Swartz, Anne: „Pattern and Decoration“ und Feminismus in Boehle/Ammer (Hg.), 2018, S. 26

<sup>193</sup>Vgl. Auther, Ellissa: String, Felt, Threat, The Hierarchy of Art and Craft in American Art, Minnesota, 2010, S. 98

<sup>194</sup>Muster würden vor allem von Frauen „in besonderem Maße als etwas Eigenes“ empfunden. (Goldin, Amy: Muster, Raster und Malerei hrsg. von Boehle/Ammer 2018, S. 41)

<sup>195</sup>Perreault, John: „Issues in Pattern Painting“, in: Artforum, Bd. 16, Nr. 3, 1977, S. 33 zitiert nach Swartz 2018, S.25

in der feministischen Bewegung spielte für den Erfolg der Bewegung eine maßgebliche Rolle wie der Kunstkritiker John Perreault feststellt. Sie lernten dort organisatorische Fähigkeiten, um Künstler\*innen mit ähnlichen Interessen zusammenzuführen und „P&D“ zu einer starken Bewegung zu führen.<sup>196</sup> Elissa Auther arbeitete in ihrer Veröffentlichung zu Hierarchien zwischen „art“ und „craft“ außerdem heraus, dass feministische Künstlerinnen es geschafft hätten, dass dem Textilen in der Kunst ein höherer Status eingeräumt wurde.<sup>197</sup>

Eine feministische Grundhaltung war also Teil der „Pattern and Decoration“-Bewegung, allerdings wird nicht von einer feministischen Kunstbewegung gesprochen. Auch wenn das erste Mal in der westlichen Kunstgeschichte, Frauen die führende Rolle einer Kunstbewegung einnahmen. Bei der Beleuchtung der „P&D“-Bewegung mit ausschließlich feministischen Themen, stellt Anne Swartz fest, würde außerdem die Gefahr bestehen, dass Miriam Schapiro als überragende Figur der Bewegung gesehen werden würde. Andere Positionen, auch von anderen Feministinnen, würden dann nach unten fallen. Die Künstler der Bewegung fühlten sich feministischen Themen verbunden, hatten aber nicht den gleichen Erfahrungshorizont und identifizierten sich teilweise weniger damit. So verwendeten sie dekorative und häuslich assoziierte Elemente, um Genderkategorien in Frage zu stellen und Gender-Nonkonformismus widerzuspiegeln. Trotzdem waren nicht alle Künstler\*innen von „P&D“ Feminist\*innen.<sup>198</sup>

Feministische Themen waren oft nicht der Hauptgrund für Künstler bei „P&D“, allerdings sahen auch sie sich mit misogynen Abwertungslogiken in Bezug auf ihre Arbeiten konfrontiert. Ihre Genderzugehörigkeit spielte auch in dieser Bewegung ihnen Vorteile ein. So bekamen sie von höher angesehenen Galerien mehr Aufmerksamkeit. In den späteren Jahren wurden außerdem zunehmend männliche Positionen von „P&D“ ausgestellt und bekannte Künstler, die eigentlich nichts mit der Bewegung zu tun hatten, wurden für Ausstellungen „passend“ gemacht.<sup>199</sup>

---

<sup>196</sup>Vgl. Broude 1994, S. 212

<sup>197</sup>Vgl. Auther 2010, S. 103

<sup>198</sup>Vgl. Swartz 2018, S.24- 30

<sup>199</sup>1978 stellten bei der Ausstellung „Arabesque“ im Contemporary Arts center in Cincinnati Ohio nur 2 Frauen und 6 Männer aus. 1979 waren es sogar nur 3 von 11 Künstler\*innen bei der Ausstellung „The Decorative Impulse“ vom Institute of Contemporary Art of the University of Pennsylvania. Mit ausgestellt wurden hier Frank Stella und Lucas Samara. (vgl. Broude 1994, S. 213) Auch der Ausstellung „Ornament als Versprechen“ von 2019 im Museum Moderner Kunst in Wien stellt 4 weibliche Positionen zu 9 Männlichen. (siehe Ausstellungskatalog: Boehle/Ammer (Hg.) 2018)

