

FKW // ZEITSCHRIFT FÜR GESCHLECHTERFORSCHUNG UND VISUELLE KULTUR

NR. 64 // SEPTEMBER 2018

SEITENWEISE WOHNEN:
MEDIALE EINSCHREIBUNGEN

FKW //

NR. 64 // SEPTEMBER 2018

SEITENWEISE WOHNEN:
MEDIALE EINSCHREIBUNGEN

003–004 // **FKW-Redaktion**

EDITORIAL

005–017 // **Katharina Eck / Kathrin Heinz / Irene Nierhaus**

EINLEITUNG

ARTIKEL

018–028 // **Irene Nierhaus**

SEITEN DES WOHNENS – WOHNZEITSCHRIFTEN UND IHR MEDIALER UND GESELLSCHAFTSPOLITISCHER DISPLAY

029–043 // **Anna-Katharina Riedel**

SCHÖNER WOHNEN WOLLEN (SOLLEN) – OPTIMIERUNG ALS SUBJEKTIVIERUNGSWEISE AUF DEN TITELBLÄTTERN DER
SCHÖNER WOHNEN IN DEN 1980ER- UND 1990ER-JAHREN

044–057 // **Rosanna Umbach**

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

058–076 // **Katharina Eck**

AMEUBLEMENT IN DIFFERENTER WIEDERHOLUNG

ÜBER MASSSTÄBE, TECHNISIERUNG UND TYPISIERUNG IN DEN WOHNDISKURSEN IM *JOURNAL DES LUXUS UND DER MODEN*

077–088 // **Nora Huxmann**

WOHNEN IN DER *GARTENSCHÖNHEIT* – NARRATIVE VOM WOHNEN IN/MIT DER NATUR IM 20. JAHRHUNDERT

089–106 // **Silke Betscher**

PREKÄRE RÄUME – PREKÄRE SUBJEKTE: PROVISORISCHE BEHAUSUNGEN UND VERWALTETE RÄUME IN VISUELLEN
DISKURSEN DER TAGESPRESSE ZU FLUCHT UND ASYL

EDITION

107 // **Mia Unverzagt**

OHNE TITEL (2017)

108–113 // **Kathrin Heinz**

VON AUSGESCHNITTENEN MÖBELN UND EINGEKLEBTEN GEFÄSSEN

ZUR EDITION VON MIA UNVERZAGT

REZENSIONEN

114–121 // **Marietta Kesting**

DER BLINDE FLECK – BREMEN UND DIE KUNST DER KOLONIALZEIT (05.08.–19.11.2017, KUNSTHALLE BREMEN)

122–127 // **Sabine Hirzer**

MÜHR, PATRICIA (2017): *SOLDATENKÖRPER UNTER BESCHUSS. (TRANS-)NATIONALE NARRATIONEN UND GESCHLECHTER-
KONSTRUKTIONEN IM US-AMERIKANISCHEN KRIEGSFILM*. BIELEFELD, TRANSCRIPT VERLAG

EDITORIAL

Liebe Leser_innen,

die vorliegende 64. Ausgabe von *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* entstand in Kooperation mit dem Forschungsfeld *wohnen+/-ausstellen*, angesiedelt am Institut für Kunstwissenschaft – Filmwissenschaft – Kunstpädagogik der Universität Bremen und am Mariann Steegmann Institut. Kunst & Gender. Das Thema dieser Ausgabe wurde im Rahmen des Forschungsprojektes zu *Wohnseiten. Deutschsprachige Zeitschriften zum Wohnen vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart und ihre medialen Übertragungen* entwickelt. Unter dem Titel *Seiteweise Wohnen: Mediale Einschreibungen* steht die Untersuchung von Zeitschriften zum Thema Wohnen im Fokus. Dabei geht es darum, gerade auch vor dem Hintergrund eines sich seit den 1990er-Jahren stark vervielfachenden und ausdifferenzierten Angebotes an Populär- und Publikumszeitschriften im Segment Wohnen, Garten, „Landlust“ oder Design, zu analysieren, wie und mit welchen ästhetischen und narrativen Verfahren historisch wie gegenwärtig Ideale und Handlungsweisen des Wohnens und unmittelbar damit verbunden Beziehungsräume in all ihren sozialen, geschlechtlichen, politischen und didaktischen Dimensionen medial gestaltet und herausgebildet sowie wirkmächtig Seite für Seite in die Gesellschaft vermittelt werden.

Wir bedanken uns herzlich bei allen Autorinnen und bei Mia Unverzagt für die Edition. Wir danken Bettina Moll für das Lektorat und Fabian Brunke von Zwo.Acht für die Gestaltung.

Für die nächsten Ausgaben sind folgende Themen geplant:

Die 65. Ausgabe, die im Dezember 2018 erscheinen wird, trägt den Titel *1968ff – Feminismus, Kunst, Politik* und setzt sich mit der damals formulierten Kritik herrschender Geschlechterverhältnisse in Kunst und Politik und der Frage nach ihrer Aktualität auseinander. Herausgegeben wird die Winterausgabe von Anja Zimmermann.

Die Sommerausgabe 2019 wird sich Fragen aktueller feministischer Strategien in der Performance Kunst widmen, die mit ihren vielschichtigen Praktiken des Verkörperns im öffentlichen Raum an die Anfänge feministischer Performances in den 1970er-Jahren (EXPORT, Lacy, Piper u.v.a.) zurückdenken, zugleich aber auch erkennen lassen, dass sie keine bloße Neuauflage von Performancegeschichte(n) sind.

Weniger geht es dabei um kunstbetriebsimmanente Fragen des Reenactments als vielmehr um Formen der (Re-)Aktualisierung von kritischen Praxen. Es bleibt dabei, Handeln als ein bedingtes Handeln in Bezug auf den Körper zu verstehen. Im Blickwechsel zwischen Konzepten und Rezeptionen der „Gründungsjahre“ und aktuellen Arbeiten widmet sich die Ausgabe der Differenzierung von Fragestellungen – *back and forth*. Herausgegeben wird die 66. Ausgabe von Sigrid Adorf und der Gastredakteurin Sabine Gebhardt-Fink (Hochschule Luzern).

Mit der 67. Ausgabe wollen wir uns aus einer queer-feministischen und kulturwissenschaftlichen Perspektive in die aktuellen Debatten um die sogenannte ‚Flüchtlingskrise‘ einmischen. Angesichts der Versuche, Europa gegen globale Migrationsbewegungen abzuschotten und Grenzziehungen erneut zu fixieren, erscheint es uns notwendig zu diskutieren, was es aktuell eigentlich bedeutet ‚kritisch‘ zu sein, oder Kritik zu üben. Herausgegeben wird das Heft von der Kultur- und Literaturwissenschaftlerin Liesbeth Minnaard von der Universität Leiden/Niederlande, die wir als Gastredakteurin gewinnen konnten, und von Kea Wienand. Ein Call for Papers wird demnächst versendet werden.

Darüber hinaus möchten wir noch einmal auf die neue EU-Datenschutz-Grundverordnung (DSGVO) hinweisen. Namen und E-Mailadressen der Abonnent_innen unseres Newsletters werden ausschließlich von *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* nur für den Versand dieses Newsletters verwendet und nicht an Dritte weitergegeben. Sie können jederzeit Ihre Zustimmung zum Erhalt des Newsletters widerrufen. Bitte benachrichtigen Sie uns unter: info@fkw-journal.de
Wir freuen uns aber umso mehr über neue Abonnent_innen!

Wir wünschen Ihnen eine anregende Lektüre!

EINLEITUNG //

SEITENWEISE WOHNEN: MEDIALE EINSCHREIBUNGEN

Wenn wir in einer Zeitschrift blättern, so werden wir auf vielfältige Weise von ihr und durch sie angesprochen, von ihren Bildern, Berichten, Aufmachern, und Beilagen ... Doch diese Objekte sind seit ihren frühesten Formen im 18. Jahrhundert mehr als eine bloße Aufeinanderfolge von Wörtern und Bildern, die einer größeren Gruppe von Rezipient_innen vorübergehende Unterhaltung bietet. Die Autor_innen der vorliegenden Ausgabe von FKW betrachten sie vielmehr als ein mediales Gefüge von teils sehr heterogenen Text- und Bildelementen, die eine spezifische ästhetische Struktur aufbauen und mit dieser, über teils lange Zeiträume hinweg, in die Gesellschaft hineinwirken und an der Ausrichtung ihrer (bio-)politischen Paradigmen und Ideale maßgeblich beteiligt sind.

— Das *Institut für Kunstwissenschaft – Filmwissenschaft – Kunstpädagogik der Universität Bremen* veranstaltete in Kooperation mit dem *Mariann Steegmann Institut. Kunst & Gender (MSI)* vom 12. bis 13. Mai 2017 den Workshop *Bild – Text – Serie. Seiten des Wohnens*. Es handelte sich hierbei um die Auftaktveranstaltung des in Bremen verankerten Projektes *Wohnseiten. Deutschsprachige Zeitschriften zum Wohnen vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart und ihre medialen Übertragungen*. Dieses Forschungsprojekt widmet sich einer grundlegenden kunstwissenschaftlichen Erforschung von Wohnzeitschriften und seriellen Formaten zum Wohnen oder genauer: einer verschränkenden Analyse von Wohndiskursen und -formationen mit den ästhetischen Strukturen von Zeitschriften. Dabei sind diese Forschungstätigkeiten an das Forschungsfeld *wohnen+/-ausstellen*¹⁾ angedockt: Wohnen wird hier in seinen vielfältigen Aus- und Einprägungen als Verbindungsstelle und Ausgangspunkt der unterschiedlichen Perspektiven zur Erforschung von Wohnzeitschriften aufgefasst und darin als weitverzweigter, umfassender Komplex und Prozess von Aufenthalt, Handeln und Ausstellen verstanden. Es korreliert wesentlich mit Prozessen der Subjektbildung und Subjektivierung oder anders gesagt: Die Ein-Richtung des Wohnens korreliert mit der Ein-Richtung des Subjekts und seiner sozialen Beziehungen. Wohnen richtet demnach als politische, soziale und kulturelle An-Ordnung Zuschreibungen in Bezug auf die unterschiedlichen Geschlechter, Ethnien, Körper und Nation ein. Wohnen als *Schau_Platz*, an dem gezeigt und

1)

Das Forschungsfeld ist situiert in der Kooperation des *Instituts für Kunstwissenschaft – Filmwissenschaft – Kunstpädagogik der Universität Bremen* mit dem *Mariann Steegmann Institut. Kunst & Gender*; Leitung und Konzept: Irene Nierhaus und Kathrin Heinz (<http://mariann-steegmann-institut.de>). Vgl. auch den Text: Nierhaus/Heinz/Keim (2013) sowie die Publikationen der Schriftenreihe *wohnen +/-ausstellen*, Bielefeld, transcript.

ausgestellt wird, sowie das sich formierende *Wohnwissen* werden im Rahmen des *Wohnseiten*-Projektes spezifisch im Format der Zeitschriften untersucht.

— Entsprechend dieser methodisch-theoretischen Ausrichtung leisten die am *Wohnseiten*-Projekt beteiligten Wissenschaftler_innen eine sowohl repräsentationskritische, die geschlechtlichen, ethnischen und klassenspezifischen Zugehörigkeiten einbeziehende, als auch semiologisch fundierte (Serien-)Bildanalyse. Mit dieser stark aus den Zeitschriftenseiten heraus argumentierenden Analyse soll eine Forschungslücke zum einen in Bezug auf die Wohn-, zum anderen auch auf die eher medien- und kommunikationswissenschaftlich orientierte Zeitschriftenforschung geschlossen werden. Dabei werden die untersuchten Zeitschriften als ein Medienverbund verstanden, dem sich mittels Methodologien und Fragestellungen aus Kunstwissenschaft und Visueller Kultur anzunähern ist. Das Untersuchungsmaterial ist vielfältig und speist sich aus einer gewissen Bandbreite an – hauptsächlich und in erster Linie – Publikums- und populären Zeitschriften, die auf eine gesellschaftliche Breitenwirkung abzielen und weniger ein Fachpublikum adressieren.

— Dazu gehören Zeitschriften und Journale, die bereits im frühen 19. Jahrhundert aufkamen und sich teils erstaunlich lange am Markt hielten, wie v.a. *Familien- und (Haus-)Frauenzeitschriften*. Diese stellen einen für eine fundierte Analyse von Wohnzeitschriften wertvollen Materialkorpus dar, da sie auf das familiäre Zusammensein im Haus, aber auch in Gärten und Schwellenräumen des Wohnens ausgerichtet sind.²⁾ Wie die Beiträge dieses Themenschwerpunktes zeigen, sind die in solchen Zeitschriften zirkulierenden Bildpolitiken und Narrative auch noch gut hundert Jahre später in dem eigenständigen Genre der Wohnzeitschriften wie der langlebigen *Schöner Wohnen* wirksam (vgl. v.a. die Beiträge von Anna-Katharina Riedel und Rosanna Umbach). Ein weiteres wichtiges Genre bilden auch *Architekturzeitschriften*, in denen sich auch praktische Anleitungen in Bezug auf das Wohnen und Sich-Einrichten finden.³⁾ Am Genre der Architekturzeitschrift können exemplarisch Aspekte von Medialisierung untersucht werden, respektive die Art und Weise, wie die Fotografie bzw. andere Bildgebungsverfahren der illustrierten Presse das dargestellte Objekt selbst und seine Wahrnehmung sowie Kontextualisierung verändern können.⁴⁾

— Innerhalb des hier skizzierten Forschungssettings sind jedoch die Anknüpfungspunkte zum Themenkomplex von Wohnen

2) Beispiele für solche Magazine sind u.a. *Daheim* (1864–1942), *Erholungsstunden am häuslichen Herd* (1863) oder *Im trauten Heim* (1890–1892). Aus der Forschung ist insbesondere auf grundlegende Studien von Barth (1975) und Weckel (1998) zu verweisen; des Weiteren auf einen Fokus der diesbezüglichen englischen Forschung, der auf der Entwicklung und Gestaltung des *Ladies' Home Journal* und anderer Frauenzeitschriften liegt. Diese haben sich besonders auf die Haushalts- und Einrichtungsthematik konzentriert (vgl. Scanlon 1995 sowie Beetham 1996). Eine aktuelle Publikation dazu liegt von Lechner (2016) vor.

3) Vgl. in diesem Forschungsfeld die Publikationen von Sonne (2011) sowie Froschauer (2009). Christiane Keim hat in ihrem Vortrag beim Workshop *Bild – Text – Serie. Seiten des Wohnens* die Schrift *Futura*, die u.a. in der Zeitschrift *Das Neue Frankfurt* und auf deren Titelblättern verwendet wird, genauer betrachtet. Die Typografie auf dem Titelblatt stellte sie als ein eigenes sinnstiftendes Medium heraus, wobei sich mit der Schrift *Futura* zugleich ein ästhetisch-theoretisches Programm verbindet, das auf eine größtmögliche Sachlichkeit und Lesbarkeit sowie eine schnelle Erfassung des wesentlichen Inhaltes abhebt.

4) Vgl. dazu den Beitrag von Droste (2016).

und Geschlecht von besonders großer Relevanz für die Analyse von Wohnzeitschriften, was sich auch in sämtlichen in diesem Heft versammelten Beiträgen zeigt. Dabei greifen diese Forschungen auf wichtige vorgängige Forschungsleistungen zu Gender- und Weiblichkeitsentwürfen im (Wohn-)Raum zurück, die bereits im 19. Jahrhundert ansetzen. An dieser Stelle ist insbesondere auf den Beitrag von Ellen Spickernagel *Wohnkultur und Frauenrolle im Biedermeier* (1992) und die Publikation von Irene Nierhaus *Arch6. Raum, Geschlecht, Architektur* (1999) hinzuweisen. Hervorzuheben ist hier außerdem der Aufsatz von Anne-Katrin Rossberg *Wie Frauen Zimmer wurden. Zur Wohnkultur im 18. und 19. Jahrhundert* (2006), in dem untersucht wird, wie sich Weiblichkeit im Interieur des 18. und 19. Jahrhunderts manifestierte und die Verknüpfung von Weiblichkeit und Möbeln funktionierte. Für das 20. Jahrhundert zählen zur maßgeblichen Forschungsliteratur in diesem Feld insbesondere Sabine Pollaks Veröffentlichung *Leere Räume. Weiblichkeit und Wohnen in der Moderne* (2004) sowie Christiane Keims Beitrag *Performative Räume – Verführerische Blicke – Montierte Bilder. Zur Konstruktion von Geschlecht im Interieur* (2012). Im Bereich der englischen Forschung bilden v.a. die Erkenntnisse aus den 1990er-Jahren zur Verknüpfung von Raum und Geschlecht von Beatriz Colomina mit ihrer Publikation *Sexuality and Space* (1992) sowie von Doreen Massey mit ihrer Veröffentlichung *Space, Place and Gender* (1994) eine herausragende Grundlage, die für das Feld der Wohnzeitschriften noch weiter auszubauen ist. Aus der Perspektive einer kunstwissenschaftlich fundierten Zeitschriftenforschung geht es darüber hinaus spezifisch darum, genau zu analysieren, an welchen Stellen, in welcher Bild-Text-Einbindung auf den Seiten der Zeitschriften und Magazine Weiblichkeit eigentlich gesetzt wird und wie dabei geschlechterspezifische Didaktiken von Häuslichkeit, Haushalten und familiärer Erziehung konkret vermittelt werden.

— Immer wieder werden Kinder, familiäre Aufgabenteilung und als Schutzzone vermittelte Häuslichkeit zu sehen gegeben, werden *Häuslichkeit* und *Geselligkeit* als sich wechselseitig bedingend in der Zeitschrift Seite für Seite zelebriert. Am (Bild-)Beispiel des Titelblattes der ersten Ausgabe der *Gartenlaube* von 1853⁵⁾ (**Abb. 1**) lässt sich eine solche Verknüpfung der Themen und Bildpolitiken mit der Medialität der Zeitschrift verdeutlichen. Es bildet ein visuelles Äquivalent von Titel und Konzept der gesamten Zeitschrift. Als eine Art Eingangstor zur Zeitschrift (und ihrem gesamten Gefüge) kommt den Titelblättern eine besondere Funktion

5)

Die *Gartenlaube* wurde von dem Leipziger Verleger Ernst Keil begründet und in fünftausend Exemplaren gedruckt, erreichte jedoch bereits 1861 eine Auflage von hunderttausend und steigerte sich nochmals auf mehr als das Dreifache im Jahr 1875 (Hamouda 2005: 12). Dabei handelt es sich um eine kulturhistorisch bedeutsame Sammlung verschiedenster Rubriken und Themenbündel wie u.a. zu Freizeitvergnügen, technischen und medizinischen Neuerungen und gesellschaftsrelevanten Themen; immer wieder nimmt das Thema Familienleben (vorbildhafter Schichten und Subjekte) viel Platz ein.

zu, was sich auch in den Forschungsinteressen des vorliegenden Heftes spiegelt (vgl. die Beiträge von Anna-Katharina Riedel und Nora Huxmann). Hier, in der Eingangssituation zur *Gartenlaube*, zeigt sich eine versammelte Familie, eingeschlossen in einem von Blättern umrankten Rückzugsort im Garten, die jedoch eine offensichtliche Nichtfamilienangehörige mit einem Servierblech ausschließt. Letztere ist

dennoch in ihrer Neben-Stellung in Form der An-Stellung als notwendiger Teil des Ganzen präsent; auch sie wird von beiden Seiten durch Bäumchen und Ranken geschützt und über ihrem Kopf ist noch – wie eine Erweiterung ihres Dienerinnenkörpers – der Schornstein des Hauses angedeutet, dem sie zugehörig ist und für dessen Ordnung sie gewissermaßen auch als Fundament dient. Sie ‚entsorgt‘ die Abgase des Hauses, während die Mutterfigur für die Kinder sorgt und der Hausherr für die Bildung. Der ‚Kreis‘ wird auch formalästhetisch betont: Der Betrachter_innenblick führt über die beiden Kinder und die Mutterfigur links bis zur männlichen Vorleserfigur in die Mitte der Runde; kreisförmig vervollständigt sich diese sodann mit den beiden älteren Männern, die als einzige frontal betrachtet werden können, und dem Paar zur Rechten. Wesentlich ist hier, wie der Vorleser in seiner Hausvaterrolle sowie als Zentrum der Familie zugleich bildsprachlich mit dem Autor verschmilzt (auf einer neuen Ebene auch mit dem Verleger Ernst Keil selbst, der gerade über *sein* Medium zu kommunizieren beginnt) und das Zuhören, Lernen und Sichbilden über ein Autoritätenprinzip zum Thema macht. Die *Gartenlaube* selbst drückt sich hiermit als Autorität und sprechendes Medium ab. Der Hausvater vermittelt, was die Zeitschrift zu sagen hat, und letztlich geht es hier um eine Figurierung der Didaktik des (familiär verankerten) Wohnens des 19. Jahrhunderts, die über Vorstellungen von Idylle, Schutzraum und liebender Unterweisung verläuft und somit in hohem Maße naturalisierend ist.

Das Thema der Naturalisierungen in den Wohnzeitschriften durchzieht ebenfalls die vorliegende Ausgabe, wobei dabei keineswegs nur an vergeschlechtlichende Normierungen zu denken ist,



// Abbildung 1
Die Gartenlaube; 1853, Seite 1
(Titelillustration)

sondern, wie z.B. der Beitrag von Silke Betscher zeigt, auch an die, welche ‚andere‘ Subjekte wie die Geflüchteten als Gegenentwurf zu genormten bürgerlich integrierten Subjekten ausschließen.

Solche Normierungen und Naturalisierungen sind also bereits auf Titelblättern vorgeprägt. Hier werden die Praxen des Bedeutung-Verleihs bereits in Gang gesetzt, werden Mythologisierungen – im Sinne von Roland Barthes oder auch Stuart Hall –⁶⁾ aus den Anordnungen und Zuordnungen der Zeitschriften sichtbar. Mit ‚Anordnung‘ ist dabei auch das konkrete SETZEN von Zeichen auf den Seiten gemeint, sodass die Aspekte von Satz und Layout, von (typo-)grafischer Gestaltung und seriellen Markern auf Seiten und an deren Peripherien ein zentrales Anliegen der Erforschung von Wohnzeitschriften bilden (Abb. 2). Mit der „Neuen Typographie als Geisteshaltung“ (Meer 2015: 28) geht – analog zu den Konzepten des Neuen Bauens und Neuen Wohnens – eine starke Ideo-

logisierung von Standardisierungs- und Typisierungsmechanismen einher, die sich dann auch auf inhaltlich-thematischer Ebene in den Heften und Bildern der Zeitschriftenreihe wiederfindet. „Die formalen Elemente waren laut Aussagen der Neuen Typografen notwendige Folge der in ihren Manifesten formulierten Haltung. Die Neue Typografie war für sie kein Stil, sondern Ausdruck einer ‚Weltanschauung‘ und notwendig zur Realisierung der Utopie einer modernen, rationalen, sachlichen Welt.“ (ebd.)

— In dem vorliegenden Heft sind nun Beiträge vertreten, die sowohl einen konzeptionellen Aufriss leisten als auch die Themen und Diskussionen des Workshops *Bild – Text – Serie. Seiten des Wohnens* aufgreifen und um daran anknüpfende Perspektiven erweitern. Sie stellen jeweils den übergreifenden Aspekt von sich seitenweise medial einschreibenden Subjekten und dabei stattfindenden Prozessen der Optimierung einerseits sowie der Zeitschrift als Schau-Apparat und als Vermittlerin didaktischer Inhalte andererseits in das Zentrum ihrer Überlegungen.

— Irene Nierhaus widmet ihren Beitrag konzeptionellen Überlegungen zum Thema *Seiten des Wohnens – Wohnzeitschriften und ihr medialer und gesellschaftspolitischer Display*. Der zugrunde liegenden Erkenntnis folgend, dass Wohnseiten „auch

6)
Vgl. dazu die Ansätze bei Barthes (1964) und Hall (1997).



// Abbildung 2
Das neue Frankfurt, 1.1926/1927,
Seite 9

gesellschaftspolitische Seiten des Wohnens“ sind, hebt sie hervor, inwiefern in den und durch die Zeitschriftenseiten auch Normalisierungen und Naturalisierungen vorgenommen werden. Realität und Imagination changieren und verknüpfen sich miteinander, da Leser_innen und Rezipient_innen mit einer fortlaufenden Didaktik des Wohnens und dessen, was als Handlungsbedarf für dieses Wohnen vermittelt wird, konfrontiert sind.

— Die Autorin bezieht sich auf die Geschichte des Mediums Wohnzeitschrift und auf seine Verknüpfung mit dem bürgerlichen Wohnen im 19. Jahrhundert; dabei hält sie fest, dass Wohnseiten „nicht nur ein mediales Format“ sind, sondern vielmehr „ein mediales Gefüge und Geflecht aus Diskursen, in dem verschiedene Strecken und Anschlussstellen bestehen [...]“. Aus diesem Gefüge schält sie als besonders wirkmächtige – und ästhetisch vermittelte – politische Strukturen das Wohnbegehren und die Wohndidaktik heraus. Als Beispiel führt sie das Format der Homestory an. Diese nimmt Zuschreibungen in Bezug auf Privates und Intimes vor, an dem nun alle in einer öffentlich gezeigten Form teilhaben können und sollen. Den „imaginären Zutritt“, der dabei scheinbar möglich wird, bringt Nierhaus mit Techniken von Geschlechterzuschreibungen und Sexualisierungen in Zusammenhang und versteht den „Display der Wohnzeitschrift zugleich als soziales Geflecht“. Abschließend geht sie auf die Aspekte der über die Seiten des Wohnens verhandelten Konsumpädagogik und Wirtschaftlichkeit und des damit verknüpften Messens – im Sinne von zugleich Bemessen, Nachmessen und Ausmessen – des Haushalts und seiner Ausstattung ein. Gerade Hausfrauen und deren Konsum stehen damit im Zentrum der problematisierenden und ideologisierenden Narrative. Nierhaus deckt die im Begriff *DI/S/P/LAY* enthaltenen Anteile des *lay*, *play* oder *splay* auf und thematisiert somit die oftmals in den Wohnzeitschriften miteinander korrelierenden Aspekte des u.a. Zur-Schau-Stellens, Ausstellens, Verführens, Legens und Auslegens sowie Spielens und Öffnens. Sie verdeutlicht, inwiefern das Blicken (als ein Begehrendes) einen zentralen Themenkomplex der kunstwissenschaftlichen Erforschung der Wohnzeitschriften bildet, da in ihnen Blicke (auf das Wohnen und auf Wohngegenstände) reguliert, angeordnet und überhaupt erst geöffnet werden.

— Das von Nierhaus als eine konzeptionelle Anordnung im Mediengefüge Wohnzeitschrift beschriebene Bemessen und Nachmessen sowie auch ganz allgemein die Strategien, einen stets

dringenden Handlungsbedarf zu vermitteln, bilden einen wichtigen Ausgangspunkt für die Untersuchung von **Anna-Katharina Riedel** zu *Schöner wohnen wollen (sollen) – Optimierung als Subjektivierungsweise auf den Titelblättern der Schöner Wohnen in den 1980er- und 1990er-Jahren*. Ihr geht es darum, exemplarisch an Bild-Text-Kombinationen von Titelblättern mögliche Funktionsweisen von Optimierungsstrategien aufzudecken, denn „[d]ie gesamte Gestaltung des Titelblattes produziert mit daran, welche Wohndarstellungen wie gelesen und gelabelt werden können.“ Dabei geht Riedel von der Steigerungsform des Wortes ‚schöner‘ aus, welche „auch ein idealisiertes Subjekt“ impliziert. Indem sie nicht nur die Seiten an sich anschaut, sondern auch den Prozess des Beziehungsaufbaus zwischen Leser_innen und Zeitschrift betrachtet, widmet sie sich den Wechselwirkungen von Bewegung und Beruhigung, die aus den Anleitungen und Ordnungsprinzipien der *Schöner Wohnen* folgen und die sie mit Foucaults Theorie der Selbsttechniken in Verbindung bringt. So, argumentiert sie, wird „eine Konstruktion und Modifikation des Selbst durch Tätig-Sein im Wohnen“ zu sehen (und zu handeln!) gegeben.

— Die von ihr beobachtete „vermehrte Ausrichtung auf Geschmacksbildung“ der Zeitschrift ab Mitte der 1980er-Jahre bettet die Autorin in die „gesellschafts- und umweltpolitischen Veränderungen“ ein; dabei geht es ihr v.a. um „[d]as Streben nach dem individuellen Vorankommen“ und das Phänomen der Individualisierung. Dieses manifestiert sich laut Riedel im Wohnen, „ist aber nach ökonomischen Voraussetzungen strukturiert“. Sie führt aus: „Je nach Beschaffenheit des Geldbeutels gestaltete es sich z.B. durch den Gang in den Baumarkt und daran anschließendes Selbstbauen oder durch den Kauf namhafter Objekte in einer Designboutique.“ Die wichtigen Tendenzen des Wohneigentums und spezifischer des Einfamilienhauses hebt sie als wichtige gesellschaftspolitische Komponenten einer Wunschbildung und -festigung in der Zeitschrift hervor. Gerade die Titelblätter erfüllen dieser Argumentation nach eine hochinteressante Funktion, indem sie sich „als didaktische Anordnung, als Zeigesystem eines *Wie wohnen?* und eines *Wonach streben?*“ präsentieren. So gibt die Wohnzeitschrift wiederholt vor, Anleitungen zum Lösen von Problemen zu bieten, die, wie Riedel zeigt, in ihren Strukturen und gerade auch visuellen Ordnungen erst als Probleme produziert und konfiguriert werden.

— Bei **Rosanna Umbach** steht die *Schöner Wohnen* ebenfalls im Fokus; sie konzentriert sich in ihrem Beitrag *Mutter_schafft – von un/sichtbarer Hausarbeit im Schöner Wohnen Magazin der 1970er-Jahre* auf den Themenkreis der Arbeits- und Beziehungsweisen und insbesondere der „ge_wohnte[n] Geschlechterdifferenz[en]“ auf den Seiten der Zeitschrift. In ihrem Beitrag widmet sich Umbach der Fragestellung, „welche Bereiche des Wohnens titelwürdig sind und welche in der Peripherie, den Ecken und Nischen versteckt bleiben“, und stellt fest, dass sich „ambivalente und ineinander verstrickte Strukturen der *Un/Sichtbarmachung* von Hausarbeit“ in den Bild- und Zeigestrategien der Zeitschrift finden lassen. Die Autorin verknüpft ihre Bildanalysen mit der zentralen These, „Hausarbeit in ihrer Ausführung und Verkörperung bleibt unsichtbar. Wir sehen keine bratenden, kleckernden, knetenden, mangelnden, rührenden, schneidenden oder wischenden Frauen*.“ Anhand von zwei Beispielen aus dem Bereich der visuellen Kultur untersucht sie, wie in den 1970er-Jahren über Vorstellungen von Körper, (bezahlter) Arbeit bzw. (unbezahlter) Care-Arbeit im Haus und außerhalb des Hauses sowie fortschreitender Technisierung Geschlechterzuschreibungen vorgenommen wurden, und stellt so eine Verbindung der Normierungsstrategien aus den Bereichen Kunst, Zeitschriften und Alltagskultur her.

— In der Anzeige für die Waschmaschine *Candy* in der *Schöner Wohnen* vom Mai 1975 können laut Umbach „bestimmte Darstellungsmuster ausgemacht werden, die in den Diskursen um Frauen_Körper und häuslicher Arbeit in den Ausgaben der *Schöner Wohnen* zirkulieren und sich überdies strukturell in eine kunsthistorische Sujetgeschichte einfügen.“ Der Verschmelzung von weiblichem Körper und Haushaltsmaschine spürt sie soweit nach, dass schließlich festgestellt werden kann: „Der weiblich* konstruierte Körper wird darin selbst zum Haus, zum Inbegriff des zu bewohnenden Behälterraums.“ Die seitenweise vorgeführten Öffnungen und Verschlüssen, Zugänge und Übergänge des biologisierten Körper-als-Gehäuse denkt die Autorin mit der feministischen, ideologiekritischen Kunst von Valie Export und konkret der Fotocollage *Geburtenmadonna* von 1976 zusammen: Beide Visualisierungen beziehen sich auf Reproduktionsarbeit im Zusammenhang mit biopolitischen Machttechniken und darauf, dass der weibliche Körper nicht einfach natürlicherweise gegeben ist, sondern vielmehr „als Austragungsort sexualpolitischer und moralischer Normierungsbemühungen“ unsichtbar gemacht wird – in Kunst, Werbung und Zeitschriftendiskursen.

—— Das Bemessen, Maßnahmen und Optimieren im Wohnen als diskursiv in der Zeitschrift angelegtes gesellschaftliches Bewertungs- und Anweisungssystem spielt auch im Beitrag von **Katharina Eck** eine große Rolle – mit „*Ameublement*“ in *differenter Wiederholung: über Maßstäbe, Technisierung und Typisierung in den Wohndiskursen des „Journal des Luxus und der Moden“* gelangt nun eine der historisch sehr frühen Zeitschriften in den Fokus. Obgleich es sich noch nicht um eine Wohnzeitschrift im engeren Sinne handelt, sondern um ein Mode- und Gesellschaftsjournal, kommt dem Wohnen als (gesellschafts- und geselligkeitskonstituierender) Tätigkeit, als Distinktionspraxis und als Ein- und Ausübung von vergeschlechtlichten und nach Klassen und Ethnien eingeteilten Subjektpositionen eine Schlüsselrolle zu. Insbesondere über die Kupfertafeln im Journal wird eine „Normierungs- und Moralisierungsgeschichte des Einrichtens und Wohnens“ herausgeschält. Dabei greift das Journal für seine Bildstrategien auf tradierte Bild-Genres zurück, die sich jeweils als besonders relevant für eine Entfaltung und Zur-Schau-Stellung von geordnetem Wissen in Verknüpfung mit Subjektivierungsweisen gezeigt haben; dies sind die Genres des Zimmerbildes, der Kostümbücher und der Architektur- bzw. der technischen Zeichnungen. Auf diese Darstellungsmodi wird jeweils ein vergleichender Blick geworfen, um dann die spezifische Ästhetik der Tafeln im *JLM* und ihrer Ausagesysteme herauszuarbeiten.

—— Während in den Zimmerbildern die den Darstellungsstrategien zugrunde liegende Frage lautet, *WER* sich eigentlich über *WAS* im Wohnraum darstellt, ist es im *JLM* die *WIE* wird *WAS* im Wohnraum nutzbar, sodass die Funktionalität und Nützlichkeit des Dargestellten im Vordergrund steht. Das Teilkapitel zu den Kostümbüchern nimmt diesen Aspekt auf und verdeutlicht zudem, dass im *JLM* – ähnlich den Ordnungsprinzipien einer Kostümkunde wie der von Cesare Vecellio (1590) – „ethnografische, positivistisch-ordnende und biopolitische Interessenslinien die scheinbar glatten Oberflächen des Zu-Sehen-Gegebenen entlang“ verlaufen. Anstatt mit einem neutral zu betrachtenden Gegenstand konfrontiert zu sein, werden Betrachter_innen im und durch das *JLM* mit einem Schau-System in Beziehung gebracht, das sie selbst als vergeschlechtlichte und auf vielfältige andere Weise sozial geformte Subjekte adressiert und misst, gleichsam vermessen mit ins Bild nimmt. Dies wird anhand der Strategie des *JLM*, Objekte und Ansichten zueinander zu stellen und in geometrisch-technische Einzelbilder aufzuteilen, nochmals genauer ausgelotet:

Gefragt wird danach, inwiefern „auch das Wohnen selbst als ein stets weiter technisch und funktionell zu optimierendes“ und die „hier hinein imaginierbaren Subjekte“ wiederum „als sich im Wohnen bildende“ entworfen werden.

— Den Fragen nach (Selbst-)Optimierung im Wohnen geht **Nora Huxmann** nochmals unter einer anderen Perspektive nach: Sie untersucht in ihrem Beitrag *Wohnen in der „Gartenschönheit“ – Narrative vom Wohnen in/mit der Natur im 20. Jahrhundert* die in der Zeitschrift *Gartenschönheit* ab den 1920er-Jahren verhandelten Schnittstellen des Wohnens zwischen Haus und Garten. Huxmann stellt fest, dass „im Haus- oder Wohngarten zu dieser Zeit die Frage nach der Nutzbarkeit und die Frage nach dem guten/besseren und gesunden Leben in/mit der Natur“ aufeinandertreffen. Am konkreten Beispiel der Text-Bild-Aufteilungen auf Titelblättern zwischen den 1920er- und 1940er-Jahren – der ersten Erscheinungsphase der Zeitschrift bis Mai 1941 – vollzieht sie nach, wie der Titel maßgeblich die Auffassung über das Verhältnis von Garten(-pflanzen) und Haus/Wohnen prägt und ausstellt.

— Die Autorin deckt mit ihren Analysen und historischen Verknüpfungen eine Bildlogik der Zeitschrift auf, mit den fortschreitenden Jahrgängen das „Häusliche, Wohnliche, die Behaglichkeit“ verstärkt „auch im Titelblatt der *Gartenschönheit* ins Zentrum“ zu rücken und dabei den Aspekt des Jahreszeitlichen, der die Natur und deren Formung im Garten stets prägt, auch in die Materialität der Zeitschrift zu übernehmen. Sie betont, dass das jeweilige Heft also „LeserInnen gezielt anspricht, indem es auf die Entwicklungen im eigenen Garten und im eigenen Heim abzielt sowie entsprechend das eigene häusliche Leben maßregelt“ und hält fest, in „dieser Entlehnung aus dem ‚natürlichen‘ Rhythmus ist also auch die Didaktik des guten und richtigen Wohnens im Garten verortet.“ Auf dieser visuellen Analyse aufbauend thematisiert Huxmann, ähnlich den Interessenslinien im Beitrag von Umbach, die Un/sichtbarkeit der für die Pflege im Garten notwendigen Arbeitsleistung und die damit verbundene Normierungsstrategie der Zeitschrift in Bezug auf die Kategorie Gender. Anhand des gewählten Darstellungsmodus der Bilder kommt sie zu dem Schluss: „Arbeit wird so auf den technischen Ablauf, das korrekte Handling der Hilfsmittel usw. reduziert. Hier wird eine Parallele zur Arbeit der Hausfrau deutlich: Auch diese wird selten gezeigt und häufig durch technische Hilfsmittel quasi

verunsichtbart.“ Damit wird eine „demiurgische Stilisierung auch der Gartenkunst als männliche-technische Domäne“ vorgenommen. Aus einer Bildanalyse, die sich auf die Text-Bild-Verbünde der vier Seiten von Leberecht Migges *Die gute Gartenwohnung* vom Januar 1927 bezieht, kann Huxmann Wesentliches zum idealisierten Verhältnis von Wohnen und Garten ableiten: „Blicke werden entlang von Gebäuden gelenkt, die als sicherer Hafen den Ausgangspunkt des guten Gartenwohnens bilden – keines der Bilder zeigt einen Gartenausschnitt ohne direkten Bezug zum Haus.“

—— Weniger um das Haus und dessen Übergänge allgemein, aber umso mehr um neu produzierte Naturalisierungen in der Vermittlung provisorischer Behausungen geht es **Silke Betscher** in ihrem Beitrag *Prekäre Räume – prekäre Subjekte: provisorische Behausungen und verwaltete Räume in visuellen Diskursen der Tagespresse zu Flucht und Asyl*. Darin analysiert sie die visuellen Diskurse von Tageszeitungen der Jahre 2014–2016 zu Geflüchteten und deren prekären Räumen der (Not-)Unterkunft. Ihr Ziel ist es, „mithilfe einer visuellen Diskursanalyse von Pressebildern aus deutschen Tageszeitungen die durch spezifische Raumdarstellungen evozierten Subjektpositionen im Diskurs zu Flucht und Asyl“ zu untersuchen. Dabei geht es ihr auch um die „Verbindung der Wirkungspotenziale der Bilder mit der sozialen Positioniertheit der Rezipient*innen“ und „den Zusammenhang von Blicken (als Handlung) und Macht“, was mit dem Begriff der „scopic regimes“ (Rose 2006: 6) erfasst wird. Sie hält fest, „dass der Normalfall, also das bürgerliche Leben und Wohnen von Migrant*innen, invisibilisiert bleibt, wohingegen sich Berichte über städtische Ausnahmezustände insbesondere im Diskurs über Wohnen von Migrant*innen manifestieren.“

—— In den von Betscher vorgenommenen Bildanalysen setzt sie sich exemplarisch mit Pressebildern aus den von ihr eingeteilten drei Motivgruppen der Menschen auf der Straße, Menschen in Zelten bzw. Camps sowie Menschen in verwalteten Räumen auseinander. Während in der ersten Gruppe zu beobachten ist, dass „der individuelle Mensch [...] zur Kreatur des Überlebens reduziert“ wird, werden die Bilder der zweiten Gruppe mit den Flüchtlingscamps im Fokus zu Aussagesystemen des „*Displacement* (fern der Heimat, ohne Zuhause) und *Replacement*“ und das Camp wird als „eine Architektur der transitorischen Nichtzugehörigkeit“ dargestellt. Für die Bilder der dritten Gruppe zeigt Betscher auf, wie der „Diskurs um Flucht und Asyl [...] zu einem

Ordnungs- und Sicherheitsdiskurs“ werden kann und inwiefern die gleichförmig wiederholten Hallenbilder in den Zeitungen „nicht nur als kleineres Übel“ gegenüber der Obdachlosigkeit erscheinen, sondern sie „zugleich auch eine Gegenform zum bürgerlichen Wohnen“ präsentieren, „wodurch ‚der Flüchtling‘ als Subjekt ein Gegenentwurf zum bürgerlichen Subjekt wird.“ Auch mit der Nichtsichtbarkeit und den Ausschlüssen von Geflüchteten in Wohnzeitschriften setzt sich die Autorin auseinander und kommt explizit auf die Politik solcher Zeitschriften und ihrer Ausrichtung zu sprechen, indem sie verdeutlicht, dass „die ‚normal‘ erscheinende Nichtsichtbarkeit dieser großen Gruppe von Menschen in Wohnzeitschriften [...] ein Effekt konstruktiver Machtverhältnisse“ ist, „welche durch Invisibilisierung im Sinne Foucaults naturalisiert und damit verfestigt werden.“

— Nicht zuletzt zeigt **Mia Unverzagt** mit ihrer Edition anders bestückte Blätter und auf den ersten Blick ungewohnt eingerichtete Bildräume. Wie **Kathrin Heinz** zu den Arbeiten der Künstlerin in ihrem Beitrag *Von ausgeschnittenen Möbeln und eingeklebten Gefäßen* jedoch aufzeigt, wird mittels des Verfahrens der Collage und mit dem Kombinieren der unterschiedlichen Bildelemente und den aus Wohnratgebern und Anatomiebüchern ausgeschnittenen Objekten ein Wissensgefüge ästhetisch entworfen und hervorgebracht, mit dem die diskursive Verschränkung von Wohn- und Körperdingen bildräumlich arrangiert wird. Inhärent ist den aufgezeigten Korrespondenzen die stetige Verhandlung von Innerem und Äußerem, Geöffnetem und Verslossenem, von Grenzbeziehungen, ihren Verschiebungen und Auflösungen. Der Einblick in die Bildräume eröffnet so produktive Anschlussstellen und erkenntnisleitende Lektüren für die Auseinandersetzung mit Repräsentationen des Wohnens.