### 6.3. Kritische Betrachtung der Strategien

Im vorherigen Teil wurde auf die feministische Aussagekraft der Bewegung eingegangen und die Aneignung von marginalisierten Techniken und Materialien der „low art“ zu Teilen als Selbstermächtigung herausgearbeitet. Die Ambivalenz bei der Rezeption der Bewegung und dem männlichen Selbstverständnis der Künstler zeigte eine erste kritische Betrachtungsweise. Doch auch die feministische Strategie des Bezugs auf das kulturelle Erbe von Frauen kann kritisch gesehen werden. Hinzu kommt die Übersetzung von „low art“ Techniken in eine „high art“-Sprache von privilegierten Künstler\*innen der sogenannten „ersten Welt“. Die Strategien der Bewegung sollen im Folgenden kritisch analysiert werden.

So stellt Norma Broude in „feminism and art history“ fest, dass die künstlerischen Strategien von „P&D“ Künstler\*innen wie Miriam Schapiro einem ironischen Paradoxon unterliegen würden. Die Künstlerin hätte sich zwar positiv auf die traditionell als weiblich gelesenen künstlerischen Traditionen bezogen, gleichzeitig damit aber die Trennung von „high and low“ bestätigt und verstärkt. Durch die Übersetzung in eine „high art“-Kunstsprache, grenzte sie ihre Arbeiten eindeutig von den traditionellen Arbeiten ab.<sup>200</sup> Durch die gezielte Aufladung mit politischen und ästhetischen Botschaften wurden die Arbeiten zu „signifikanten Abstraktionen“ in Abgrenzung zum „bloßen Dekorativen“. Dem „nur“ Dekorativen wurde somit erneut seine Berechtigung beschnitten.<sup>201</sup> Auch Elissa Auther stellt die These auf, dass die Künstlerinnen von „P&D“ durch das Politisieren ihrer Arbeiten eine problematische Abgrenzung aufmachen würden. Zusätzlich grenzten sie in dem Moment ihre Arbeit als professionell im Widerspruch zur nicht professionellen, alltäglichen Arbeit von Frauen an Quilts ab. Durch das Aufgreifen von traditionell als weiblich gelesenen Techniken von Frauen würde außerdem die Verbindung von Kunsthandwerk mit Frauen erneut bestätigt werden und nicht dekonstruiert.<sup>202</sup>

---

<sup>200</sup>Von Teilen der Künstler\*innen wurde dies selbstkritisch betrachtet. So stellt Joyce Kozloff fest: „Doch wir stellten unsere Werke in Galerien und Museen aus, die sie der „high art“ zuschlügen, was uns in eine Zwickmühle brachte. Ich traf auf Weber\_innen und Töpfer\_innen, die uns den Seitenwechsel und die bevorzugte Behandlung verübelten, da sie ihre Arbeiten auch gern auf Veranstaltungen der Kunstszene gezeigt hätten. Waren wir nach unten ebenso mobil wie sie nach oben?“ (Boehle/Ammer (Hg.) 2018, S. 72)

<sup>201</sup>Vgl. Broude, Norma: *Feminism and Art History*, USA, 1982, S. 322

<sup>202</sup>Vgl. Auther 2010, S. 100- 102

Auch das Herausstellen eines explizit weiblichen Erbes und das Etablieren von einer weiblichen Ästhetik ist problematisch. So wurde bereits in den 1980er Jahren der Begriff der weiblichen Ästhetik in Frage gestellt. Das problematische wäre, dass er „biologistische Deutungsmuster reproduziert, statt das historisch Gemachte der Geschlechterdifferenz offenzulegen.“<sup>203</sup> Durch die Forderung der Künstlerinnen von „P&D“ nach einer klaren Charakterisierung einer Kunst von Frauen, stellten sie diese Genderzuschreibung als gegeben heraus. Sie bestätigten dadurch die geschichtliche Zuschreibung von bestimmten Techniken und Materialien als weiblich und manifestieren diese patriarchale Lesart. Sie verfestigen damit eine binäre Logik, die Gender als feste Kategorie begreift. Die soziale und kulturelle Konstruktion eines „künstlerischen Erbes von Frauen“, die auf patriarchalen Logiken fußen, wurde dabei außer Acht gelassen.