// **Abbildungsnachweis**

Abb. 1: Die Gartenlaube; Bayerische Staatsbibliothek München; 2 Per. 6-1853; Seite 1 (Titelillustration); urn:nbn:de:bvb:12-bsb10498385-6

Abb. 2: Das neue Frankfurt: internationale Monatsschrift für die Probleme kultureller Neugestaltung; Universitätsbibliothek Heidelberg, CC-BY-SA-3.0.1.1926/1927; Seite 9; http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/neue_frankfurt1926_1927/0013

// **Literatur**

Barth, Dieter (1975): *Das Familienblatt – ein Phänomen der Unterhaltungspressen im 19. Jahrhundert. Beispiele zur Gründungs- und Verlagsgeschichte*. Frankfurt a.M., Buchhändler-Vereinigung

Barthes, Roland (1964): *Mythen des Alltags*. Frankfurt a.M., Suhrkamp

Beetham, Margaret (1996): *A Magazine of Her Own? Domesticity and Desire in the Woman's Magazine, 1800–1914*. London, Routledge

Colomina, Beatriz (Hg.) (1992): *Sexuality and Space*. Princeton, Architectural Press

Droste, Magdalena (2016): *Stahlrohrstühle als Objekte medialer Bildstrategien und*

- ihr doppeltes Leben. In: Fischer, Rudolf / Tegethoff, Wolf, *Modern Wohnen*. Berlin, Gebr. Mann, S. 183–214
- Froschauer, Eva-Maria (2009): „An die Leser!“ Baukunst darstellen und vermitteln – Berliner Architekturzeitschriften um 1900. Tübingen, Wasmuth
- Hall, Stuart (1997): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage Publications & Open University
- Hamouda, Fayçal (Hg.) (2005): *Der Leipziger Verleger Ernst Keil und seine „Gartenlaube“*. Leipzig, Edition Marlitt
- Keim, Christiane (2012): *Performative Räume – Verführerische Bilder – Montierte Blicke. Zur Konstruktion von Geschlecht im Interieur*. In: Moebius, Stephan / Prinz, Sophia (Hg.), *Das Design der Gesellschaft. Zur Kulturosoziologie des Designs*. Bielefeld, transcript, S. 143–162
- Lechner, Doris (2016): *Histories for the many. The Victorian family magazine and popular representations of the past. The “leisure hour”, 1852–1870*. Bielefeld, transcript
- Massey, Doreen (1994): *Space, Place and Gender*. Cambridge/Oxford, University of Minnesota Press
- Meer, Julia (2015): *Neuer Blick auf die Neue Typographie. Die Rezeption der Avantgarde in der Fachwelt der 1920er Jahre*. Bielefeld, transcript
- Nierhaus, Irene (1999): *Arch6: Raum, Geschlecht, Architektur*. Wien, Sonderzahl
- Nierhaus, Irene/ Heinz, Kathrin / Keim, Christiane (2013): *Verräumlichung von Kultur. wohnen +/- ausstellen: Kontinuitäten und Transformationen eines kulturellen Beziehungsgefüges*. In: Hepp, Andreas / Lehmann-Wermser, Andreas (Hg.), *Transformationen des Kulturellen. Prozesse des gegenwärtigen Kulturwandels*. Berlin, Springer, S. 117–130
- Pollak, Sabine (2004): *Leere Räume. Weiblichkeit und Wohnen in der Moderne*. Wien, Sonderzahl
- Rose, Gillian (2006): *Visual Methodologies*. London, Sage
- Rossberg, Anne-Katrin (2006): *Wie Frauen Zimmer wurden. Zur Wohnkultur im 18. und 19. Jahrhundert*. In: Hackenschmidt, Sebastian / Engelhorn, Klaus: *Möbel als Medien: Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge*, Bielefeld, transcript 2011, S. 143–153
- Scanlon, Jennifer (1995): *Inarticulate Longings. The Ladies' Home Journal, Gender, and the Promises of Consumer Culture*. London, Routledge
- Sonne, Wolfgang (2011): *Die Medien der Architektur*. Berlin/München, Deutscher Kunstverlag
- Spickernagel, Ellen (1992): *Wohnkultur und Frauenrolle im Biedermeier*. In: Wilke, Margrith u.a. (Hg.), *The Wise Woman Buildeth Her House. Architecture, History and Women's Studies*. Groningen, Vrouwinstudies Letteren Groningen Nr. 1, S. 26–36
- Weckel, Ulrike (1998): *Zwischen Häuslichkeit und Öffentlichkeit: die ersten deutschen Frauenzeitschriften im späten 18. Jahrhundert und ihr Publikum*. Tübingen, Max Niemeyer

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

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

// License

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



SEITEN DES WOHNENS – WOHNZEITSCHRIFTEN UND IHR MEDIALER UND GESELLSCHAFTSPOLITISCHER DISPLAY

Im Rahmen des Forschungsfeldes *wohnen+/-ausstellen* werden Forschungsfragen zu Praktiken des Wohnens, zu Beziehungen von Gegenständen und Bewohner_innen, zu Subjektivierungsprozessen im/des vermeintlichen Privatraum(es) sowie zur gesellschafts- und geschlechterpolitischen Relevanz der Sphäre des Wohnens untersucht. Das heißt, es geht weniger um eine Kunstgeschichte der Wohnausstattung, des Kunstgewerbes, des Designs oder der Architektur als um Fragen gesellschaftlicher Bedeutungsproduktion, Fragen nach Konfigurationen von Wohnraum und seinen Zugehörigkeitsbeschreibungen (wie Zugehörigkeitsbestreitungen oder -auslassungen) an Geschlecht, Klasse, Nation oder Ethnien. In den kunstwissenschaftlichen Forschungen ist die Sicht einer zweifachen Mediatisierung zentral, d.h. die Wohngegenstände werden zum einen selbst als Medien und mit (veränderbarem) Sinn aufgeladen/aufgefasst und zum anderen stehen insbesondere mediale Vermittlungen des Wohnens, die Ins-Bild-Setzungen, die Verortung in der Bildgeschichte des Wohnens und ihre Bezüge zur Geschichte der Künste und Visuellen Kultur im Fokus der Untersuchungen. Es geht also um die Bedeutungen produzierenden Anordnungen im visuellen Feld, in dem Wohnen in diskursiven Bezugsnetzen von Vorstellungen von Gegenständen und Bewohner_innen realisiert wird. In diesem Rahmen ist das Projekt ‚Wohnseiten‘ als eine Analyse von Wohnzeitschriften situiert.

— Wohnseiten sind auch gesellschaftspolitische Seiten des Wohnens, d.h. sie zeigen spezifische Seiten von Wohnen, Bewohnen und Bewohnerschaft in Formen der Unterhaltung, der Produktwerbung, der ästhetischen Erziehung. Es sind Vorstellungen, die Wohnen normalisieren und naturalisieren und sowie die gesellschaftlich jeweils aktuell akzeptierten und gewünschten Fassungen von Wohnausstattungen, Wohnhandeln und von Wohnsubjekten verdeutlichen. Es sind (Vor-)Bild-Texte, die erzählen, welche Seiten des Wohnens gut, richtig und schön für ein immer zu verbesserndes sowie endlich glückliches Leben seien. Sie treten in ihrer Didaktik unterhaltend, integrativ und animierend in einem individualisierenden Gestus auf und zielen auf ein imaginatives und reales Handeln der Leserschaft, d.h., das permanent hergestellte Imaginäre des Wohnens und das permanent hergestellte Wohnen sind ineinander verwickelt.

Die Wohnzeitschrift ist ein Medium, das im 19. Jahrhundert im Zusammenhang mit der Ausbildung des bürgerlichen Wohnens und seiner spezifischen Dingkultur entwickelt wurde. Sie existiert bis heute nicht nur weiter, sondern hat sich seit 1900 im medialen Wandel diversifiziert und nun entsprechend in die elektronischen Medien übersetzt. Die Wohnzeitschrift ist ein eigenständiges Genre (Abb. 1) und hat zugleich Anschlussstellen zu anderen Zeigeformen des Wohnens, wie der Ratgeberliteratur, den Wohnausstellungen, Möbelmessen oder Warenkatalogen. Zudem vermischt sie sich mit anderen Genres wie den Architektur- und Designzeitschriften und – für die Reichweite der Adressierung und Popularisierung besonders relevant – mit sog. „Publikumszeitschriften“. Im 19. Jahrhundert sind das zunächst *Familienzeitschriften*, später auch *Frauenzeitschriften*, so fügten sich z.B. in den 1970er-Jahren in der deutschsprachigen Zeitschrift *Brigitte* zwischen Schönheits- und Kochrezepten auch immer wieder Seiten zur hausfraulichen Wohn- und Einrichtungverbesserung ein. Die direkte Adressierung von Frauen in ihrer sozial zugeschriebenen Verantwortung für das Wohnen spielt seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert eine stetig und rasch anwachsende Rolle. Vereinzelt wurde auch in *Männermagazinen*, wie dem internationalen *Playboy*, Wohnen thematisiert, dort jedoch Wohnkultur eher im Sinn einer architekturaffinen Kennerschaft oder Wohnen als spezifisch hausfrauenfreier Raum eines Jungesellen. Auch in Lifestyle- und Societymagazinen wird Wohnen, oft als besondere und luxuriöse Wohnsituation von *celebrities*, zu sehen gegeben. Wohnseiten sind also nicht nur ein mediales Format, sondern fügen sich in verschiedene Mediensorten ein und reichen von einfachen Do-it-yourself-Anleitungen (wie sich ein alter Schrank in ein neues Bett verwandeln lässt) bis zum luxuriösen Traumwohnen mit Pool und Panorama (wovon wenigstens in Urlaubsprospekten ein Zipfel erreichbar erscheint). Und nochmals: Wohnseiten sind nicht nur ein mediales Format, sondern eher ein mediales Gefüge und Geflecht aus Diskursen, in dem verschiedene Strecken



// Abbildung 1
Wohnzeitschriften im Buchhandel 2017.

und Anschlussstellen bestehen und entwickelt werden und neue Anforderungen integrierbar sind. Zudem sind Wohnseiten nicht ein auf eine lineare Rezeption ausgerichtetes Mediengefüge (wie z.B. der Roman), sondern die Kombination aus Kolumnen, Berichten, Fotostrecken, Werbung etc. bietet *Lektüreinseln*, die nicht – oder nur teilweise – in linearer Reihenfolge rezipiert werden können. Es können manche Bild- und Textteile gelesen, nur Bilder oder Überschriften überflogen, Abschnitte übersprungen werden. Diese Vielfältigkeit der Wohnseiten vermittelt Individualisierung – und diese ist Grundzug der Mythisierung des Wohnens in der Moderne. Das bedeutet, Individualisierung wird zur ‚Natur‘ und damit zum Gesetz und Subtext modernen Wohnens, wodurch das Gesellschaftliche, Gesellschafts- und Geschlechterpolitische erst wieder gesprochen und sichtbar gemacht werden muss. Doch sind die Anordnungen des Wohnens keine einfachen Anordnungen im Sinn von Anweisungen, vielmehr ist Handlungsmächtigkeit von Bewohner_innen durchaus Teil moderner Wohnreden und in dieser vorgesehenen Handlungsmächtigkeit liegt immer auch ein Potenzial für Unvorhergesehenes.

WOHNBEGEHREN, WOHNDidAKTIK, HOMESTORY, EINBLICK, WOHNWISSEN, SCHAU_PLATZ — In den Wohnseiten der Wohnzeitschriften wird Wohnbegehren artikuliert, das ein diskursiv gestreutes, vervielfachtes, ständig wiederholtes und modifiziertes Geflecht eines sicher immer schöneren und in jedem Fall besseren Wohnens bildet. Das nie erreich- und erfüllbare ‚Bessere‘ hält das Begehren am Laufen bzw. bringt es mit hervor und gehört zur Grundstruktur der Wohnzeitschriften. Wohnbegehren ist kein vorgängig Daseiendes, sondern ein historisches Projekt eines gesellschaftlich mächtigen Wissens. Es ist ein soziales Normierungsverlangen, das das Begehren, seine Modellierung, seine Ausstattung und narrative Ausführlichkeit in Wünschen zum Ziel hat – damit ist nicht gemeint, dass das Begehren zu einer gänzlich kontrollierten und bloß verregelten Instanz wird, doch wird hier die soziale Ordnung des Begehrens hinsichtlich der Zeitschriften in den Vordergrund gerückt. So dient in diesem Zusammenhang das Bessere und Schönere dem Anheizen des Begehrens und zugleich seiner Normalisierung. Dass diese Prozesse nicht einfach linear und eindeutig funktionieren, sondern in Übersetzungsakten vieldeutiger und poröser werden, zeigt sich auch in den Wohndidaktiken. Wohndidaktiken sind Formen der Vermittlung des Wohnens, die seit dem 19. Jahrhundert stetig das gesellschaftlich

virulente Wohnwissen in Lehrmuster übertragen. Die Wohndidaktiken haben sich laufend vom steuernden Zwang *auf* das Subjekt hin zu integrierenden Praktiken des Selbst verändert – was im Deleuz'schen *Wunsch nach Normalisierung* deutlich wird. In der Verflechtung des diskurshegemonialen Handlungsraums Wohnzeitschrift mit selbsttechnischen Prozessen des modernen Subjekts sind Macht und Herrschaft eingelagert, doch enthalten sie immer auch Handlungspotenzial, und zwar Handlungspotenzial, mit dem die ideologische Anrufung ankommen, umgeleitet oder unterbrochen werden kann – und auch solche Übersetzungen sind nicht einfach für sich individuell, sondern sie werden situativ in individuellen Lokalisierungen aus sozialen Kontexten gespeist. Was von solchen Übersetzungsprozessen eventuell auch wieder in die Zeitschriften zurückkehrt, wäre eine der möglichen Fragen der Wohnzeitschriftenforschung (u.a. werden als ‚alternativ‘ verstandene Lebens- und Wohnformen und Wohnobjekte ins Programm aufgenommen).

— Ein Beispiel eines solchen Wechselspiels ist die Homestory. Homestories veröffentlichen in Form von Berichten, Interviews, Selbstgesprächen und Bilderstrecken etwas aus Wohnen und Wohnalltag von öffentlich irgendwie bekannten, doch auch unbekannt, realen oder zumindest real erscheinenden Personen. In Zeitschriften, Beilagen von Tageszeitungen bis zu Internetblogs verspricht die Homestory, eigenspezifisch gemeinte Wohngeschichten von Bewohner_innen zu sehen zu geben. Sie verheißt Einblicke ins wirkliche Leben, ins ganz Private und Individuelle einer Persönlichkeit. Die Homestory ist Genre und Medium des veröffentlichten Sichtbarmachens des vermeintlich ganz Privaten und Individuellen. Dabei formuliert die Homestory zumeist nicht mehr als Varianten individualisierter Normalisierung, denn das veröffentlicht Zu-Sehen-Gegebene des Persönlichen geht kaum über das Zugelassene und Erwünschte hinaus – wir sehen uns letztlich bei dem, was wir selbst tun dürfen, bei den Anderen zu. Es ist eine Lust, so wie alle zu sein und zugleich potenziell an etwas (nichteintretendem) Unvorhergesehenem teilzuhaben – ein aufflackerndes Zeichen eines gelebten Nichtrepräsentierten, eine Abweichung, eine Hoffnung auf oder auch ein Schrecken vor einem Unvorhergesehenen. Der in der Homestory zugespitzte *Einblick* ventiliert durch Zuschreibungen wie ‚Privates‘, ‚Inneres‘ oder ‚Persönliches‘ das Überschreiten einer Grenze und ist mit ästhetischen Modi in Künsten und Visueller Kultur in Darstellungen von Wohninnenräumen entwickelt und realisiert worden. Der Einblick

ist zur visuellen Konvention von Wohnbildern geworden. Das Hineinäugen formiert sich über visuelle Strategien, wie das Öffnen (z.B. Blick durch einen Türrahmen), die Nähe (z.B. Heranrücken der Dinge und Subjekte an den vorderen Bildrand, enge Raumausschnitte), die Detaillierung und Deskription (z.B. genaue Oberflächenbeschreibung und Materialität der Dinge und Subjekte) oder die Raumillusion (z.B. Volumenbildung, Körperlichkeit, Raumbühne). Solche Bildmodi wurden insbesondere in Darstellungen von Innenräumen, Interieurs und Stilleben der Renaissance, der Niederländer des 17. Jahrhunderts, in der Kunst des 19. Jahrhunderts, der Neuen Sachlichkeit oder der Popkunst im 20. Jahrhundert herausgebildet und abgewandelt. Das mit solchen Strategien erzeugte (durchaus auch haptisch) visuelle Vergnügen verschränkt das Verhältnis von Bild und Realem bzw. verspricht das Bild als ein abgetastet Reales, als eine erfahrbare, geradezu betret- und begreifbare Wirklichkeit. Der imaginäre Zutritt zum und in das Gezeigte erlaubt entsprechend der visuellen Konvention direkt an den Körper des Betrachtenden angeschlossen werden zu können. Darin liegt eine potenzielle Sexualisierung, die den Geschlechterzuschreibungen folgend zumeist die Feminisierung des visuell Innenräumlichen erzeugt, wie es an den pornotopischen Verfahren des Betrachtens (Hentschel 2001, Preciado 2012) beschrieben wurde und im Aufblättern der Zeitschrift regelmäßig reproduziert werden kann. Der Blickgestus von Raumöffnen, Hinein- und Heranfahen und Abtasten bezeichnet den Innenraum damit als ein eigentlich Verschlossenes, das geöffnet wird. Er wird als ein Privates, Intimes jenseits eines irgendwie Öffentlichen markiert, das erst in einem Akt des Hineinblickens sichtbar gemacht werden würde. Damit wird die in soziohistorischen Zuschreibungsdiskursen ständig reproduzierte Naturalisierung und Normalisierung von Wohnen, Innenraum, Sexualisierung, Feminisierung und Privatem in medialen Verfahren visuell wirklich, augenscheinlich, da seiend. Das imaginär Wirkliche des Wohnens wird zur wirklichen Natur des Wohnens. Die Wohnzeitschriften sind also mit Lust, Begehren und Vergnügen operierende bildvermittelte Normalisierungsagenten. Sie haben Anteil am Wohnwissen, aus dem sie schöpfen und das sie zugleich (re-)produzieren.

— Im Wohnwissen werden die Bedeutungsbeziehungen des Häuslichen und vermeintlich Privaten verwaltet, wird Wohnen naturalisiert und als eigentlicher und selbstidentischer Ort des Individuums essenzialisiert, d.h. zur gesellschaftlichen Natur

geschrieben. Dieses ‚natürliche‘ Wissen ist freilich selbst Ergebnis eines langen historischen Prozesses. Wohnwissen ist ein Argumentationsnetzwerk, das den diskursiven Haushalt des Wohnens reguliert und das Diskurse zu Lebensalltag, Lebensorganisation und Zusammenleben und sowie seine gesellschaftlichen, gesellschaftspolitischen bis individualisierten und individuellen Sinnzusammenhänge verschaltet: Da verkreuzen sich Diskurse über Ehe, Familie, Kindsein, Hausfrau, Erziehung, Nahrung, Sexualität, Gefühlswelten, Gesetzgebung (z.B.: Wer ist Haushaltsvorstand?), Haushaltsführung, Anordnung und Ausstattung der Wohnräume etc. und realisieren sich im Wohnen und seinen Rollenspielen. Das Wohnwissen ist explizit und implizit sowie manifest, latent und plural, es versammelt und ordnet institutionelles, öffentliches, privates, persönliches und verschwiegenes Wissen. Es spricht uns oft per Du an und weiß Wohnen und Gewohnheit zu verschweißen. Das Wohnwissen ist damit nicht Ausdruck eines Gesellschaftlichen, sondern es ist dieses selbst, spricht es alltagstauglich und mutiert permanent von den Aussagen des alten ständischen Wohnwissens am Beginn der Moderne im späten 18. Jahrhundert bis zur postfordistischen Gesellschaft. Das Wohnwissen braucht und ist ein gesellschaftliches, medial vermitteltes Zeigesystem (Nierhaus/Nierhaus 2014). Im Zeigen entwickelt es sich als Schau_Platz der Bildfindungen zum Selbst, zu Geschlecht, Familie und Heim, in Variationen produziert und wiederholt. Wohnen wird so in sich ständig wiederholenden und mutierenden Wohnbildern produziert. Der Schau_Platz Wohnen ist dabei ein intermediales Geflecht aus Medien, Medienformen, Medienverbänden, Genres und Motiven. Er wird ständig hergestellt, in Innenraumausstattung, Design, Wohnbauarchitektur, Ausstellungen, Interieurbildern in Kunst und Literatur, Fotografie, Film, TV-Sendeformaten, Internetportalen, Produktwerbung, Gewerbekatalogen etc. wie auch in der Bildproduktion der Bewohner_innen selbst, in Fotos vom Freundes- und Familienleben, von Festen und in Selfies im Wohnzusammenhang.

—— Mit der Produktion von Wohnwissen und seinem Schau_Platz ist historisch eine pädagogische Anrede und Wohndidaktik verbunden (besonders deutlich in den Genres der Ratgeberliteratur und Wohnillustrierten). Beispielsweise wird den alten Lehrmeistern früherer Wohnratgeber vergleichbar heute von Expert_innen erklärt, wie welche Räume mit welchen Dingen optimal organisiert und angeordnet werden können: So wird beispielsweise einmal von einem auflistenden Fünfpunkteprogramm

(Abb. 2) und einmal von einer fachkompetenten Innenraumdesignerin (Abb. 3) erklärt, warum eine Minimalwohnung eigentlich heute optimal sei. Den Erläuterungen unterliegt dabei der zeitgenössische Idealtypus des unternehmerischen Selbst, einer agilen, kreativen und anpassungsfähigen Subjektförmigkeit. Damit sind Wohnfragen zu Bevölkerung, Subjektvorstellungen, Erziehung und Konsum angeknüpft.

MEDIALER UND SOZIALER DISPLAY – DI/S/P/LAY

In den Analysen gilt es den gesellschaftlichen Ort der Wohnzeitschrift, ihren Ort im Feld des Wohnens und das Wohnen der aufgeblätterten Seiten zu präzisieren und damit ihre Position in Wohnwissen, Schau_Platz und Pädagogisierung zu lokalisieren. Die Zeitschrift ist ein spezifischer Display, ein angeordneter und serialisierter Verbund von Bildern und Texten, Bilder- und Textsorten. Wenn der Display der Wohnzeitschrift zugleich als soziales Geflecht verstanden wird, geht es also nicht nur darum, was und wie die Zeitschrift tut, sondern es bleibt auch die Frage: In welcher gesellschaftspolitischen Konstellation – man kann auch sagen, in welchem gesellschaftlichen Display – steht die Zeitschrift selbst? Ein Pfad führt an die Schnittstelle von Wohnen und Warenproduktion. Und diese Lokalisierung macht die Wohnzeitschrift anscheinend auch ‚verdächtig‘. Denn wie Wohntheoretiker_innen und Wohnerzieher_innen formulieren und formulierten, verführten die Wohnzeitschriften die Wohnsuchenden, blendeten ihren Blick und Verstand. Solche Äußerungen sind seit dem 19. Jahrhundert



// Abbildung 2
Fünfpunkteprogramm zur Minimalwohnung. In: Schöner Wohnen, Mai 2017, S. 70–71

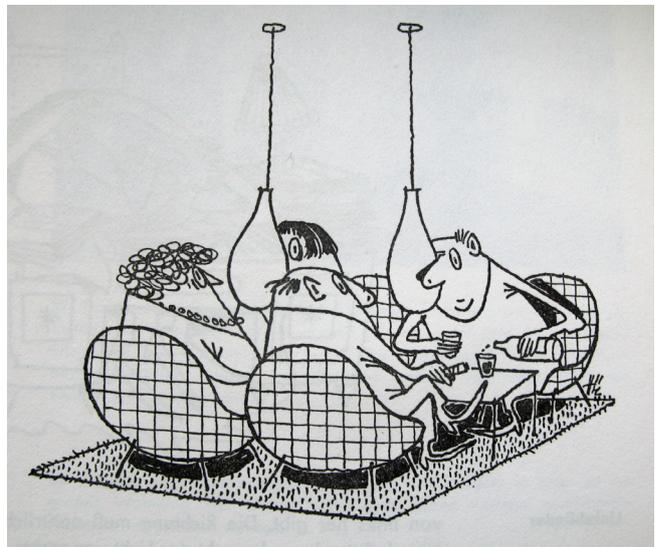


// Abbildung 3
Erklärung einer Innenraumgestalterin zu den Vorzügen einer Minimalwohnung. In: Schöner Wohnen, Mai 2017, S. 40–41

in der Diskussion um das ‚richtige‘ Wohnen bis heute vielfach zu finden. „Revue schießen geil ins Kraut“, schreibt Richard Schaukal (1911: 52). Von den das Wohnen definierenden Eliten wird ein regelrechter Wettbewerb um die Deutungshoheit eines ‚richtigen‘ Wohnens bzw. der ‚richtigen‘ Sprecherpositionen ausgefochten, so der Schriftsteller weiter: „Aber für ‚Erzieher‘ und überhaupt Schwätzer ist immer noch Platz unter uns. Jeder Mensch trägt über jedes Ding vor“ (ebd.). Der Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe hingegen warnt 1904 vor der „Kunsthypnose“ des von Künstlern eingerichteten Wohnkunstwerks, anstelle von einem die Bewohner_innen erst zur Geltung bringenden nüchternen „Takt“ (Meier-Graefe 1904: 683f.).

— Der Verdacht der Kritiker_innen gilt jedoch zumeist den Überredungskünsten, wie sie über Strategien der Produktwerbung in die Zeitschriften einwandern bzw. diese selber bilden – insbesondere, wenn sie bilderreich sind. Die Koppelung von Bild und Ware stellt einen Grund der Bilderskepsis der kritischen Moderne dar, der unter Konzepten der Warenästhetik thematisiert wurde und wird. Dieser Argwohn von pädagogischen, politischen und ästhetischen Eliten bewohnt den Ort der Zeitschriften mit.

— Aus einer kapitalismus- und konsumkritischen Position könnte man dem einfach zustimmen, doch hat diese Position auch einen Fallstrick. Denn in dieser Position gibt es auch die Konvention zu einem zweiten Verdacht, der im Sinn der Politik in der Rancière’schen Aufteilung des Sinnlichen (Rancière 2006) funktioniert – als eine Machtverteilung über das Sag-, Sicht- und Wahrnehmbare, als einem Regime von Wissen und Sprechen, das von einem amorphen vermeintlichen Nichtwissen und von einem bloßen Gestammel geschieden ist: Es ist der generalisierte Verdacht der wissenden Wohnratgebenden gegenüber den unwissenden Bewohner_innen bzw. der Argwohn gegenüber den Wohnenden, die scheinbar tendenziell alle im Argen wohnten. Sie werden von hegemonialen Eliten der Politik, der Wirtschaft und des Designs beargwöhnt und belächelt, nicht zu wissen, keinen Geschmack zu besitzen, Wohnraum nicht sinnvoll gestalten zu können (**Abb. 4**). Dieses unterstellte Unwissen machten sich die das Wissen zu Profit verwandelnden Warenproduzenten zunutze und verführten, alle Register der Wunschhorizonte ziehend, die arglosen doch der Dummheit verdächtigten



// Abbildung 4

Zeichnung von Ernst Hürlimann,
In: D’Orschy, Brigitte (1962),
Wohnräume. Eine Lust zu Wohnen.
Bd. 1., 1962

Bewohner_innen. Da sichert sich die Pädagogik ihren Platz, denn es braucht den wahrhaftigen Wohnerzieher als regulierendes und heilbringendes Gelenk zwischen den Bewohner_innen als Opfer und der Ausstattungs- und Möbelindustrie als Täter. Diese Pädagogisierung ist doppelt, denn einerseits erstellt sie Leitlinien, die abweichendes Handeln als falsches oder unwissentliches kategorisieren, und andererseits sind seit dem 19. Jahrhundert Bemühungen im Gang, Konsumenten und vor allem Konsumentinnen zu einem jeweils als bewusst verstandenen Konsumverhalten anzuleiten. Es ist eine häufig auf Hausfrauen abzielende Konsumpädagogik, die ein übergreifendes und kritisches Bewusstsein für Bedarf, Bedürfnis, Angebot, Warencharakter, Haushaltsführung, Wirtschaftlichkeit und soziale Verantwortung erzeugen will.¹⁾ Im Zentrum der Konsumpädagogik steht ein managendes Messen: ein Nachmessen der Bedürfnisse, ein Vermessen der Anforderungen an die Wohnraumausstattung und die persönliche Ausstattung der Bewohner_innen, etwa in Bekleidung und Hygiene, also ein Bemessen des ‚wirklichen‘ Bedarfs und ein Ausmessen der ökonomischen Kapazität des Haushalts. In der Konsumpädagogik geht es immer wieder (bis heute in den ökologischen Diskurs hinein) um eine ‚Angemessenheit‘ des Konsums, der als ethische Unterlegung des Konsumdiskurses ein als Verantwortung verstandenes Maßhalten und keine Vermessenheit und Anmaßung verlangt. In diesen ethischen Maßdiskurs wird seit dem 19. Jahrhundert bis heute vor allem die Hausfrau eingespannt. In dieser Kombination wird das ‚richtige‘ Maß oft auf die Moral der Hausfrau bzw. das weibliche Geschlecht generell übertragen und die maßlose Konsumentin ist darin zu einer unendlichen Erzählung problematisierter und so zu kontrollierender Weiblichkeit geworden. In der Konsumpädagogik geht es nicht um einen Konsumverzicht, sondern um ein Korrektiv zu einem als wild wachsend verstandenen Markt. In diesem Zusammenhang ist zum Beispiel die in den 1970er-Jahren als „Warenästhetik“ (Haug 1971) bezeichnete Debatte um das Erscheinen der Ware entstanden. Das Erscheinen der Wohngegenstände als Waren, ihr gestalteter und ihr medialer Auftritt, sowie die damit verbundene Pädagogisierung des Wohndiskurses ist Teil der Wohnzeitschriftenforschung.

— Und an dieser Stelle kehre ich vom sozialen Display der Zeitschrift, ihrem gesellschaftlichen Raum und ihren Konstellationen zurück zur Zeitschrift als medialem Display. Display lässt sich mit ‚Zeigen‘ oder ‚Vorführen‘ übersetzen und wird im Englischen dementsprechend für ein Zeigesystem verwendet, d.h. für die

1)

Für die 1920er-Jahre vgl. bspw.:
Ellmeier 1990: 165–201.

Aufteilung, Distribution und Anordnung des jeweils Zu-Sehen-Gegebenen – das kann für ein Schaufenster, einen Innenraum, eine Ausstellung, eine Museumsvitrine oder eben auch für eine Zeitschrift gelten. Diese Konstellation ist hoch angereichert, denn der Display ist ein Gefüge aus Zuschreibungen von Zugehörigkeiten und Auslassungen, das potenziell von all jenen sozialen Differenzierungen und Homogenisierungen gekennzeichnet ist, die zeitgenössisch aktiv sind, also auch von gesellschaftsstrukturierenden Kategorien wie Geschlecht, soziale Klasse, Nation, Ethnien. Das bedeutet, der Display ist ein gesellschaftspolitisches Gefüge, in dem verschiedene Ordnungen von unterschiedlichen Diskursen aufeinandertreffen, sich kreuzen, interferieren, Hegemonien bilden und/oder konfliktieren. Der Display als sozialer und medialer Raum ist eine der *dominant fiction*²⁾ ähnlichen Anordnung und es gilt in der Forschung, diese als solche herauszuarbeiten, um damit ein Verhältnis zwischen Konvention, Kritik, Alternative und Alterität zu benennen. Die Zeitschrift kann auch als Blickregulator auf das Wohnen verstanden werden, vergleichbar mit der Analyse des Museums nach Tony Bennett, das „immer auch ein Projekt zur Regulierung des Blicks“ (Bennett 2010: 49) ist (ebd.: 47–78). Die Zeitschrift hat innerhalb ihrer ideologischen Anordnungen Akteure wie Gestalter_innen und Betrachter_innen als konkrete Personen. Letztere beispielsweise blättern darin, halten mit dem Blick fest, wandern weiter, schauen das eine an, überblättern das andere, das heißt, sie bilden eine Bewegung und erzeugen einen Mischraum bewusster und nichtintentionaler Strategien, Praktiken und Verfahren, in dem sich sekundäre Narrative und Sub- und Kontererzählungen bilden. Das führt auch direkt in das Wort „Display“, denn nimmt man das Wort buchstäblich, treiben sich mitten im Wort andere Worte herum – wie *lay, play, splay* –, das bedeutet, es ergibt sich ein Komplex aus Zeigen, Beweisen, zur Schau stellen, Ausstellen, Hervorkehren, Verführen, Präsentieren, Setzen, Legen, Auslegen, Spielen, Spielregeln machen, Spreizen, Sich-nach-außen-Biegen, Öffnen usw. Das eröffnet das Potenzial vor der *dominant fiction* und der Regulierung des Wohnblicks, nicht schlicht zu erstarren, sondern auch den Betrachter_innen Displaykompetenzen einzuräumen – was im Zusammenhang mit einer kunstwissenschaftlichen Wohnforschung am ehesten in künstlerischen Positionen und Reflexionen zu Fragen und Problemen des Wohnens nachzuvollziehen wäre. Eventuell kann neben den affirmativen Wohn(kunst)bildern auch ein Dis-lay, ein Ver-legen oder ein Dis-play, ein Ver-Spielen im Raum der Wohnmedien sichtbar werden.

2)

Den Begriff hat Kaja Silverman Jacques Rancière folgend als ideologisches Gefüge von Bildern und Narrativen gefasst, das die Kohärenz von Identitätspolitik strukturiert (Silverman 1996).

// **Abbildungsnachweis**

Alle Rechte der verwendeten Fotos liegen bei Irene Nierhaus; die Fotos stammen aus ihrem Archiv.

// **Literatur**

Bennett, Tony (2010): Der bürgerliche Blick. Das Museum und die Organisation des Sehens. In: Hantelmann, Dorothea / Meister, Carolin (Hg.), Die Ausstellung. Politik eines Rituals. Zürich/Berlin, Diaphanes
Ellmeier, Andrea (1990): Das gekaufte Glück: Konsumentinnen, Konsumarbeit und Familienglück. In: Bernold, Monika (Hg.): Familie: Arbeitsplatz oder Ort des Glücks?, Wien u.a., Picus
Haug, Wolfgang Fritz (1971): Kritik der Warenästhetik. Frankfurt a.M., Suhrkamp
Hentschel, Linda (2001): Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne. Marburg, Jonas
Meier-Graefe, Julius (1904): Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtungen der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Ästhetik. Stuttgart, J. Hofmann
Nierhaus, Irene/ Nierhaus, Andreas (Hg.) (2014): Wohnen Zeigen. Modelle und Akteure des Wohnens in Architektur und visueller Kultur. Bielefeld, transcript, Schriftenreihe: wohnen+/-ausstellen, Bd. 1
Preciado, Paul B. (2012): Pornotopia. Architektur, Sexualität und Multimedia im „Playboy“. Berlin, Wagenbach
Rancière, Jacques (2006): Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Berlin, B-Books
Schaukal, Richard (1911): Die Mietwohnung. Eine Kulturfrage. Glossen, München, G. Müller
Silverman, Kaja (1996): The Threshold of the Visible World. New York/London, Routledge

// **Angaben zur Autorin**

Irene Nierhaus ist Professorin für Kunstwissenschaft und Ästhetische Theorie an der Universität Bremen. Leiterin des Forschungsfeldes *wohnen+/-ausstellen* und des Mariann Steegmann Instituts. Kunst & Gender in Kooperation mit dem Institut für Kunstwissenschaft – Filmwissenschaft – Kunstpädagogik, gemeinsam mit Kathrin Heinz. Forschungsschwerpunkte zur visuellen und räumlichen Kultur, insbesondere zu Beziehungen zwischen Kunst, Architektur und bildnerischen Medien des 19. und 20. Jahrhunderts und der Gegenwart. Mitherausgeberin der Schriftenreihe *wohnen+/-ausstellen* bei transcript, Bielefeld, und seit 2013 Beirat FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur. Letzte Buchherausgabe: Nierhaus, Irene, Kathrin Heinz (Hg.): Matratze/Matrize: Möblierung von Subjekt und Gesellschaft. Konzepte in Kunst und Architektur, Bielefeld, transcript 2016, Schriftenreihe wohnen+/-ausstellen, Bd. 3.

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

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

// **License**

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



SCHÖNER WOHNEN WOLLEN (SOLLEN) – OPTIMIERUNG ALS SUBJEKTIVIERUNGSWEISE AUF DEN TITELBLÄTTERN DER *SCHÖNER WOHNEN* IN DEN 1980ER- UND 1990ER-JAHREN

Das Oktober-Titelblatt der Zeitschrift *Schöner Wohnen* von 1991 (Abb. 1), deren Überschrift in großbuchstabigen roten Lettern ein Drittel des zur Verfügung stehenden Platzes einnimmt, zeigt den Ausschnitt eines Schlafzimmers. Es sind Spuren von Anwesenheit und Tätigsein zu erkennen: Die gezeigte Räumlichkeit wird zu einem „Schau_Platz“ (Nierhaus/Nierhaus 2014: 9); dessen Aufteilung und die Anordnung der sich darin befindlichen Objekte ver-raten uns etwas darüber, *wer* hier wohnt. Es liegen Bücher auf der Bank, ein Teddybär lehnt am Bett, auf dem Nachttisch stehen ein Teller Backwaren und eine Schüssel Äpfel, durch die geöffnete Tür fällt Licht. Darüber hinaus kann weiter gefragt werden, *wen* die Objekte *wozu* auffordern. Wer liest diese Bücher zu welchen Gelegenheiten in diesem Raum? Wem gehört der Teddy? Ist er ein bedeutungstragendes und geplant platziertes Dekorationselement oder ein achtlos liegengelassenes – und deswegen nicht weniger bedeutungstragendes – Spielzeug junger Bewohner_innen? Wird in diesem Bett gefrühstückt, nach der Arbeit entspannt oder nur nachts geruht? Führt der Weg durch die geöffnete Tür nach draußen auf einen Balkon, eine ebenerdige Terrasse oder in einen großen Garten?

— Die monatlich auf den Titelblättern der Zeitschrift zur Schau gestellten Räumlichkeiten und Objekte sind darstellende Elemente: Durch sie lernen wir – und gewöhnen uns Titelblatt für Titelblatt daran –, *was* darin von *wem* getan werden soll. Diese Vorstellungen werden nicht lediglich durch die Fotografie erweckt: Die gesamte Gestaltung des Titelblattes produziert mit daran, welche Wohndarstellungen wie gelesen und gelabelt werden können. Die Bild-Text-Kombinationen stehen in Wechselwirkung zueinander und produzieren Bedeutung(en). So



// Abbildung 1
Schöner Wohnen, Oktober 1991

lautet die Bildunterschrift der Titelfotografie „Auf über 70 Seiten: Die schönsten Schlaf-Ideen“. Die Fotografie wird Teilstück zahlreich gebotener Varianten zur *schönsten* Gestaltung des Schlafzimmers. Im linken oberen Teil befindet sich eine blau eingefärbte Ecke: Wir lesen „Extra!“, inhaltlich mit Ausrufezeichen verstärkt, gefolgt von dem darunter fett gedruckten Zusatz „100 Tips“ und „Wie Sie beim Wohnen und Bauen Zeit, Energie und Geld sparen“. Die Anzahl der Tipps scheint erwähnenswert und wird als Beigabe zur Zeitschrift inszeniert. Die Zeilen darunter leisten inhaltliche Spezifizierung und klären über die Zielsetzung der Tipps auf. Es geht darum, durch aktives, angeleitetes Handeln Ressourcen zu sparen. Wohnen und Bauen werden hintereinander genannt und in einen inhaltlichen Zusammenhang gestellt. Beiläufig wird gelehrt, dass beides Tätigkeiten sind, die „Zeit, Energie und Geld“ verbrauchen. Das Banner wurde anteilig über die Überschrift gesetzt, es markiert also eine zusätzliche Schicht auf den Worten „Schöner Wohnen“: Es überlagert – und steigert – somit auch den im Titel verwendeten Komparativ.

SCHÖNER(ES) WOHNEN: STEIGERUNG – OPTIMIERUNG – SUBJEKTIVIERUNG —

Nicht nur schön, sondern *schöner* wohnen können wir, das versprechen und verlangen die Titel der wohl bekanntesten Wohnzeitschrift im deutschsprachigen Raum *Schöner Wohnen*. Durch die Steigerungsform wird Unterstützung bei der Gestaltung des Wohnens signalisiert und der Blick auf eine Optimierung des Wohnhandelns gelenkt.

— Ansetzend an Zielen von Wohnlektüren, welche Menschen über unterschiedliche Vermittlungsinstanzen Vorstellungen von *gutem* und *richtigem* Wohnen vorführen, wird *besser* als Steigerungsmoment an den Ausgangspunkt platziert: Die Steigerung schreibt fest, dass das Wohnen *besser* oder – angelehnt an den Titel – *schöner* werden soll. Optimierung bildet ein Kernanliegen von Wohnlektüren: Auch *gut* und *richtig* markieren Zustände, für deren Sinnstiftung und Vermittlung es einer Entwicklung und einer Didaktik bedarf. Das Wissen über Wohnen wird erlernt und gelehrt, dabei ist es aber „nicht Ausdruck eines Gesellschaftlichen, sondern ist dieses selbst“ und wird über Medienverbünde „kopiert, überschrieben, verschoben und vervielfältigt“ (Nierhaus 2016: 29f.). Die Zeitschrift agiert als Teil dieser Verbünde, deren Bild-Text-Kombinationen didaktische Funktionsweisen inhärent sind. Dem Verständnis von Wohnen als einem gesellschaftlichen und zur Subjektivierung beitragenden Handeln impliziert die

Steigerungsform *schöner* auch ein idealisiertes Subjekt. Dieses schafft und bewohnt die gezeigten Räumlichkeiten, richtet sie ein und wird auch selbst eingerichtet. Das wohnende Subjekt ist dabei „Unternehmer in eigener Sache“, der nicht nur „das Bestmögliche herauszuholen [weiß, sondern] [...] noch ein bisschen mehr“ (Bröckling 2013: 4). Flexibilität, Leistung, Verwertbarkeit und Verbesserung sind Stichworte, die in aktuellen Diskursen um Optimierung fallen: „Die Menschen sollen nicht nur, sie wollen auch das Beste aus sich herausholen“ (Röcke 2016: 149). Anknüpfend an aktuelle Wohnforschung wird Optimierung als ein Kernanliegen von Wohndidaktiken und Wohnlektüren verstanden.¹⁾

—— Optimierung als Prinzip gesellschaftlichen Handelns wird gegenwärtig häufig diskutiert, alltäglich greifbar wird Optimierung in Schlagworten wie *Work-Life-Balance* oder durch Apps, die Körper und Fitness überwachen. Auch Online-Dating-Plattformen, die mit Algorithmen arbeiten, oder das Inszenieren und Ausstellen mühevoll gestalteter Bilderstreifen bei Instagram wirken daran mit, dass sich jede_r tagtäglich mit Optimierung konfrontiert sehen kann. Wettbewerb, Konkurrenz und damit einhergehender Konsum markieren Praktiken, mithilfe derer Optimierung in gesellschaftlichen Strukturen verankert und fester Bestandteil kapitalistischer Gegenwart wird. Wird Wohnen als gesellschaftspolitisches Handeln und der Wohnraum als dessen praktische Ausgestaltung verstanden, durch den und an dem sich Subjektivierungsprozesse vollziehen, liegt nahe, dass gerade das Wohnen von Optimierungsprozessen durchzogen ist.

BEZIEHUNGS-AUFBAU: FUNKTIONSWEISEN DES MEDIUMS WOHNZEITSCHRIFT

—— Das Titelblatt ist die erste Konfrontation der potenziellen Leser_innen mit einer Zeitschrift. Die visuelle Gestaltung sowie die Auswahl der angekündigten Artikel sind direkte Kriterien, von denen die Entscheidung für oder gegen die Lektüre abhängig gemacht wird. Durch redaktionelle Konzentration auf unmittelbar ansprechend gestaltete Titelbilder und den Versuch, gleichzeitig thematische Schwerpunkte des jeweiligen Heftes unterzubringen, ergeben sich eine konzentrierte Kombination aus Bild- und Zeigestrategien sowie eine dichte Varianz an Themenfeldern.²⁾

—— Um herauszuarbeiten, wie durch die Titelblätter Optimierung als Subjektivierungsweise verhandelt wird, lohnt es sich, zunächst auf den Beziehungsaufbau zwischen Leser_in und Zeitschrift zu fokussieren. Orte, an denen der Zeitschrift

1)
Vgl. Nierhaus/Nierhaus 2014 sowie Hartmann 2014.

2)
Zu weiteren Funktionen des Titelblattes vgl. Kaltenhäuser 2005: 36–39.

potenziell begegnet wird, sind Kioske, Supermärkte, Bahnhofsläden, öffentliche Verkehrsmittel, Wartezimmer oder das Zuhause. Die monatliche Lieferung der seriellen Dosis schöneren Wohnens lässt sich mithilfe eines Abonnements automatisieren. Beziehungsaufbau findet durch die Konfrontation mit der Zeitschrift statt, der Kenntnis ihrer Existenz kann sich durch Blicke in die Kioskauslage oder das Erhaschen des Titels auf der Zeitschrift im Wartezimmer schwer entzogen werden. Darüber hinaus obliegt es der freien Wahl der auf diese Weise blickenden Person, die Zeitschrift zur Hand zu nehmen und ihren Raum zu erblättern. Das Titelblatt funktioniert als „Schaufenster“ (Landgrebe 1994: 14): Es fungiert als Auslage inszenierter Anordnungen von Objekten. Das Hinzuziehen des Begriffes Display, in Verbindung mit der Vorstellung von Bedeutung produzierenden Konnotationsketten, konkretisiert die Funktion „Schaufenster“. Irene Nierhaus beschreibt ein Display als „bedeutungsvolle Gesamtheit von assoziierenden Konstellationen“ (Nierhaus 2006: 60), eine Zusammenstellung von Objekten, aber auch Personen, die in spezifischer Anordnung innerhalb einer Verräumlichung zu sehen gegeben werden. Barthes versteht Bilder als „polysemisch“: Die Signifikanten in jedem Bild rufen in der betrachtenden Person eine bewegliche Aneinanderreihung von Signifikaten auf (Barthes 1990: 34). Die sprachliche Botschaft ist in dieser Definition als „Technik[...] zur Fixierung der fluktuierenden Kette der Signifikate“ zu verstehen (ebd.). Der Text deutet der lesenden Person an, welches Glied aus der Kette zu wählen ist, um den Signifikanten im Bild Bedeutung(en) zu- und festzuschreiben.³⁾ Der_Die Betrachter_in des Titelblattes blickt somit in Schaufenster, deren zu sehen gegebene Displays Aufschluss darüber geben, wie Bild und Text zusammengelesen werden können.

— Um eine Dramaturgie der Optimierung in Bezug auf das Medium Wohnzeitschrift lesbar machen zu können, werden auch beruhigende Momente wie das gemütliche Durchblättern, entspanntes Sichfestschauen in Bilderstrecken und das Hineinträumen in Objektwelten in die Analyse einbezogen. Der Wohnzeitschrift ist aber auch Bewegung inhärent. Dem Prinzip Serialität folgend erscheinen Ausgaben ständig neu und es werden regelmäßig Anreize, Trends und Umbauten angeboten. Zeigestrategien und Bildpolitiken transportieren, dass wir nur wollen müssen, damit das Wohnen schöner wird. Voraussetzung für das Wollen ist Steigerung als grundlegendes Moment. Es markiert den Motor darin enthaltener Optimierungsbestreben. Das Wollen ist an Bewegungsmomente und Tätigwerden geknüpft: Indem das Heft

3)

Barthes beschreibt „Konnotationseffekte“, „Konnotationsverfahren“ und „Konnotationscodes“: Damit sind verschiedene fotografische Strategien in Wechselwirkung mit unterschiedlichen Präsentationsmodi von Text gemeint, die institutionalisiert gelesen und verstanden werden (Barthes 1990: 16–20ff.).

Tipps, Wissen und Anleitungen präsentiert, werden Bewegungsabläufe vorgeschlagen, derer sich die Leser_innen bedienen können. Diese Hilfestellungen zum richtigen Wohnen verschaffen wiederum Beruhigung. Die entspannende – beruhigende – Lektüre der Zeitschriften geschieht also mit dem Wissen, dass Begleitung bei den vorgeschlagenen Vorgängen angeboten wird. Wird beispielsweise eine Bilderstrecke mit lichtdurchfluteten Räumen, flankiert von Großbuchstaben und Ausrufezeichen, durchblättert, scheint dies zunächst ein Stocken evozieren zu können: Die gezeigten Räumlichkeiten werden als idealisierte Wohnweise präsentiert, in die es sich bei der Zeitschriftenlektüre zwar hineinräumen lässt, die aber mitunter nicht mit den eigenen Wohnräumen vergleichbar sein kann. Durch das Anfeuern von Begehrensstrukturen und dem damit verknüpften Drang zur Optimierung wird aber auch Bewegung in Kraft gesetzt, mit der nach dem zu sehen gegebenen Ideal gestrebt werden kann. Werden auf der nächsten Seite dann die Anleitung zum Selberbauen, der Kaufvorschlag eines Paravents aus den gezeigten Räumen oder der Renovierungstipp eines *Schöner Wohnen*-Architekten platziert, so sorgen diese Hilfestellungen für ein beruhigendes Moment: die Realisierung, dass es Anleitungen gibt, um mithilfe von Bewegung zumindest in die Nähe der gezeigten Ideale zu kommen. Diese Mischung ermöglicht die gleichmäßige Wechselwirkung von Beruhigung und Bewegung. Das Streben nach schönerem Wohnen kann so in Balance funktionieren. Diese erfordert die Existenz einer „politischen Rationalität“ (Bröckling u.a. 2000: 20f.): Damit sind das Vorhandensein und die gleichzeitige Akzeptanz von Strukturen gemeint, die das Wissen um sie und die Kenntnis von ihnen sichern. So sorgen sie parallel für deren Funktionieren. Diese Beobachtungen lassen sich mit Foucaults Verständnis von Gouvernementalität verknüpfen: Damit lassen sich innerhalb neoliberal geprägter Machtmechanismen die Bedingungen herausfiltern, die das Streben und dessen Funktionsmechanismen akzeptabel machen. Diese Akzeptabilitätsbedingungen sind verknüpft mit der Frage nach Wechselwirkung und Balance zwischen Herrschafts- und Selbsttechnologien, „zwischen Techniken, die Zwang sicherstellen“, auf der einen „und Prozessen, durch die das Selbst durch sich selbst konstruiert und modifiziert wird“, auf der anderen Seite (Foucault 1993: 203f.). Die Momente Bewegung und Beruhigung, die innerhalb der *Schöner Wohnen* generiert werden, stellen genau diese Mechanismen dar: Die beschriebenen Bewegungsmomente sind Techniken, die durch Serialität, ständige Neuerungen und Angebote zur praktischen

Umsetzung eine im gesellschaftlichen Diskurs um Optimierung (zwanghafte) Bewegung bezwecken. Durch die beruhigenden Momente, die beim Blättern sowie durch Hilfestellungen und Anleitungen entstehen, wird gleichzeitig auch ein selbsterhaltender Prozess, eine Konstruktion und Modifikation des Selbst durch Tätig-Sein im Wohnen, ermöglicht. Die Wechselwirkung aus beidem gewährt ein ausbalanciertes Funktionieren dieser Dynamiken.

IDEALE RÄUME UND ZAHLREICHE IDEEN: DIE GESTALTERISCHE ENTWICKLUNG DER TITELBLÄTTER

Der Name der Zeitschrift *Schöner Wohnen* setzt sich bis Januar 1989 noch aus einem kleingedruckten „Schöner“ und einem weitaus größeren „Wohnen“ darunter zusammen. Ab Februar 1989 werden beide Worte dann gleich groß gedruckt und besetzen zweizeilig das obere Drittel der Titelblätter. Das Steigerungsmoment des „Schöner“ wird durch die größentechnische Angleichung zum Wort „Wohnen“ diesem inhaltlich gleichgesetzt und visuell präserter.

Anfang bis Mitte der 1980er-Jahre werden auf dem Titelblatt neben einer Titelfotografie und dazugehöriger Bildunterschrift zusätzliche Themen mit kleineren Bildern und Bildunterschriften platziert. Ab Mitte der 1980er-Jahre verschwindet diese Darstellung, die Titelfotografie erstreckt sich nun über das gesamte Blatt. Weitere Themen werden nicht mehr in Bild-Text-Kombinationen, sondern lediglich durch Textbalken oder -blöcke vermittelt. Befinden sich diese zunächst noch im unteren Drittel der Titelseite, wandern die Themen anschließend zugunsten der großen Titelfotografie an den rechten Rand und werden untereinander als abgetrennte Blöcke zu lesen gegeben. Die Abbildung von Personen nimmt von 1980–1990 immer weiter ab, Mitte der 1980er-Jahre werden fast ausschließlich Frauen gezeigt. Die gestalterische Entwicklung entspricht der Zeigestrategie von Inszenierung und Abbildung einer idealen Raumvariante pro Monat, die nur noch durch Text ergänzt wird. Die Ähnlichkeit der sich über mehrere Jahrgänge sichtbar wiederholenden Fotografien und Kombinationen aus Themen ist Ergebnis der tradierten Repräsentationspraktik der Wiederholung, ergänzt durch das Moment Serialität des Mediums Zeitschrift.

Eine Abweichung von der Gestaltung der Titelblätter markieren die Ideen-Ausgaben, die zwischen 1980–1989 einmal pro Jahr erscheinen (**Abb. 2**).⁴⁾ Sie versammeln auf weiß unterlegter Fläche mehrere einzelne Fotografien, darunter häufig Detailaufnahmen.

4) 1985 gab es zwei „Ideen-Ausgaben“ als Sonderhefte. 1988 erschienen ebenfalls zwei Ausgaben. Dort wird „Trend“ statt „Idee“ verwendet. Grafisch sind sich die Ausgaben aber sehr ähnlich.

Diese werden einzeln mit Bildunterschriften versehen, die sich optisch in Balkenform an die Größe der Fotografie anpassen. Zusätzlich gibt es neben dem Titel *Schöner Wohnen* einen weiteren, der sich aus dem Wort „Idee“ sowie einer dazugehörigen Kombination aus Zahlen zusammensetzt.

—— Grafisch nehmen die Ideen-Blöcke den Raum des Titelblattes ein, lassen jedoch den weißen Hintergrund immer durchscheinen: Dieser ist leer und wird durch die Ideen gefüllt. Sie erscheinen auf dem weißen Grund als flexible Elemente, deren Anordnungen auf dem Titel willkürlich sind, wobei die Blöcke beweglich wirken. Die immer wiederkehrende grafische Umsetzung sorgt dafür, dass über einen längeren Zeitraum hinweg Themen als „Ideen“ verpackt die leere Fläche des Titelblattes besetzen. So wird das Wiedererkennen eines Prinzips ermöglicht und gleichzeitig gelehrt, dass es dieser regelmäßig angeordneten Leitbilder bedarf, um „schöner“ zu wohnen. Die Ideen-Ausgaben liefern seriell neue Ideen(,) um *Schöner* (zu) *Wohnen*(,) und ordnen diese Monat für Monat scheinbar beweglich im Raum des Titelblattes an. Die Anzahl, die grafisch flexibel gestaltete Anordnung und deren Wiederholung suggerieren Wahlmöglichkeiten, individuelle Kombinationen und Umsetzungspotentiale dieser Ideen, die zu immer wiederkehrenden Gelegenheiten erneuert oder verändert werden können.



// Abbildung 2
Schöner Wohnen, April 1981

INDIVIDUALISIERUNG UND PLURALISIERUNG: DYNAMIKEN IM GESELLSCHAFTLICHEN (WOHN-)DISKURS DER 1980ER- UND 1990ER-JAHRE —— *Schöner Wohnen* erscheint seit 1960 und ist damit die auf dem deutschen Zeitschriftenmarkt am längsten existierende Wohnzeitschrift, die hierzulande zudem bis heute zu den führenden zählt. Ab Mitte der 1970er-Jahre vollzieht sich eine Ausdifferenzierung des Themenspektrums in diesem Segment. Mitte der 1980er-Jahre steigt die Anzahl der neu gegründeten Wohnzeitschriften, einen erheblichen Zuwachs erhält der Markt ab 1990. Dieser Anstieg kann mit einem „Trend zur Pluralisierung der Lebensstile und dezidierten Veränderungen kommerzieller Kultur“ (Zimmermann 2006: 33) in Verbindung

gebracht werden. Daran knüpft die geschmacksbildende Funktion der Zeitschriften an, die Beratung beinhaltet und dezidierten Vorbildcharakter aufweist, der durch Beispiele, Vorschläge und Anleitungen transportiert wird (Dorn/Vogel 2008: 23).

— Der Anstieg der Neugründungen und die vermehrte Ausrichtung auf Geschmacksbildung verlaufen nahezu parallel zu prägenden gesellschafts- und umweltpolitischen Veränderungen sowie einem kennzeichnenden Stimmungswandel in verschiedenen Bereichen. Das Ende des real existierenden Sozialismus koinzidiert mit Anfängen neoliberaler gesellschaftspolitischer Tendenzen, welche sich unter anderem durch den Regierungswechsel von SPD zu CDU ankündigten. Diese begünstigten Prozesse, die in einer existierenden kapitalistischen Gesellschaft auf ein vermehrt individualisiertes Hinarbeiten auf Eigentum und ökonomischen Gewinn abzielten. So konnten allerdings auch die Weichen für zukünftig wachsende Ungleichheiten gestellt werden: Systemisch vorgesehen konnte per se nicht jede_r an diesen Entwicklungen teilhaben, das Streben danach wurde aber als treibende Kraft innerhalb von Gesellschaft etabliert. Staatenübergreifender Handel wurde immer selbstverständlicher, so konnte auch die permanente Verfügbarkeit breiter Warenangebote gesichert und stetig vergrößert werden. Gleichzeitig wurden Fragen nach Umweltschutz gestellt und ökologisches Handeln als gesellschaftlich relevant etabliert. Die wiederum nicht auf permanente Verfügbarkeit und (Aus-)Nutzung durch den Menschen ausgerichteten Ressourcen der Umwelt wurden als Thema in diesen Jahrzehnten unter anderem durch die Nuklearkatastrophe von Tschernobyl augenfällig. 1993 wurde die Europäische Union gegründet, die Offenheit und Zusammenhalt zwischen den ihr angehörenden Staaten suggerierte, parallel dazu entwickelte sich in Deutschland ein rassistischeres Klima.⁵⁾ Habermas konstatierte 1985 eine „[neue] Unübersichtlichkeit“ (Habermas 1985: 143): Das immer häufigere Vorkommen gesellschaftlicher Vereinzelung und Ungleichheit, die parallel zunehmenden Möglichkeiten von Konsum, Kommunikation und (Rüstungs-)Technisierung sowie die immer größeren Umweltprobleme lassen die Angst davor, finanziell und gesellschaftlich abzusteuern und abgehängt zu werden, real erscheinen. Das Streben nach dem individuellen Vorankommen nimmt als Folge daraus zu: Die Sorge um den Erhalt und die möglichen Verbesserungen des eigenen Lebensstandards sowie eine daraus resultierende Reflexivität in Bezug auf die eigene wirtschaftliche und soziale Situierung innerhalb der Gesellschaft

5)

Es wird davon ausgegangen, dass Rassismus vor allem in kapitalistisch-christlich geprägten Staaten des globalen Nordens fester Bestandteil von Gesellschaft ist. Vermehrte Brandanschläge auf Unterkünfte für und auf Wohnhäuser von geflüchteten Menschen sowie von Menschen vermeintlich nichtdeutscher Herkunft Anfang der 1990er-Jahre und die folgenden Asylrechtsverschärfungen der damaligen Bundesregierung markieren innerhalb rassistischer Strukturen aber eine Steigerung.

(Reckwitz 2010: 16) gewinnt stark an Bedeutung. Aus den geschilderten Entwicklungen lassen sich Schlagworte wie „Individualisierung, Globalisierung, Pluralisierung [und] Erlebnisorientierung“ (Andritzky 1999: 658) ableiten, deren Wirkung sich unter anderem in der Erweiterung von Angebot, Konsum, einer Ausprägung von „Image- und Gefühlswerte[n]“ (Flagge 1999: 914) und anhand der Erfahrung des „Selbst-Tätig-Seins“ beobachten lässt (Andritzky 1999: 623).

— Diese Dynamiken zeigen sich auch in Bezug auf das Wohnen, welches in den 1980er-Jahren „das wohnende Subjekt, den Mensch und seine Bedürfnisse, wieder in den Mittelpunkt der Überlegungen stellte“ und gleichzeitig bisher vermeintlich eindeutige Fragen und Formen des Wohnens an neuen Anforderungsmaß (ebd.: 653f.): Wohnverhältnisse differenzierten sich stärker aus, es vollzogen sich Dynamiken wie die „Stadtflucht“, die sich daraus ergebende „Suburbanisierung“ und ab Ende der 1980er- / Anfang der 1990er-Jahre auch wieder eine rückläufige Wanderungsbewegung in die Städte (Zapf 1999: 610; Harlander 1999: 382). Fragen nach dem geeigneten Wohnumfeld, nach Größe und Ausgestaltung der Wohnung wurden von Themen wie ökologisches (Selbst-)Bauen, der Wichtigkeit von Designobjekten, *Do-it-yourself* und der Notwendigkeit, sparen zu müssen, beeinflusst. Der Dualismus „Baumärkte und [...] Designboutiquen“ (Tränkle 1999: 714) steht zusammenfassend für das Streben nach Individualisierung. Es manifestiert sich im Wohnen, ist aber nach ökonomischen Voraussetzungen strukturiert. Je nach Beschaffenheit des Geldbeutels gestaltete es sich z.B. durch den Gang in den Baumarkt und daran anschließendes Selbstbauen oder durch den Kauf namhafter Objekte in einer Designboutique. Scheinbar unabhängig von Einkommen und sozialen Lebenszusammenhängen markieren Wahlmöglichkeiten, Entscheidungsfindungen und deren konkrete Umsetzungen Konstanten, die das jeweilige Subjekt dazu animieren, sich mit seiner Wohnsituation auseinanderzusetzen.⁶⁾ Festgehalten werden kann, dass Konsum als Praktik von Wunschbildung dafür sorgen kann, dass ein Eindruck von Teilhabe an Geschwindigkeit, Größe und Anzahl von Entwicklungen im Wohnen möglich ist (ebd.: 719).⁷⁾

— Eine Entwicklung bleibt bei aller Ausdifferenzierung jedoch konstant: die Vergrößerung der durchschnittlichen Wohnfläche pro Einwohner_in. Sie stieg von 1950 bis 1995 pro Jahr von etwa 15 qm auf ca. 38 qm.⁸⁾ Im Zusammenhang mit dem Wunsch nach mehr Wohnraum, Suburbanisierung und individualisiertem

6)

Daran macht sich der Erfolg des schwedischen Möbelhauses IKEA fest, welches versucht, Preis, Design und Qualität zu verbinden und eine „auf breiter Front demokratisch zu verstehende Wohnkultur“ anzubieten (Flagge 1999: 915).

7)

Andreas Reckwitz beschreibt in *Die Gesellschaft der Singularitäten* einen „singularistischen Lebensstil der Spätmoderne“, der Vorbildfunktion für die Gesamtgesellschaft habe, jedoch nur von einer „neuen, akademischen Mittelklasse“ umgesetzt werden könne (Reckwitz 2017: 285). „Baustein des singularistischen Lebensstils“ sei neben Essen, Reisen, Körper, Erziehung und Schule auch das Wohnen. Erstrebenswert seien „das besondere Essen, das besondere Wohnumfeld“, mit der Zielsetzung einer „erfolgreiche[n] Selbstverwirklichung“ (ebd.: 285, 308ff.).

8)

Die Zahlen beziehen sich auf die sogenannten alten Bundesländer.

Wohnen spielt die Wohneigentumsbildung eine große Rolle. Trotz unübersichtlich werdender sozialer Ausdifferenzierungen in Bezug auf die Wohnverhältnisse taucht ein Motiv beständig auf: das Einfamilienhaus. Es wird als „kollektive[r] [...] Wunschtraum aus realen Gründen“ (Zapf 1999: 589) beschrieben; Häußermann und Siebel konstatieren, dass „bestimmte ‚Wohnwünsche‘ [...] fast nur in der Form des Einfamilienhauses zu befriedigen“ seien, konkret nennen sie die: „Einflußnahme auf Grundriß und Gestaltung“ (Häußermann/Siebel 2000: 220), darüber hinaus seien Selbstständigkeit, Ruhe, Platz und finanzielle Sicherheit durch Eigentumsbildung relevante Faktoren (ebd.). Auch Selbstbau wird starkes Identifikationspotenzial zugeschrieben: Das Einbringen der eigenen „Muskelhypothek“ halte den Menschen dazu an, sich „auf andere Art und Weise mit seiner Wohnung [zu identifizieren] als ein Mieter“ (Flagge 1999: 913).

— Durch welche bildstrategischen Beobachtungen und bildkompositorischen Techniken lassen sich nun diskursive Verknüpfungen zu den genannten gesellschaftlichen Dynamiken ausmachen und benennen? Auf dem Titelblatt der *Schöner Wohnen* vom Oktober 1980 (**Abb. 3**) blicken wir in einen Raum mit dunklem Holzboden, der als Wohnzimmer gelesen werden kann. Im Vordergrund stehen ein massiver heller Couchtisch mit einem ausladenden Schnittblumenstrauß darauf sowie ein breites und hochwertig wirkendes Sofa auf einem gemusterten Teppich. Hinter der Couch sind zwei raumhohe Zimmerpflanzen platziert, in deren Mitte eine Kommode sowie ein Sockel mit eingeschalteter Lampe darauf. Im rechten Anschnitt des Zimmers sind verglaste Schiebetüren zu sehen, ein Teil ist geöffnet und gibt minimale Sicht auf den Außenbereich mit Grünpflanzen frei. Im rechten hinteren Teil der Fotografie wandert der Blick durch einen breiten türlosen Durchgang in das nächste Zimmer und von dort in ein weiteres. Das an das Wohnzimmer im Vordergrund direkt angrenzende Zimmer ist auch durch das Glas der Schiebetür rechts sichtbar und trägt zur Vervollständigung der räumlichen Vorstellung bei. Der so



// Abbildung 3
Schöner Wohnen, Oktober 1980

erhaschte Blick nach draußen lässt die betrachtende Person Rückschlüsse auf die Wohnsituation, das Grundstück und dessen Lage schließen. Die ausschnitthaft gezeigte, einen kleinen Außenblick zulassende verglaste Fläche fungiert dabei als Marker. Panoramafenster sind nicht nötig – die zu sehen gegebenen Codes im Innenraum befähigen zu möglichen Interpretationen.⁹⁾ In allen drei zu sehen gegebenen Räumen werden viele Objekte gezeigt. Lampen, Vasen, Teller, Bücher und Drucke an den Wänden tragen dazu bei, eine individuelle Erzählung der gezeigten Räumlichkeiten und deren Bewohner_innen zu generieren. Vorstellungen von den ökonomischen Voraussetzungen lassen sich dabei ebenso entwickeln wie damit verknüpfte Fragen nach Verteilung von Wissen, dem Entwickeln und Ausbilden von Geschmack, Klassenzugehörigkeit und Geschlechterverhältnissen.¹⁰⁾ Sie lassen mutmaßen, welche sozialen Situationen und alltäglichen Abläufe in diesen Räumlichkeiten stattfinden. Das weite und tiefe Blicken in die Räume wird durch fotografische Tiefenschärfe technisch ermöglicht. Diese bildkompositorische Strategie gewährt, dass Vorstellungen des Wohnraumes ansatzweise gezeigt und weiter imaginiert werden können: In Aus- und Anschnitten werden sie zu sehen gegeben; das Blicken in die weiteren Räumlichkeiten ermöglicht ihre imaginative Vervollständigung. So können auch Vorstellungen des Grundrisses produziert und beim Betrachten mitgedacht werden. Im Zusammenspiel mit bereits vorhandenen und erlernten Bildern von Wohnen und Raum rekurren sie mit dem Bildmaterial des Titelblattes auf die Wohnweise: Weitläufigkeit, hochwertige Möbel, mehrere sichtbare Räume im Anschnitt, ebenerdiger Zugang nach draußen, flexible Schiebetüren – diese Merkmale lassen sich in großzügigen (räumlich und ökonomisch gedacht) Wohnverhältnissen verwirklichen.

Im unteren Teil des Titelblattes werden durch Fotografien und Bildunterschriften weitere Themen präsentiert. Auch wenn diese Räumlichkeiten nicht in einem direkten Zusammenhang mit der Titelfotografie stehen, greifen sie sowohl in Bezug auf Bild- als auch auf Textelemente bereits präsente Themen auf. Bodentiefe Fenster und Türen wiederholen sich und auf der rechten Fotografie wird ebenfalls mit Tiefenschärfe gearbeitet. Die mittlere Fotografie zeigt den Ausschnitt eines Gartens mit einem rund angelegten überdachten Sitzplatz: Beide Bildelemente rekurren auf zugehörige Außenbereiche von Wohnraum. Zudem werden auf dem Titel die Kombination „individuelles Wohnen“ und das Adjektiv „flexibel“ in Bezug auf Möbel verwendet:

9)

Für die Titelblätter von 1980–1990 lässt sich zusammenfassen, dass die Wege nach draußen sich meist im Wohn- und Schlafbereich befinden. Hier kann in Bezug auf Optimierung als Subjektivierungsweise an Diskurse um Hygiene und Gesundheit (Keim 2016) sowie an hierarchische und tradierte Raumaufteilungen und Zuweisungen angeknüpft werden (Nierhaus 2006).

10)

Vgl. hierzu Christine Reeschs Arbeit *Schöner Wohnen: Zur Kritik von Bourdieus ‚feinen Unterschieden‘* (2012), in der sie anhand von Interviews Bourdieus Thesen zu Geschmacksfragen weiterführt und um weitere Blickwinkel und Vernetzungen ergänzt.

Individualität und Flexibilität lassen sich in der durchlässigen Aufteilung und Begehrbarkeit der Räume, dem verschiebbaren Zugang nach draußen sowie in der Fülle von Objekten auch in der Titelfotografie wiederfinden.

ANGELEITETES STREBEN UND HERAUSFORDERNDES TÄTIGWERDEN IN BALANCE: SCHLUSSBETRACHTUNG — Die Titelblätter der *Schöner Wohnen* kommen durch das Auffächern von

diversen Themen und dem breiten Angebot gezeigter Waren der Pluralisierung von Wohnbedürfnissen und deren Wunschbildung nach. Sie nehmen nicht nur eine Überblicksfunktion ein, sondern rücken auch die Verantwortung des Subjekts für das Gelingen der präsentierten Wohnweisen und die Handhabung der damit verbundenen Tätigkeiten und Anforderungen in den Fokus. Sie führen idealisierte Räumlichkeiten vor, deren inszenierte Einrichtungen Modellhaftigkeit haben, Vorbildcharakter besitzen.

— Die Titelblätter funktionieren somit als didaktische Anordnung, als Zeigesystem eines *Wie wohnen?* und eines *Wonach streben?* Durch die vermehrte Abbildung von großen, ebenerdigen Räumen mit Terrassentüren und den wiederkehrenden Themen Bauen/Renovierung wird das Wohnen in großen Wohnungen und – wie vermutet werden kann – im (neugebauten/umgebauten) Haus zu sehen gegeben. Es wird zwar eine Pluralisierung innerhalb von Stilen und Trends, z.B. in Form der Ideen-Ausgaben gezeigt, die abgebildeten Räumlichkeiten scheinen aber häufig ähnlichen Grundrissen entnommen.

— Die „Titelblätter“ geben zu sehen, was schöneres Wohnen ist, und es wird deutlich, dass ein solches als erstrebenswert gilt. Sie zeigen, welche Themen dafür wichtig sind und wie der vermeintlich *falsche* Zustand nicht nur *gut*, sondern *besser*, also optimiert werden kann. Dabei gilt die Maxime, dass alles möglich ist und auch vermeintliche Hindernisse wie Geld, Platz oder Saison kein Grund dafür sind, nicht schöner wohnen zu können. *Probleme* werden gelöst, dazu gibt es Vorschläge, Anleitungen zum Selbermachen, aber auch die Möglichkeit, *Schöner Wohnen*-Architekt_innen direkt zu Rate zu ziehen. Das „Schöner“ erscheint nicht unerreichbar und es gibt jeden Monat wiederholt die Möglichkeit, sich mit der neuen Ausgabe in Beziehung zu setzen. „Wohnwissen“ meint die Kenntnis davon, „was zum Wohnen gehört, nicht gehört oder gehören könnte“ (Nierhaus/Nierhaus 2014: 12): *Schöner Wohnen* ist ein Medium, dass diese Vorstellungen produziert und zusätzlich lehrt, „[w]as das verfolgte Ziel

ist und mit welchen Mitteln man es erreichen möchte oder kann“ (Röcke 2016: 150).

—— Es muss jedoch bedacht werden, dass was als (vermeintliches) Problem gilt, oft erst durch die Zeitschrift gelehrt wird. Mit dieser Betrachtungsweise möchte ich nicht Unterschiede zwischen Lebensrealitäten unsichtbar machen, die auf sozialer und ökonomischer Ungleichheit basieren und daraus entsprechende Probleme zur Folge haben. Vielmehr soll aufgezeigt werden, dass das Produkt Wohnzeitschrift einen Problemkatalog anbietet und den Umgang mit ihm lehrt. Es geht häufig um den Anreiz zum Kauf neuer Objekte sowie um Umbau, Renovierung oder Umgestaltung des Wohnraumes und der damit (angeblich) einhergehenden Veränderung. Seien es beispielsweise die Anschaffung neuer Wohnzimmermöbel, der Anbau eines Wintergartens, die Renovierung des vermeintlich zu dunklen Flures oder der Neubau eines Eigenheimes: Durch die repetitive Präsenz von Themen und deren gestalterischer Umsetzung werden durch die Zeitschrift Begehrensstrukturen in Kraft gesetzt, das Streben danach motiviert und letztlich dessen Befriedigung als Ziel gesetzt. Dabei changiert die Bandbreite des Konsums und des damit verknüpften Tätigwerdens. Die Selbsttätigkeit wird zur Maxime: Bild und Text suggerieren, dass das *richtige* Wohnen stetige Veränderung, Erneuerung und Verbesserung bedeutet. Hindernisse werden positiv umgedeutet zu Herausforderungen, zu denen es diverse Lösungen gibt. Dabei gilt nach Jutta Röser das „Prinzip der positiven Perspektive“ (Röser 1992: 306), welche dazu beiträgt, dass der Optimierungsprozess kontinuierlich in Bewegung bleiben kann. Medien wie *Schöner Wohnen* tragen dazu bei, Optimierung als Subjektivierungsweise in Lebensrealitäten zu verankern: Durch das Etablieren gleichmäßiger Bewegungsabläufe innerhalb der Wohnweisen von Menschen bleibt das Wohnsubjekt auf der Suche nach neuen Optimierungsstrategien stets beschäftigt und tätig.