## 7.Fazit

In meinem Fazit möchte ich die inhaltlichen Erkenntnisse aus dieser Forschungsarbeit zusammenfassen und die hierfür verwendeten Quellen reflektieren, um dann aus der Perspektive meines aktuellen Forschungsstandes ein Statement zur untersuchten Kernfrage zu geben.

Zu Beginn der Masterarbeit wurde analysiert, dass die griechische Mythologie eine Grundlage für die heutige Kultur der westlichen Welt ist. Mythen wurden als willkürliche Zusammensetzung von Phänomenen herausgestellt. Beispielhaft an fünf Mythen wurde die Konstruktion von genderspezifischen Hierarchien hergeleitet. Das misogynen Weltbild der Antike spiegelte sich in den Mythen um die Erschaffung der ersten Frau als Strafe wider. Auch das Objekthafte der Frau wurde in allen Mythen thematisiert. Außerdem wurde die genderspezifische Zuordnung von privaten und öffentlichen Räumen und Bereichen anhand der Mythen von Pandora und Penelope herausgearbeitet. Die Verknüpfung und

---

<sup>203</sup>Hammer, Daniela, Tugendhat: Zur 4. Kunsthistorikerinnen Tagung in Berlin West vom 21.-25. September 1988, in: kritische berichte, 16, 1988, S.122 zitiert nach Thiemann, Birgit: Durch die Blume: Neues zum Mythos weiblicher Ästhetik in: Morell, Renate (Hg.): Weibliche Ästhetik? Kunststück! Kassel, 1993 <https://journals.uni-heidelberg.de/index.php/kb/article/download/10459/4315/> (letzter Zugriff: 1.12.2019)

Abwertung von Weberei und Weiblichkeit zieht sich als roter Faden durch das ganze zweite Kapitel. Weberei wurde als Metapher für das Gebären benannt, aber auch als Kommunikationskanal für Frauen untereinander. Aneignungsmomente und Selbstbehauptung durch die Weberei wurden im Mythos um Penelope, Philomena und Arachne thematisiert. Das Potential der Weberei als Kritik am repressiven, patriarchalen System wurde hier benannt. Der Fokus des Kapitels lag auf dem Mythos um Athene und Arachne, weil die feministische Lesart hier besonders hervorzuheben war.

Im Kapitel bezog ich mich hauptsächlich auf Quellen, die die griechische Mythologie aus anderen Blickwinkeln betrachteten. Die Dissertation von Dr. Ellen Harlazius-Klück von 2004 war an vielen Stellen aufschlussreich, obwohl ihr Forschungsschwerpunkt, auf den Zusammenhängen von Weberei und Mathematik lag. Die Analyse der Quelle erwies sich deshalb an vielen Stellen als schwierig. Ähnliches war bei den Texten von Olaf Eigenbrodt und Nancy K. Miller zu merken, die sich auf Sprachanalysen mit textilen Metaphern fokussierten.