// **Abbildungsnachweis**

Abb.1: *Schöner Wohnen* 10 (1991), Gruner + Jahr & Co

Abb.2: *Schöner Wohnen* 4 (1981), Gruner + Jahr & Co

Abb.3: *Schöner Wohnen* 10 (1980), Gruner + Jahr & Co

// **Literatur**

Andritzky, Michael (1999): Balance zwischen Heim und Welt. In: Flagge, Ingeborg (Hg.), *Geschichte des Wohnens. 1945 bis heute. Aufbau – Neubau – Umbau*. 5 Bde. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, Bd. 5, S. 615–686

Barthes, Roland (1990): *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt am Main, Suhrkamp

Brückling, Ulrich (2013): *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*. Frankfurt am Main, Suhrkamp

- Ders. u.a. (Hg.) (2000): *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp
- Dorn, Margit / Vogel, Andreas (2008): *Wohnzeitschriften. Daten, Fakten und Entwicklung. Mit einer Darstellung online verfügbarer Angebote*. Köln, Wissenschaftliches Institut für Presseforschung und Medienberatung
- Flagge, Ingeborg (1999): *Zwischen Leitbild und Wirklichkeit. Über Architekturideen und Wohnräume, über Zumutungen und Banalitäten im Wohnungsbau nach 1945*. In: Dies. (Hg.), *Geschichte des Wohnens. 1945 bis heute. Aufbau – Neubau – Umbau*. 5 Bde. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, Bd. 5, S. 807–948
- Foucault, Michel (1993): *About the beginning of the Hermeneutics of the self*. In: *Political Theory*, Vol. 21, No. 2, S. 198–227
- Habermas, Jürgen (1985): *Die neue Unübersichtlichkeit*. Frankfurt am Main, Suhrkamp
- Harlander, Tilman (1999): *Wohnen und Stadtentwicklung in der Bundesrepublik*. In: Flagge, Ingeborg (Hg.), *Geschichte des Wohnens. 1945 bis heute. Aufbau – Neubau – Umbau*. 5 Bde. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, Bd. 5, S. 233–417
- Hartmann, Johanna (2014): *Möbel, Pläne, Körper. Lehrstücke des Wohnens in den 1950er Jahren*. In: Nierhaus, Irene / Nierhaus, Andreas (Hg.), *Wohnen zeigen. Modelle und Akteure des Wohnens in Architektur und visueller Kultur*. Bielefeld, transcript, S. 39–55
- Häußermann, Hartmut / Siebel, Walter (1996): *Soziologie des Wohnens. Eine Einführung in Wandel und Ausdifferenzierung des Wohnens*. Weinheim, Juventa
- Kaltenhäuser, Bettina (2005): *Abstimmung am Kiosk. Der Einfluss der Titelseitengestaltung politischer Publikumszeitschriften auf die Einzelverkaufsauflage*. Wiesbaden, Deutscher Universitäts-Verlag
- Keim, Christiane (2016): *„Betten und Matratzen an die Sonne“*. Die Neue Wohnung und der Normalisierungs- und Sexualisierungsdiskurs in der Weimarer Republik. In: Nierhaus, Irene / Heinz, Kathrin (Hg.), *Matratze / Matrize. Möblierung von Subjekt und Gesellschaft. Konzepte in Kunst und Architektur*. Bielefeld, transcript, S. 205–221
- Landgrebe, Klaus Peter (1994): *Nachrichtenmagazine – ihr Stil, ihr Erfolg*. In *Europa und in den USA*. München, Burda
- Nierhaus, Irene (2016): *Matratze / Matrize. Möblierung von Wohnen und Wissen*. In: Dies. / Heinz, Kathrin (Hg.), *Matratze / Matrize. Möblierung von Subjekt und Gesellschaft. Konzepte in Kunst und Architektur*. Bielefeld, transcript, S. 11–39
- Dies. (2006): *Rahmenhandlungen. Zuhause gelernt. Anordnungen von Bild, Raum und Betrachter*. In: Kittlausz, Viktor / Winfried, Pauleit (Hg.), *Kunst – Museum – Kontexte. Perspektiven der Kunst und Kulturvermittlung*. Bielefeld, transcript, S. 55–72
- Nierhaus, Irene / Nierhaus, Andreas (2014): *Wohnen Zeigen. Schau_Plätze des Wohnwissens*. In: Dies. / Ders. (Hg.), *Wohnen zeigen. Modelle und Akteure des Wohnens in Architektur und visueller Kultur*. Bielefeld, transcript, S. 9–35
- Reckwitz, Andreas (2017): *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin, Suhrkamp
- Ders. (2010): *Subjekt*. Bielefeld, transcript
- Reesch, Christine (2012): *Schöner Wohnen. Zur Kritik von Bourdieus ‚feinen Unterschieden‘*. Münster, Westfälisches Dampfboot
- Röcke, Anja (2016): *Lebensführung und Optimierung. Vom Turbostudium und Bologna-Menschen*. In: Alleweldt, Erika u.a. (Hg.), *Lebensführung heute. Klasse – Bildung – Individualität*. Weinheim, Beltz Juventa
- Röser, Jutta (1992): *Frauenzeitschriften und weiblicher Lebenszusammenhang. Themen, Konzepte und Leitbilder im sozialen Wandel*. Opladen, Westdt. Verl.
- Tränkle, Margret (1999): *Neue Wohnhorizonte. Wohnalltag und Haushalt seit 1945 in der Bundesrepublik*. In: Flagge, Ingeborg (Hg.), *Geschichte des Wohnens. 1945 bis heute. Aufbau – Neubau – Umbau*. 5 Bde. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, Bd. 5, S. 687–806
- Zapf, Katrin (1999): *Haushaltsstrukturen und Wohnverhältnisse*. In: Flagge, Ingeborg (Hg.), *Geschichte des Wohnens. 1945 bis heute. Aufbau – Neubau – Umbau*. 5 Bde. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, Bd. 5, S. 563–614
- Zimmermann, Clemens (2006): *Die Zeitschrift - Medium der Moderne. Publikumszeitschriften im 20. Jahrhundert*. In: Ders./ Schmelting, Manfred (Hg.): *Die Zeitschrift – Medium der Moderne. Deutschland und Frankreich im Vergleich*. Bielefeld, transcript, S. 15–42

// Angaben zur Autorin

Anna-Katharina Riedel studierte Germanistik und Kunstpädagogik für das Lehramt an Gymnasien und Gesamtschulen an der Universität Bremen. Sie promoviert am Institut für Kunstwissenschaft - Filmwissenschaft - Kunstpädagogik der Universität Bremen

und ist Stipendiatin des Mariann Steegmann Instituts. Kunst & Gender. Ihre geplante Dissertation trägt den Arbeitstitel: *Schöner wohnen wollen (sollen) – Optimierung als Subjektivierungsweise im Wohnen. Die Zeitschrift Schöner Wohnen in den 1980er und 1990er Jahren*. Sie forscht zu Geschlechter- und Raumkonzepten sowie Formen der Subjektivierung. Ihre Schwerpunkte sind transdisziplinäre Studien zu visueller Kultur mit dem Fokus auf Wohnforschung, Wohnungsgeschichte, Rassismus und daraus resultierenden Macht- und Gesellschaftsstrukturen. Publikation: „Mehrfach besetzter Platzhalter. Die Figur der Matratze in der medialen Berichterstattung über den Protest und die Unterbringung von geflüchteten Menschen“, in: Irene Nierhaus / Kathrin Heinz (Hg.): „Matratze/Matritze. Möblierung von Subjekt und Gesellschaft. Konzepte in Kunst und Architektur“, transcript 2016.

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

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

// License

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

nicht sehen sollen, sind die Spuren des arbeitenden Körpers.]

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

— Im Prozess des Neu/Zusammenfügens der Collage wird vermeintlich Gegebenes kommentiert – die *Geburtenmadonna* entnimmt Fragmente wirkmächtiger Bilddiskurse und überführt sie in neue miteinander in Kommunikation stehende Versatzstücke. Indem Export einerseits die christlich tradierte Pose aufgreift und sie andererseits mit den Handgriffen der häuslichen Arbeit verwebt, lässt sie diese Gesten als Insignien von Mutter_schaf(f)t und Weiblichkeit* in ihrer gesellschaftlichen Konstruiertheit erscheinen. Auch Geschlecht ist konstruiert und nicht natürlich, es wird immer wieder hergestellt und eingeübt. Es formiert sich ähnlich wie Hausarbeit über sich wiederholende Gesten und Schritte, Körpertechniken und stille Praxen: Dabei können Export's Körpernachstellungen, die die ikonografisch geprägten Gesten der Maria neu kontextualisieren und in Arbeitsgriffe häuslicher Arbeit überführen (Export 1977),

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

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

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

// **Abbildungsnachweis**

Abb. 1: *Schöner Wohnen* 5, S. 235 (1975), Gruner + Jahr & Co

Abb. 2: Valie Export: *Die Geburtenmadonna*, 1976

[Vergrößerter Neuabzug aus den 1980er Jahren, Anm. d. Verf.]

Körperstellung: Nachstellung, Foto - Objekt nach Michelangelo Buonarroti, *Pietà* (1498-1499)

Fotografie, s/w und Farbe, 183,5×144 cm

Oberösterreichisches Landesmuseum Linz, Fotograf: Bernhard Ecker,

in: Ausst.-Kat. Valie Export. Mediale Anagramme. Berlin 18. Januar bis 9. März 2003, in

Kooperation mit der Akademie der Künste. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.),

Berlin, NGBK, 2003, S. 70

// **Literatur**

Adamczak, Bini u.a. (2015): Einleitung oder: Anleitung zum Aufstand aus der Küche. In: Silvia Federici, *Aufstand aus der Küche. Reproduktionsarbeit im globalen Kapitalismus und die unvollendete feministische Revolution, Kitchen Politics, Bd.1.* Münster, edition assemblage, S. 6–20

Bock, Gisela / Duden, Barbara (1977): Arbeit aus Liebe – Liebe als Arbeit. Zur Entstehung der Hausarbeit im Kapitalismus. In: Gruppe Berliner Dozentinnen (Hg.), *Frauen und Wissenschaft. Beiträge zur Berliner Sommeruniversität für Frauen Juli 1976.* Berlin, Courage, S. 118–199

Butler, Judith (1993): Ort der politischen Neuverhandlung. Der Feminismus braucht „die Frauen“, aber er muß nicht wissen, „wer“ sie sind. In: *Frankfurter Rundschau* v. 27.07.1993, S. 10

Dörr, Gisela (1996): *Der technisierte Rückzug ins Private: Zum Wandel der Hausarbeit.* Frankfurt am Main / New York, Campus

Dreyse, Miriam (2015): *Mutterschaft und Familie: Inszenierungen in Theater und Performance.* Bielefeld, transcript

Duden, Barbara (1977): Das schöne Eigentum. Zur Herausbildung des bürgerlichen Frauenbildes an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. In: Michel, Karl Markus / Wieser, Harald (Hg.): *Kursbuch 47/1977.* Berlin, Rotbuch

Export, Valie (1977): *Valie Export. Körperkonfigurationen 1972–76.* Galerie Krinzinger (Hg.), Wien

Federici, Silvia (2012): *Wages Against Housework.* In: Dies., *Revolution at Point Zero. Housework, Reproduction and Feminist Struggle.* Oakland, Calif., PM Press, S. 15–22

Dies. (2015): *Counter-Planning from the Kitchen (1974).* In: Dies., *Aufstand aus der Küche. Reproduktionsarbeit im globalen Kapitalismus und die unvollendete feministische Revolution, Kitchen Politics, Bd.1.* Münster, edition assemblage, S. 106–127

Heindl, Gabu (2013): *Waschküchen-Urbanismus. Zur Politik und Ästhetik von Wohnarbeit.* In: Kittlausz, Viktor (Hg.), *Räume der Vermittlung. Ästhetische Prozesse zwischen Alltag und Kunst.* Berlin, Lit, S. 49–58

Heinz, Kathrin (2016): *Bezugssystem Matratze [Denkausschnitte].* In: Nierhaus, Irene / Kathrin Heinz (Hg.), *Matratze / Matrize. Möblierung von Subjekt und Gesellschaft. Konzepte in Kunst und Architektur, wohnen+/-ausstellen, Bd. 3.* Bielefeld, transcript, S. 41–55

Holert, Tom (2000): *Bildfähigkeiten. Visuelle Kultur, Repräsentationskritik und Politik der Sichtbarkeit.* In: Ders. (Hg.), *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit.* Köln, Oktagon, S. 14–33

Kerner, Ina (2007): *Konstruktion und Dekonstruktion von Geschlecht. Feminismus diesseits und jenseits von Frauenpolitik.* In: *gender...politik...online.* https://www.fu-berlin.de/sites/gpo/pol_theorie/Zeitgenoessische_ansaetze/KernerKonstruktion_und_Dekonstruktion/kerner.pdf (27.03.2018)

Kitchen Politics (Laufenberg, Mike u.a.) (2015): *Einleitung oder: Anleitung zum Aufstand aus der Küche.* In: Dies. (Hg.), *Sie nennen es Leben, wir nennen es Arbeit.*

Biotechnologie und Familie im 21. Jahrhundert, Kitchen Politics – Queerfeministische Interventionen, Bd. 3. Münster, edition assemblage, S. 7–17

Kuhlmann, Dörte (2003): *Raum, Macht & Differenz. Genderstudien in der Architektur.* Wien, edition selene

Löw, Martina (2001): *Der Körperraum als soziale Konstruktion.* In: Hubrath, Margarete (Hg.), *Geschlechter-Räume. Konstruktionen von „gender“ in Geschichte, Literatur und Alltag.* Köln u.a., Böhlau, S. 211–222

Nierhaus, Irene (1999): *ARCH⁶. RAUM, GESCHLECHT, ARCHITEKTUR.* Wien, Sonderzahl

Nierhaus, Irene (2016): *Matratze / Matrize: Möblierungen von Wohnen und Wissen.* In:

Nierhaus, Irene / Kathrin Heinz (Hg.), *Matratze / Matrize. Möblierung von Subjekt und*

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

// Angaben zur Autorin

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

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

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

// License

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



AMEUBLEMENT IN DIFFERENTER WIEDERHOLUNG ÜBER MASSSTÄBE, TECHNISIERUNG UND TYPISIERUNG IN DEN WOHNDISKURSEN IM *JOURNAL DES LUXUS UND DER MODEN*

Eines der langlebigsten und bekanntesten frühen deutschen Zeitschriftenprojekte ist das Weimarer *Journal des Luxus und der Moden* (*JLM*). Es verfolgte eine Vermittlungsstrategie, die vornehmlich darin bestand, den monatlichen Textteil mit inhaltlich und ästhetisch auf diesen abgestimmten Kupferstichen zu verknüpfen, welche sich am Ende jedes Heftes befanden. Das *JLM* erschien mit leicht abgeänderten Titeln zwischen 1786 und 1827 als Teil eines weitverzweigten Verlags-Netzwerks. Dessen Begründer Friedrich Justin Bertuch wusste es im Laufe der Jahre zu einem Vorzeigeprojekt der nationalen Industrie- und Konsumförderung zu machen, ausgehend vom bzw. zurückwirkend auf den Weimarer Hof. Georg Melchior Kraus, der erste Direktor der Fürstlichen freien Zeichenschule, die zehn Jahre vor Erscheinen der Erstausgabe des *JLM* in Weimar eröffnet wurde, war „für die Gestaltung der Bildtafeln zuständig, wie Bertuch im Rückblick schilderte: Kraus „übernahm den artistischen und ich den literarischen Theil dieser Zeitschrift““ (Bertuch / Kraus 1807, zit. n. Knorr 1974: 8).

—— Die jährlichen Ausgaben, die sich zu Bänden zusammenfügen lassen und insgesamt eine Anzahl von 42 Bänden à 12 Monatsheften mit 40.000 Textseiten und 1.500 Bildtafeln ergeben, erschienen zunächst in der Ettinger'schen Buchhandlung Gotha und seit 1791 dann im von Bertuch erst zwei Jahre zuvor auf den Weg gebrachten Landes-Industrie-Comptoir. Sie werden mindestens 25.000 Leser_innen erreicht haben, wobei viele von ihnen wohl eher nicht zu den Subskribent_innen gezählt, sondern vielmehr den zahlreichen Lesegesellschaften angehört haben werden. (Kuhles 2000: 489) Birgit Knorr, die in den 1970er-Jahren eine umfangreiche Dissertation über Georg Melchior Kraus verfasst hat,¹⁾ hält zum Erscheinungsbild dieser Bände fest: „Das Journal erschien nahezu unverändert monatlich im Oktav-Format, hatte einen rostroten, von zierlichen Blumengirlanden und Medaillons gerahmten Einband und enthielt durchschnittlich 10 verschiedene Beiträge. Viele Artikel stammten von Bertuch selbst, andere wurden [sic!] Autoren im In- und Ausland verfaßt.“²⁾ (Knorr 1974: 156) In den monatlichen Heften wurde der Textteil in wiederkehrende inhaltlich-thematische Rubriken eingeteilt; zu den am häufigsten

1)
Von Interesse für diesen Beitrag ist v.a. der Teil ab S. 152 mit Informationen über die Arbeit von Kraus am *JLM*.

2)
In einer Anmerkung hierzu bemerkt die Autorin: „Da die Artikel im *Journal* überwiegend anonym erschienen oder nur durch Siglen gekennzeichnet waren, fällt eine genaue Identifizierung der Verfasser schwer.“ (Knorr 1974: 156)

bedienten zählten die „Modenachrichten“ bzw. die „Weibliche/Männliche Kleidung“, „Schmuck und Nippes“, „Garten- und Landhäuser“ sowie das „Ameublement“. Auf den derart kategorisierten Textteil folgten dann jeweils zwei bis vier, in der Regel drei Kupfertafeln, die teilweise handkoloriert wurden und diesen Tafeln wiederum eine besondere Wertigkeit verliehen. Dieses Bildwerk enthält keinerlei Signaturen – es ist also analog zu der Mehrzahl der Texte keine eindeutige Autorschaft feststellbar –, ist jedoch durchnummeriert und somit in die Gesamtseitenzahl der Zeitschrift als ihr wesentlicher Bestandteil eingefügt.³⁾ In der Forschung werden diese Bilder als „Illustrationen“, also als angewandte bzw. technische Bilder, zu den in den vorgeschalteten Textblöcken behandelten Themen gesehen, wenn z.B. festgestellt wird, dass Bertuch und Kraus in ihrem *JLM* „der Illustration [...] nicht nur hinsichtlich der Quantität und Qualität der technischen und künstlerischen Gestaltung, sondern auch im Hinblick auf die allgemeine Validität zu einem bis dahin ungewohnten Prestige“ verholfen hätten (Diers 2000: 434).

— In diesem Beitrag soll vor allem eine Neubetrachtung der Kupfertafeln als Elemente des Zeigesystems Zeitschrift vorgeschlagen werden. Tendenziell haftet ihnen der Status einer Illustration im Sinne der Bekräftigung oder Verdeutlichung von Textinhalten an, wodurch ihre Existenz als zwingend von diesen vorgeschalteten Texten abhängig markiert wird und sie nicht (mehr) als eigene Aussagesysteme wahrnehmbar und analysierbar sind. Diesen Status gilt es, nun zu hinterfragen, zusammen mit den von der Zeitschrift selbst vorgeschlagenen Bewertungskriterien: Wenn man bedenkt, dass im *JLM* die Tafeln als Anhang beigegeben werden und nicht als Hauptinhalt und dass die jeweils dazu gelieferte „Erklärung der Kupfertafeln“ qua eigener mitlaufender Rubrik festschreibt, die Bilder seien in ein paar erklärenden Sätzen bereits hinreichend ausgedeutet und der Aufwand ihrer Beigabe gerechtfertigt, so sind Auslassungen in der Bildanalyse zugunsten der Textanalyse in jeglicher späterer Auseinandersetzung mit der Zeitschrift bereits im Untersuchungsmaterial angelegt. Um diese Forschungslücke schließen zu können, soll hier die Eigenständigkeit der Bildsprache dieser Tafeln, die das Potenzial besitzen, die textsprachlichen Aussagen zu ergänzen, zu übersteigen oder sogar eine Gegenrede anzubieten, hervorgehoben werden.

— Des Weiteren – und auch dies hebt auf die Ebene der ästhetischen Strukturen und somit auf die ‚Gemachtheit‘ des Journals ab – soll hier das Hauptaugenmerk auf die Verknüpfungsleistungen

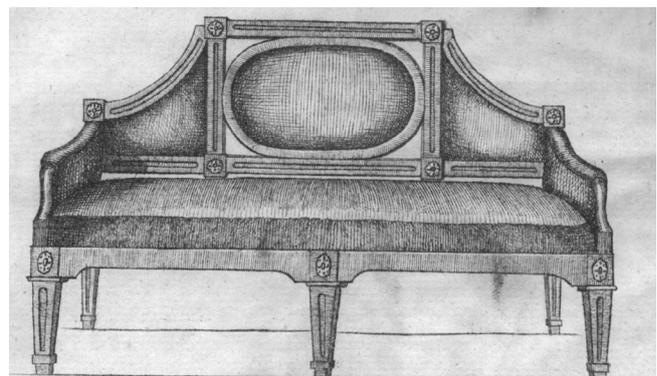
3)

Im Rahmen meiner Betrachtungen zu den Zeigestrukturen des *JLM* ist zudem nicht unwichtig zu wissen, dass sowohl AbsolventInnen der Weimarer Zeichenschule, die also gerade erst ihre Ausbildung abschließen konnten, als auch Frauen der bürgerlichen Schicht in mühevoller Kleinarbeit diese Ausmalungen anfertigten, also eine Art ‚Feinarbeit‘ von gerade hierfür eingeplanten weniger privilegierten sozialen Klassen stattfand, die das Bertuch'sche Unternehmenssystem maßgeblich stützten: Vgl. dazu Knorr 1974: 161. Ein weiteres Beispiel dafür sind die jungen und in der Regel unverheirateten Mitarbeiterinnen in Bertuchs Kunstblumenfabrik.

des Journals hinsichtlich einer Normierungs- und Moralisierungsgeschichte des Einrichtens und Wohnens gelegt werden. In den einschlägigen Texten und Untersuchungen über das *JLM* und verwandte Modejournale werden sowohl die Beschreibungen als auch die Bildtafeln als Quelle für neue und erweiterte Erkenntnisse über (sozial-)ökonomische und historische Zusammenhänge, über spezifische Aspekte der Gesellschaftsformierung sowie über Biografien und (Schreib-)Tätigkeiten mehr oder weniger eindeutig identifizierbarer Personen genutzt. Gerade auch durch die Hinzunahme anderer früher Printmedien, wie z.B. literarischer Almanache, bietet sich dieses Material als Fundgrube für eine historische Forschung mit diesen Interessenslinien bestens an. Hierfür sind zwei Aufsätze aus dem 2011 erschienenen Sammelband *Innenseiten des Gartenreichs*, herausgegeben von Christiane Holm und Heinrich Dilly, exemplarisch, die den Verbindungen zwischen dem *JLM* und dem historischen Mobiliar in Weimar und Dessau-Wörlitz nachgehen. Im Beitrag von Rolf Haaser stehen das durch die Journalinhalte beeinflusste Konsumverhalten der Rezipient_innen und der „Vermittlungsprozess zwischen Verleger und Verbraucher“ im Fokus. Konkret beschäftigt der Autor sich damit, wie das *JLM* „als Ideengeber die Einkaufsstrategie des Dessauer Hofes beeinflusst hat“ (Haaser 2011: 266). Hier geht es also um die ‚realen‘ Möbel in den historischen Räumen sowie um Zusammenhänge der Nutzung durch die zeitgenössischen Bewohner_innen und deren Anordnungsstrategien rund um die Einrichtungsgegenstände. Diese Befunde werden dann mit den durch das *JLM* vermittelten Möbel- und Einrichtungsbildern abgeglichen, sodass exemplarisch eine in der Ausgabe vom Februar 1786 abgebildete gepolsterte Bank, bezeichnet als *Englisches Canapee*, mit den Erwerbungen des Fürsten Franz von Anhalt-Dessau in Verbindung gebracht werden kann (ebd. sowie **Abb. 1**, ebd.: 264). Auch Susanne Schroeder interessiert sich vor allem für die Kaufanregungen, die höhergestellte Schichten des Adels und Bürgertums aus dem Journal erhielten.⁴⁾ Sie betont, wie weitreichend die katalysierende Wirkung des *JLM* auf die nach der neuesten Mode in allen Lebensbereichen – gerade auch im Wohnen als einem Hauptort der (Selbst-)Darstellung⁵⁾ – Ausschau haltenden Käufer_innen-subjekte gewesen sein muss. Dabei hebt sie hervor, wie die Herausgeber „nicht unwesentlich durch ihre Abbildungen, Kommentare und Anzeigen“ dazu

4) Für diese haben hauptsächlich – neben den redaktionellen anzeigenartigen Verweisen auf Produktneuheiten – das beigelegte Intelligenzblatt sowie die Kupfertafeln jeder Ausgabe eine entscheidende Rolle gespielt.

5) Irene Nierhaus und Andreas Nierhaus sprechen vom Wohnen als einem „*Schau_Platz*, an dem sich das Subjekt zeigt und an dem ihm gezeigt wird“ (Nierhaus/Nierhaus 2014: 9; Hvh. i.O.).



// **Abbildung 1**
Englisches Canapee, *Journal der Moden* 1786 (Februar)

beitragen, „dass sich der neue Stil [des an England orientierten Klassizismus, der sich in Deutschland durch die Gebrüder Adam durchzusetzen begann, Anm. K.E.] in Mitteleuropa rasant verbreiten konnte“ (Schroeder 2011: 255).

— Als besonders augenfälliges Beispiel dient ihr das Wohnzimmer Anna Amalias, der Grüne Salon, dessen Ausstattung sich in vielen Details an den *JLM*-Empfehlungen orientiert, und in dem sich auch das erwähnte englische Kanapee sowie der dazu passende englische Stuhl mit den grünen Seidenbezügen wiederfinden, die das *JLM* 1786 zu sehen gegeben hatte (**Abb. 1 u. 2**). Bei dem Hersteller dieses Mobiliars, Gottlieb Wilhelm Holzhauser, handelt es sich um eine immer wieder im redaktionellen sowie Anzeigenteil (dem beiliegenden Intelligenzblatt) des Journals erwähnte, beworbene und in den Einrichtungsdiskurs verwobene Figur.⁶⁾ Zudem stellt Schroeder eine hochinteressante Verbindung zwischen zueinander passenden Möbel-Ensembles – wie hier dem englischen Mobiliar Holzhausers – und dem Seriencharakter des *JLM* her: Während im Januar des Jahres 1786 der englische Stuhl „für Ihre Durchl. die verwittibte Frau Herzogin“ (ebd.) vorgestellt wurde, folgten – durch entsprechende Vorausverweise angekündigt – im Februar das *Canapee* und weiterhin eine dazugehörige Kommode im März. Diese Beobachtung soll dahingehend zugespitzt werden, dass die Fortsetzungslogik der Zeitschrift somit ihr Pendant in den Möbelserien der klassizistischen Interieurs findet. Dabei nutzt die Zeitschrift das ihr eigene Mittel der Serialität respektive des Immer-wieder-neu-Erscheinens für Ankündigungen und aufeinander aufbauende Narrative. In diesem Fall wird konsequent und auf das Wohnen bezogen das Narrativ einer aus England importierten fortgeschrittenen Herstellungstechnik und Funktionalität vermittelt, die mit den Möbeln in ein deutsches Wohnen implementiert werden sollen, um einen nie gekannten Wohnkomfort zu gewährleisten. Ein gutes Beispiel für diese in Text und Bild verankerten „Taktiken des Wohnens“⁷⁾ sind auch die Verwandlungsmöbel, die an späterer Stelle im Zusammenhang mit Typisierungen und technischen Zeichnungen in diesem Beitrag vorgestellt werden.

— In den hier skizzierten Positionen der Forschung zum *JLM* und zu den im Journal vermittelten Einrichtungs- und Wohnbildern liegt der Fokus auf der *Vorbildfunktion* der Zeitschrift.

6) Andere Beispiele von sehr regelmäßig im Journal vorkommenden (Kunst-)Händlern sind der Hofbildhauer Gottlieb Martin Klauer, der Tischler Johann Wilhelm Kronrath oder auch der Leipziger Kunsthändler Carl Christian Heinrich Rost.

7) Zu diesem Begriff und Konzept von Michel Foucault aus dessen Schrift *Das Auge der Macht* vgl. das Kap. 2.2: „Taktiken des Wohnens, so mannigfaltig als möglich durchschnittenen Sphären: Wohnen und In-Beziehung-Setzen mit Bildtapeten um 1800“ in der Dissertationsschrift von Eck 2018, S. 75–137.



// Abbildung 2
Englischer Stuhl, *Journal der Moden*
1786 (Januar)

Wie gezeigt werden konnte, ist hauptsächlich von Interesse, wie sie auf Kauf-Akte und eine spezifische Nutzung von Objekten im (gewohnten) Alltag abhebt. Im Unterschied dazu soll mit dem vorliegenden Beitrag eine kunstwissenschaftlich-ästhetische Untersuchung der *Zeigestrukturen und des Designs* der Zeitschrift, im Sinne ihres alle Elemente verkoppelnden und visuell-materiell zur Schau gestellten Aufbaus, geleistet werden. Im Folgenden widmen sich deshalb drei Abschnitte einigen besonders relevanten Darstellungsmodi aus der Kultur- und insbesondere der Kunst-, Mode- und Architekturgeschichte, deren Einfluss auf die Ästhetik des *JLM* zur Disposition gestellt werden soll. Auf diese Weise soll ein vergleichender Blick auf Darstellungsweisen von Typisierungen vorgeschlagen werden, die sich gerade als visuelle Strategie im *JLM* (formal-)ästhetisch miteinander verweben und die Zeitschrift so als eine Art typisierendes Cluster, das sich Seite für Seite, Monat für Monat und Jahr für Jahr aufbaut, sehen und lesen lassen. Diese Zeitschriftenstruktur nimmt also gerade in ihrer Ästhetik auch Normierungen im Wohnen und Einrichten vor, noch bevor oder während lesende, schauende und blätternde Subjekte diese Tätigkeiten in ihrem Alltag vollziehen.

TYPISIERUNG UND ZIMMERMILDER – EIN VERGLEICHENDER BLICK INS *JLM* (I) —

Die Abbildungstafel der Januar-Ausgabe 1786 ist in zwei Teile gegliedert, die, mit dünnen Rahmenlinien versehen, zwei in etwa gleich große Schaubilder ergeben; das obere präsentiert den erwähnten englischen Stuhl in insgesamt drei Ansichten, die wiederum mit den Ziffern 1 bis 3 nummeriert sind (**Abb. 2**). Im unteren Teil sind vier Accessoires zu sehen. Obwohl es also um das Thema Inneneinrichtung geht, und – wie auch der zugehörige Text zeigt – das Sich-Einrichten und somit Wohnhandeln⁸⁾ der Subjekte in der Zeitschrift verhandelt wird, kann bei dieser Darstellungsform kaum von einem Interieur- oder Zimmerbild, also von dem Bildtyp gesprochen werden, der gerade spezifische Möbel und Zimmereinrichtungen zu sehen gibt.⁹⁾ Unter der Rubrik „Ameublement“ wäre ein solcher Bildtyp durchaus denkbar gewesen und hätte den Darstellungskonventionen voll und ganz entsprochen, umso mehr noch, da teils auch ganze Zimmereinrichtungen und/oder zusammengehörige Möbelstücke thematisiert werden. Ein charakteristisches Merkmal dieses kunsthistorischen Genres ist es, das Interieur als „Raum der Versenkung und der Empfindsamkeit“ (Söntgen 2011: 20) darzustellen, wie es u.a. bei Jean-Baptiste Chardin und François Boucher der Fall ist. Im

8)

Vgl. hierzu die Ausführungen von Irene Nierhaus und Andreas Nierhaus zum Erzeugen von „Wohnen und Wohnhandeln als Gewohnheit“ (Nierhaus/Nierhaus 2014: 14).

9)

Zum Zimmerbild im Biedermeier vgl. u.a. die Ausführungen von Laurie A. Stein, Sektion IV in Ausst.-Kat Berlin/Wien/Paris 2006, S. 188–203, sowie den Ausst.-Kat. Nürnberg 1995.

Zimmer- und Fensterbild der Biedermeierzeit wird dann – nun in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – „die Bezogenheit von Subjekt und Umgebung in den Vordergrund gerückt, als Blickkonstellation, aber auch als eine Form der durchaus körperlichen Situierung“ (ebd.: 25).¹⁰⁾ Körperlichkeit und Geschlechtszugehörigkeit – bzw. die Strategien ihrer Konstruktion und Aufrechterhaltung – sowie die Kategorie der Intimität werden in solchen Bildern ebenso thematisiert; Zimmerbilder und Wohnen werden so miteinander korreliert: „Die bürgerliche Wohnung wird zum realen und imaginativen Ort der Entwicklung des bürgerlichen Subjekts mit seinen Gefühlsbindungen und Tugenden. Die gewünschte neue und intime Qualität wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts als eigenständiges Bildmotiv in einer Welle von Innenraumdarstellungen behandelt.“ (Nierhaus 1999: 94)

— Nun können die *JLM*-Tafeln schwerlich mit diesem Bildtypus und einer „intime[n] Qualität“ in Verbindung gebracht werden, wohl aber – und dies gilt es, im Folgenden zu zeigen – werden hier auch Blicke ausgerichtet, Vorstellungen von (wohnenden) Subjekten und idealen Körpern vermittelt. Die Art und Weise der Vermittlung ist eine andere; hier lädt kein Interieur das Auge zum Verweilen ein, keine Gefühlswelt wird zur Schau gestellt und doch wirken die Bildtafeln daran mit, einen „*Schau_Platz* gesellschaftlichen und gesellschaftspolitischen Handelns“ (Nierhaus/Nierhaus 2014: 9; Hvh. i.O., vgl. Anm. 5) zu entwerfen. Während in den als Interieur-/Zimmerbild zu charakterisierenden Bildern die Frage an ihre ästhetischen Strukturen lautet: *WER* stellt (sich über) *WAS* im Wohnraum dar? – was auf Problematiken der (bürgerlichen) Selbstdarstellung und eine oftmals moralisch-moralisierende Lesart abhebt¹¹⁾ – lautet die Frage an die Darstellungsstrategien des *JLM* vielmehr: *WIE* wird *WAS* im Wohnraum nutzbar? Der Akzent liegt hier also nicht allein auf den abgebildeten, als isoliert zu betrachtenden Objekten und auch nicht auf (fühlenden) Subjekten, sondern vielmehr auf dem Zweck, den sie jeweils und miteinander in diesem Beziehungsnetz zu erfüllen haben. Auf den dieser Logik inhärenten Nützlichkeitsaspekt ist im Folgenden noch näher einzugehen. An dieser Stelle soll mit einem Blick auf Abbildung 2 zunächst nur festgehalten werden, dass es der Teilaspekt der praktischen Nutzung ist, der jeweils auf den Stuhl und auf die darunter abgebildeten Accessoires bezogen (am Bein vorgeführter Jagdstiefel, männlicher Handschuh, Damenschuh und Patten/Stelzenschuh) vorgeführt wird.

10)

Hier bezieht sie sich auf die Gattung des biedermeierlichen Fensterbildes.

11)

Vgl. hierzu die Ausführungen von Katharina Eck und Astrid Silvia Schönhagen in der Einleitung des Sammelbandes *Interieur und Bildtapete. Narrative des Wohnens um 1800* (Eck/Schönhagen 2014: 13–64).

— Die neue Formung der Sitzfläche, die – so wird es im Text betont – mehr Komfort und auch Sicherheit bietet, wird als Teil der dreiteiligen Stuhllansicht besonders hervorgehoben; insgesamt werden die Aspekte der Maße und Passgenauigkeit der Stuhlelemente visuell vermittelt. Hier soll – analog zu den Accessoires darunter – vor allem gezeigt werden, welcher Nutzen für die Platznehmenden (spazierenden, auf die Jagd gehenden etc.) Subjekte zu erwarten ist, denn eine Darstellung des Objektes allein, ohne Vorstellungen dieses Nutzens, wäre hier nicht von Interesse. Dabei ist in den Bildtafeln fast gar keine Räumlichkeit mehr angedeutet, zugunsten einer dominanten Flächigkeit – geradezu einer Aneinanderreihung oder auch eines Umeinander-Kreisens von Objekten – und eines maßnehmenden Blickes der Betrachter_innen. Diese Zeigestrukturen entsprechen visuell vermittelten Wissensanordnungen, in denen auch Subjektwissen generiert und verbreitet wird. Genau dieses (Subjekt-)Wissen und die Art seiner Vermittlung stehen auch in den folgenden beiden Teilkapiteln über Kostümbücher (II) und Architektur- bzw. technische Zeichnungen (III) im Fokus. Es werden dabei etwas ausführlichere Bildbesprechungen präsentiert, um die im Vergleich mit den Zimmerbildern gewichtigere Rolle dieser Darstellungsmodi für das *JLM* aufzeigen zu können.

TYPISIERUNG UND KOSTÜMBÜCHER – EIN VERGLEICHENDER BLICK INS JLM (II)

— Die Rubrik des „Ameublement“, die eines der die Zeitschrift kontinuierlich durchziehenden Hauptthemen darstellt, erscheint in den Kupfertafeln stets kombiniert mit den Themenblöcken und Rubriken der „Weiblichen/Männlichen Kleidung“ und der „Modenachrichten“. Meist folgen auf eine Tafel mit Mobiliar bzw. Wohn- und Gebrauchsobjekten zwei Tafeln mit Modedarstellungen, wobei Kleidung und Accessoires hier zwischen (zeitgenössischer, ‚moderner‘) Bekleidung und (historischem) Kostüm changieren. Die Aspekte der traditionellen Kleidung (Tracht) und die Verweise auf bestimmte Ethnien oder Bevölkerungsgruppen spielen also eine große Rolle, und obwohl diesen Themensträngen im Rahmen dieses Aufsatzes nicht ausführlicher nachgegangen werden kann, ist festzuhalten, dass sie mit den genannten Wissensanordnungen im *JLM* verknüpft sind und sie daher nicht losgelöst von den Dingen des Wohnens betrachtet werden können und sollten.

— Kostüme und Bekleidungsnormen als einen wichtigen „Zweig der Geschichte“¹²⁾ (Gaugele 2015: 54) zu begreifen und

12)

Elke Gaugele zitiert hier Robert von Spalart (1796–1811): Versuch über das Kostüm der vorzüglichsten Völker des Altertums, des Mittelalters und der neuern Zeiten. Nach den bewährten Schriftstellern bearbeitet von Robert Spalart, auf eigene Kosten hg. v. Ignatz Albrecht, 1. Abt. 1. Teil.

systematisch – gerade auch im und durch das Bild – zu erfassen, ist eine Tendenz, die gerade ab den 1790er-Jahren und somit während der ersten Hochphase der Publikation des *JLM* zu beobachten ist, in einem Zeitraum letztlich, in dem „sich die Tendenz hin zu einem autonomen diskursiven Bereich der Kostümgeschichte *durch das Sondieren und Abstecken eines Terrains* abzeichnet“ (ebd.: 51; Hvh. K.E.). Insbesondere die zu dieser Zeit erschienenen Kostümatafeln Robert von Spalarts werden von Elke Gaugele in einen wissenshistorischen Zusammenhang gebracht. Es findet hier ein analoges Verfahren der Systematisierung von (Bildern von) Gegenständen statt – so liegt beiden Großprojekten, der mehrbändigen Kostümkunde und den Journalausgaben, eine Orientierung an und eine idealtypische Weitertradierung von kanonischen Antikebildern zugrunde. Schriften und Schaubilder aus dem umfangreichen Werk, z.B. Johann Joachim Winckelmanns, und auch frühe völkerkundliche Einteilungen, wie die in Johann Gottfried Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, prägen Leitvorstellungen, die, oftmals von konkreten Objekten und einer an ihnen ausgerichteten Geschichtsschreibung ausgehend, auf ein ganzes Menschbild abheben und den Menschen – der ja im aufklärerisch-humanistischen Sinne ein *ganzer*¹³⁾ und in sich selbst vollkommener respektive sich vervollkommnender zu sein hätte – entlang selbst geschaffener Kategorien klassifizieren und in unterscheidbare Gruppen einteilen.

— Eine der maßgeblichen Kategorien oder Klassifizierungsraster ist im späten 18. und im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts – neben der normierten Geschlechtszugehörigkeit – die Zugehörigkeit zu Völkergruppen, mit jeweils ihnen zugeschriebenen nationalen und ethnischen Distinktionsmerkmalen. Wie Gaugele anmerkt, ist nicht nur eine spezifisch mode- und kostümkundliche Klassifizierung wie die Spalarts in ihren Bild-Schrift-Zeichen zugleich als Entwurf für eine als modern verstandene Völkerkunde zu lesen, sondern es kann und muss auch das *JLM* als „Akteur der neuen Ethnografie“¹⁴⁾ (ebd.: 57) verstanden werden. Dabei werden Bekleidungen, aber auch – wie schon gezeigt werden konnte – in bisher kaum erforschter Genauigkeit ebenso Gegenstände des Alltags und des Wohnens gleichsam ‚vermessen‘ an kategorisierte und normierte (Ideal-)Körper rückgebunden. Die Visualisierungen, die das *JLM* präsentiert, scheinen auf den ersten Blick nicht auf Körper zu referieren respektive solche abzubilden; dennoch wird der normierende Aspekt der Körperlichkeit auch in den Gegenständen, die unter „Ameublement“ gefasst

13)

Vgl. dazu das Konzept bei Schings 1994.

14)

Zu bedenken ist hier, dass Gaugele den Herausgeber Bertuch als Akteur her-ausstellt. Jedoch bin ich der Ansicht, dass die Zeitschrift selbst in ihren ästhetischen Strukturen und Anliegen (ihrer Anlage, ihrem Design) der Akteur bzw. die Akteurin ist.

werden, wie dem oben vorgestellten englischen Stuhl, oder unter „Schmuck“ und „Bekleidung“, wie dem Jagdstiefel und dem Handschuh, produziert.

—— Insbesondere in der (Bild-)Praxis des Maßnehmens, Ausmessens und Zuordnens werden überhaupt erst Vorstellungen davon erzeugt, wie die mit den funktionell-nützlichen Dingen des Alltags und des Wohnens in Kontakt tretenden Subjekte ihre Körper und deren Haltungen zeigen oder nicht zeigen bzw. positionieren, herrichten, schmücken, anpassen oder fingieren können. Somit verlaufen auch ethnografische, positivistisch-ordnende und biopolitische Interessenslinien die scheinbar glatten Oberflächen des Zu-sehen-Gegebenen entlang bzw. verknüpfen sich hier zu Schautafeln. Diese versuchen in ihrer scheinbaren Evidenz – verstärkt durch serienmäßig immer weiter erscheinende Hefte und Jahrgänge –, den neu geformten Aussagekomplexen einen möglichst eindeutigen und normierenden Begriff zu geben. „Nicht ein Begriff, der bereits fertig da wäre, bekommt einen Körper, sondern der Körper bekommt allmählich ein begriffliches Gewand; es werden ihm gewissermaßen Begriffsversuche *angemaßt*.“¹⁵⁾ (Ebd.: 58; Hvh. K.E.) Somit sind die in den Tafeln und in den diskursiven Verknüpfungen des Journals vermittelten ‚Dinge‘ – wie die Zeigestruktur der Stuhlskizzen in ihrer Relation mit den Accessoires, über denen sie bildlich thronen – nicht einfach Abbildungen von Dingen, sondern formen sich vielmehr im Moment des Schauens und Zeigens zu einem neu gebildeten *epistemischen Ding* (ebd.). Als ein solches sollen die Tafeln des *JLM* betrachtet werden und nicht als Illustration textueller Beschreibungen, als Paratext oder als Verkaufsförderung.