Die genderspezifischen Arbeitsrealitäten vor und mit dem Wandel der Industrialisierung wurde im Kapitel drei deutlich gemacht. Der Textilbereich wurde als bedeutender Sektor der ländlichen Bevölkerung vor der Industrialisierung herausgearbeitet, um die Existenzlage zu sichern. Die Arbeit der ländlichen Bevölkerung stellte sich als selbstorganisiert, hierarchiefrei und in Bezug auf Gender relativ gleichberechtigt heraus. In dem Kapitel wurde aber auch angemerkt, dass hier schon die Arbeit mit den schlechtesten Konditionen den Frauen zugewiesen wurde. Die Verbindung von textilen Arbeiten mit Armut wurde zusätzlich herausgearbeitet. Mit dem Märchen „die drei Spinnerinnen“ wurde der Wandel zur Industrialisierung abstrakter besprochen und eine Verbindung zum Mythenteil der Masterarbeit gezogen. Die Folgen der Industrialisierung als genderspezifische Trennung in öffentliche und private Arbeit wurden thematisiert und knüpften damit an die vorherigen Mythen an. Auch hier war der Tenor der Analyse, die misogyne Verteilung der Arbeit zugunsten des Erhalts des patriarchalen Systems. Textile Arbeiten wurden zu weiblichen Arbeiten degradiert. Die enge Verbindung von textilen Hausarbeiten wurde als Ideal für die bürgerliche Frau im 19. Jahrhundert herausgearbeitet. Auch diesmal musste die Tätigkeit der Frauen zugunsten der Stellung des Mannes angepasst werden. Textilarbeiten wurden außerdem als Disziplinierungsmittel zur Herausarbeitung eines weiblichen Sozialcharakter beschrieben. Wieder wurde die Erziehung zur Weiblichkeit an das repressive System angepasst

und als Mittel dienten textile Handarbeiten. Textilarbeiten demonstrieren den sozialen Stand und werden im Laufe der Geschichte als Konstruktionen der weiblichen Natur analysiert. Anhand verschiedener Beispiele wurden am Ende des dritten Kapitels emanzipatorische Momente im Textilarbeiten des 19. Jahrhunderts erörtert.

Im Kapitel drei bezog ich mich hauptsächlich auf zwei deutschsprachige Quellen von 1983. Dagmar Ladj-Teichmann schrieb eine sehr umfassende Abhandlung über den Einfluss von Textilarbeiten auf die weibliche Erziehung. Hier fand ich genderspezifische Analysen, die sich widersprachen. Die Spinnerei wurde in manchen Abschnitten als immer in weiblicher Hand beschrieben und in anderen auch als Betätigung von armen Männern. Die Abhandlung von Gerburg Treusch-Dieter war hingegen teilweise sehr abstrakt, da sie anhand von Mythen und Märchen genderspezifische Phänomene herausstellte. Beide Arbeiten behandeln die Arbeitsgeschichte mit dem Wandel der Industrialisierung aus Genderperspektive, welches meinen Analysen zu Gute kam. Im Teil zu subversiven Strategien im Handarbeiten wurden hauptsächlich Quellen von englischsprachigen Autorinnen verwendet, da hier schon früher zur Thematik geforscht wurde. Roszika Parker und Griselda Pollock haben in den 80er Jahren sehr umfassende Analysen zum Thema herausgearbeitet.

Im Kapitel vier arbeitete ich heraus, dass der Geniemythos eine Konstruktion von künstlerischer Schöpfung hervorruft, die männlich konnotiert ist. Auch die Konstruktion von Weiblichkeit mit Natur und Männlichkeit mit Kultur erörterte ich als willkürlich. Bildende Kunst wurde als männlich zugeordnete Gattung herausgearbeitet, die den Geniemythos bestätigt und den öffentlichen Raum für sich beansprucht. Im Gegensatz dazu wurde angewandte Kunst als mit weiblichen Kriterien belegt, gezeigt. Der Zusammenhang der Gattung mit weiblich zugeordneten Bereichen wie Häuslichkeit, Nützlichkeit, dem Dekorativen und dem privaten Raum, wurde benannt. Die Rezeption der Kunstgeschichte wurde im Diktat patriarchaler Logiken verortet. Die Zuschreibung von genderspezifischer Rhetorik zur Hierarchie der Kunstgattungen wurde herausgearbeitet. Eine Analyse zur Abwertung der weiblich zugeordneten Bereiche, bestätigte die These von genderspezifischen Hierarchien.

Die mir hier vorliegenden Quellen waren größtenteils Quellen der neueren feministischen Kunstgeschichtsschreibung aus dem deutsch- und englischsprachigen Raum. In den Quellen fand ich viele umfassenden Analysen zur genderspezifischen Hierarchisierung in den Kunstgattungen.

Das Vorstellen der kunsthistorischen Beispiele in den Kapiteln 5 und 6 zeigte Bewegungen auf, die durch die Arbeit mit marginalisierten Techniken die genderspezifischen Hierarchien in den Künsten in Frage stellten. Die Webereiabteilung des Bauhauses wurde als Klasse beleuchtet, die hauptsächlich weiblich besetzt war und sich an verschiedenen Stellen mit ihrem Verhalten und ihren Arbeiten gegen das repressive System der Bauhausschule wehrte. Die „Pattern and Decoration“-Bewegung wurde in Bezug auf ihre feministischen Strategien untersucht. Diese stellten sich allerdings auch als kritisch heraus.

Bei der Bauhausliteratur bediente ich mich hauptsächlich der tiefgreifenden Analysen der Kunsthistorikerin Anja Baumhoff. In manchen Abschnitten benutze ich Populärliteratur von Ingrid Radewaldt und Ulrike Müller. Bei beiden Autorinnen liegt ihr Quellenzugriff nicht offen und ich habe sie deshalb versucht an möglichst wenig Stellen zu zitieren. Trotzdem fand ich hier Auszüge, die wichtig für meine Arbeit waren.

Die Veröffentlichung zur Ausstellung „Ornament als Verbrechen“, die Arbeiten der „Pattern and Decoration“-Bewegung zeigte und von Esther Boehle und Manuela Ammer herausgegeben wurde, stellte die Bewegung unter einem anderen Gesichtspunkt heraus als Norma Broude als Feministin. Der Katalog stellte sich an einigen Stellen gegen die Lesbarkeit der Bewegung als feministisch. Die Ausstellung zeigte wie in der Masterarbeit erwähnt, mehr männliche als weibliche Positionen. Hier kann ich nicht einschätzen, ob dies an der spezifischen Sammlung von Irene und Peter Ludwig lag oder an der Kuratation der Ausstellung. Anhand der mir vorliegenden Quellen bekam ich ein ambivalentes Bild der Bewegung.

Ich habe im theoretischen Teil der Masterarbeit also einen Überblick über Zeiten und Mythen gegeben, die mit meiner praktischen Arbeit in Kommunikation treten. Es zog sich ein roter Faden von diskriminierenden Lesarten in Bezug auf Frauen und ihrer Verwendung von Textil und „dekorativen“ Techniken durch die Masterarbeit. Die Grundlage dieses Denkens wurde bereits in der Antike gelegt, durch die Industrialisierung nochmals verfestigt und spiegelt sich auch in der Kunstgeschichte wider. Dass Frauen der Bereich zugeordnet wurde, der die schlechteste Anerkennung hat, ist patriarchale Praxis zum Erhalt des Systems. Gleichzeitig ist als strukturelles Phänomen zu benennen, dass Tätigkeiten und Bereiche, die als weiblich gelesen werden, eine Abwertung erfahren. Trotzdem haben Frauen sowohl

in der Geschichte als auch in der Mythologie Mittel und Wege gefunden, sich durch das gezielte Aneignen von marginalisierten Techniken und Materialien von diesem Bild zu emanzipieren. Sie nutzten das Mittel der Unterdrückung, um sich selbst zu behaupten. Sie entwickelten subversive Strategien, um aus dem System auszubrechen und entwickelten einen Bereich, der unabhängig von patriarchaler Kontrolle wurde und oft kollektiv organisiert war. In gewisser Weise brechen sie damit das System von innen auf und gehen dabei sehr geschickt vor, ohne bemerkt und damit, ohne gestoppt werden zu können.

Die Kernfrage: „Inwieweit hat die Verwendung von Muster und Textil als marginalisierte und mit Weiblichkeit verknüpfte Technik feministisches emanzipatorisches Potenzial?“ muss nach den Untersuchungen also differenziert beantwortet werden.