—— In diesem Kontext des Festschreibens von Wissen werden zudem nicht nur Kulturen beschrieben und verglichen, Zivilisationen und deren vorgebliche Merkmale eingeteilt, sondern vielmehr die konstruierten Bilder davon auch *auf*-geteilt: und zwar auf einen genau bemessenen Bildraum, der auf den Tafeln des *JLM* genauso zur Schau gestellt wird wie die abgebildeten Objekte. Die Ein- und Zuteilungen auf den Druckseiten anderer Großprojekte wie z.B. Alexander von Humboldts *Kosmos* versuchen ebenfalls, sich als ein an der unendlichen Perfektibilität der Welterscheinungen ausrichtendes Archivierungs- und Enzyklopädisierungswerk – stets nachvollziehbar und nachschlagefähig – zu inszenieren. Dies ist kein abwegiger Vergleich mit den Strukturen des *JLM*, wenn man bedenkt, dass sich als Teil von Bertuchs Unternehmensverbund auch bspw. ein *Archiv für Ethnografie und*

15)

Elke Gaugele zitiert hier Rheinberger 2011: 15.

Linguistik (1808) findet, neben zahlreichen Projekten, die – als umfangreiche Bilderbücher angelegt – eine Vielzahl geografischer und physisch-biologischer Erscheinungen in der Welt zu systematisieren versuchen. Es werden also spezifische Schemata mit durchaus konstanten Kategorien und Maßstäben entwickelt, die im Verlauf der Bände bei Spalart – und, analog dazu, mit den weiteren Ausgaben des *JLM* – nur geringfügig modifiziert werden, sodass die Vielzahl an abgebildeten Dingen des Alltags und der Mode ein erweiterbares und normierendes *Schausystem* bildet. Das Schauen nach den Vorgaben eines in der Tafel selbst vorgegebenen Rasters ist ein zentraler Aspekt für die Analyse des *JLM* und der Funktionsweisen seiner visuellen Strukturen. Die historische Dimension dieser Zeigemechanismen wird erst mit dem Blick zurück auf Kostümbücher früherer Jahrhunderte besonders deutlich.

— Auf das Beispiel des Bildtyps der Kostümbücher und -tafeln bezogen, heißt dies, dass sich auch das bei Gaugele zentral diskutierte Werk von Spalart bestimmter Vorläufer bedient, die ebenso eine Traditionslinie an Verknüpfungen von Subjektentwurf, Klassen- und Völkerzugehörigkeiten und Kleidernormen von der Frühen Neuzeit bis ins 19. Jahrhundert begründeten. So stellte der Venezianer Cesare Vecellio im Jahr 1590 auf 415 Holzschnitten (Kuhl 2008: 137) und mit begleitenden Texten nicht nur verschiedene Trachten, sondern vielmehr verschiedene durch ihn bewertete und mit Charaktermerkmalen verknüpfte Subjekttypen vor, die im Laufe der Jahrhunderte den Mode- und Subjektformungsdiskurs näherhin bestimmten und geradezu *verzeichneten* wie auch *vorzeichneten*. Um besser verstehen zu können, dass die Tafeln im *JLM* selbstständige, vom Text entkoppelte Bildinformationen liefern, ist ein genauerer Blick auf das Bild-Text-Verhältnis dieses Kostümbuches aus dem 16. Jahrhundert erhellend: Bereits hier wird klar, dass die Texte weder einen puren Kommentar zum Bild bereitstellen, noch das Bild den Text erklären kann, denn:

„[d]ie Textinhalte variieren zum einen erheblich, zum anderen verändert sich auch ihr Verhältnis zu den Bildern. Mitunter wertet und vergleicht Vecellio das Dargestellte im schriftlichen Teil, erwähnt verwendete Quellen oder bringt Anekdoten an. Fast immer ist ein beschreibender Teil mit von der Partie [...]. Dennoch sind seine Bildseiten keineswegs dekorative Illustrationen des Textes, sondern Sachbeschreibungen, die im übrigen den Vorzug der leichteren Verständlichkeit bieten. Blanc spricht in diesem Zusammenhang von einem

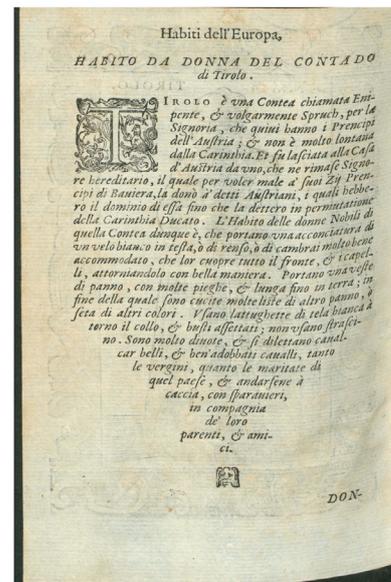
„ensemble indissociable, qui ne privilégie nullement la lecture proprement dite mais renvoie l'utilisateur du texte à la figure et vice versa. Ce genre de dispositif s'oppose à toute hiérarchisation des modes de représentation [...]“. Im übrigen sind die Holzschnitte als Informationsträger selbständiger als die Kommentare, denn Vecellio verzichtet darauf, das in den Bildern Geleistete schriftlich zu wiederholen, die Graphiken liefern ein Wissen, das für das Verständnis der Texte in den meisten Fällen Voraussetzung ist.“ (Ebd.: 132f.)

Die Bilder sind demnach selbstständige Wissensträger und Wissensvermittler, die mit ihrer eigenen (Bild-)Sprache arbeiten – die Analyse des formalen Bildaufbaus der Kostümbilder kann entsprechend nähere Erkenntnisse zum *Maßnehmen*, *Vermessen* und zur *Typisierung* bringen, die dann für die Spezifik der Bildsprache auf den Tafeln des *JLM* wichtig werden.

Ein Vergleich der beiden im vierten Kapitel bei Vecellio hintereinander vorgestellten Frauenfiguren *Donna di Tirolo* und *Donzella nobile augustana* zeigt zunächst deutlich, wie wichtig die vorgenommenen *Rahmungen* sind: An und für sich nicht Teil des Kostüms und des eigentlichen Bildinhalts, springt dieses Bildelement sofort ins Auge (**Abb. 3 u. 4**). In der ausführlichen Monographie zu diesem Werk von Isabel Kuhl ist nur von den in Text und Bild vermittelten Charakterisierungen der Frauen die Rede, wenn es zu diesen beiden Abbildungen z.B. heißt:

„Den Holzschnitten nach teilen die im vierten Kapitel der *Habiti* vorgestellten Damen einige Gemeinsamkeiten: ihre Haltung und Gestik ist schlicht und bescheiden, die Gesichter fast ausdruckslos. Aus den jeweiligen Texten hingegen treten dem Leser Frauen entgegen, die ganz unterschiedliche Leben führen: die Tirolerin reitend und auf der Jagd, die adlige Augsburgerin in geradezu forschem Austausch mit Fremden [...]. Solcherlei Unterschiede beschränken sich keineswegs auf die weiblichen Figuren und auch nicht auf die deutschen Kostüme [...]“. (Ebd.: 130)

Jedoch erfüllt der bei Kuhl nicht weiter beachtete Rahmen bereits die Funktion, den Figuren einen gewissen Objektstatus zu verleihen; wie ein Bild, das gerahmt wird, präsentieren diese Frauenfiguren sich den Beschauer_innen und stellen Typen einer Tiroler Landfrau und einer adligen Augsburgerin dar. Dabei ordnen

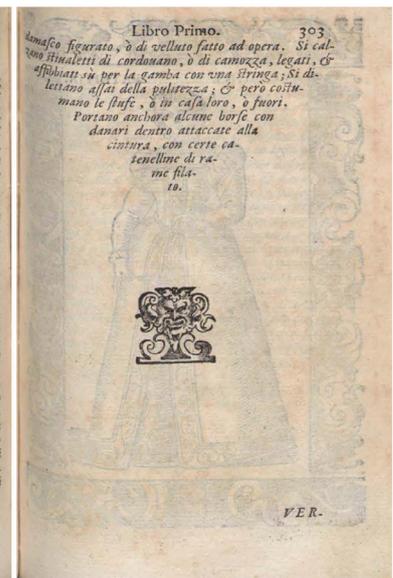
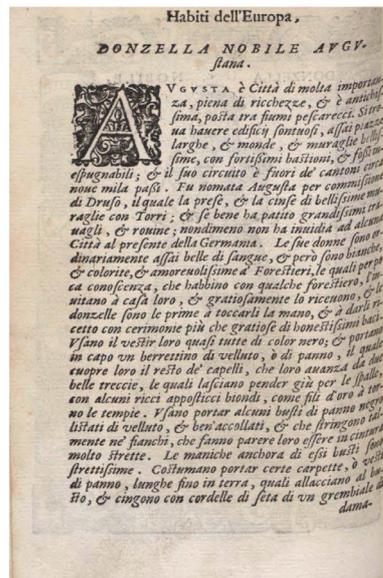


// Abbildung 3.1 & 3.2
Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni: Donna Di Tirolo*

die Grotesken des Rahmens der Tirolerin sie in eine eher gröbere und fast karnevaleske Umgebung ein (Abb. 3). Zudem geht rechts wie links je ein Ornament in Richtung Seitenrand ab, geformt wie ein Henkel und mit jeweils einer satansähnlichen Büste gekrönt. Diese Gestaltung des Rahmens korrespondiert mit der Kleidung und dem durch sie genormten weiblichen Subjekttyp einer ländlichen Figur, die gerade im Brust- und Armbereich mit dem steifen Oberteil ihres Gewandes, gleich einem Panzer, robust genug für ihren Alltag wirkt. Der Rahmen macht somit ein Ordnungsprinzip deutlich, das sich im Bild-, Inhalt – also der dargestellten Figur – wiederfindet. All diese Elemente zusammen bilden dann das eigentliche Schausystem, von dem zu Beginn in diesem Teilkapitel die Rede war.

— Noch deutlicher wird dies, wenn man Rahmen und Bild-, Inhalt der nächsten Seiten anschaut: Die Augsburgerin ist nicht nur in einer feineren, noch dazu gerade im Bereich ihrer Schürze in einer stärker gemusterten Kleidung sowie mit einer schlankeren Taille abgebildet, was ihren gehobenen Stand betont (Abb. 4). Auch ihr Rahmen ist aufwendig gestaltet, wiederum analog zur Kleidung mit den eleganten Faltenwürfen und dem Muster der Schürze; er enthält mehr Blumenmotive als Grotesken und die Podestmaske, die sich unten mittig im Rahmen findet, stellt einen jungen Putto dar. Es kann also festgehalten werden, dass sich dieses Schau- und Ordnungssystem sowohl über die Bild- und Textinhalte als auch über formale Bildelemente konstituiert und wir es hier weder mit einem reinen Porträt – schon gar nicht mit einem individualisierten – noch mit neutralen Objektdarstellungen zu tun haben. Bild und Text sind nicht klar voneinander trennbar, wie in einem medialen Spiel. Dies wird auch noch einmal mit Blick auf den jeweils begleitenden ‚Text‘ eine Seite später deutlich: Durch die verwendeten verzierten Initialen am Anfang und die Trichterform am Ende des Textes, die das Satzbild auf immer kürzere Zeilen und schließlich nur eine Silbe hinauslaufen lässt, wird auch die Schrift bildhaft und Teil des Schausystems. Die Form erinnert an ein Wapen¹⁶⁾ und passt somit durchaus zu einem politischen Diskurs von

16) Ich danke an dieser Stelle Kathrin Heinz für den Hinweis.



// Abbildung 4.1 & 4.2
Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni: Donzella Nobile Augustana*

Markierungen und Zuordnungen, von Aufteilungen von Raum und Zuständigkeiten, denn nicht zufällig geht es auch um eine Zuordnung der Figuren und Typen zu Regionen und Städten.

—— Rahmungen, Textbilder und integrierte Bildelemente lenken gezielt Blicke und weisen das Dargestellte als formal streng geordnete Wissensformationen aus. Das gebundene und als Ganzes präsentierte Heft des *JLM*-Projektes etwa 200 Jahre später bietet ebenfalls solche Wissensordnungen in einer Verschränkung von Darstellungsmodus und Dargestelltem; hier dominieren nun keine solche verzierten Rahmen mehr, die Objekte und Figuren werden eher freigestellt ‚schwebend‘ und weniger stark zentriert oder als Bild gerahmt zu sehen gegeben. Die Wissensobjekte werden auf eine Art typisiert und zur Schau gestellt, die man als technisierten Darstellungsmodus bezeichnen kann. Auf diesen Modus und worauf das *JLM* damit rekurriert, darauf soll im Folgenden näher eingegangen werden.

TYPISIERUNG UND ARCHITEKTUR- BZW. TECHNISCHE ZEICHNUNGEN – EIN VERGLEICHENDER BLICK INS JLM (III)

—— Die oben benannten Verbindungen von Ameublement-Tafeln des *JLM* in die Wohnzimmer und Salons wohlhabender Kaufleute und Adelige wie der verwitweten Herzogin Anna Amalia in Weimar oder dem Fürsten Franz von Anhalt-Dessau zeigen: Die Zeitschrift setzt auf Wohnbilder, die ein zweckmäßiges, gut mit allen Dingen des Gebrauchs kombinierbares und in diesen Eigenschaften stets elegantes Wohnen vermitteln, welches sich wiederum konkret in Möbelstücken und Wohndingen materialisiert. Wie schon aufgezeigt wurde, galt es in der Zeitschriftenlogik, diese konkreten Dinge zu einem Diskurskomplex rund um ein *Wohnwohlleben* zusammenzufügen, das einem Ideal der englischen Produktion und einer damit verknüpften (material-)technischen Innovationskraft folgt.

—— Dieses englische Ideal wurde durch das serielle Prinzip einer Kette von *Vorausverweisen – konkreter Verbildlichung – Rückblicken* immer wieder neu heraufbeschworen, wie das Beispiel des englischen Mobiliars aus dem Jahr 1786 – also den ersten drei Ausgaben überhaupt – zeigt: Im Januar gab es zunächst den Stuhl des somit auch in Text und Bild erst als Serie markierten zusammenhängenden Mobiliars zu sehen (**Abb. 2**); wie bereits ausgeführt worden ist, sehen wir den Stuhl dabei im oberen Teil der Tafel in drei Ansichten. Dabei handelt es sich um eine Farabbildung einer nach rechts gedrehten Frontalansicht, um eine Skizze bzw.

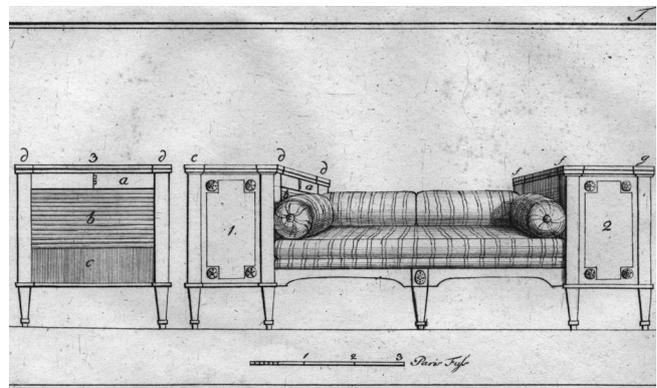
einen Seitenriss im Ganzen und eine Skizze, die nur die Sitzfläche abbildet. Diese Art der Darstellung ist eine stark technisch-funktionale; sie versucht, nicht nur einzelne Objekte, sondern auch ein spezifisches Format des Zueinander-Stellens von Objekten und Ansichten zu sehen zu geben. Es ist eher eine Lehrtafel, die eine sehr aktive Auseinandersetzung seitens der Lesenden einfordert und nicht nur ein flüchtiges Hinschauen. Um zunächst noch bei dem Aspekt der englischen ‚Serie‘ zu bleiben und dann nochmals auf die Technisierung zu kommen, ist die Ergänzung des Stuhls durch ein ihm zugeordnetes Kanapee im Februar und eine Kommode im März genauer zu untersuchen. Diese Präsentation ist erst der Auftakt zur Darstellung weiterer bemerkenswerter englischer Möbel; es folgen z.B. im Jahr 1788 das *Study Bed* (April; **Abb. 5**) und im Jahr 1791 eine *Washing Mill* (März; **Abb. 6**).

— Diesen Möbeln sind bereits *Tätigkeiten* im Wohnzusammenhang und zugleich Zuweisungen an Subjekte, die mit ihnen umgehen sollen, zu- und eingeschrieben: Das *Lernen* und *Arbeiten* ist in Jahrgang 3 durch ein sogenanntes Verwandlungsmöbel an modernes und komfortables Wohnen anpassungsfähig gemacht, in Jahrgang 6 wiederum das *Waschen* als ein effizienter und nach genau bemessenen Abläufen funktionierender Vorgang ins Bild gesetzt worden. Diese Tätigkeiten werden entsprechend im *JLM* erklärt – Leser_innen sollen diese Dinge des Wohnens nicht nur beschauen, sie sollen sich diese auch selber aneignen, um dann das der Zeitschrift Schritt für Schritt entnommene Wissen anzuwenden! Die meisten Möbel und Gegenstände, wie auch *Study Bed* und *Washing Mill*, zeigen sich hier als funktionelle, wie in technischen Zeichnungen und Gebrauchsskizzen vermittelte Dinge zur Optimierung des Wohnens und zur Verbesserung von Abläufen und Prozessen. Auf diese Weise wird auch das Wohnen selbst als ein Prozess dargestellt, der stets technisch und funktionell weiter zu optimieren ist; zugleich werden die hier hinein imaginierbaren Subjekte wiederum als sich im Wohnen bildende entworfen.

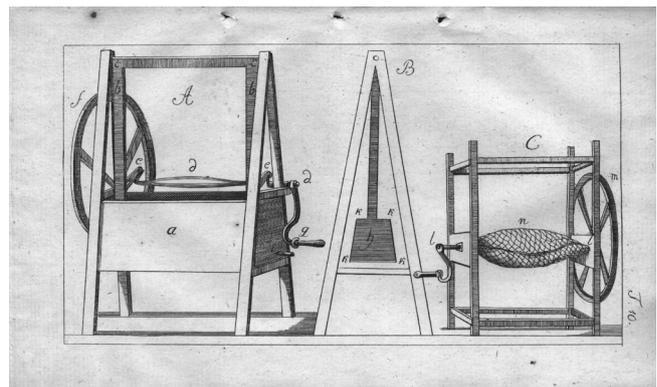
— Das *Study Bed* stellt einen Hybrid aus Schreibtisch und Ruhebett dar,¹⁷⁾ es soll eine vollkommene Anpassung an den Leib bieten, und visualisiert somit den vom *JLM* immer wieder

17)

Siehe auch den Katalogteil in:
Ausst.-Kat. Weimar 2012.



// **Abbildung 5**
Study Bed, *JLM* 1788 (April)



// **Abbildung 6**
Englische Patent-Waschmaschine/
Washing Mill, *JLM* 1791 (März)

diskursivierten Komfort auf (buchstäblich) allen Ebenen als neues Leitbild. Es intensiviert noch einmal den Eindruck eines ‚objektiv‘ in seiner Gegenständlichkeit frontal von vorne sich zeigenden Möbels, dessen Maße durch die Maßeinheit eines Pariser Fußes, auf dem es quasi steht, vordergründig ins Bild geholt werden – letzteren kennen wir in ähnlicher Weise schon von der Abbildung des englischen Kanapees (**Abb. 1**). Die Vermeidung jeglicher realistischer Räumlichkeit oder eines Kontextes mit anderen Raumdingen, wie es ja der Sehgewohnheit aus dem Bildtyp der Zimmerbilder entsprochen hätte, sticht ebenso ins Auge wie die perspektivische Verzerrung, die beide Seitenteile (mit integrierten Kommoden) vollständiger sichtbar machen, und die leichte Kippung nach vorne (**Abb. 5**). Das Bett soll in seiner Nutzbarkeit und Machbarkeit ins Auge ‚springen‘, und die wiederum neben ihm platzierte Ansicht seines Seitenteils im Profil vervollständigt den Eindruck einer von allen Seiten Maß nehmenden technischen Skizze, die hauptsächlich einen Gebrauch ins Bild setzt. Solcherlei Skizzen und Zeichnungen sind aus der Architektur bekannt und lehnen sich an diese Darstellungsformen an, sodass die dargestellten Möbel, freigestellt vor einem meist blanken oder nur schraffierten Hintergrund und in einer hervorstechenden Massivität mit mehreren vertikalen und horizontalen Ebenen versehen, geradezu architektonisiert sind.

— Die visuelle Verknüpfung von Möbelmaterial, Passgenauigkeit und Zweckerfüllung bzw. -optimierung als ein Hauptmerkmal der Wohnbilder im *JLM* konnte bereits herausgehoben werden. Ein weiterer interessanter Aspekt, der besonders im *Study Bed* deutlich wird, ist jedoch auch der von den sich mit und in den Möbeln erst anpassenden – sozusagen auch auf dieser Ebene passgenauen – Geschlechterrollen. So wird das *Study Bed* dem als männlich bestimmten Bedürfnis nach Denken und Arbeiten in häuslich-gemütlicher Atmosphäre zugeordnet: „Man kan sich auch für Männer, die viel lesen, und oft gern liegend studiren, kein bequemes Meuble dencken als dieß“, heißt es im Beschreibungstext in Rubrik VI, Ameublement, unter dem Titel *Ein Englisches Study-Bed, oder Studierzimmer-Bett* (*JLM*, April 1788, S. 150).

— Ein dementsprechendes Beispiel für ein ins Bild gesetztes weibliches Tun im Wohnen findet sich in der Juni-Ausgabe des Jahres 1803: Hier ist ein Sofabett abgebildet, das wiederum hauptsächlich in der Reihenfolge der Kupfertafeln (Nr. 16–18) als weiblich lesbar wird (**Abb. 7.1–7.3**). Es erscheint fast leer im Umriss, in dem Sinne, dass auch hier kein weiterer Hintergrund oder etwas

die Blicke vom Objekt Ablenkendes zu sehen ist. Es sind in einer Zweiteilung in verschiedenen Ansichten auf beiden Bildhälften eingezeichnet: links die aufgesetzten Gestänge des ein Himmelbett andeutenden Möbels in ihrer ‚nackten‘ tragenden Funktion, rechts hingegen die flexibel anbringbaren Draperien für dieses Gerüst (**Abb. 7.3**). Die Vorhänge setzen sich nach unten hin zu der gerafften Sofadecke fort, nach oben gehen sie in Bordüren und schließlich in eine als Bekrönung des Baldachins aufgesetzte Feder über. Mit ihren Stoffen und dem stark betonten Dekor der Feder gehört dieses Sofabett – das eben gerade keiner Arbeit oder irgendeiner anderen aktiven Tätigkeit, sondern als Liegeort dient – in eine weibliche Sphäre, wie sie so oft im *JLM* entworfen wird.¹⁸⁾

— Diese als weiblich markierte Sphäre wird zudem in den beiden vorgeschalteten Tafeln, die ihrerseits das weiblich-dekorative zur Schau stellen, schon visuell vorbereitet: Tafel 17 zeigt eine Frau im weißen Hausgewand, die sich so bekleidet bereits auf dem folgenden Sofabett niederlassen könnte (**Abb. 7.2**). Die Faltungen ihres reinlich-weißen Kleides und die ihren Kopf schmückende, ebenfalls (hier mit einer Schleife) geraffte Haube korrespondieren mit dem Liegemöbel. Tafel 16 als erste der Dreierserie gibt in einem sechsteiligen Schaubild je zwei Paarungen zu sehen (**Abb. 7.1**). Oben und mit den Ziffern 1 und 2 markiert sind es Damenköpfe, die wiederum mit Schleifen versehene Hauben tragen, darunter bilden für sich allein schwebende, einander zugewandte Hauben jeweils die Paare mit den Nummern 3 und 4 sowie 5 und 6. Die Damenköpfe sind körperlos und erfüllen lediglich die Funktion, die Hüte zu präsentieren; die hier gezeigten weiblichen Subjekte werden also im Schema der Hauben und Accessoires selbst wiederum zu Objekten des Beschauens und Schmückens. Während noch in den Kostümbildern von Vecellio, die eine Tirolerin und eine Augsburgerin zeigen, der Objektstatus der Frauen, ihr Ins-Bild-gesetzt-Sein, hauptsächlich über die starke visuelle Ästhetik der Rahmung markiert wird, ist es hier das Im-Bild-Sein der entkörperlichten Damen im Reigen der Hüte, in einer Anordnung auf der geometrisch abgesteckten Fläche mit anderen Objekten. Wie sich aus diesen Ausführungen ergibt, ist es gerade die Kombination aus Mode- und anderen Schautafeln, den visuellen Strategien, durch die die Frauen einen Objektstatus erhalten, und die Zusammenstellung von Textkommentaren v.a. aus den Rubriken „Ameublement“ und „Modenachrichten“, welche einen Prozess der Normierung und Kategorisierung des dem „Wohlleben“ zugeordneten und moralisch richtigen Wohnens in Gang setzt und hält. Dieser Prozess wird

18)

Zu Innenraum, Stoffen und Weiblichkeit vgl. insb. Nierhaus (1999: 115–139) das Kapitel „Text + Textil. Zur Geschlechtsfigur von Material und Innenraum“ sowie Helmhold 2012.



// Abbildung 7.1
Tafel 16, *JLM* 1803 (Juni)



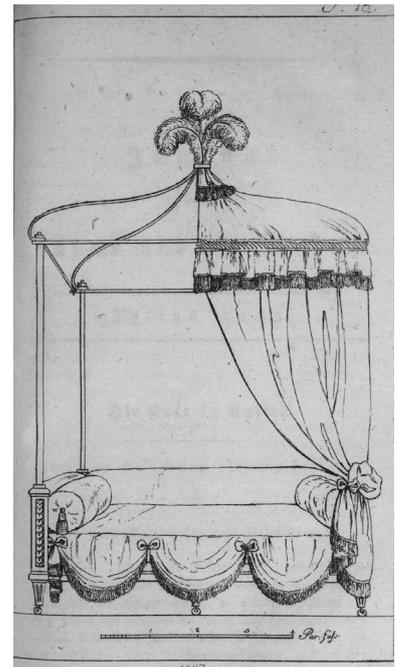
// Abbildung 7.2
Tafel 17, *JLM* 1803 (Juni)

durch die Serialität der Zeitschrift begünstigt – oder vielmehr erst ermöglicht.

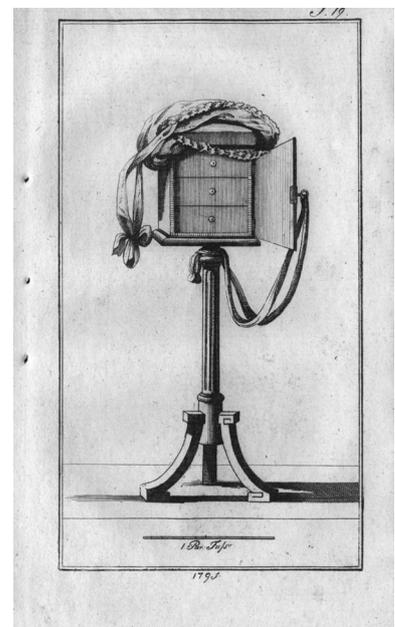
— Andere Beispiele für ein visuell vermitteltes weibliches Tun im Haushalt und die Idealvorstellung einer Multifunktionalität dieses weiblichen Wohnens – als Gegenstück zum *Study Bed*-Prinzip – bilden das Nähmagazin vom Juni 1795 (**Abb. 8**) und die erwähnte *Washing Mill* (**Abb. 6**). Die in Text und Bild betonte Zierlichkeit sowie Stofflichkeit des Nähtischchens (welche sich im integrierten Nähkissen und -beutel sowie dem Überzug für das Möbel zeigen) sind wieder Variationen von Vorstellungen einer zurückgenommenen, grazil-eleganten und auf die Erfüllung ihrer Aufgaben perfekt zugeschnittenen Dame des Hauses (welche sich im Wohnen nützlich macht). Bei Anne-Katrin Rossberg ist zu dieser Verbindung der äußeren Merkmale von Dingen mit der Moralität von Frauen zu lesen: „Klein ist der Schreibtisch, [...] klein sind Möbel, sind Schmuck- und Schatzkästchen, [...] und schließlich das Zimmer selbst [...]. Fein, das heißt zierlich und zart, sind die Möbel.“ Hier kommt es zu einer „Verbindung von Galantem Zeitalter und den Frauen.“ (Rossberg 2011: 143–153) Es wird ein Ordnungsideal entworfen und mit weiblichem Schaffen wird verknüpft, möglichst viele Dinge von möglichst guter Qualität übersichtlich und griffbereit zu bewahren. Im *JLM* zeigt das Schränkchen sein Inneres und wirkt noch zudem durch das Nähkissen wie mit einem Hut versehen; es öffnet sein Türchen mit einem Stoffband und offenbart, was es zu bieten hat – das Thema der Warenpräsentation als eine zeitschriftentypische Taktik und Didaktik wird hier subtil ins Bild geholt (**Abb. 8**).

— Eine ähnliche Bildsprache ist bei der Waschmaschine erkennbar; auch hier zeigt das Möbel/Gerät selbst seine Zweckmäßigkeit und Gebrauchsfähigkeit, allerdings wiederum im Medium der schematisierenden technischen Grafik (**Abb. 6**). Die bekannte Einteilung in einzelne Ansichten bzw. Schaubilder (A, B u. C) und die Indexierung mittels Groß- und Kleinbuchstaben dient dazu, alle Einzelteile in eine BEZIEHUNG zueinander zu setzen. Es handelt sich also auch um eine Beziehungsarbeit (zwischen Objekten und Subjekten sowie deren Räumen und Zuordnungen), die die Zeitschrift vermittelt!

— Das *JLM* entwirft nicht nur Typen an Möbeln und an wohnenden (geschlechtlich markierten) Subjekten, sondern präsentiert sich auch immer selbst als Produzent(in) von Waren, Subjekten und moralischen Implikationen. Sie alle werden als Maß genommen und in ein Verhältnis zueinander gesetzt. Wie an



// Abbildung 7.3
Tafel 18, *JLM* 1803 (Juni)



// Abbildung 8
Nähmagazin, *JLM* 1795 (Juni)

obigen Beispielen gezeigt wurde, finden sich in den Kupfertafeln visuelle Strukturen und Bildlogiken, die auf historisch geläufige Bildtypen zurückgehen und sich nun in der Fortsetzungs- und Ergänzungslogik einer Zeitschrift neu aufbauen und ausrichten. Dabei wird über eine technisierte, schematisierte und kategorisierende visuelle Argumentation – in Interdependenz mit den Texten und Anzeigen – eine Wissensordnung geschaffen und potenziell unendlich weitergeführt. Zugleich wird v.a. auf das Wohnen und die damit verbundenen Tätigkeiten bezogen ein als faktisch und nützlich konstruiertes Wissen über den Gebrauch von Gegenständen visualisiert, das bei den Leser_innen und Betrachter_innen ein Begehren wecken kann. Die Tatsache, dass hier – wie Boris Gibhardt festhält – „der eine Genussgegenstand den anderen hervorruft“¹⁹⁾ ist insbesondere auf die Wirkungskraft der spezifischen bildlichen Darstellungsstrategien im *JLM* zurückzuführen.

// **Abbildungsnachweis**

Abb. 3.1 3.2 und 4.1/4.2.: Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf, urn:nbn:de:hbz:061:1-3275. Die Handschrift/Inkunabel ist Leihgabe der Stadt Düsseldorf an die Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Alle anderen Abbildungen stammen aus dem digitalen Bestand des Portals „journals@UrMEL“. Mit freundlicher Genehmigung der Klassik Stiftung Weimar.

// **Literatur**

Ausst.-Kat Berlin/Wien/Paris 2006, Hans Ottomeyer et. al. (Hg.): Biedermeier. Die Erfindung der Einfachheit, Ostfildern, Hatje Cantz
Ausst.-Kat. Nürnberg 1995, Christiane Lukatis (Hg.): Mein Blauer Salon: Zimmerbilder der Biedermeierzeit, Verlag des Germanischen Nationalmuseums
Ausst.-Kat. Weimar 2012 (Klassik Stiftung Weimar und Deutsches Forum für Kunstgeschichte Paris), Sebastian Böhmer et al. (Hg.): Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen, Berlin u.a., Deutscher Kunstverlag
Bertuch, Friedrich Justin / Kraus, Georg Melchior (1807): Ein Paar Worte zu dessen Portraite als Titelpuffer dieses Jahrgangs. In: *Journal des Luxus und der Moden*, Januar, H. 1, S. 3–9
Diers, Michael (2000): Bertuchs Bilderwelt. Zur populären Ikonographie der Aufklärung. In: Kaiser, Gerhard R. / Seifert, Siegfried (Hg.), *Friedrich Justin Bertuch (1747–1822)*, Verleger, Schriftsteller und Unternehmer im klassischen Weimar. Berlin, De Gruyter, S. 433–464
Eck, Katharina (2018): Tapezierte Liebes-Reisen. Subjekt, Gender und Familie in Beziehungsräumen des frühindustriell-bürgerlichen Wohnens. Bielefeld, transcript
Dies. / Schönhausen, Astrid Silvia (2014): Imaginationsräume des (bürgerlichen) Selbst. Möglichkeiten und Herausforderungen kulturwissenschaftlicher Analysen des Wohnens in Bildtapeten-Interieurs im frühen 19. Jahrhundert. In: Dies., *Interieur und Bildtapete. Narrative des Wohnens um 1800, wohnen+/-ausstellen*. Bielefeld, transcript, Bd. 2, S. 13–64
Gaugele, Elke (2015): Kostümgeschichten und frühe Modetheorien des 19. Jahrhunderts als Wissensordnungen der Moderne. In: König, Gudrun M. u.a. (Hg.), *Die Wissenschaften der Mode*. Bielefeld, transcript, S. 49–79
Gibhardt, Boris Roman: Verkauf der Sinnlichkeit – Materielle Innovation und Ästhetische Opposition im Klassischen Weimar. In: Ausst.-Kat. Weimar 2012, S. 146–155
Haaser, Rolf (2011): Birnbaum statt Mahagoni: Wörlitzer Möbel und das *Journal des Luxus und der Moden*. In: Holm, Christiane / Dilly, Heinrich (Hg.), *Innenseiten des Gartenreichs*. Halle, Mitteldeutscher Verlag, S. 264–267
Helmhold, Heidi (2012): Affektpolitik und Raum. Zu einer Architektur des Textilen. Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König
Holm, Christiane / Dilly, Heinrich (2011): *Innenseiten des Gartenreichs*. Halle, Mitteldeutscher Verlag

19)

Siehe den Beitrag von Boris Roman Gibhardt: *Verkauf der Sinnlichkeit – Materielle Innovation und Ästhetische Opposition im Klassischen Weimar*, in: Ausst.-Kat. Weimar 2012, S. 146–155.

Kaiser, Gerhard R. / Seifert, Siegfried (2000): Friedrich Justin Bertuch (1747–1822): Verleger, Schriftsteller und Unternehmer im klassischen Weimar. Berlin, De Gruyter Knorr, Birgit (1974): Georg Melchior Kraus (1737–1806). Maler – Pädagoge – Unternehmer. Biographie und Werkverzeichnis. Diss., Friedrich-Schiller-Universität Jena, Digitale Bibliothek Thüringen
https://www.dbthueringen.de/servlets/MCRFileNodeServlet/dbt_derivate_00003087/Knorr.pdf (04.06.2018)
Kuhl, Isabel (2008): Cesare Vecellios Habiti antichi et moderni: Ein Kostüm-Fachbuch des 16. Jahrhunderts. Diss., Köln. https://kups.ub.uni-koeln.de/2878/2/diss_kuhl.pdf (09.06.2018)
Kuhles, Doris (2000): Das „Journal des Luxus und der Moden“ (1786–1827). Zur Entstehung seines inhaltlichen Profils und seiner journalistischen Struktur. In: Kaiser, Gerhard R. / Seifert, Siegfried (2000), Friedrich Justin Bertuch (1747–1822): Verleger, Schriftsteller und Unternehmer im klassischen Weimar. Berlin, De Gruyter, S. 489–499
Nierhaus, Irene (1999): arch6: Raum, Geschlecht, Architektur. Wien, Sonderzahl
Dies. / Nierhaus, Andreas (2014): Wohnen Zeigen. Schau_Plätze des Wohnwissens. In: Dies. (Hg.), Wohnen Zeigen. Modelle und Akteure des Wohnens in Architektur und visueller Kultur, wohnen+/- ausstellen. Bielefeld, transcript, Bd. 1, S. 9–35
Rheinberger, Hans-Jörg (2011): Epistemisches Ding und Verkörperung. In: Blum, André L. u.a. (Hg.), Verkörperungen. Berlin, Akademie Verlag, S. 15–19
Rossberg, Anne-Katrin (2011): Wie Frauen Zimmer wurden. Zur Wohnkultur im 18. und 19. Jahrhundert. In: Hackenschmidt, Sebastian/ Engelhorn, Klaus: Möbel als Medien: Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge, Bielefeld, transcript 2011, S. 143–153
Schings, Hans-Jürgen (1994): Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert, DFG-Symposium 1991, Stuttgart/Weimar, Metzler
Schroeder, Susanne (2011): Der Grüne Salon im Wittumspalais in Weimar und seine Popularisierung durch das Journal des Luxus und der Moden. In: Holm, Christiane / Dilly, Heinrich (Hg.), Innenseiten des Gartenreichs. Halle, Mitteldeutscher Verlag, S. 253–263
Söntgen, Beate (2011): Interieur und Zimmerbild. Zur bürgerlichen Darstellungskultur. In: Holm, Christiane / Dilly, Heinrich (Hg.), Innenseiten des Gartenreichs. Halle, Mitteldeutscher Verlag, S. 18–33

// Angaben zur Autorin

Katharina Eck ist als Postdoc an der Universität Bremen am Institut für Kunstwissenschaft – Filmwissenschaft – Kunstpädagogik in der Kooperation mit dem Mariann Steegmann Institut. Kunst & Gender beschäftigt. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Zeitschriftengestaltung und Subjektformung, Theorien und Methodologien des Interieurs, Gender Studies des 18. und 19. Jahrhunderts, Materielle Kultur der Vormoderne. Publikationen (Auswahl): „Tapezierte Liebes-Reisen. Subjekt, Gender und Familie in Beziehungsräumen des frühindustriell- bürgerlichen Wohnens“, Bielefeld, transcript 2018 (Schriftenreihe wohnen +/- ausstellen, Bd. 4); „Houses are Organisms“: Fluchtlinien durch Wohnungen, Beziehungsgeschichten und indigene Zeit-Räume in Gabriella Giandellis *interiorae*. In: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung #3 (2016), S. 23–46. <http://www.closure.uni-kiel.de/closure3/eck>, 05.12.2016; „Interieur und Bildtapete: Narrative des Wohnens um 1800“, Herausgeberschaft zusammen mit Astrid Schönhagen, Bielefeld, transcript 2014 (Schriftenreihe wohnen+/-ausstellen, Bd. 2).

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

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

// License

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



WOHNEN IN DER *GARTENSCHÖNHEIT* – NARRATIVE VOM WOHNEN IN/MIT DER NATUR IM 20. JAHRHUNDERT

Wohnen ist nicht auf den Innenraum begrenzt. Vielmehr ist auch der dem Haus zugehörige Garten als *Wohngarten* schon seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts ein Begriff.¹⁾ Als Kombinationen von Zier- und Nutzgärten waren diese Gärten ein Schritt der Entprivilegierung von privatem Grün, der in etwa parallel zu Diskussionen von Volksgärten und Volksparks im öffentlichen Raum verläuft. So treffen auch im Haus- oder Wohngarten zu dieser Zeit die Frage nach der Nutzbarkeit und die Frage nach dem guten/besseren und gesunden Leben in/mit der Natur aufeinander. Der Garten als Mittler zwischen (Wohn-)Kultur und (wilder) Natur, konkret zwischen Wohnhaus und Landschaft²⁾, steht im Mittelpunkt des darin enthaltenen didaktischen Diskurses bzw. der verschiedenen Narrative gesunder Natur im Garten; analog dazu vermittelt der Garten auch zwischen der scheinbaren Privatheit des Heimes und der (städtischen) Öffentlichkeit.

— Als ein dem Wohnraum zugehöriger Ort zwischen Kultur und Natur, der sich in seiner von der Vegetation vorgegebenen Dynamik ständig wandelt und nicht im Sinne einer gebauten Architektur erhalten werden kann, sondern durch Pflege immer wieder neu hergestellt werden muss, ist eine (Re-)Präsentation des Gartens im Medium der monatlich erscheinenden Zeitschrift besonders interessant. Auch in der Zeitschrift werden durch das serielle Erscheinen Themen immer wieder neu ‚hergestellt‘ und weiterentwickelt. So werden die Entwicklungen und Veränderungen (des Gartenwohnens) im Verlauf des Jahres abgebildet und jahreszeitliche Schwerpunkte gesetzt.³⁾ Der Privatgarten als Wohnraum im Spannungsfeld zwischen „Naturbemeisterung und Naturhingabe“ (Foerster 1917, Vorwort zu ebd. 1922: 5) in seiner medialen Darstellung kann so (auch) anhand von Gartenzeitschriften untersucht werden: Das kulturelle Subjekt in seiner Konfrontation mit der Natur im Garten – Natur kultivierend, aber auch in Rückkehr zur Natur gesundend – erhält hier Anleitung und Idealbild zum Wohnen im Draußen.⁴⁾

— Zeitschriften als Populärmedien beleuchten also das Objekt *Wohngarten* in seiner Diskursivität und dabei seriell hergestellten Ästhetik; es wird daher folgend eine Zeitschrift untersucht, die neben Fachleuten auch ausdrücklich LeserInnen anspricht, die

1)

Die Bezeichnung Wohngarten wird in der Regel auf Harry Maasz um 1930 zurückgeführt (Uerscheil/Kalusok 2003: 273), ist jedoch auch früher schon in der Fachliteratur zu finden (bspw. Encke 1907: 157). Diskussionen zum Thema gehen der Begriffsbildung voraus, sind also schon im 19. Jahrhundert verbreitet (bspw. Jäger 1845).