Zusammenfassend kann ich sagen, dass der Einsatz von textilen und „dekorativen“ Techniken an eine Geschichte der Unterdrückung referiert, die ambivalent ist. Arbeiten, die sich sogenannter „low art“-Techniken bedienen, stellen sich gegen eine Lesart, die Weiß-sein und Männlichkeit idealisiert und fordern damit ein ihren Stellenwert zu überdenken. Sie bekennen sich zu traditionell abgewerteten Bereichen und nehmen damit in Kauf selbst abgewertet zu werden. Im künstlerischen Diskurs fordern sie ein, als Kunst gelesen zu werden. Sie solidarisieren sich damit mit einer Geschichte der Unterdrückten und gegen die Hierarchisierung in den Künsten und für eine Aufwertung der Arbeiten. Sie kritisieren die gesellschaftlichen Normen, die die patriarchale Kultur vorgibt und plädieren für eine grundlegende Veränderung ihrer Lesart. Alle in der Masterarbeit vorgestellten Strategien würde ich deshalb als feministisch bezeichnen. Sowohl die Handarbeiten der bürgerlichen Frauen des 19. Jahrhundert haben Momente des Protests gegen das patriarchale System und der Selbstbehauptung als auch die Arbeiten der Webereiklasse und der „Pattern and Decoration“-Bewegung.

Dekorative und angewandte Künste als inhaltslos und nicht zu politischen Aussagen fähig zu beschreiben, reiht sich in die repressive Rhetorik ein. Die Kategorisierung von Kunst und Nicht-Kunst und die Bewertung und Hierarchisierung in den Künsten, muss deshalb dringend überdacht werden.

Trotzdem plädiere ich für eine genaue Untersuchung der künstlerischen Strategien beim Einsatz von marginalisierten Techniken und Materialien. Es muss differenziert betrachtet werden, welche Rolle die\*der Künstler\*in damit einnimmt. Es ist ein Balanceakt zwischen Solidarisierung und Bestätigung



der Unterdrückung. Wie im Kapitel zur „P&D“-Bewegung erörtert, müssen die Strategien unterschiedlich bewertet werden. Positionen von heterosexuellen Männern können sich demnach solidarisieren, haben aber nicht den gleichen Erfahrungshorizont zugrunde liegen wie strukturell diskriminierte Positionen. Hier kann nicht von Selbstbehauptung durch das Aneignen der unterdrückten künstlerischen Praxis gesprochen werden. Des Weiteren besteht das Privileg von Künstlern, dass ihre Arbeiten, selbst wenn sie sich marginalisierter Techniken und Materialien bedienen, nicht abgewertet werden. Ihre Aneignung von „low art“ im Gegensatz zu der von Frauen wird in vielen Fällen sogar als fortschrittlich und der Tradition widersetzend aufgefasst. Beim Aufgreifen von „low art“-Techniken durch Künstler besteht also die Gefahr, dass sie erneut die diskriminierenden Strukturen bestätigen und ausnutzen. Bei ihnen ist die Gefahr der Abwertung deutlich kleiner, sie haben das Privileg, dass ihre Arbeiten trotzdem als Kunst gelesen werden.

Ein ähnliches Phänomen ist bei weißen Künstlerinnen der westlichen Welt zu beobachten. So können auch feministische Positionen in Bezug auf kulturelle Aneignung von unterdrückten Kulturen ihre Privilegien ausnutzen und somit rassistische oder klassizistische Logiken bedienen. Die Einforderung nach einer feministischen Lesart und Aufwertung zur Kunst kann die Gattungshierarchien erneut bestätigen und somit alles, was als Nicht-Kunst gelesen wird, unterordnen. Die „Pattern and Decoration“-Bewegung eignete sich beispielsweise als westliche Künstler\*innen das Formenvokabular von weniger privilegierten Kulturen an. Sie nutzen ihre westliche Herkunft, um die Arbeiten künstlerisch zu vermarkten, welches den traditionellen Künstler\*innen verwehrt bleibt.

Ich plädiere deshalb für einen intersektionalistischen Ansatz in dem Diskriminierungsformen zusammen gedacht werden. Alle Ausübungen von struktureller Macht müssen in einer Analyse zu feministischen Strategien mitgedacht werden.

## Literaturliste

Abenstein, Reiner: griechische Mythologie, Paderborn, 2016, <https://symboleigenschoepfung.files.wordpress.com/2018/02/griechische-mythologie.pdf> (letzter Zugriff: 23.10.2019)

Auther, Ellissa: String, Felt, Threat, The Hierarchy of Art and Craft in American Art, Minnesota, 2010

Barthes, Roland: Mythen des Alltags, Frankfurt a.M., 1964

Bauhaus Archiv, Droste, Magdalena (Hg.): Gunta Stözl, Weberei am Bauhaus und aus eigener Werkstatt, Berlin, 1987/88

Below, Irene: A. Baumhoff, The Gendered World of the Bauhaus, Buchrezensionen, Oberstufen-Kolleg, Universität Bielefeld, 2003, <https://www.hsozkult.de/publicationreview/id/reb-3529> (letzter Zugriff: 26.11.2019)

Bischof, Cordula/ Threuter, Christina (Hg.): Um-Ordnungen. Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne, Marburg, 1999

Bittner, Regina/ Padt, Renée: Handwerk wird modern. Vom Herstellen am Bauhaus, Dessau, 2017

Boehle, Esther/ Ammer, Manuela (Hg.): Pattern and Decoration, Ornament als Versprechen, Köln, 2018

Broude, Norma/ Garrard, Mary D. (Hg.): The Power of feminist Art, the American movement of 1970s, history and impact, New York, 1994

Broude, Norma: Feminism and Art History, USA, 1982

Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend: Frauen und Arbeitswelt, Lohngerechtigkeit, 2019, <https://www.bmfsfj.de/bmfsfj/themen/gleichstellung/frauen-und-arbeitswelt/lohnungerechtigkeit> (letzter Zugriff: 4.12.2019)

Deutscher Kulturrat: Frauen in Kultur und Medien, ein Überblick über aktuelle Tendenzen, Entwicklungen und Lösungsvorschläge, Berlin, 2016, <https://www.kulturrat.de/wp-content/uploads/2016/12/Frauen-in-Kultur-und-Medien.pdf> (letzter Zugriff: 4.12.2019)

Eckert, Christian/Völkel Ulrich (Hg.): Das Bauhaus Weimar von Anni Albers bis Wilhelm Wagenfeld, Wiesbaden, 2019

Eggelhöfer, Fabienne: Paul Klees Lehre vom Schöpferischen, Dissertation, Universität Bern 2012, S.140, [https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2067/1/Eggelhoefer\\_Paul\\_Klees\\_Lehre\\_vom\\_Schoepferischen\\_2012.pdf](https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2067/1/Eggelhoefer_Paul_Klees_Lehre_vom_Schoepferischen_2012.pdf) (letzter Zugriff: 26.11.2019)

Fiedler, Jeanne/ Feierabend, Peter (Hg.): Bauhaus, Köln, 1999

Fisher, John: High Art Versus Low Art, 2013, <https://spot.colorado.edu/~jafisher/OnLine%20papers/High%20Low%20Art%20Ch%2046.pdf> (letzter Zugriff: 4.12.2019)

Gellai, Szilvia: Zur Ästhetik und Poetik des Spinnennetzes, 2014, [https://www.academia.edu/10085577/\\_Zur\\_%C3%84sthetik\\_und\\_Poetik\\_des\\_Spinnennetzes\\_in\\_Proserpio.\\_Rivista\\_di\\_Letterature\\_Straniere\\_Comparatistica\\_e\\_Studi\\_Culturali\\_XIX\\_2014\\_S.\\_49-82](https://www.academia.edu/10085577/_Zur_%C3%84sthetik_und_Poetik_des_Spinnennetzes_in_Proserpio._Rivista_di_Letterature_Straniere_Comparatistica_e_Studi_Culturali_XIX_2014_S._49-82) (letzter Zugriff: 22.10.2019)

Harlazius-Klück, Ellen: Das Gewebe der Geschlechter und der Faden der Logik, 2005, <http://ctr.hum.ku.dk/upload/application/pdf/f51d6748/Das%20Gewebe%20der%20Geschlechter%20und%20der%20Faden%20der%20Logik.PDF> (letzter Zugriff: 23.10.2019)