2)

Dabei ist Landschaft immer mehr als die bloße Umgebung oder Gegend – sie hat vielmehr eine politische Dimension, ist Wirkungsgefüge, das durch Gesellschaft(-sordnungen) geprägt und wiederum diese prägend/vermittelnd als ästhetisches Gefüge konstruiert wird (bspw. Nierhaus u.a. 2010 oder Trepl 2012).

3)

Die in dieser Darstellungsweise begründete Idee einer besonderen Aktualität steht dabei einer der Produktionsweise des Zeitschriftenmediums geschuldeten notwendigen Vorausplanung entgegen: Um scheinbar ‚aktuelle‘ Fotografien von jahreszeitlichen Gartenszenen rechtzeitig drucken zu können, müssen diese in der Regel aus dem Vorjahr stammen.

4)

Obwohl gemeinhin eine gesundheitsfördernde Wirkung von Privatgärten vorausgesetzt wird, – nachweisbar ist dies in der Fachdiskussion spätestens seit Beginn des 20. Jahrhunderts – gibt es bislang nur wenige Studien zur Gesundheitswirkung von privaten Gärten (Körner u.a. 2008: 11).

keine fachliche Ausbildung besitzen. Dies geschieht in der Zeitschrift *Gartenschönheit*, die ab 1920 von Oskar Kühn in Gemeinschaft mit Karl Foerster, Harry Maasz und Camillo Schneider, zeitgenössischen Experten des Gartenbaus und der Gartenplanung, herausgegeben wurde.⁵⁾ Sie wendet sich programmatisch auch an LaiInnen, so der Untertitel: *Eine Monatszeitschrift mit Bildern für Garten- und Blumenfreund, Liebhaber und Fachmann*. Die *Gartenschönheit* ist in vier unterscheidbaren Phasen von 1920 bis 1972 erschienen und kann so wesentliche Entwicklungen des 20. Jahrhunderts beleuchten:

- Jg. 1920 (H. 1 im April) bis 22. Jg. 1941 (bis H. 5 im Mai),
- 22. Jg. Juni 1941 bis 25. Jg. 1944 als Gartenbau im Reich vierteljährlich,
- 38. Jg. 1957 bis 46. Jg. 1965 und
- 47. Jg. 1966 bis 53. Jg. 1972 1/4; damit wurde das Erscheinen eingestellt.

(Katalog der Deutschen Nationalbibliothek 2018)

— Im Folgenden werden Beispiele aus dem ersten Erscheinungszeitraum untersucht, der derzeitige erste Diskurse zum Wohngarten mitgestaltete. Einen Überblick dessen, was in der Zeitschrift gezeigt wird, geben die Titelblätter. Sie werden in chronologischer Reihenfolge beschrieben; dabei wird diskutiert, was zu sehen gegeben, aber auch was nicht gezeigt wird und somit aus dem explizierten Diskurs der Bild-Text-Verbünde ausgeschlossen bleibt.

— Dem Titel der Zeitschrift, der anfangs mit jugendstilhaften Vignetten hinterlegt fast in den Hintergrund rückt, ist in den 1920er-Jahren die Grafik einer Einzelblüte, eines Blattes o.Ä. beigegeben – hier wird ein einzelner, mehr symbolisch für die Gesamtheit der Pflanzen des Gartens/der *Gartenschönheit* des jeweiligen Monats stehender ‚Auszug‘ der aktuellen Vegetation in den Mittelpunkt (nicht nur der Titelseite) gerückt (**Abb. 1**).⁶⁾ Dass dieser dabei seitlich gerahmt von Monat und Jahreszahl vergleichsweise klein(-formatig) bleibt, ist neben der dominierenden Titelvignette den hier noch sehr ausführlichen Titeltusätzen geschuldet, die etwa die Herausbergemeinschaft

5) Später übernahm Karl Wagner die Gesamtherausgabe unter der Mitarbeit von Foerster und Schneider; Maasz wirkte bereits ab 1921 nicht mehr als Herausgeber mit.

6) Die Titelgrafiken bleiben teils über mehrere Jahrgänge hinweg dieselben. Wiewohl dies der Fortsetzungslogik einer Zeitschrift zunächst zu widersprechen scheint, ist diese Praktik als Bildpolitik zu verstehen, die bspw. im Anfangsstadium des Zeitschriftenvertriebs auf einen höheren Wiedererkennungswert abzielen könnte.



// Abbildung 1
Titelseite Variante 1

am unteren Ende der Seite detailliert vorstellen. Der Blick der LeserInnen wird, von der zentralen Grafik ausgehend, dennoch vornehmlich zum Titel bzw. zur Titelvignette geführt. Der die Seite füllende Schriftzug „Gartenschönheit“ ist mit einer floralen Grafik hinterlegt, die – abstrahiert – einer jahreszeitlichen Thematik folgt: Vom (braunen) Wurzel- oder kahlen Ast-System (Januar und Februar, in manchen Jahrgängen auch März)⁷⁾ über erste Blüten(-knospen) (März/April bis Juni), voll ausgebildete Blüten und Blätter (Juli bis September) bis hin zu den Früchten (Oktober bis Dezember) wird ein Vegetationszyklus über das Jahr hinweg in Form und Farbe illustriert.⁸⁾ Blüten- und Blattformen variieren dabei – es geht also (wie auch an der Monatsabfolge ersichtlich, bei der im Dezember noch Blätter und Früchte zu sehen gegeben werden) weniger um die Darstellung einer ‚natürlichen‘ Entwicklung als um eine bildhafte Darstellung. Nicht nur die Veränderung der Vegetation im Garten wird gezeigt, sondern auch die der Zeitschrift, die sich ebenfalls über das Jahr hinweg ‚entwickelt‘.

— Gegen Ende der 1920er-Jahre wird das Schriftbild verändert, die Vignette weggelassen. Entscheidende Veränderungen finden jedoch in den 1930er-Jahren statt: Die Grafik weicht einer Schwarz-Weiß-Fotografie. Sie ist bis auf zwei schwarz gehaltene Absätze oben und unten, die Titel und Monat des Erscheinens anzeigen, seitenfüllend angeordnet. Das Bild nimmt so den größten Teil des Titelblatts ein – der Schriftzug, wiewohl nicht mehr mit prägnanter Vignette versehen und insgesamt kleiner, ist doch im fettgedruckten Kontrast weißer Schrift auf schwarzem Grund recht mächtig. Untertitel und Details zur Herausgeberschaft sind von der Titelseite verschwunden. Die Bilder zeigen jahreszeitliche Ausschnitte von Vegetation – teils in Nahaufnahme, teils im räumlichen Kontext. Entscheidend für die Thematik des Wohnens ist dabei auch die Auswahl von Bildern: Erstmals rückt hier das Haus und damit die Verbindung zum bewohnten Raum teils bildlich in den Fokus (**Abb. 2**). Diese ist dabei, wie im Beispiel zu sehen, zentral ins Bild gesetzt – hier mit einer von *Clematis* und Kapuzinerkresse gerahmten Eingangssituation.⁹⁾ Die Tür befindet sich etwas abseits der Mitte – im Bildmittelpunkt wird so der eine der zwei Türflügel zu sehen gegeben, der weit geöffnet auf den Innenraum des Hauses verweist, ohne diesen zu zeigen. Das Innen liegt also vielmehr im Schatten und bleibt so der Imagination der LeserInnen überlassen, die dem

7)

Im ersten Jahr ist, aufgrund des Beginns der Zeitschrift mit dem April-Heft, eine leicht abgeänderte Reihung zu sehen. Dennoch wird vom Prinzip her eine ähnliche progressive Veränderung des Titelblatts geschaffen. Dabei werden auch die zentralen Grafiken teils jährlich wiederholt (vgl. Anmerkung 6).

8)

Die Reihung ist im Kaleidoscope-Blog der Bibliothek der School of Visual Arts in New York von David Pemberton (2011) für den Jahrgang 1922 exemplarisch dargestellt.

9)

Vergleichbar ist auch bspw. im Dezember 1933 ein Blick auf ein Fenster und eine Bank darunter durch die herabhängenden, kahlen Äste einer Trauerweide aufgenommen.



// Abbildung 2
Titelseite Variante 2

Blick des Fotografierenden vom sonnigen Vorplatz ausgehend folgen. Das reetgedeckte Haus, das durch die am rechten Bildrand im Sprossenfenster hintergründig erkennbaren Spitzenvorhänge eindeutig als Wohnhaus zu lesen gegeben wird, könnte ansonsten in seiner nur ausschnitthaft abgebildeten und sehr zurückgenommenen Gestaltung auch einen Stall darstellen. Das schlichte Gebäude wird durch die blühende *Clematis* in Wert gesetzt, deren markante, große Blüten auch in der Schwarz-Weiß-Ansicht gut zu erkennen sind. Sie markieren zusammen mit den üppigen Blättern der Kapuzinerkresse die Schwelle, den Übergang von Draußen und Drinnen, aber auch den Kontrast zwischen der wild wuchernden ‚Natur‘ (draußen) und der angedeuteten Schlichtheit des Innen.¹⁰⁾

Der schwarze Absatz der Titelseite nimmt den Hell-Dunkel-Kontrast des Fotos wieder auf; die Überschrift kann damit als Teil des Sonnigen/Erleuchteten, quasi aus der Seite Hervorstrahlenden gelesen werden. Wie das Gebäudeinnere im Bild als Blackbox dem Blick der/des Betrachtenden verborgen bleibt, ist analog auch die Zeitschrift vom alleinigen Anblick des Titelbildes nicht genauer zu verstehen – es werden keine Themen oder Rubriken benannt und auch das Bild lässt nicht auf das Innen des Heftes schließen.

Gegen Ende der 1930er-Jahre verändert sich das Titelblatt wiederum – diesmal mit einer Rückkehr zur Illustration, anklingend an die frühen Titelbilder der Zeitschrift. Hier werden Pflanzen nun großformatiger gezeigt; oft blühend, als Einzelportraits oder in Kombination (**Abb. 3**). Der Titel ist deutlich verkleinert in die rechte obere Ecke des Bildes gerückt und zusammen mit der Monatsangabe in Farben gehalten, die mit der Illustration korrespondieren.

Im Jahr 1940 wird der Rückverweis auf die ersten Titelblätter noch deutlicher: Die Grafik wird wieder verkleinert im Mittelpunkt des Titelblattes angeordnet, der Titel wiederum oben über die ganze Breite des Blattes gezogen. Monatsangaben befinden sich direkt unter dem Titel, der Untertitel – erstmals wieder auf dem Titelblatt abgedruckt – ist an den unteren Bildrand gewandert. Während in der Bildkomposition ein klarer Verweis auf die Anfänge der Zeitschrift deutlich ist, ist dennoch durch weniger Information und fehlende Vignetten ein deutlich übersichtlicheres Bild geschaffen. Auch die Schriftfarbe ist wiederum korrespondierend zur Illustration. Die Pflanzenillustrationen

10)

Dass auch dieses Innen durchaus nicht nur schlicht sein muss, wird durch die o.g. Spitzenvorhänge angedeutet, die auch in dieser Hinsicht den Übergang zum Draußen markieren.



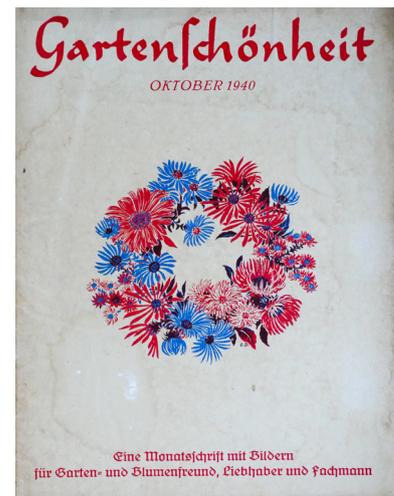
// Abbildung 3
Titelseite Variante 3

080

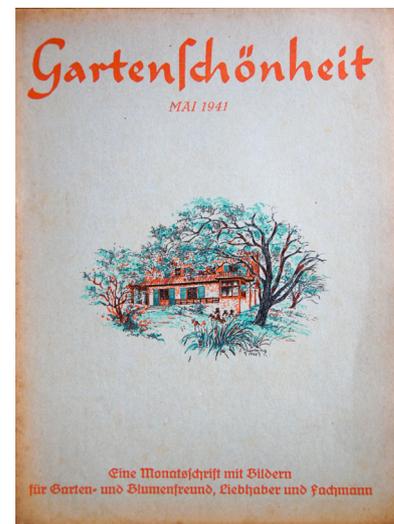
selbst weisen nun eine höhere Komplexität auf: Hier sind unterschiedliche Pflanzen jahreszeitlich kombiniert in Sträußen oder Kränzen (**Abb. 4**). Hierin ist im Gegensatz zu den Pflanzenportraits früherer Ausgaben ein klarer Verweis auf die Häuslichkeit im Titelbild verortet. Besonders der Kranz – oft als jahreszeitlicher Türkranz genutzt – verweist auf die Sphäre des Wohnlichen und ist heute mit dem Trend zum neuen *Landhausstil* als Dekoration gerade wieder hochaktuell.

— Eine weitere Anpassung des Titelblattes im Jahr 1941 führt die Fokussierung auf die häusliche Sphäre noch weiter fort: Im Jahr 1941, bevor die Zeitschrift ab Juni als *Gartenbau im Reich* grundsätzlich inhaltlich wie auch im Titelbild verändert auftritt, wird das Titelbild nun als räumliche Szene um ein Haus zentriert (**Abb. 5**). Vegetation – oder im winterlichen Beispiel auch der blaue Himmel – rahmen das Bild und führen den Blick der LeserInnen zum Wohnhaus, das von der Vegetation teils verdeckt dennoch den Mittelpunkt der Szene bildet. Es bleibt dabei – wiewohl im Fokus – dennoch im Hintergrund des Bildes und kann entsprechend von den Lesenden mit eigenen Vorstellungen zum heimischen Leben belegt werden. In seiner ‚Umfriedung‘ mit Vegetation wird jedoch auf die ursprüngliche Bedeutung des Gartens als umheger, d.h. abgegrenzter Raum verwiesen (Duden 2018).

— Das Häusliche, Wohnliche, die Behaglichkeit werden so immer wieder und mit den Jahren verstärkt auch im Titelblatt der *Gartenschönheit* ins Zentrum gerückt. Dass dabei eine jahreszeitliche Entwicklung stattfindet, betont das Serielle des Mediums der Zeitschrift, verweist auf die analog dazu stattfindende Entwicklung der Inhalte im Heft und spricht LeserInnen gezielt an, indem es auf die Entwicklungen im eigenen Garten und im eigenen Heim abzielt sowie entsprechend das eigene häusliche Leben maßregelt. In dieser Entlehnung aus dem ‚natürlichen‘ Rhythmus ist also auch die Didaktik des guten und richtigen Wohnens im Garten verortet. Abgebildet werden dabei jedoch nur die Objekte, die Pflanzen, die Gartensituation oder die floristischen Produkte, sodass das Subjekt sich in die Situationen hineinimaginieren kann – auffällig dabei ist schon hier, dass bei allen jahreszeitlichen Bezügen die Arbeit, die investiert werden muss (eben auch um Kränze zu binden, Blumenarrangements zusammenzustellen, Eingangssituationen einladend zu gestalten und zu pflegen u.a.m.), nicht zu sehen gegeben wird. Dies setzt sich im Inneren der Zeitschrift fort: In jahreszeitlichen Garten- und Pflanzenbeschreibungen (bspw.



// Abbildung 4
Titelseite Variante 4



// Abbildung 5
Titelseite Variante 5

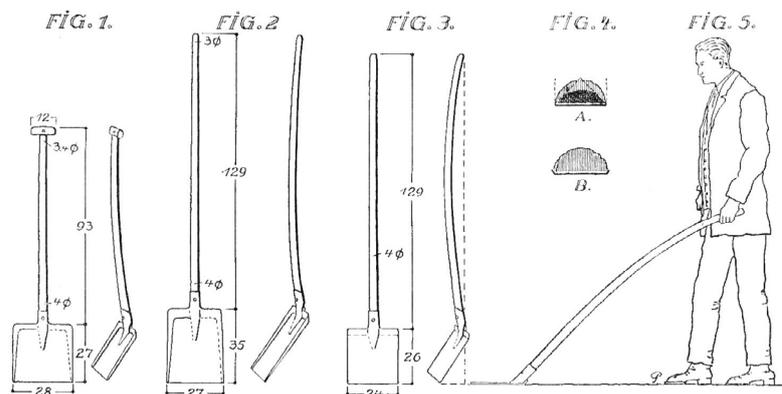
„Frühling im Steingarten“, Foerster 1920: 4f.), Pflanzenportraits und -neuheiten, neuen Erkenntnissen aus der Wissenschaft (bspw. Rubrik „Neues Wissen vom Pflanzenleben“), Gartentypen (bspw. Terrassengärten, Ufergärten) und Rezensionen von Gartenbüchern fehlt weitestgehend der Hinweis auf die Arbeit im Garten, die die abgebildeten Gartensituationen erst möglich macht. Einzig einzelne Serien zu Gartenwerkzeugen (exemplarisch hier Steffen 1926: 49f.) widmen sich – wenn auch eher theoretisch – der zu verrichtenden Arbeit: Hier werden Rechen, Grabegabel, Spaten und Hacke vorgestellt und die LeserInnen in ihrer korrekten Bedienung unterwiesen. Entsprechende Abbildungen im Text zeigen verschiedene Ausführungen der jeweiligen Werkzeuge in technischer Zeichnung – nur ein einziges Mal (im Falle der Schaufel) mit einer das Werkzeug bedienenden Person abgebildet (**Abb. 6**). Arbeit wird so auf den technischen Ablauf, das korrekte Handling der Hilfsmittel usw. reduziert. Hier wird eine Parallele zur Arbeit der Hausfrau deutlich:

Auch diese wird selten gezeigt und häufig durch technische Hilfsmittel quasi verunsichtbart.¹¹⁾ Auch in den in der Zeitschrift präsentierten Gärten findet Pflege-Arbeit statt, die jedoch im Bild-Text-Verbund in der Regel nicht zu sehen gegeben wird. So fehlen explizite Darstellungen mittels derer der Garten als Wohn-Raum

geformt wird. Narrative der Frau als Versorgerin, die Wohnlichkeit als ‚Behaglichkeit‘ oder ‚Gemütlichkeit‘ auch im Garten herstellt – Attribute, die im Neuen Bauen eine weibliche Naturgebundenheit repräsentieren (Pollack 2004: 8) – werden nicht expliziert. Es ist daraus ersichtlich, dass – analog zur Architektur (Nierhaus 1999) – eine demiurgische Stilisierung auch der Gartenkunst als männliche-technische Domäne vorgenommen wird. So ist die abgebildete, die Schaufel nutzende Person als männlich lesbar. Die ‚richtige‘ technische Bedienung des Werkzeuges wird also von Männern (scheinbar) für Männer erläutert – gleichzeitig werden jedoch Frauen häufig als Multiplikatorinnen der gartenarbeitsinduzierten (Charakter-)Bildung angesprochen. So etwa in einem der ersten Hefte der *Gartenwelt*: „Jede Erzieherin, Lehrerin, Haustochter und Frau sollte Gärtnerin sein und es verstehen,

11)

Siehe dazu auch den Beitrag von Rosanna Umbach in dieser Ausgabe.



// **Abbildung 6**
Gartengeräte und ihr Gebrauch.
Die Schaufel (Steffen 1926: 50)

neben der jungen Generation auch das Gesinde des Hauses für die Pflanzenzucht zu erwärmen, es giebt [sic!] keinen besseren Hebel zur Versittlichung desselben“ (Heyl 1896/1897: 56).

— Insgesamt sind nur in wenigen Abbildungen der *Gartenschönheit* Personen enthalten. Wohnthemen, besonders mit Bezug auf den Garten als Schwellenraum, sind jedoch häufig verbildlicht und/oder sogar in konkreten Artikeln beschrieben. Exemplarisch für einen solchen Beitrag soll im Folgenden der programmatisch mit dem Titel „Die gute Gartenwohnung“ versehene Aufsatz von Leberecht Migge¹²⁾ in der Januarausgabe der *Gartenschönheit* 1927 zur Analyse herangezogen werden. Auf vier Seiten beschreibt der Autor, wie eine „organische Verschmelzung von Wohn- und Gartenfunktion“ zu erreichen sei, um eine „arbeitsame und lustvolle“ Gartenwohnung zu gestalten (ebd.: 10).¹³⁾ Bei der Analyse bleibt zu bedenken, dass hier das Bild, also eine für die Zeitschrift inszenierte Darstellung der Objekte, nicht diese Objekte selbst im Fokus stehen – entsprechend werden Didaktiken der Bildgebung analysiert, indem Bild-Text-Verbünde in ihrer Gesamtheit betrachtet werden.

— Die erste Seite des Beitrags (Abb. 7) wird dominiert von einem Bild im oberen linken Bildrand. Es nimmt insgesamt in etwa ein Drittel der Seite ein, wird aber rechts von einem schmalen Streifen Text umflossen und wirkt so, wiewohl über dem Beginn des Textes platziert, doch eingebunden. Dazu trägt auch die am oberen Seitenrand platzierte Überschrift inkl. Autorenverweis bei. Dennoch bleibt programmatisch, dass ein Bild – nicht der Text – den Artikel einleitet und mit dem Verweis auf Japan auch direkt die beim Lesen des Textes ersichtliche Meinung des Autors, ‚gutes‘ Wohnen im Garten sei auch eine Frage der Nationalität,¹⁴⁾ verdeutlicht. Die Überschrift der guten Gartenwohnung ist so auf den ersten Blick auf dieser Seite lediglich der einen Wohnung zuzuschreiben: dem im Zentrum des Bildes in der Dämmerung als ‚leuchtendes Beispiel‘ dargestellten Gebäude, das in der Bildunterschrift als „Japanisches Landhaus“ betitelt wird. Die abendliche Szene ist um eine auf den Stufen des erleuchteten

12) Leberecht Migge war einer der bekanntesten Landschaftsarchitekten der Wohnungsreformbewegung der 1920er- und 1930er-Jahre.

13) Dass hierbei auf die Arbeit textlich verwiesen wird, ändert nichts daran, dass diese weder bildlich dargestellt noch im Text weiter beschrieben wird.

14) Die Deutschen werden dabei grundsätzlich als wenig gartenwohnungsaffin dargestellt – so bleibt laut Migge die „gute Gartenwohnung“ den Japanern, den Engländern und ggf. den Amerikanern mit ihren Bungalows vorbehalten. Rühmliche Ausnahme in deutschen Landen sieht Migge dabei in der Kleinkultur Bremens (Migge 1927: 10).

LEBERECHT MIGGE / DIE GUTE GARTEN-WOHNUNG



Japanisches Landhaus am Abend
Schlichte Raum gab und gab, konnte von über Verleumdung von Luft und Licht mit Stein und Strahl nicht gut die Rede sein. Alles allein mülte man das Suchen des neuen Europäers nach einem feiner Lebensart und Lebensgefühl empfindendes Wohlstand als ergebnislos bezeichnen. In dieses Chaos der Wohnwelt Europas vorbereitete – die wohnungsorganisatorische Aufgabe der Franzosen Le Corbusier wie eine Bombe. Ein Gedächtnis das ich in gewisser Hinsicht als viel wirkungsvoller erweisen wird, als es der erste nachdem freudige oder leidige Schrecken wahrhaben wird. Denn was die britische Fackelwelt an diesem Baureform bis heute unletzte Eradom übertrieben hervorbringt, ist die zugefügte Art, mit der über zeitgemäße Bautechnik und Baumaterialien (wie Spitzbeton) zu neuartigen Baurechnungen freibt. Ohne diese Werte unterstützen zu wollen, erachten wir doch weit bedeutsamer für eine Reorganisation der europäischen Wohnkultur die grundsätzlichen Forderungen, mit denen Le Corbusier unsere heutigen Unübersicht im Profanbau zu Leibe geht: Erneuerung der Wohnfunktion und eine gewisse elegante Leichtigkeit ihrer baulichen Einkleidung – in endlich rückhaltloser Annäherung unterer technischer Möglichkeiten – das ist es was diesen modernen Ingenieure-Architekten über viele feiner internationalen Kollegen hinaushebt. Insbesondere ist es aber die feilverbändliche Art, mit der Le Corbusier Luft und Licht in die Wohnung hineinzieht, wie er Fenster gruppiert, Loggien anordnet und Terrassen vorfüßt, wie er Treppen gleiten läßt, wie er die nie fehlenden Gärten in die Obergeschosse und auf die Dächer zieht, wie er feinen Wohnraum in der Natur unendlich vorwärts das feint uns das einmalig Bleibende feiner Anregungen zu sein. Wichtig ist, daß er dabei keinen Unterchied macht, ob er kleine Häuschen für Arbeiter vor sich hat oder opulente Großbürgerpaläste in Middegehöfen – immer, auch in feinen monumentalen Stadtbauwerken ist jener Zug nach Natürlichkeit unverkennbar, von dem wir hier Beispiele vorführen können. Le Corbusier räumt mit der gefirten madernden Verflechtung des europäischen Baumeistertypus auf (die feine Mithos feiner Zeit vergeblich zu durchbrechen verfußt), nach der ein Wohnbau feierte und abstrakte Aufgaben der hohen Baukunst zu erfüllen hant. Er weiß und weiß nach, daß es sich hier alles in allem doch nur dem handeln kann, das Menschliche im Menschen mit Steinen zu befeuern. Das Bauen bekommt wieder Grund unter die Füße, edlen Baugrund. Le Corbusier feilt die Wahrheit des Wohnungsraums zu feinen Teil wieder her. Aber feine Wahrheiten, in ihrem neuartigen Kleide, sind nicht ungefährlich. Das krankehafte Betonen der neu gewonnenen konstruktiven Einheiten, das Herausstellen auffälliger Formen und Farben um uns her, dieses ganze ein wenig turbulente Hüllend und Corbusier um jeden Preis zeigt, daß wir in Gefahr sind, das Gewand auf Vor dieser Gefahr der Verunfallung beim Bau bewahrt uns ein größerer: Adolf Loos. Dieser neuerdings von Wien nach Paris abgedrängte Mensch und Baumeister hat in feiner nie läwankenden Lebensarbeit eckelnd nachgegeben, daß es beim Bau, wo wir uns immer, auf zwei Dinge ankommt: auf *Eckheit* und auf *Mäß*. Die Ehrlichkeit der Zweckbestimmung und die Sauberkeit der Materialwahl und Materialbehandlung sind es letzten Endes, die es dem Bau-

ES ist unmöglich, in einer Auseinandersetzung, die nach Wiedereinsetzung von Gartengeleiten, die verloren waren, freibt, an dem vorüber zu gehen, wovon jeder Garten ausgeht – von der Wohnung. Und wir müßen gefehen, daß es in einem Vierteljahrhundert intensiver Gartenarbeit, die alle vorfindbaren Zweige der Gartengestaltung umfasst hat, uns noch nie gelang einen guten Garten zu einer feilsten Wohnung zu machen. Allerdings gut diese Erfahrung fall ebensol stark auch umgekehrt. Denn die Gedächtnis der guten Gartenwohnung, die es gibt, zeigt dem Prüfenden ganz klar die mehr oder minder starken Einflüsse der jeweiligen Gartennatur auf den Charakter der Wohnung, auf die Wohnnatur. Die Japaner, die es von den Chinesen haben, kann man als das klüftliche Volk bezeichnen, das die gute Gartenwohnung in jahrhundertlanger Übung auf einen Grad der Verfeinerung gebracht hat, die bis heute im europäischen Kulturkreis kein entsprechendes Gegenüber findet. (S. Bild). Von ihnen haben die Engländer in ihren „Homes“, die längst ein Nationalbegriff geworden sind, das hygienische Wohnen und den wohlhabenden Garten übernommen, bis heute folgend Art ein Vorbild für echtes ländliches Wohnen in ganz Europa und Amerika. Amerika brachte uns mit feinem „bungalow“, der „liegenden Hüne“, jene Leichtigkeit in der materiellen Erdbeimung, und jene Flüchtigkeit in der Zeit hinein, die das „Leben im Bivak“ so gut freibilligen, in dem Schaffen besonders Frank Lloyd Wrights finden wir auch in dieser Hinsicht neuartige Anregungen. Beim europäischen Wohnsystem dieser feilheit neuartige Anregungen herbeizuführen. Ausgenommen vielleicht *Evony*, das, auf ausgefallenen Vorbildern fußend, eine bemerkenswerte Kleinkultur entwickelt hat und feil langen auch den „Olagarten“ kennt. Diese aber wurde im feilheit deutlichen Zivilisationsbereich der neueren Zeit überlange kann erodiert verfußt. Denn was da an „Villen“ bei uns vor dem Kriege entstand, kann – von ostentatlicher Protokoll abgesehen – vielerleht unter die Rubrikten Repräsentanz oder Elitendankt wohlwollend eingereiht werden, mit edstem Gartenwehnen, das heißt mit einem aktiven Leben auf und mit dem Lande, in und durch die Natur hatte diese Art von Dafein abseits der großen Stadt wohl wenig oder nicht zu tun. Vollends bei der eckelndsten Erfindung der „Mietkalense“, die in fast jeder feilheit

10

// Abbildung 7
„Die gute Gartenwohnung“. Seite 1 (Migge 1927: 10)

083

Hauses sitzende, augenscheinlich als weiblich lesbare Person und ihre Begleitung, die hinter einer Shoji-Wand weitenteils als Schattenriss erkennbar ist, zentriert. Licht, Schatten und Spiegelungen dominieren das Bild – gerahmt von einzelnen Bäumen (zentral dabei eine Kiefer in Wolkenschnitt). Das Gebäude ist in mehrfacher Hinsicht zum Garten (und somit zum Betrachtenden hin) geöffnet: Die Shoji-Wand wirkt – durch den Lichtfall betont – fast durchlässig und ist darüber hinaus teils beiseitegeschoben und so tatsächlich geöffnet. Das Abbild des Gebäudes im vorgelagerten Gewässer verstärkt diesen Eindruck noch; gleichzeitig wirft sie das Bild des erleuchteten Bauwerks auch zu den dort Sitzenden zurück und wirkt so als Spiegel und verstärkt den Eindruck einer Intimität, die in der Art der Orientierung der Personen zueinander geschaffen wird. Die schützend über dem Haus lehrende Kiefer verstärkt diese implizierte Nähe und suggeriert eine Abgeschlossenheit der Wohnung, die in der Abtrennung zum anliegenden Gebäudeteil Bestätigung findet. Ob das abgebildete Gebäude überhaupt ein Wohnraum im klassischen Sinne ist (denkbar wäre auch ein Gartenhaus oder Pavillon, entsprechend dem klassischen japanischen Teehaus) bleibt ungeklärt – nur die Betitelung des Autors weist den Leser in diese Richtung.¹⁵⁾ Wohnen – so ließe diese Darstellung der „Verfeinerung“ (ebd.) guten Gartenwohnens schließen – besteht also in einer Öffnung und Verflechtung von Haus und Garten; gleichzeitig bleibt beides jedoch nach außen (hier zu erwarten Stadt oder Landschaft) abgegrenzt.

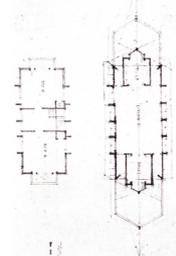
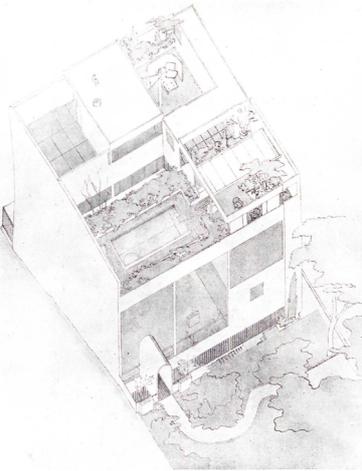
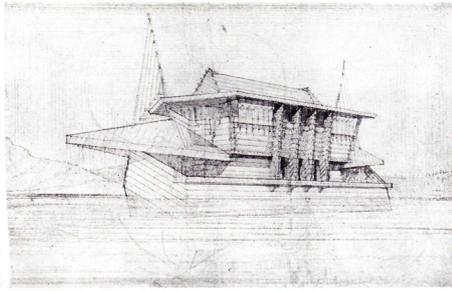
— Auf der folgenden Doppelseite (**Abb. 8 u. 9**) nimmt der Text insgesamt eine untergeordnete Rolle ein – eine Vielzahl an Grafiken sowie zwei Fotografien dominieren die Seite. Diese sind auf den ersten Blick schlecht erfassbar und scheinen fast wahllos zusammengestellt, es ist keine Struktur oder Ordnung zu erkennen. Es werden unterschiedliche Medien genutzt: perspektivische Zeichnungen, Plangrundrisse (teils mit, teils ohne Beschriftung) und Fotografien stehen neben kleinen Texteschüben. Der Blick der LeserInnen wird so vor allem zu den Fotos oben auf der rechten Seite geführt – die anderen Grafiken sind deutlich blasser und nur in der tätigen Auseinandersetzung der LeserInnen überhaupt zu entziffern. So müssen die vorhandenen Beschriftungen nachgelesen und den Plangrafiken zugeordnet werden – selbst dann erschließt sich die Grafik nicht zwangsläufig in Gänze. So ist beispielsweise ein Hausboot von Le Corbusier abgebildet; ohne Erläuterung, wie dieses als ‚gute Gartenwohnung‘ zu verstehen sei (ebd.: 11). Es wiederholt sich damit das Thema des Wassers vom

15)

Ob auch ein Teehaus für den Autor als Wohnraum gelesen werden muss, bleibt ungeklärt – diese Fragestellung wird weder bildlich noch textlich erläutert.

Hausbau, darunter Grundriss. (Aus: Frank Lloyd Wright, Hausgestaltung, II, de Vries, Verlag Ernst Pösch, Berlin)

meiner ermöglichen, auf das zu schließen, was jedem Schaffenden ein inneres schöpferisches Sinn gibt, auf das Verhältnis von Maß und Raum zu einander und zur menschlichen Gestalt. So gelte es, man insbe-sondere die Bauweise, die sich der Wohnungstypen an-nehmen, der heute materiell großbedeutung zukommt, der Kleinwohnung nicht ge-rade als »Gefühlsmusik« aufzufassen. Von Leichtigkeit der Gestalt ist hier nicht viel zu merken; man baut Wohnungen solid auf Ge-nerationen, für Bewoh-ner, die kaum dem Tage gerecht werden können. Noch weniger ist zu spüren von langemaler Wohn-

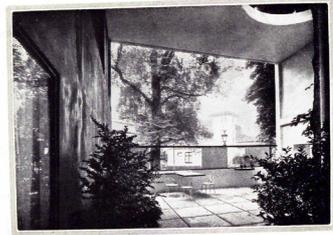


weise, hier in Räumen, deren Zellen me-chaanisch der Mierskafener abgedakt zu fein fäden. — Diese modernen Kleinwohnungs-zellen sind durchdringlich so charakterlos, daß man jede von ihnen für jeden unterschiedlichen Wohnzweck benutzen kann, nicht selten aber für keinen. Auch drückt sich das gewisse Un-menschliche dieser »Stuben« in dem Mangel von Abwegigkeit der Räume zueinander, sowie der Teile ein und desselben Raumes aus. Am ärgsten aber verfährt in diesen Kleinwohnun-gen die »kleine Sonne« und das »kleine Grün«, das man ihnen zuweilen zu können glaubt. Kann der Reichtum an eleganten Bauelementen und dazumachen Bauelementen, mit dem uns die Einfamilienhaus mit Dachgarten, Entwurf von Le Corbusier und Pierre Jeanneret, — Aus: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*

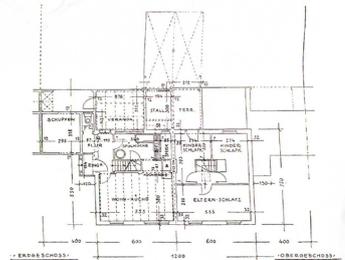
11



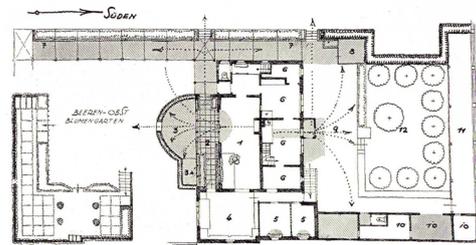
*Dachgarten und Raum in einer Motovilla von Le Corbusier (Aus: *Kommunale Baukunst*, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart)*



Grundriss eines Reihenhilfungs-Doppelhauses in Delfen, Zehnig, dänischen Wintergarten-Typus — Entwurf L. Fijbler



Der Sonnenhof (Worms) als Gartenwohnung — Entwurf Migge



Der Sonnenhof (Worms) als Gartenwohnung — Entwurf Migge

- 1 Einheitsraum (Wohnen, Spielen, Musikieren)
- 2 Gläserner Sonnen-gang m. Pflanzenzucht
- 3 Freizeithof
- 4 Sonnenanfbad
- 5 Arbeitsraum m. Haus-herren und der Schöne (Parquetwandbette)
- 6 Wirtshausflügel mit Bad
- 7 Promenade
- 8 KÜ, Kinderstube
- 9 Kichen- und Wirtshausflügel (Garten)
- 10 Stallung, u. Schuppen
- 11 Hübscherhof
- 12 Bleibe und Pflanzens-Garten

Offene und halbhohe Gartenoberfläche sind in der Zeichnung skizziert

12

Foto der ersten Seite, ohne dass dies ansonsten in den Fokus des Autors rückt.

— Insgesamt handelt es sich bei den Abbildungen also um von Migge scheinbar als exemplarisch empfundene Werke von Architekten, deren Beispielfunktion er teilweise auch im Text hervorhebt, in mancher Hinsicht aber durchaus auch wieder relativiert. So sieht er in Bezug auf „dieses Ganze ein wenig turbulente Holländern und Corbusieren um jeden Preis“ auch die Gefahr, „das Gewand auf Kosten des Inhalts“ zu forcieren (ebd.: 10). Es geht Migge also weniger um „das Betonen neu gewonnener konstruktiver Einsichten“ oder „das Herausstellen auffälliger Formen und Farben“ – zwei „Gefahren“, die er bei aller Bewunderung für Le Corbusier im Neuen Bauen sieht (vgl. ebd.). So weist Migge noch auf den Architekten Leopold Fischer hin (Grundrisse von Wintergarten und Doppelhaus; ebd.: 12), dessen „gewachsenes“ und von „Laienverstand mitgeschaffen[es]“ Bauwerk er als „Zwerg-Landhaus“ (ebd.: 13) bezeichnet und im Grundriss vorstellt. Die „wahre“ Gartenwohnung sieht Migge jedoch erst im Ensemble der Gebäude verwirklicht, die eine „innige Verwobenheit von Haus und Garten“ ermöglicht (ebd.). Als Beispiel dafür wird Migges eigene Heimstatt,

// Abbildung 8
„Die gute Gartenwohnung“. Seite 2
(Migge 1927: 11)

// Abbildung 9
„Die gute Gartenwohnung“. Seite 3
(Migge 1927: 12)

der Sonnenhof in Worpsswede, herangezogen.¹⁶⁾ Der Sonnenhof wird im Plan auf der dritten Artikelseite unten eingeführt sowie auf der vierten und letzten Seite des Artikels (**Abb. 10**) noch einmal bildlich wie textlich erfasst – Fotos verschiedener Situationen am Haus nehmen dabei den größten Teil der Seite ein und führen den Blick der LeserInnen über Terrassen, Gänge und Lauben entlang des Hauses durch den Garten.

„Echtes Gartenwohnen“ beschreibt Migge im Text auch als „ein aktives Leben auf und mit dem Lande in und durch die Natur“, wobei der Wohnraum „in der Natur wohnlich veranker[t]“ sein sollte, als „Verbrüderung von Luft und Licht mit Stein und Stahl“ (ebd.: 10). Gutes Gartenwohnen wird dabei auch als „hygienisches Wohnen“ (ebd.) beschrieben – ein Zusammenhang zur Gesundheit wird also auch von Migge hergestellt. Er betont außerdem das Prozesshafte in der Herstellung dieser Wohnform, die er als „nicht auf den Boden gestellt, sondern aus ihm heraus gewachsen“ beschreibt und die dadurch auch nie ‚fertig‘ werden kann, sondern sich stets weiterentwickelt (ebd.: 13). Hier wird eine Parallele zum Garten hergestellt (vgl. auch die Einleitung dieses Beitrages), die eine Rhetorik des harmonischen Lebens inmitten der Natur entwickelt und quasi eine Durchdringung von Wohnstrukturen und Natur fordert. Während dies einerseits in der Durchgrünung gebauter Strukturen auch im Bildeindruck bestärkt wird, kann jedoch neben der wild-romantischen Erhabenheit der Natur auch ein anderer Bildeindruck gewonnen werden: So können die technisierten Zeichnungen der Artikelmitte wie auch die von Haus und gebauter Architektur ausgehende Blickgebung der Fotografien des Sonnenhofs auch als Naturdominanz, als herrschaftlicher Blick auf die gezähmte und unterworfenere Natur interpretiert werden. Gewachsen ist hier – besonders auch Migges professionellen Hintergrund im Funktionalismus in der Landschaftsarchitektur bedenkend – nur das, was auch gewollt ist. Blicke werden entlang von Gebäuden gelenkt, die als sicherer Hafen den Ausgangspunkt des guten Gartenwohnens bilden – keines der Bilder zeigt einen Gartenausschnitt ohne direkten Bezug zum Haus.

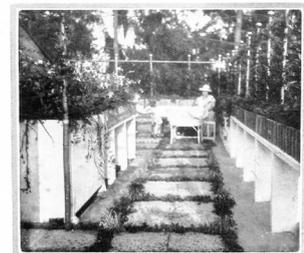
16)
Bei der Erweiterung des Wohnhauses in Worpsswede war ebenfalls Leopold Fischer als Architekt beteiligt.

Einzigste der „suchenden“ Baumleiter unter-
ferer Lage überflutet Ersatz für die Lere und
Freudigkeit des inneren Aufbaues.
für die gelbige Heimatlosigkeit foh eines
„Heimes“ sein?
Sodern für die innere Erneuerung des Eu-
ropertyps nicht ungefählichen Wohnbau-
betrieb ließen wir in dieser Stelle den Grund-
riß eines kleinen Hauses eines Schülers von
Adolf Loos, Leopold Pföhler, gegenüber,
das die meisten Grundforderungen für eine
gute Gartenwohnung verwirklicht. (Siehe
S. 12). Dieses Bauwerk ist nicht „familiig“
entworfen, sondern es ist gewählt, zehn
Jahre lang, es können auch mehr sein. Laiten-
verfand hat an ihm mitgeschaffen und den-
noch ist es noch lange nicht „fertig“. Obgleich
dieses Häuschen billiger ist als qualitativ
gleich gut gebaute Häuser und obgleich es
nichts entbehrt, was ein Garten geben kann,
und was an wohnwirtschaftlichen Anforder-
ungen an eine moderne „Wohnanlage“
gestellt wird, so hat es doch, so klein es ist,
einen fast opulenten und einen richtigen –
Glasgarten. Und das sagt für die Kenner
genug.
Offenbart dieses edle, nicht auf den Boden
gestellte, sondern aus ihm heraus gewachsene
Zweig „Landhaus“ keine vollen Verzüge
auch „als Zelle eines ganzen großen
Bienenstockes – und hier werden keine



Talente erst recht zu Tugenden –, erkennen wir die innige Verwoben-
heit von Haus und Garten um so deutlicher an dem Beispiel des
„Sonnenhofes“ zu Worpsswede. Hier ist, nicht einmal mit üblicher
Baufreude, sondern aus einem vordaherem Bauwerk heraus allmäh-
lich auf- und angebaut, ein Wohngebilde entstanden, das, materiell
immer noch recht bescheiden, dem hier aufgestellten Ideal grundrätlich
wohl am nächsten kommt. Wir leben, wie ich von Kannin einerseits
und vom Herdandererseits – dem Doppelherzen des Hauses – die wobl-

gegliederten Raumkörper nach Bilder vom Sonnenhof, Worpsswede
Luft und Sonne drängen und wie
das Grün und die Blüten des Gartens auf Mauern und Dächer klettern.
Ganze Wände öffnen sich plötzlich der Freiheit, sie tun es nicht nur im
März-April und Oktober-November (mit deren weitaus wirksamster
Sonnenkraft die meisten Baumleihen unserer Tage nichts anzufangen
wollen) sondern gelegentlich mitten im eiligen Winter zur Mittagszeit.
Hier gibt es keinen Raum, keine Erde, die nicht bis zum Bersten mit
Leben erfüllt wäre und, worauf es ankommt, jeweils mit einem be-
stimmten, unübertragbaren Leben. Und natürlich spielt hier das Glas,
wie es sich für einen Gartenmann geziemt, eine doppelt wichtige Rolle.
Eine Rolle, wohl bemerkt, die immer sachlich begründet ist, die ein
wertvolles Material, eine Gottesgabe, nicht als leere Falladenpfeiler
mißbraucht. Aber der Stolz dieser guten Gartenwohnung ist, je prezier
nicht mit Architektur, noch kritisiert sie mit Gartengrün herum. Aller
sicht fähig, aber nicht ohne Witz an seiner Stelle gewachsen! Und
mehr ist vorerst wohl nicht zu verlangen.



13

// **Abbildung 10**
„Die gute Gartenwohnung“. Seite 4
(Migge 1927: 13)

Bei aller Liebe zur Natur, beim teils sogar explizit mitgeteilten Glauben an ihre Heilswirkung; die Suche nach einer „neue[n] Wechselbeziehung zu den Urgründen der Natur und Jahreszeit“ (Foerster 1930: 1) bleibt so doch strikt an die im Garten vermittelte Natur gekoppelt. Natur als Wildnis wird als Gegenbild heraufbeschworen, nie jedoch tatsächlich einbezogen – eine Analogie zum von Bellin-Harder (2011: 120) mit Bezug auf die Ruine bzw. die Bedeutung der Vegetation für die Inszenierung derselben im Landschaftspark beobachteten „Hinweis auf jenen in sich widersprüchlichen bzw. paradoxen Zustand der Romantik zwischen Aufklärung und Sehnsucht nach der Aufhebung des Getrenntseins von der Natur“ (auf Siegmund 2002: 93, 108 hinweisend). Auf das Wohnen bezogen fasst es die Journalistin Ilse Langner (1957) in ihrem Portrait der Landschaftsarchitektin Herta Hammerbacher¹⁷⁾ zusammen: „Ihr Beruf vereint zwei sich anscheinend widerstrebende Wunschbereiche unserer Existenz. Während der Mensch einerseits die Herberge als Schutz gegen Wetter braucht, bedarf er doch gleichzeitig zu seiner Erquickung der Natur, die sich im Garten kultiviert seinen vier Wänden anpaßt“.

// **Abbildungsnachweis**

Alle Abbildungen entstammen der Zeitschrift *Gartenschönheit* (Angaben zum Herausgeber s.u.).

// **Literatur**

Bellin-Harder, Florian (2011): In der Schwebel. Vegetationsdynamik und Pflegeprognostik. Ein vegetationskundlicher Beitrag zur Gartendenkmalpflege am Beispiel der Löwenburg im Bergpark Wilhelmshöhe, Kassel. Kassel: kassel university press

Duden (2018): Stichwort „Garten“. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Garten> (08.04.2018)

Encke, Fritz (1907): Der Hausgarten. Jena. Digitalisiert verfügbar in der Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf unter: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/download/pdf/1781882?name=Der%20Hausgarten> (08.04.2018)

Foerster, Karl (1917): Vorwort. In: Ders. (1922), Vom Blütengarten der Zukunft. Das neue Gartenjahr in Bildern und Erfahrungen aus dem Reiche der winterharten Dauerpflanzen. 2. Aufl. Berlin-Westend, Verlag der Gartenschönheit, S. 5

Ders. (1920): Frühling im Steingarten. In: *Gartenschönheit*, Jg. 1, H. 4, S. 4f.

Ders. (1930): Zehn Jahre Gartenschönheit ... In: *Gartenschönheit*, Jg. 11, H. 1, S. 1

Heyl, Hedwig (1896/1897): Die Gärtnerei und Erziehung. In: *Gartenwelt*, Jg. 1, H. 2, S. 53–56

Jäger, Hermann (1845): Ideenmagazin zur zweckmäßigen Anlegung und Ausstattung geschmackvoller Hausgärten und anderer kleiner Gartenanlagen sowohl für den Luxus als zur Nutzung für Gartenbesitzer und Gärtner. Weimar, Bernhard Friedrich Voigt. Digitalisiert verfügbar in der Universitätsbibliothek der TU Berlin unter: <http://ubsvgoobi2.ub.tu-berlin.de/viewer/resolver?urn=urn%3Anbn%3Ade%3Akobv%3A83-goobi-922189> (08.04.2018)

Katalog der Deutschen Nationalbibliothek (2018): *Gartenschönheit*; idn=012981699. <http://d-nb.info/012981699> (08.04.2018)

Körner, Stefan u.a. (2008): Grün und Gesundheit. Literaturstudie. www.die-gruene-stadt.de/lit.recherche-gruen-und-gesundheit-2008.pdf (08.04.2018)

Langner, Ilse (1957): Professor Herta Hammerbacher. Das Frauenporträt (14). In: *Die Zeit*, Jg. 10, H. 37. <https://www.zeit.de/1957/37/professor-herta-hammerbacher> (05.05.2018)

17)

Herta Hammerbacher ist im hier behandelten Forschungszusammenhang wegweisend, da sie den sog. Bornimer Stil mitentwickelte, bei dem „der Garten erstmalig als Raum begriffen wird, Pflanzen als Raumbildner und Haus und Garten als Raumeinheit“ (Verlag Eugen Ulmer 2018).

Migge, Leberecht (1927): Die gute Gartenwohnung. In: Gartenschönheit, Jg. 8, H. 1, S. 10–13
Nierhaus, Irene (1999): Arch6. Raum, Geschlecht, Architektur. Wien, Sonderzahl
Dies. u.a. (2010): Einleitung. In: Dies. (Hg.), Landschaftlichkeit. Forschungsansätze zwischen Kunst, Architektur und Theorie. Berlin, Reimer, S. 9–19
Pemberton, David (2011): Magazine Covers – 1920–1929 (Part 2: Garten Schönheit). In: Kaleidoscope. blog home of the SVA Library. <https://library.sva.edu/kaleidoscope/pics-and-mags/magazine-covers-1920-1929-part-2-garten-schonheit> (08.04.2018)
Pollak, Sabine (2004): Weiblichkeit, eine Absenz. Mythen von Modernität und Befreiung am Beginn des 20. Jahrhunderts. In: Freiräume, H. 11. <http://www.fopa.de/?p=370> (08.04.2018)
Siegmond, Andrea (2002): Die romantische Ruine im Landschaftsgarten. Ein Beitrag zum Verhältnis der Romantik zu Barock und Klassik. Würzburg, Königshausen & Neumann
Steffen, Alexander (1926): Gartenarbeit und Blumenpflege – Gartengeräte und ihr Gebrauch. Die Schaufel. In: Gartenschönheit, Jg. 7, H. 2, S. 49f.
Trepl, Ludwig (2012): Die Idee der Landschaft. Eine Kulturgeschichte von der Aufklärung bis zur Ökologiebewegung. Bielefeld, transcript
Uerscheln, Gabriele / Kalusok, Michaela (2003): Kleines Wörterbuch der europäischen Gartenkunst. Durchgesehene Ausgabe. Stuttgart, Reclam
Verlag Eugen Ulmer (2018): Karl-Foerster-Stiftung für angewandte Vegetationskunde. Der Bornimer Kreis: Herta Hammerbacher. <http://www.ulmer.de/Karl-Foerster/Der-Bornimer-Kreis/Herta-Hammerbacher/4976.html?UID=A8EEA782B87AAC4A9E420EC3ED-913BFA1470F5678720> (05.05.2018)

// Angaben zur Autorin

Nora Huxmann studierte Landschaftsarchitektur und Freiraumplanung in Cheltenham, GB, und Kassel. Weiterführende Studien: Psychoanalytische Kulturwissenschaften und *Social and Therapeutic Horticulture*. Laufende Dissertation über *Therapeutische Gärten* an der Universität Kassel. Seit 2017 Nachwuchsprofessur für *Pflanzenverwendung in der Landschaftsarchitektur* an der Hochschule Ostwestfalen-Lippe, Standort Höxter. Forschungsschwerpunkte: Urbane Pflanzenverwendung, Grün und Gesundheit. Dieser Aufsatz bezieht sich auf Forschungsansätze zur seriellen Produktion von Narrativen des guten und gesunden Lebens in/mit der Natur im Garten, denen sie sich als Assoziierte des Forschungsprojektes *Wohnseiten. Deutschsprachige Zeitschriften zum Wohnen vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart und ihre medialen Übertragungen* widmet. Veröffentlichungen (u.a.): *When Green became Healthy* in *Acta Horticulturae* 1093/2015, S. 161–168; „*New German Style*“ – *Diskussion eines Trendbegriffs* mit Theresa Hanzen in *Stadt und Grün*, 04/2016, S. 51–55 und *Richard Hansen and modern planting design* mit Stefan Körner und Florian Bellin-Harder in *JoLA (Journal of Landscape Architecture)* 01/2016, S. 18–29.

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

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

// License

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



PREKÄRE RÄUME – PREKÄRE SUBJEKTE: PROVISORISCHE BEHAUSUNGEN UND VERWALTETE RÄUME IN VISUELLEN DISKURSEN DER TAGESPRESSE ZU FLUCHT UND ASYL

Mit dem *Sommer der Migration* begann 2015 eine fotografische Bilderflut, die das Thema Flucht und Asyl in den deutschen Medien visualisierte und bis ins Frühjahr 2016 andauerte. Diese Bilderfülle war gekennzeichnet von einer Reihe von diskursprägenden Bildern und Motivgruppen: das Flüchtlingsboot auf dem Mittelmeer, dramatische Seenotrettungen, der *March of Hope* auf der Balkanroute, ihre sukzessive Schließung und das Ankommen von Geflüchteten, insbesondere am Münchener Hauptbahnhof sowie einzelnen visuellen Ikonen wie das Selfie von einem syrischen Flüchtling mit Angela Merkel oder das Bild des ertrunkenen Alan Kurdi am Strand in der Nähe von Bodrum (Betscher 2017). Diese Bilder und die durch sie evozierten Diskurse prägten die öffentliche Stimmung fundamental und trugen zur historisch bislang einmaligen Erscheinung einer maßgeblich von der Zivilgesellschaft getragenen ‚Willkommenskultur‘ bei. Auch wenn an diesem Phänomen die berechtigte Kritik geübt wurde, dass hier vor allem in Deutschland die eigene Unterstützungsbereitschaft zelebriert und gefeiert wurde (Danielzik/Bendix 2017), sind doch historisch gesehen erstmals viele Menschen mit Geflüchteten sowie dem Thema Flucht und Asyl in Berührung gekommen, und es haben sich dadurch nachhaltige Beziehungen und Netzwerke gebildet. ‚Willkommen heißen‘, ‚Integration‘, Unterstützungsprojekte, Verständnis und Empathie für Geflüchtete prägten den Diskurs nicht nur in linksliberalen Medien. In den diversen Medien waren Handlungsanleitungen wie ‚Was kann ich tun, um Flüchtlinge zu unterstützen?‘ zahlreich vertreten.¹⁾

——— Zeitsprung: März 2018 – die Regierungsbildung der Koalition zwischen CDU und SPD ist soeben beendet, man konnte sich in vielen Punkten einigen, u.a. was die Einrichtung von sogenannten ‚ANKER-Zentren‘ (Ankunft, kommunale Verteilung, Entscheidung und Rückführung) betrifft. Solche Zentren wurden in Bayern bereits ab Sommer 2017 verpflichtend für alle ankommenden Geflüchteten eingerichtet und werden im politischen Diskurs als Antwort auf die sogenannte ‚Flüchtlingskrise‘ von 2015/2016 gehandelt. Sie dienen als Orte der Selektion von Menschen mit

¹⁾
Vgl. z.B. <https://www.tagesschau.de/fluechtlingsprojekte/> (23.03.2018).

„guter“ und „schlechter“ Bleibeperspektive. Schaut man sich die Politiken und Praktiken des europäischen und deutschen Grenzregimes über einen längeren Zeitraum hinweg an, so verwundern die ANKER-Zentren kaum. Seit der de facto Abschaffung des Asylrechts 1992 haben sich die rechtliche Situation und die Lebensbedingungen von Geflüchteten in Deutschland durch zahlreiche repressive und restriktive Gesetzesänderungen in immer kürzer werdenden Abständen verschlechtert. So hat es seit dem *Sommer der Migration* eine in dieser Dichte und Eile bisher nicht gekannte Verschärfung und Einschränkung der Grundrechte von Geflüchteten (u.a. in Bezug auf Bewegungsfreiheit) gegeben.²⁾

—— Offenkundig scheinen das Willkommenskultursystem und die gesetzlichen Verschärfungen parallel zu funktionieren, was Fragen zur Art und zu den Zielen der Willkommenskultur aufwirft. Dies soll jedoch nicht Gegenstand dieses Beitrags sein. Vielmehr soll anhand der visuellen Diskurse zu Unterkunft, Unterbringung und Wohnen von Geflüchteten aufgezeigt werden, wie hier sozialräumliche Exklusionen visuell normalisiert wurden, sodass die nun geplanten Lager, die als „Orte der organisierten Desintegration“ (Täubig 2009) den oben formulierten Zielen eines gemeinsamen Zusammenlebens fundamental entgegenstehen, gesellschaftlich durchsetzbar sind.

—— Die Medien und in ihnen die Bilder und visuellen Diskurse, so der Ausgangspunkt der Argumentation, spielen hier eine entscheidende Rolle. Mit diesem Aufsatz sollen mithilfe einer visuellen Diskursanalyse von Pressebildern aus deutschen Tageszeitungen die durch spezifische Raumdarstellungen evozierten Subjektpositionen im Diskurs zu Flucht und Asyl untersucht werden.

—— Auch dieser Aufsatz kann nicht ohne eine Bemerkung über die Begriffsverwendung auskommen. *Flüchtling* ist der gängige Begriff im medialen Diskurs und wird hier dementsprechend als Feldebegriff zitiert. Jedoch ist mit Liisa H. Malkki zu betonen, dass es sich hierbei keineswegs um einen neutralen Begriff handelt, sondern der Flüchtling ein „epistemic object in construction“ (Malkki nach Herscher 2017: 6) darstellt. Mit und an ihm/ihr entwickeln und etablieren sich Wissensformationen über das Selbst und das *Andere*. Allein das Suffix -ling stellt, Anatol Stefanowitsch (2012) zufolge, eine Verniedlichung dar. Auch wenn in der Gruppenbezeichnung *Flüchtlinge* die besondere Vulnerabilität einer Gruppe von Menschen zum Ausdruck kommt, geht bei dieser jedoch auch der Blick auf die Heterogenität der einzelnen Menschen, der Fluchtgründe und -erfahrungen verloren (Riedel

2)

Vgl. dazu die Zusammenstellung unter <https://www.proasyl.de/thema/asyl-rechtsverschaeerfung/> (23.03.2018).

2016: 251). Andrew Herscher stellt heraus, dass der *Flüchtling* ein Produkt von Wissen und Macht ist, das in und durch Diskurse konstituiert wird. In diesen Diskursen spielen humanitäre und andere Architekturen eine zentrale Rolle (Herscher 2017: 6).

WAS MEINT VISUELLE DISKURSANALYSE? — Die mediale Präsenz des Themas Flucht und Asyl, insbesondere in periodisch erscheinenden Publikationen wie Tageszeitungen, scheint wie geschaffen für eine visuelle Diskursanalyse, deren Ziel es ist, anhand großer Bildmengen diskursprägende Motive, Bildgruppen und Einzelbilder aufzuspüren und die Entwicklung von Diskursverläufen, die interdiskursiven Verbindungslinien unterschiedlicher Bilder und Bildgruppen in ihrer Beziehung zueinander, zu erkunden. Dabei geht es nicht darum, reale Wirkungen der Bilder im Sinne einer Medienwirkungsforschung zu beschreiben (auch wenn sich in Bezug auf den Zusammenhang zwischen Flüchtlingsbildern und Willkommenskultur einige sehr konkrete Anhaltspunkte finden ließen (Betscher 2017: 114)). Vielmehr sollen durch die Analyse der visuellen Diskurse im Kontext der oben beschriebenen Rahmungen *Wirkungspotenziale* ermittelt werden. Diese Wirkungspotenziale ergeben sich aus unterschiedlichen Referenzrahmen der Bilder (historische Tiefendimensionen, Entwicklung von Diskursverläufen, Beziehungen zwischen unterschiedlichen Diskurssträngen) sowie aus dem Verhältnis von Sichtbarem und Nichtsichtbarem im Diskurs (Betscher 2014a, 2014b). Letzteres ist einerseits bestimmt durch das tatsächlich Nichtabbildbare (und dies unterscheidet den visuellen vom sprachlichen Diskurs, in welchem auch nichtmateriell Vorhandenes beschrieben werden kann) und andererseits von den Grenzen des Darstellbaren, welches ebenso wie in der an sprachlichen Äußerungen orientierten Diskursanalyse den Diskurs von seinen Rändern her bestimmt: Was wird warum und zu welcher Zeit als bild- und veröffentlichungsrelevant empfunden und was nicht?

— Bezieht man Ansätze der visuellen Anthropologie, wie sie u.a. von Gillian Rose beschrieben werden, mit ein, so lassen sich in den Bildern nicht nur Wirkungspotenziale, sondern auch Blickregime, „scopic regimes“ (Rose 2006: 6), erkennen. Diese „scopic regimes“ entstehen in der Verbindung der Wirkungspotenziale der Bilder mit der sozialen Positioniertheit der Rezipient*innen und verweisen auf den Zusammenhang von Blicken (als Handlung) und Macht. Die soziale Positioniertheit aktualisiert sich im konkreten Moment der Medienrezeption: Medien werden häufig

ritualisiert rezipiert (zum Frühstück, im Café, am Abend), d.h. in einem Setting von Privatheit, Sicherheit und Alltag. Als solches normalisiert, vermag das Zeitungslesen auch unterwegs, z.B. in überfüllten Zügen, zu einer Requisite, zur Herstellung von Privatheit und Heimeligkeit dienen. Es ist der Blick in die Welt vom sicheren Ort aus (Berger 1972: 9). Vor diesem Hintergrund haben die Bilder von den improvisierten Behausungen von Geflüchteten und den verwalteten, steril wirkenden Unterkünften eine doppelte Wirkmächtigkeit: Sie zeigen das andere, außergewöhnliche, entortete, displazierte Subjekt und sie produzieren sowie bestätigen zugleich Bilder der heimeligen Normalität (nicht zuletzt, weil wir uns, die Zeitungsbilder rezipierend, genau in ihr befinden). Aus den konkreten Bildräumen entstehen so komplexe Vorstellungsräume vom Leben und von sozialen Positionierungen.

GEFLÜCHTETE UND MIGRIERTE MENSCHEN IN PREKÄREN RÄUMEN

— Neben den oben beschriebenen Motivgruppen stellen die Orte und Räume, an denen Menschen während und nach der Flucht unterkommen, einen großen Bildbestand dar. Für die Themen Flucht (als Verlassen des Zuhauses) und Asyl, welches Herscher (2017: 30f.) zufolge nicht nur ein Rechtsstatus, sondern auch einen Ort bezeichnet, sind diese Orte und Räume fundamental und konstitutiv. Im kollektiven Bildspeicher finden sich diese Orte des Schutzes als notdürftige Behausungen, als improvisierte Privatsphären, als Grenzzwischenräume zwischen draußen und drinnen, als Orte des Zurechtkommens mit der Natur, dem Klima und seinen Herausforderungen, als überfüllte Lager, als verwaltete Räume in Turnhallen und Kasernen, als Wohnheime in Containern usw.

HISTORISCHE REFERENZRAHMEN

— Die Bilderflut von 2015/2016 entwickelte ihre Bedeutungspotenziale vor dem Hintergrund der visuellen Diskurse der Jahre zuvor. Lange Zeit war das Thema Flucht und Asyl in erster Linie als *Probleme andernorts* in den Medien visuell präsent. Die Zeltstädte der großen Flüchtlingslager begleiteten dramatische Berichte über die Folgen von bewaffneten Konflikten und Klimawandelfolgen in anderen Teilen der Welt, sie wurden abgesehen von Spendenaufrufen jedoch nicht mit dem hiesigen Leben in Verbindung gebracht. Dies änderte sich 2013/2014 allmählich. Neben den Bildern der Flucht über das Mittelmeer schafften es die beiden großen Protestaktionen von Geflüchteten, die Kirchenbesetzung der Lampedusa-Flüchtlinge in Hamburg 2013 und die Besetzung der Gerhart-Hauptmann-Schule

in Berlin 2014, in denen die Forderung nach Bleiberecht mit Aktionen der Orts- und Raumeroberung auch medienwirksam inszeniert wurden, in die deutsche Tagespresse. Was bis zu diesem Zeitpunkt und bis heute jedoch weitgehend fehlt, ist die Repräsentation migrantisch bürgerlichen Lebens und Wohnens in den deutschen Medien.

Die räumliche Verortung migrantischen Lebens in Deutschland an Plätze und Orte, die das ‚Andere‘, den Ort außerhalb der gesellschaftlichen Mitte, darstellen, hat eine lange Diskurstradition. Bereits die Arbeitsmigration der 1950er- und 1960er-Jahre wurde von zahlreichen (Bild-)Berichten begleitet, in denen das migrantische Subjekt über die Abbildung des Wohnens verändert wurde: So wurde ein mehrseitiger Bericht im *SPIEGEL* über „Gastarbeiter“ in Deutschland von Fotografien der Ford-Wohnheime in Köln und sogenannter „Ausländerwohnheime“ in Hamburg gerahmt (**Abb. 1**).

Interessant sind hier die Zusammenstellung der Bilder und ihr jeweiliger Bezug. Es ist das (deutsche) „Werkwohnheim“, in welchem die Ikone des lesenden Arbeiters inmitten einer geräumigen Wohnung, verbunden mit Inventar und Requisiten von Modernität und Bürgerlichkeit (das Bett mit Tagesdecke, das Radio, gerahmte Bilder) zu sehen ist. Aufgenommen aus einer distanzierten Perspektive, wird zudem das *angemessene Distanzwahren* als Paradigma bürgerlichen Lebens in Deutschland auch durch die bildimmanenten Blickregime unterstrichen. Dieses Bild vermittelt die Passivität des abgebildeten Subjekts und ist zugleich produktiv und machtvoll, in dem es Ordnungsdiskurse im doppelten Sinn bedient. Die Ordnung in den Räumen versinnbildlicht die gesellschaftliche Ordnung, welche in dieser Form des ‚betreuten‘ Wohnens gewahrt zu bleiben scheint.

Ganz anders im „Ausländerwohnheim“. Hier befindet sich der/die Betrachter*in inmitten des Geschehens in einem Schlafraum mit Doppelstockbetten. Umgeben ist die Kamera und mit ihr der/die Betrachter*in von auf den Betten sitzenden Männern, fotografisch halb angeschnitten, Beine baumeln vom Bett, womit Enge sowie fehlende Privatheit und Distanz visualisiert werden. Dieser visuelle Eindruck wird durch den Text im Artikel verstärkt:



// Abbildung 1
 SPIEGEL (1964), H. 41, 1964, S. 53

„Sie finden meist keinen Zugang zum bundesbürgerlichen Lebensstil. Sie sind eher Ghettobewohner als Gäste. Wenig bindet sie an das Land, das ihnen doch wie ein Wohlstandsparadies erscheinen muss.“ Damit werden Praxen der eigenmächtigen, lebendigen und improvisierten Raumanneignung, die sich ebenso gut in den Bildern erkennen lassen, diskreditiert und darüber hinaus mit offen rassistischen Subjektkonstruktionen verbunden.

— Es ist in diesen Bildern und Berichten vor allem der geflüchtete/migrantische Mann, der zum problematisierten Subjekt wird. Die Verbindungen von Rassismen und Gendersemantiken prägen das Sprechen über *den Anderen* spätestens seit dem Kolonialismus. Der *andere Mann* ist hier zeitgleich potenziell bedrohlich und das zu erziehende rückständige Subjekt. Der Andere – der Mann – erscheint im Ford-Wohnheim wie ein Kind, das brav sein Zimmer aufgeräumt hat, die deutsche Presse hingegen als Instanz, die elterngleich mit kontrollierendem Blick diese Ordnung überprüft.

— Im visuellen Diskurs 2014 fällt auf, dass der Normalfall, also das bürgerliche Leben und Wohnen von Migrant*innen, invisibilisiert bleibt, wohingegen sich Berichte über städtische Ausnahmezustände insbesondere im Diskurs über Wohnen von Migrant*innen manifestieren: Unter dem Titel *Deutschunterricht* berichtet die *SZ* am 29.04.2014 vom sogenannten Duisburger „Horrorhochhaus“, einem dystopisch erscheinenden Ort des kulturell Anderen, in dem Sozialarbeiter „zumindest den Kindern [...] beibringen sollen, wie das geht: ein geregeltes Leben zu führen.“ Das zugehörige Bild zeigt einen Ausschnitt des Hochhauses, in dem Balkone zentral ins Bild gesetzt sind (**Abb. 2**).

— Zweierlei fällt auf: Die Perspektive ist so gewählt, dass die Senkrechte aus dem Lot geraten ist – und mit ihr, so der visuelle Subtext, die gesellschaftliche Ordnung. Sie ist ins Wanken, aus den Fugen geraten; nicht nur das Haus (hier sinnbildlich für das Haus Deutschland als beherbergender Nationalstaat), sondern auch die gesamte Situation droht zu kippen. In unverhohlenem Rassismus und Antiziganismus erfahren die Leser*innen im Text von der kriminellen Energie der „Clans“, die ihre



// Abbildung 2
Süddeutsche Zeitung v. 29.04.2014, S. 10

Kinder bewusst bis zur Strafmündigkeit zum Betteln und Klauen losschicken. Es seien Menschen, so wird der NRW-Innenminister zitiert, „denen unsere [sic!] Regeln fremd“ seien. Ferner heißt es im Text, es sei dort „schmuddelig“, Müllsäcke lägen herum, „Gestank und Müll überall“. Hier zeigen sich historische Verbindungslinien zwischen einem deutlich antiziganistischen Diskurs und demjenigen über als „Asoziale“ diffamierte Menschen. Diese Form des *Othering* findet sich auch in einem für die Darstellung von Migrant*innen und geflüchteten Menschen zentralen und immer wiederkehrenden Bildelement, den Wohntextilien im Außenraum. Diese verweisen darauf, dass hier weniger gewohnt, sondern „eher gehaust“ würde, und bilden den visuellen Vorwurf mangelnden Gespürs für Privatheit, indem die eigene Privatheit anderen aufgedrängt wird. Damit dient die Abbildung als Beleg für mangelnde westlich-normative Trennungen vom Eigenen und vom Fremden. Diese Grenzen zu überschreiten erscheint so als erster Schritt zur Übertretung von Eigentums Grenzen.

DAS ‚UNTERKOMMEN‘ VON GEFLÜCHTETEN IN DEN DISKURSEN

2015/2016 — Obige Bildberichte sind Beispiele für den unmittelbaren Referenzrahmen der visuellen Diskurse von 2015/2016, in denen sich die Abbildungen der Unterkunftsorte von Geflüchteten in drei Gruppen systematisieren lassen: (1) Menschen auf der Straße, (2) Menschen in Zelten und (3) Menschen in verwalteten Räumen. Auch wenn eine trennscharfe Unterscheidung nicht immer möglich ist, wie z.B. die Bilder der Flüchtlingscamps zeigen, folgt jede dieser Bildgruppen eigenen visuellen Darstellungsregeln und beinhaltet eigene interdiskursive Verlinkungen, die im nachfolgenden eingehender betrachtet werden sollen.

(1) MENSCHEN OHNE BEHAUSUNG, MENSCHEN AUF DER STRASSE

— Zahlreich waren in 2015 die Bilder von Menschen, die auf ihrem Weg nach Europa oder auch nach ihrer Ankunft in Europa irgendwo unter freiem Himmel campierten. Dieses *living without shelter* steht in der hiermit verbundenen Konstruktion der abgebildeten Subjekte unmittelbar im Zusammenhang mit den zahlreichen Bildern von Menschen in lebensgefährlichen Situationen, insbesondere den vielen Bildern von Menschen in Schwimmwesten bei der Überquerung des Mittelmeers. Gemeinsam ist den Bildern mit Menschen bei der Überfahrt und denjenigen, die Menschen beim Campieren unter freiem Himmel zeigen, dass sie mit ihren bloßen Körpern vollständig der Natur und den

Naturgewalten ausgeliefert sind. Auffallend ist bei beiden Bildgruppen, dass in ihnen Menschen ein zentrales Bildelement darstellen. Dies unterscheidet sie von der bedeutsamen Bildgruppe der Unterkünfte, die an späterer Stelle betrachtet wird (Abb. 3).

— In der Abwesenheit jedweden Schutzes und jeder Behausung ist das Fehlen des zivilisatorischen Kontextes erkennbar, der individuelle

Mensch wird somit zur Kreatur des Überlebens reduziert. In der Kombination der Bildelemente *bloßer* Mensch und Naturgewalten sind Parallelen zu visuellen Obdachlosendiskursen zu erkennen, insbesondere zu Bildern von Obdachlosen im Winter. Allerdings gibt es einen zentralen Unterschied. Obdachlosigkeit wird häufig als ein Phänomen der Vereinzelung abgebildet. Auf den Bildern sind oft einzelne Menschen, die sich durch Pappen und Schlafsäcke vor Kälte schützen und auf der Straße leben, zu sehen. Obdachlosigkeit von geflüchteten Menschen wird demgegenüber zumeist als Gruppenphänomen dargestellt. Dadurch dass diese als Kollektiv erscheinen, werden sie zum einen entpersonalisiert, zum anderen werden sprachliche Diskurse vom „Zustrom“, der „Welle“ der Geflüchteten nach Europa visuell unterstrichen, wodurch den Bildern eine Art Belegfunktion zukommt. Gemeinsam ist den Bildern vom Leben auf der Straße und in Parks sowie denen in provisorischen Zelten, Überdachungen und Shelters jedoch, dass in ihnen das Nichtwohnen im Zentrum steht.

— Häußermann und Siebel (1996: 15) haben vier Dimensionen von Wohnen benannt, wonach Wohnen Ort der Nichtarbeit, Ort der Familie, Ort der Privatheit und Intimität sowie rechtlich-ökonomisch verregelter Ort zugleich ist. All diese Dimensionen kommen in jenen Bildern aber nicht zum Tragen, ebenso wenig hygienisch-gesundheitliche Aspekte des Wohnens als Abgrenzung des Außenraums vom Innenraum. Das Überleben unter freiem Himmel verweist somit auf die Vulnerabilität und Prekarität der abgebildeten Subjekte und Körper. Die Bilder dieser Motivgruppe bilden eine wichtige Folie, um die Bedeutungen der anderen Bilder zu verstehen. Die visuelle Diskursanalyse zielt



// Abbildung 3
FAZ v. 05.03.2016

auf die Wirkungspotenziale des Zusammenspiels der Bilder und Motivgruppen ab. Hierin unterscheidet sich die Methode von zahlreichen Untersuchungen, die ikonenhafte Einzelbilder ins Zentrum rücken. Ausgangspunkt ist die Annahme, dass die vielfältigen, assoziativ miteinander in Verbindung stehenden Motive und Bildgruppen das kollektive Bildgedächtnis vieldimensional strukturieren. So erscheint vor dem Hintergrund der Bilder vom Ausgeliefertsein an die Straße und an Naturgewalten im kollektiven Kurzzeitgedächtnis jede Form der Unterbringung und des Schutzes als eine Verbesserung.

—— Im Folgenden fokussiert sich die Betrachtung vor allem auf die Darstellung von geflüchteten Menschen in improvisierten und organisierten Unterkünften, welche im Kontext historischer Diskurse beleuchtet werden.

(2) MENSCHEN IN FLÜCHTLINGSZELTCAMPS —— Die Unterbringung von Menschen auf der Flucht in Zeltstädten und in Flüchtlingscamps hat eine lange Geschichte (Herscher 2017). Entsprechend der dramatischen Zuspitzungen der Auswirkungen globaler Ungleichheitsverhältnisse, die im westlichen Diskurs als ‚humanitäre Katastrophen‘ zumeist vom Himmel zu fallen scheinen, sind diese Bilder seit Langem Bestandteil der Berichterstattung über globale Fluchtbewegungen. Hierin stellten sie lange Zeit ein normalisiertes *Anderswo* dar, welches sich durch den historischen Referenzrahmen des Motivs herstellte. Giorgio Agamben und Andrew Herscher zeigen auf, dass Camps als ordnungspolitische Maßnahmen, Infrastrukturen und Architekturen das kolonialistische Großprojekt der Ausbeutung und Unterdrückung von Beginn an begleiteten und in humanitaristische Diskurse um „Hilfe, Seuchen- und Armutsbekämpfung“ eingebunden waren. Das Flüchtlingscamp als normative Architektur des Humanitarismus (ebd.: 6) stellt eine (nicht nur diskursive) Geschichte dar, die ihm immer noch anhaftet (ebd.: 93ff.). Die Flüchtlingscamps sind die Orte, die zugleich für *Displacement* (fern der Heimat, ohne Zuhause) und *Replacement* stehen. Geflüchtete Menschen werden in Flüchtlingscamps verwiesen bis zu ihrer Einbürgerung bzw. Repatriierung. Das heißt, das Camp ist auch eine Architektur der transitorischen Nichtzugehörigkeit.

—— Betrachtet man die visuellen Diskurse um Flucht und Asyl 2015/2016, so fällt vor allem das Nichtvorhandensein der klassischen Flüchtlingscampbilder auf. Genauso zögerlich wie NGOs mit Zelten und Versorgungsinfrastrukturen in das Geschehen

entlang der Hauptfluchtrouten eingriffen, erschienen die dazugehörigen Bilder und Motive im deutschen Mediendiskurs. Statt der Bilder von professionell errichteten Camps waren und sind die Bilder der improvisierten Camps mit Igluzelten vorherrschend (Abb. 4).

— In diesen Bildern bedecken die kuppelförmigen Iglus als eine der kleinsten Formen der Behausung dicht an dicht den Boden. In der Wiederholung der Form erhalten die Bilder eine grafische Serialität. Einzig die Tatsache, dass sie mal bunt, mal einfarbig sind, lässt die individuell improvisierten Camps von denen mit organisierten Unterstützungsstrukturen unterscheiden. Das Besondere an den Igluzeltstädten ist, dass sie für die Betrachter*innen eine Alltagsnähe aufweisen. Die Materialität des Igluzelts, die sinnliche Erfahrung (die rudimentäre Wärmeisolierung, das Rascheln der Wände, das geduckte Bewegen im Innenraum, die Geräuschdurchlässigkeit) ist den Leser*innen zumeist aus einer Urlaubscampingromantik im Sommer heraus vertraut. Das heißt, sie können, basierend auf eigener Erfahrung, Vorstellungen davon entwickeln, was es bedeutet, in einem Igluzelt aus Notwendigkeit, stark beengt im Winter unterzukommen. Im Gesamtdiskurs stehen diese Igluzeltcamps für improvisierte Zwischenunterkünfte von Menschen im rechtlichen und diskursiven Niemandsland.