Harlazius-Klück, Ellen: Dissertation, Die Weberei als episteme und die Genese der deduktiven Mathematik, 2004, [https://zenodo.org/record/848661/files/Dissertation\\_Harlazius-Kl%C3%BCck.pdf?download=12004](https://zenodo.org/record/848661/files/Dissertation_Harlazius-Kl%C3%BCck.pdf?download=12004), S.141 (letzter Zugriff: 23.10.2019)

Jaudon, Valerie/ Kozloff, Joyce: Art Hysterical Notions of Progress and Culture, 1978 [https://joyce-kozloff.squarespace.com › 03\\_Jaudon Pdf](https://joyce-kozloff.squarespace.com › 03_Jaudon Pdf) (letzter Zugriff: 4.11.2019)

Konradin Medien GmbH, Leinfelden-Echterdingen, 2014-2019, <https://www.wissen.de/lexikon/antike> (letzter Zugriff: 23.10.2019)

Ladj-Teichmann, Dagmar: Erziehung zur Weiblichkeit durch Textilarbeiten- Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Frauenarbeit im 19. Jahrhundert, Weinheim/Basel, 1983

Lindner, Ines/ Schade, Sigrid/ Wenk, Silke/ Werner, Gabriele (Hg.): Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin, 1989

- Mentges, Gabriele/ Nixdorff, Heide (Hg.): Bewegung- Sprache- Materialität, Kulturelle Manifestationen des Textilen, Berlin, 2003
- Miller, Nancy K.: The poetics of gender, New York, 1986
- Morell, Renate (Hg.): Weibliche Ästhetik? Kunststück!, Kassel, 1993 <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/kb/article/download/10459/4315/> (letzter Zugriff: 1.12.2019)
- Muche, Georg: Blickpunkt, Tübingen/Wasmuth, 1965
- Müller, Ulrike: Bauhaus Frauen, Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design, München, 2014
- Parker Roszika/ Pollock, Griselda: Old Mistresses, Woman, Art and Ideology, Great Britain, 1981
- Parker, Roszika, Subversive Stitch, London, 1984
- Radewaldt, Ingrid: Gunta Stölzl, Pionierin der Bauhausweberei, Weimar, 2018
- Schade, Sigrid/John, Jennifer (Hg.): Grenzgänge zwischen den Künsten, Bielefeld, 2008
- Schapiro, Miriam/Meyer, Melissa: Waste Not Want Not: An Inquiry into what Women Saved and Assembled- Femmage, 1977-78 <https://www.in-terms-of.com/pdf/femmage.pdf> (letzter Zugriff: 21.11.2019)
- Seemann, Anette: Die Bauhausmeister und ihre Wirkung, Leipzig, 2019
- Söntgen, Beate (Hg.): Rahmenwechsel, Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft, Berlin, 1996
- Swierkosz, Monika: Arachne and Athena, Towards a Different Poetics of Women`s Writing, [http://rcin.org.pl/Content/67705/WA248\\_87922\\_P-I-2524\\_swierkosz-arachne\\_o.pdf](http://rcin.org.pl/Content/67705/WA248_87922_P-I-2524_swierkosz-arachne_o.pdf) (letzter Zugriff: 22.10.2019)
- Treusch-Dieter, Gerburg: Wie den Frauen der Faden aus der Hand genommen wurde- Die Spindel der Notwendigkeit, Berlin, 1983
- Ziegler, Konrad (Hg.): Der Kleine Pauly (KIP), Stuttgart, 1964-1975
- Zimmermann, Anja: Kunstgeschichte und Gender, Bonn, 2005

## Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Wörtlich oder dem Sinn nach aus anderen Werken entnommene Gedanken habe ich unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht. Dies gilt auch für die bildliche Darstellungen sowie für Quellen aus dem Internet. Mit einer Einsichtnahme und Ausleihe in der Bibliothek der HAW Hamburg (Department Design) bin ich einverstanden.

.....

Ort, Datum Unterschrift