(3) DIE QUADRATUR DES LEBENS – MENSCHEN IN VERWALTETEN RÄUMEN (SAMMELUNTERKÜNFTE, ZELTE, KASERNEN, TURNHALLEN) — Aufgrund der Entwicklungen im *Sommer der Migration* und danach veränderten sich mit den Wanderbewegungen der Geflüchteten die medialen Abbildungen. Während des *March of Hope* herrschten dementsprechend noch Bilder der Igluzeltstädte und von Menschen unter freiem Himmel vor. Je weiter die Menschen jedoch voran- und in Deutschland ankamen, desto häufiger tauchten Bilder von Sammelunterkünften, Kasernen und Turnhallen auf, die zu einem zentralen Diskursstrang wurden. Innerhalb dieser Motivgruppe sind zwei Darstellungsweisen voneinander zu unterscheiden: die Abbildung der menschenleeren



// Abbildung 4
FAZ v. 04.03.2016

Orte, mal als Außenaufnahmen, mal als Bilder der Innenräume, und die Bilder, auf denen Menschen zu sehen sind. Die Frage, ob und wie Menschen abgebildet werden, verweist nur vordergründig auf die Probleme des Schutzes von Persönlichkeitsrechten und der Anonymität, mit welchen die Abbildung von menschenleeren Orten/Räumen – die paradoxerweise die massenhafte Ankunft von Geflüchteten in Deutschland visualisieren sollen – begründet werden (Riedel 2016: 269). Vielmehr finden sich in den Bildern die machtvollen Praxen des Fotografierens und Entscheidens der tagesaktuellen Berichterstattung materialisiert. Ohne Weiteres wäre es denkbar, gemeinsam mit den Menschen Bilder von ihrer Lebenssituation zu machen, ihre Zustimmung zur Abbildung einzuholen, denn groß war und ist das Interesse der Geflüchteten, die Öffentlichkeit auf ihre Lebensbedingungen hinzuweisen. Das Nichteinholen von Einverständnissen, das Wählen des vermeintlich einfacheren Weges des Ablichtens menschenleerer Räume sind also Entscheidungen einer fotografischen und medialen Praxis, die das schnelle Ablichten, das distanzierte ‚Draufhalten‘ beinhaltet. Dieses macht, Susan Sontag zufolge, den *Anderen* zum Objekt und „tötet“ in dem Sinne, als dass es ihm seine Autonomie, die Entscheidung über die Art des Abgebildetwerdens etc. raubt (Sontag 2009: 12ff.). Hier wird deutlich, was eingangs unter Verweis auf Rose angemerkt wurde: Es reicht nicht aus, die Oberfläche der visuellen Diskurse zu betrachten, und es reicht auch nicht aus, Blickregime anzuschauen, denn in den Bildern mischen sich untrennbar machtdurchzogene Medienpraxen mit Blickregimen, (visuellen) Diskurstraditionen und Darstellungskonventionen.

MENSCHENLEERE RÄUME — Die Bilder von Turnhallen, Kasernen und anderen Innenräumen mit Feld- und Stockbetten oder Matratzenlagern als grafisch-serielle Elemente haben innerhalb des Gesamtdiskurses zu Flucht und Asyl in den Jahren 2015/2016 durch ihre permanente Wiederholung und durch ihre geografische Unbestimmtheit (allerorts waren diese Formen der Unterbringung und damit auch diese Abbildungen in den Medien zu finden) fast schon ikonischen Status erlangt.

— Eine auffallende Gemeinsamkeit aller Unterkunftsbilder ohne Menschen ist, dass rechteckige Strukturen, Linien und Quadrate sowie Serialität und Reihung (Wohncontainer, Sichtschutzwände in Turnhallen, Baumärkten etc. und Fertighäuser) ein zentrales und bildgestaltendes grafisches Element darstellen. In der Betrachtung der Diskursverläufe von den

chaotischen Bildern des Campierens, der Kuppelzelte entlang der Balkanroute, entsteht durch diese klare grafische Struktur Ruhe und Ordnung, nicht nur auf visueller, sondern auch auf sinnbildlicher Ebene. Der Diskurs um Flucht und Asyl wird somit zu einem Ordnungs- und Sicherheitsdiskurs. Zeitgleich hat sich um temporäre Bauten eine eigene Ökonomie entwickelt: Container waren zwischenzeitlich für die Kommunen kaum mehr zu bekommen und selbst Bauzeitschriften behandelten Flüchtlingsunterkünfte als einen eigenen Markt.³⁾ Interessanterweise wurden die kaum lösbaren Probleme der Unterbringung in den Medien umfangreich thematisiert, die nicht wenigen, vor allem an den Architektur-Departements der Hochschulen entwickelten kreativen Lösungsvorschläge wurden jedoch kaum rezipiert. Dabei gab und gibt es einen Fachdiskurs um andere Wohnformen von und mit Geflüchteten, in denen Bedürfnisse von geflüchteten Menschen und die eigene Handlungsmacht eine zentrale Rolle spielen. Ausgangspunkt ist hierbei zumeist, Migration und Ankommen von Migrant*innen und Geflüchteten als Entwicklungsmotor für Gesellschaft allgemein und für Städte im Besonderen zu verstehen. Ein Beispiel hierfür stellt das Projekt *Transitorisch Wohnen, Arbeiten, Lernen* dar, in welchem es um die Auslotung von Synergieeffekten und Potenzialen im modernen Wohnen, Leben und Arbeiten geht.⁴⁾ Doch statt solcherart Lösungsstrategien mit Zeitungsberichten zu popularisieren, wurden und werden die immer gleichen Bilder wiederholt (**Abb. 5**).

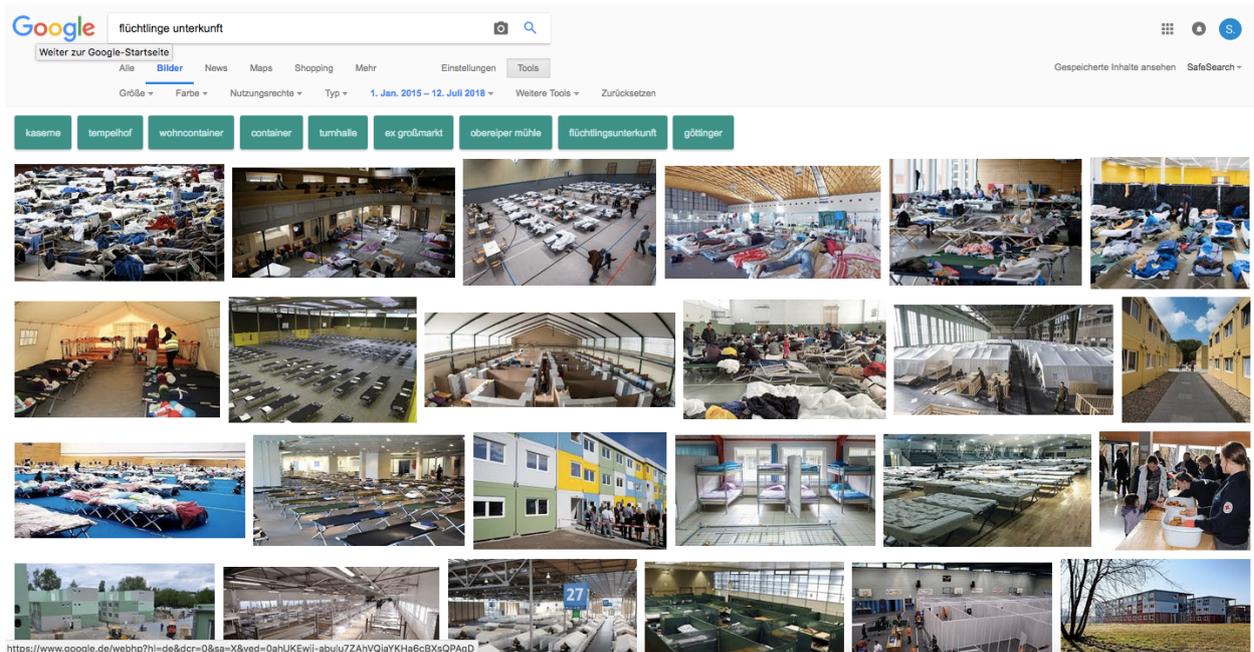
— In all diesen Bildern, in denen klare Linien, die Ordnungen der Bettenreihen, die gleichförmige Serialität vorherrschen, scheinen sich die Dinge unter Kontrolle zu befinden. Zugleich ist die in den *March of Hope*-Bildern (ebenso wie in den Protestbildern von 2013 und 2014) erkennbare Autonomie der Migration eingedämmt. Der geflüchtete Mensch wird in diesen Räumen als nicht sichtbarer Flüchtling zum verwalteten Subjekt. Die Gleichförmigkeit suggeriert Kontrolle und die ordnungspolitische Lösung eines Problems, welches über das Thema Wohnraum hinaus weist. Die Reihung einzelner Bildelemente setzt sich häufig über den Bildrand hinweg fort, d.h., das Motiv hat keine klaren Grenzen, worin eine grafisch-visuelle Entsprechung der Rede vom „Flüchtlingsstrom“ zu erkennen ist. In den zahlreichen Hallenbildern (Turnhallen, leere Baumärkte etc.) wird ein Zustand vor dem Bezug durch die verwalteten Subjekte abgebildet und im Zuge dessen mit den gleichförmigen Feldbetten eine ans Militärische erinnernde Ordnung hergestellt.

3)

Vgl. z.B. Suche zum Thema "Flüchtling" in der Online-Zeitschrift Bauhandwerk. Das Profimagazin für Ausbau, Neubau und Sanierung. http://www.bauhandwerk.de/suche.html?s_text=fl%C3%BCchtling (23.03.2018).

4)

Vgl. dazu: <https://homenotshelter.com/portfolio/transitorisch-wohnen-arbeiten-lernen/> (23.03.2018). Auf der Webseite finden sich zahlreiche Entwürfe und Ideen für ein Wohnen von und mit Geflüchteten jenseits der exkulpierten Räume der Flüchtlingsunterkünfte.



— Anna-Katharina Riedel hat aufgezeigt, dass die Matratze im Kontext der Abbildung von Geflüchteten zu einer visuellen Figur wird, die auf zahlreiche Bedeutungszusammenhänge verweist. Sie ist ein „mehrfach besetzter Platzhalter“ und „kann als Instrument zur Generierung von Anerkennung dienen, zugleich können mit ihr aber auch negative Zuschreibungen, Formen von Normierungen, Voyeurismus und Kontrolle verbunden werden. Die Sichtbarkeit der Matratze [...] ist immer als produktive Macht zu verstehen, der Doppelcharakter einer solchen Visibilität ist dabei aber immer mitzudenken.“ (Riedel 2016: 254)

— In den Bildern, die nach dem Bezug der Sammelunterkünfte aufgenommen wurden, ist die zuvor existierende Ordnung dann gebrochen. Betten sind nicht gemacht, alles, was als Aufbewahrung dienen könnte, wird genutzt, Kleider finden sich überall dort aufgehängt, wo es möglich ist, Decken und Stoffe bilden einen improvisierten Sichtschutz und eine provisorische Abtrennung soll zur Herstellung von Privatheit beitragen.

— Vor der Folie der zuvor veröffentlichten Bilder von schutzlosen Menschen stellt diese Bildgruppe ein visuelles Element des *Immerhin* dar. (Immerhin sind die Hallen ein Schutzraum vor Wetter und Natur.) Marion Müller (2003: 91) hat betont, dass Bilder – anders als Text – keiner logischen Argumentation folgen, sondern dass sie assoziativ miteinander in Beziehung gesetzt werden. An diesem Beispiel zeigt sich, dass es hier nicht darum geht, entweder von Assoziation oder Argumentation zu sprechen. Der

// Abbildung 5
Screenshot v. Google-Bildersuche
(15.03.2018)

visuelle Diskurs ist vielmehr gerade dadurch gekennzeichnet, dass in der naheliegenden Assoziation – quasi im Resonanzraum einzelner Bilder und Motivgruppen – argumentative Strukturen entstehen. So erscheinen die Hallenbilder nicht nur als kleineres Übel, sondern sie bilden zugleich auch eine Gegenform zum bürgerlichen Wohnen, wodurch ‚der Flüchtling‘ als Subjekt ein Gegenentwurf zum bürgerlichen Subjekt wird.

MENSCHEN IN UNTERKÜNFTE — Neben den Bildern von (fast) entvölkerten Unterkünften stellen die Bilder mit Menschen in Unterkünften die zweite große Motivgruppe dar. Bildgestalterisch sind dabei zwei Perspektiven vorherrschend: die Fluchtperspektive in einen Flur hinein oder durch eine Bettreihe hindurch fotografiert, an deren Ende – also in der perspektivischen Flucht – der Geflüchtete als einzelner Mensch und belebendes Element erkennbar ist. Häufig ist dieser Einzelmensch im Gegenlicht aufgenommen, sodass nur seine dunkle Silhouette erkennbar ist (**Abb. 6**).

— Dies ist einerseits ein gängiges fotografisches Mittel der Anonymisierung, andererseits erscheint der geflüchtete Mensch hierdurch als eine Art Schattenwesen.⁵⁾ Ebenfalls häufig wird die Vogelperspektive verwendet. Diese stellt keine Innenraumperspektive dar, sondern ist in der Regel mit Außenaufnahmen verbunden. Allein die Wahl dieser Perspektive markiert die Hallen als Orte zwischen drinnen und draußen, als Orte des Schutzes ohne

Privatheit. In den einzelnen Wohnkabinen sind liegende und sitzende Menschen erkennbar. Diese Bilder sprechen von Passivität und Erschöpfung. Zugleich zeigen diese Bilder ein improvisiertes Einrichten, indem Wohntextilien oftmals als ordnungsstörende Bildelemente (Kleidung, Handtücher, Decken, die irgendwo drüberhängen) zu erkennen sind. Die Menschen, das (Be-)Leben und das Wohnen werden somit zum Störfaktor einer architektonischen Ordnung. Als gestalterisches Mittel wird die Störung der Ordnung insbesondere auch in der Ablichtung von spielenden Kindern in den Unterkünften eingesetzt. Sie stellen einen visuellen Kontrastpunkt zur Eintönigkeit der gereihten Betten und zur Trostlosigkeit dieses Unterkommens in den Notunterkünften dar.

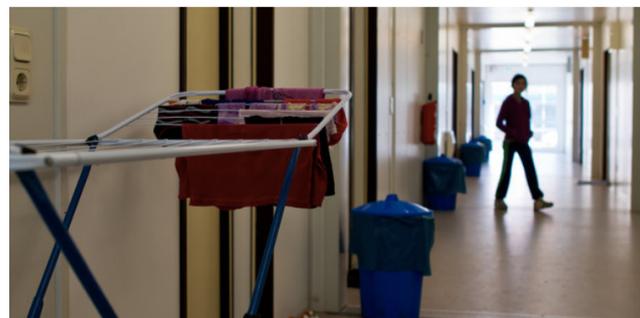
5)

Vgl. auch <https://www.tagesschau.de/ausland/interview-ankerzentren-101.html>

Privatsphäre von Flüchtlingen

Ratsfrauen auf Kontrollgang

Vier CDU-Politikerinnen haben in Hannover unangemeldet eine Flüchtlingsunterkunft inspiziert und eine Debatte über Privatsphäre ausgelöst.



Flur in einer Unterkunft: privat oder nicht? Darüber streitet der Stadtrat in Hannover.

: dpa

Nord

ANDREA SCHARPEN
AutorIn

THEMEN
#Kontrollen, #D
#Flüchtlingsunterl

4205 Zeichen ~ ca

Ausgabe 10710

IM TAZ-ARCHIV SUCHEN

kontrollgang

AutorIn

// Abbildung 6

TAZ Nord v. 11.05.2015, S. 11

——— Dadurch dass die zahlreichen Bilder mit Kindern und Familien auf Alltagssituationen abzielen, invisibilisieren sie die „politische Ordnung des Lagersystems“ (Inhetveen 2010) als Teil des deutschen und europäischen Grenzregimes, in dem die Regulierung der Migration und die Abschreckung von Migrant*innen ein zentrales Handlungsziel darstellt. So werden zeitgleich geflüchtete Menschen als zu umsorgende und zu verwaltende Subjekte (worin sich interdiskursive Verbindungen zu den zahlreichen Bildern von Flüchtlingshelfer*innen und Deutschkursen herstellen lassen) gezeigt und die ihr Leben einschränkenden Regulierungen und Reglementierungen invisibilisiert. Angefangen bei der nicht partizipativ gestalteten Umverteilung, der Wiedereinführung der Wohnsitzauflage mit dem „Integrationsgesetz“ 2016 über die Pflicht, in Lagern zu leben (abhängig vom aufenthaltsrechtlichen Status), bis hin zur Regulierung des Alltags, u.a. in Form von zeitlicher Strukturierung des Lebens mit nächtlichen Schließzeiten etc., sind diese ordnungs-, bildungs- und sicherheitspolitischen Eingriffe in das Leben von Geflüchteten in Deutschland nicht sichtbar.

PREKÄRE RÄUME – PREKÄRE SUBJEKTE ——— Das Thema Flucht und Asyl ist in den deutschen Medien inzwischen weitgehend invisibilisiert, wodurch das politisch und medial vielfach beschworene „Ende der Flüchtlingskrise“ evident erscheint. Diese Invisibilität steht im Kontrast zur Realität. Die Situation von Menschen auf der Flucht stellt sich durch die Schließung der EU-Außengrenzen, durch den sogenannten EU-Türkei-Deal, durch die Kooperationen mit Grenzpolizei und Milizen quantitativ und qualitativ dramatischer denn je dar. Nach wie vor sterben Tausende im Mittelmeer, aber die Bilder von Bootsunglücken und ertrinkenden Menschen, mit denen der humanitäre Flüchtlingsdiskurs begleitet wurde, sind aus den Medien weitestgehend verschwunden.

——— Betrachtet man die Situation in Deutschland, so müssten heute, im Jahr 2018, die Berichte und Bilder von Geflüchteten, die sich in ihren neuen Wohnungen einrichten, vorherrschend sein. Dass sie es nicht sind, hat verschiedene Gründe: Die realen Möglichkeiten, an bezahlbaren Wohnraum zu kommen, sind angesichts der Situation auf dem Wohnungsmarkt und von rassistischen Ressentiments seitens der Vermieter*innen begrenzt. In den Medien vermischt sich der Flüchtlingsdiskurs mit dem um Mangel an bezahlbaren Wohnraum, die Verteuerung der Städte und Mieten. Hier wird ein Verteilungskampf inszeniert, der Konfliktlagen zwischen Geflüchteten und ärmeren Bevölkerungsschichten

impliziert, zugleich aber außen vor lässt, dass zumeist weiße deutsche Wohneigentümer*innen von diesem Verteilungskampf durch Wertzuwachs ihrer Immobilien erheblich profitieren.

— Vor diesem Hintergrund erscheint die Frage, wieso geflüchtete Menschen nicht als Zielgruppe in Wohnzeitschriften adressiert werden, sinnlos. Ohnehin würden die Antworten auf diese Frage allzu schnell auf der Hand liegen: *Weil sie über keine Wohnungen verfügen, weil sie aufgrund mangelnder Sprachkenntnisse die Zeitschriften sowieso nicht verstehen würden, weil sie für die konsumorientierten Wohnzeitschriften aufgrund mangelnder ökonomischer Potenz kein Zielpublikum darstellen, weil sie ...* All dies scheint so selbstverständlich, dass die Frage fast schon naiv erscheint. Doch betrachtet man die Sache von der Seite dessen, was auch möglich und denkbar wäre, so ergibt sich ein anderes Bild. Es sind viele hunderttausend Menschen, die hier dauerhaft bleiben und sich im wahrsten Sinne des Wortes ‚einrichten‘ werden, nach Deutschland gekommen (also eine potenziell relevante Zielgruppe). Viele dieser Menschen sind inzwischen so lange hier (zwei Jahre und länger), dass bei einer Möglichkeit, einen Deutschkurs zu besuchen, eine mangelnde Kenntnis der deutschen Sprache keinen grundsätzlichen Hinderungsgrund mehr darstellen müsste. Nicht wenige von ihnen kommen aus einer wohl-situierten Mittelschicht. Bei einem ungehindertem Zugang zum Arbeitsmarkt und einfacheren Wegen der Anerkennung von Qualifikationen und Ausbildungen wären sie inzwischen ökonomisch deutlich besser gestellt, sodass vermutlich ein nicht geringer Teil des Einkommens in die Errichtung eines neuen Zuhauses fließen würde. Würden nicht diskriminierende aufenthaltsrechtliche Regelungen, eine verfehlte Wohnungsbaupolitik und rassistische Ressentiments den Zugang zum regulären Wohnungsmarkt behindern, wären inzwischen viele der einst geflüchteten Menschen in Wohnungen und Häuser umgezogen und würden sich in ihnen einrichten. Das heißt, die ‚normal‘ erscheinende Nichtsichtbarkeit dieser großen Gruppe von Menschen in Wohnzeitschriften ist ein Effekt konstruktiver Machtverhältnisse, welche durch Invisibilisierung im Sinne Foucaults naturalisiert und damit verfestigt werden. Zugleich wird erkennbar, wie stark einem zunächst apolitisch wirkenden Genre, wie dem der Wohnzeitschriften, Annahmen über soziale und gesellschaftliche Zugehörigkeiten und Nichtzugehörigkeiten zugrunde liegen und wie es somit hochgradig politisch ist. Es sind diese Alltagsmedien, in denen das Faktum einer postmigrantischen Gesellschaft noch nicht angekommen ist und

denen das Bild einer weißen mittelschichtdominierten deutschen Gesellschaft immer noch zugrunde liegt. Das Zusammenspiel dieser Medien und kulturellen Produkte macht die Wirkmächtigkeit solcher Hegemonialisierungen und der mit ihr verbundenen Ein- und Ausschlüsse aus.

// Bildnachweis

- Abb. 1: SPIEGEL, H. 41, 1964, S. 53
Abb. 2: Süddeutsche Zeitung v. 29.04.2014, S. 10
Abb. 3: FAZ v. 05.03.2016
Abb. 4: FAZ v. 04.03.2016
Abb. 5: Screenshot v. Google-Bildersuche (15.03.2018)
Abb. 6: TAZ Nord v. 11.05.2015, S. 11

// Literatur

- Agamben, Giorgio (2002): *Homo Sauer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Berlin, Suhrkamp
- Ders. (2000): *Means Without End, Notes on Politics*. Minnesota, University of Minnesota Press
- Berger, John (1972): *Ways of Seeing*. London, Pelican Books
- Betscher, Silke (2017): *Blickregime und Grenzregime. Die Verschränkung von Raum- und Subjektkonstruktionen in visuellen Diskursen der „Flüchtlingskrise“ 2014–2016*. In: Vowinckel, Annette / Paul, Gerhard (Hg.), *Arbeit am Bild. Visual History als Praxis*. Göttingen, Wallstein, S. 114–136
- Dies. (2014a): *Bildsprache – Möglichkeiten und Grenzen einer Visuellen Diskursanalyse*. In: Eder, Franz X. u.a. (Hg.), *Bilder in historischen Diskursen*. Wiesbaden, Springer, S. 63–83
- Dies. (2014b): *Bildmuster – Wissensmuster. Ansätze einer korpusbasierten Visuellen Diskursanalyse*. In: Siefkes, Martin / Schöps, Doris (Hg.), *Neue Methoden der Diskursanalyse. Zeitschrift für Semiotik*, Bd. 35, H. 3–4/2013, S. 285–320
- Danielzik, Chandra-Milena / Bendix, Daniel (2017): *Neighbours Welcome! Die Willkommenskultur, die Geflüchteten-Bewegung und die Suche nach Gemeinsamkeiten der Kämpfe um Rechte*. In: Hess, Sabine u.a. (Hg.), *Der lange Sommer der Migration, Grenzregime III*. Berlin/Hamburg, Assoziation A, S. 196–206
- Häußermann, Hartmut / Siebel, Walter (1996): *Soziologie des Wohnens*. Weinheim, Juventa
- Herscher, Andrew (2017): *Displacements: Architecture and Refugee*. *Critical Spatial Practice* 9. Berlin, Sternberg Press
- Inhetveen, Katharina (2010): *Die politische Ordnung des Flüchtlingslagers. Akteure – Macht – Organisation. Eine Ethnographie im Südlichen Afrika*. Bielefeld, transcript
- Malkki, Liisa H. (1995): *Refugee and Exile. From „Refugee Studies“ to the National Order of Things*. In: *Annual Review of Anthropology*, Jg. 24, S. 495–523
- Müller, Marion (2003): *Grundlagen der Visuellen Kommunikation*. Konstanz/Stuttgart, UTB
- Pieper, Tobias (2008): *Die Gegenwart der Lager. Zur Mikrophysik der Herrschaft in der deutschen Flüchtlingspolitik*. Münster, Westfälisches Dampfboot
- Riedel, Anna-Katharina (2016): *Mehrfach besetzter Platzhalter. Die Figur der Matratze in der medialen Berichterstattung über den Protest und die Unterbringung von Geflüchteten*. In: Nierhaus, Irene / Heinz, Kathrin (Hg.), *Matratze/Matrize. Möblierung von Subjekt und Gesellschaft. Konzepte in Kunst und Architektur*. Bielefeld, transcript, S. 251–272
- Rose, Gillian (2006): *Visual Methodologies*. London, Sage
- Sontag, Susan (2009): *Über Fotografie*. Frankfurt am Main, Fischer
- Stefanowitsch, Anatol (2012): *Flüchtlinge und Geflüchtete*. <http://www.sprachlog.de/2012/12/01/fluechtlinge-und-gefluechtete/> (23.03.2018)
- Täubig, Vicky (2009): *Totale Institution Asyl. Empirische Befunde zu alltäglichen Lebensführungen in der organisierten Desintegration*. Weinheim, Beltz

// Angaben zur Autorin:

Dr. Silke Betscher ist Universitätslektorin am Institut für Ethnologie und Kulturwissenschaften der Universität Bremen sowie Lehrbeauftragte an der Evangelischen Hochschule RWL in Bochum. Ihre Themenschwerpunkte sind (Flucht)Migration, Fürsorgesysteme (insbesondere Jugendhilfe), Transkulturalität, Erinnerungskulturen, Medien

und Methoden qualitativer Sozialforschung. Neben ethnografischen Forschungen zu 'Politiken, Praktiken und Ökonomien in der ehrenamtlichen und professionellen Flüchtlingsarbeit' beschäftigt sie sich seit vielen Jahren mit einer an Foucault orientierten visuellen Diskursanalyse. Ihr wissenschaftliches Interesse an Bildern und ihren Wirkungen basiert auf ihrer langjährigen Praxis als Filmschaffende.

Publikationen: Von großen Brüdern und falschen Freunden – Visuelle Kalte-Kriegs-Diskurse in ost- und westdeutschen Nachkriegsillustrierten, Essen, Klartext, 2012; Blickregime und Grenzregime. Die Verschränkung von Raum- und Subjektkonstruktionen in visuellen Diskursen der ‚Flüchtlingskrise‘ 2014-2016, in: Danyel, Paul und Vowinckel, Arbeit am Bild, Visual History als Praxis, Wallstein-Verlag, Mai 2017; Bildmuster – Wissensmuster. Ansätze einer korpusbasierten Visuellen Diskursanalyse, in: Siefkes, Martin, Schöps, Doris (Hg.), Neue Methoden der Diskursanalyse, Zeitschrift für Semiotik, November 2014, Band 35, Heft 3-4/2013, S. 285–320.

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

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

// License

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



OHNE TITEL

MIA UNVERZAGTS EDITION FÜR FWK NR. 64



// Mia Unverzagt
Ohne Titel (2017)

Aquarell und Collage auf Papier
je 280×210 mm
je 250,- Euro

Bestelladresse: k.heinz@msi.uni-bremen.de

VON AUSGESCHNITTENEN MÖBELN UND EINGEKLEBTEN GEFÄSSEN ZUR EDITION VON MIA UNVERZAGT

Vier Blätter, papierener Malgrund, vier aquarellierte Bildräume, die sich durch eine expressive Farbbigkeit auszeichnen. Farbflächen, die aneinandergesetzt sind, die sich durch den malerischen Auftrag verbinden, die an ihren Rändern zerlaufen, die sich ineinander verflüssigen, fleckenartige Flächen, die ausfransen, weiche, verwischte Übergänge, verlaufende Tönungen. Von Farben mehr gesättigte Flächen stehen neben transparenteren, flüchtigeren; manche gestrichelt oder gröber ausgemalt oder mit Musterungen versehen.

— Mit Aquarellstiften gezeichnete Linien begrenzen Flächen und strukturieren den Bildraum. Sie bilden Rahmungen, die vertraute Raumprinzipien hervorrufen. Auf den ersten Blick irgendwie architektonische Gebilde. Grün gehaltene Flächen mit ihrer Schraffur lassen baumartige Formen vor einem blauen Himmelsstreifen aufscheinen und an eine landschaftliche Umgebung denken (**Abb. 1**). Weitere Bildelemente in den Aquarellen lassen Gebäudeteile assoziieren: Mauerwerk, Fassaden, Fußböden, Wände, Flügeltüren oder Fenster. Fenster, manche unterteilt mit Sprossen, eröffnen weder einen Blick hinein noch hinaus. Nichts scheint dahinter zu liegen, kein weiterer Raum erschließt sich, kein Durchblick wird gewährt. Kein Ausblick durch die Fenster auf einen möglichen Außenraum. Mit Farbe gefüllt oder ausgemalt verschließen sie vielmehr die Bildfläche. Geschlossene Vorhänge oder Jalousien könnten angedeutet sein. Auch andere Flächenbearbeitungen lassen den Anschein textiler Gewebe aufscheinen: Diagonal zieht sich eine mit kleinen lila, blauen und in Ocker kolorierten Rechtecken und Winkeln versehene Fläche durch den linken Bildrand, teppichartig schließt eine rasengrüne Fläche an (**Abb. 2**) oder es bildet sich eine kachelartige Struktur in kräftigen und zarteren Gelbtönen auf dem Bilduntergrund ab (**Abb. 3**).

— Uneindeutig ist, ob hier Innenräumliches oder Außenräumliches zu sehen gegeben wird. Auch die unabgeschlossenen, über den Rand hinausweisenden Bildelemente lassen eine mögliche Zuordnung im Unklaren. Mia Unverzagt treibt ein listiges Spiel. Ähnlich wie mit dem Aquarellieren in besonderer Weise malerisch ein Auflösen von Grenzen, ein Verfließen und ein Durchscheinen von Farbflächen gelingen kann, werden hier Raumansichten



// Abbildung 1



// Abbildung 2



// Abbildung 3

‚verwässert‘, verwischt und vermeintlich Unstimmiges zu- und ineinander gefügt.

—— Gleichwohl scheinen die Bildräume eingerichtet: Ausgeschnittene Möbelstücke und Alltagsobjekte sind aufgeklebt. Ein Sideboard schwebt leicht schräg im Bild: Aufgeklappt ist nur das Fach der häuslichen Minibar, darin befinden sich links glänzend aufgestellt eine Auswahl an Gläsern, z.B. Cognacschwenker, rechts davon aufgereiht die alkoholischen Getränke. Vor dem Sideboard ein zum Sitzen bereitgestellter Armlehnstuhl, bezogen womöglich mit weißem Kunstleder, stehend auf einer vom unteren Bildrand abgeschnittenen herzförmigen Form, gemustert von senkrechten und waagerechten Linien in Karooptik, bunt ausgemalt, in Teilen wässrig grau überzogen. Diese wellenförmige Ebene wird unterbrochen von vier grau schraffierten rechteckigen Farbsäulen, die den unteren Bildraum unterteilen. Darin klebt der obere Teil eines weiteren Möbelstücks: eine Regalwand, darin Bücher und im oberen Fach gereiht Zier- oder Wandteller, gerahmt jeweils von Porzellangefäßen. Möbelstücke, die gemeinhin in Ess- und Wohnzimmern aufzustellen sind. Mia Unverzagt hat sie aus Wohnratgebern aus den 1950er-Jahren ausgeschnitten, die sie auf Flohmärkten und in Trödeläden erstanden hat.

—— Seitenweise wird in diesen blätternen Erziehungsakten Bewohner_innen modellhaft richtiges (oder falsches), stilsicheres und gepflegtes Wohnen (oder auch geschmackloses zum Zwecke der Abschreckung oder notwendigen Umgestaltung) vorgeführt.¹⁾ Zu sehen gegeben wird in Serie, wie ein Sicheinrichten auszuschauchen hat. Dabei zeigen die hier benützten Wohnratgeber, wie insgesamt Wohnzeitschriften mit ihren Einrichtungsgegenständen oftmals keine tatsächlichen Wohnstätten abbilden, auch wenn sie in ihrer Anmutung mit den dekorierten Dingen dieses suggerieren sollen – wie etwa der zum Hinsetzen bereitgestellte Stuhl vor einem Küchentisch, auf dem ein Teller mit Äpfeln angerichtet ist (**Abb. 4**). Stattdessen sind sie ausgerichtet auf eine ideales Bewohnen, ein ‚Wohnen-Sollen‘²⁾, das es zu erlernen gilt und das abzielt auf ein Begehren und einen Konsum dieser Objekte.

—— Diese Dinge des Wohnens sind nun ins Bild eingefügt. Sie sind entfernt worden aus den gewohnten Präsentationsgefügen und hinterlassen in diesen damit Leerstellen, die mithin, wie sich vorstellen lässt, nicht nur die gewohnte Anordnung, sondern gleichauf die intendierte Begehrenslogik³⁾ stören – oder in Anbetracht des bildlichen Mangels, den Wunsch nach Inbesitznahme der fehlenden Wohnobjekte geradezu auslösen könnten.

1) Vgl. Nierhaus/Nierhaus 2014, insbesondere den einleitenden Beitrag *Wohnen Zeigen. Schau_Plätze des Wohnwissens* (ebd.: 9–33).

2) Siehe den Beitrag von Anna-Katharina Riedel in dieser Ausgabe.

3) Zum Wohnbegehren siehe den Beitrag von Irene Nierhaus in dieser Ausgabe: „Das nie erreich- und erfüllbare ‚Bessere‘ hält das Begehren am Laufen bzw. bringt es mit hervor und gehört zur Grundstruktur der Wohnzeitschriften. [...] So dient in diesem Zusammenhang das Bessere und Schöner dem Anheizen des Begehrens und zugleich seiner Normalisierung.“



// Abbildung 4

Die Ins-Bildsetzung der Objekte räumt die Bildräume ein. Auf den ersten Blick ungeordnet, drunter und drüber, irgendwo platziert entfaltet sich mit ihnen und den an ihnen haftenden Narrativen und Bedeutungskontexten ein vielstimmiges, verzweigtes, die Bildräume überziehendes Geflecht. Sie werden in besonderer Weise zu Schau- und Erzählräumen, in denen metaphorisch gesprochen sogar Sitzgelegenheiten angeboten werden, Stühle und ein Sessel, um für kurze Zeit ‚sesshaft‘ zu werden.

—— Wohnen bezieht sich immer auf Innerhäusiges und Außerhäusiges und ist von diesem Wechselverhältnis wesentlich durchwoben. In ihm sind wir grundsätzlich körperlich – trinkend aus dem Glas der Minibar, verweilend im Sessel, kommunizierend mit dem Telefonhörer in der Hand, uns erinnernd, womöglich an die Möbelmoden vergangener Jahrzehnte, Möbel, mit denen gewohnt wurde und mit denen wir wohnten oder wieder wohnen, mit Vintage-Möbeln, Retrooptik. Wir finden in Objekten statt, richten uns ursächlich imaginär und tatsächlich auf ein uns Äußerliches aus und in ihm ein. Wie wir im Raum sind und handeln, das organisiert und formiert unsere Wahrnehmung von Körperlichkeit.

—— Betrachtend durchlaufen wir die Bildräume: Beim Blick in das Regal steht eingereiht zwischen den Sammelstücken (**Abb. 1**) eine andere ausgeschnittene tellerartige Form, womöglich ein Querschnitt eines roten Blutkörperchens, ein weiteres findet sich auf dem Sideboard. Eine ähnliche zellenartige Form schwebt zugleich im oberen Bildraum. Links davon eingefügt, auf gleicher Höhe die ausgeschnittene Abbildung eines gezeichneten inneren Organs, einer Leber ähnlich.

—— Oder die zweite Arbeit der Serie, diese wird dominiert von einer anderen ins Bild gefügten Zeichnung eines Organs. Es mutet als Querschnitt eines Herzens an. In ihm aufgestellt ist ein Foto eines Ohrensessels, mit gestreiftem Bezug, auf einem sogenannten Orientteppich stehend, Teil des Herzens, ‚Herzstück‘ der Collage. (Oder im Sessel lässt sich ruhen, zeitgemäß gesprochen: entschleunigen – das Herz schlägt weiter und weiter oder ist wie hier längst stillgestellt und gleichfalls zur Ruhe gekommen). Obendrein befindet sich über der oberen Organklappe, formähnlich ausgeschnitten, ein Anschnitt eines fotografierten Innenraums. Zu sehen ist ein weißes Telefon, womöglich auf einer Anrichte stehend vor einem Fenster mit zugezogenen Vorhängen, rechts davon ein pflanzenartiges Gebilde.

—— Neben den Wohnratgebern hat Mia Unverzagt auch historische Anatomiebücher erworben. Wie die Wohnratgeber dient

dieses Lehrmedium und Zeigekonvolut auch einem didaktischen Vorhaben, soll es doch den Leser_innen besonders durch die anatomischen Schautafeln vermitteln, wie menschliche oder tierliche Organismen funktionieren. Ähnlich wie Anatom_innen an Körpern Schnitte verrichten, Körperräume öffnen und Leiber sezieren, um die körperliche Bauweise und Verfasstheit zu verstehen, schneidet die Künstlerin nun Organe, Gefäße, Zellen, Gewebsstrukturen aus und trennt sie wiederum heraus aus dem ursprünglichen Sinnzusammenhang. Feine schwarze Linien auf den kolorierten Zeichnungen erinnern zwar noch an den Zweck dieses Anschauungsmaterials, sind aber nun abgeschnitten von jedweder erklärenden Beschriftung. Das, was mithilfe der Linien besprochen und hervorgehoben werden sollte, bleibt ungesagt und lässt eine mögliche Bestimmung gewissermaßen dahingestellt, in der Schwebel – surreal schwebend und separiert im Aquarell verbinden sich die Körperteile mit anderen Bildelementen. Farben und Formen im Herzinneren (**Abb. 3**) korrelieren mit der aquarellierten Bildfläche. Teppichmuster und Organstrukturen, wie etwa die Gestaltung der Bordüre und die ornamentale Darstellung der äußeren Schichten des Körperteils oder die Verzierung der röhrenartigen Gebilde evozieren trotz ihrer unterschiedlichen Medialitäten und Größenverhältnisse visuelle Korrespondenzen und Ähnlichkeitsbeziehungen.

— Die ellipsenartigen Formen erinnern an schwebende Zellen (**Abb. 4**). Aufgedruckt an der Rückwand eines Regals, Aufsatz auf einem weiteren Sideboard, steht es vor einem gemauerten Wandausschnitt, einer Fassade oder äußeren Haut eines Gebäudes, an der überdimensioniert eine Lampe angebracht ist, die das Möbel beleuchten könnte. Hervorgerufen und verstärkt wird durch diese Anordnung jedoch der Eindruck eines innenräumlichen Gefüges. Eingefasst in blaue Rahmungen wiederholt sich die gemauerte Struktur, allerdings ist diese in den anderen beiden Rahmungen nur schwach oszillierend im Hintergrund noch zu erkennen. Als Bild-im-Bild-Konstruktion werden nun andere anatomische Einblicke gewährt, wieder Querschnitte, es ließe sich an eine Niere denken, Nierenkörperchen (kein Nierentisch gehört zur Ausstattung) und Blutgefäße. Zu sehen gegeben wird ein anderes Bild eines Innenraums, in Augenschein genommen wird das Körperinnerste und damit die Vorstellung einer uns zuallererst visuell verborgenen innerphysischen Tiefenschicht, die ästhetisiert nun an der Oberfläche haftet, als Körperding neben den anderen Möbelkörpern und Dingobjekten.

— Ein aufgeschnittenes Gefäß, röhrenartig, mehrschichtig, zum Zwecke des Durchflusses von Körperflüssigkeiten fliegt am unteren Bildrand entlang (**Abb. 2**). Über ihm aufgeklebt wiederum zwei Serviergefäße zur Zubereitung, Aufbewahrung und zum Ausschank anderer Flüssigkeiten, Kaffee- und Teekanne, letzterer Kannenkörper bauchiger. Wie überhaupt eine Reihe von häuslichen Gefäßen im Bildraum aufzufinden sind, neben den Alkoholika in Flaschen in der Minibar – „die sogenannten ‚edlen‘ Getränke, zum Beispiel Weine und Liköre, [die] an Adel verlören, wären sie nicht in Flaschen gehalten“ (Flusser 1993: 11), Gläser, ein Flakon, eine kleine Schale oder Vasen. Gefäße, Behältnisse, die in der Bildgeschichte des Interieurs ein „Hineinäugen“⁴⁾ ins Innere visuell modellieren. Es sind Hohlräume, wie Wohnräume, Schränke und Schubladen, die zum Einrichten bereitgestellt, vielmehr längst bewohnt sind. Mit den Erzählungen, die sich aus ihnen hervortun, befüllt mit den Phantasien derer, die sie betrachten, angereichert mit dem imaginären Versprechen an und durch die Dinge hindurch ließen sich verobjektiviert authentifizierbare Aussagen finden über die, die sie gebrauchen und benützen könnten. „Das historisch diskursivierte Analogisieren von Subjekt-Innerem und Wohn-Innerem“ (Nierhaus 2016: 144) ist konstitutiv für die Vorstellung des Verhältnisses der Wohnenden zu ihren Behausungen und umgekehrt. Dieser Vorstellung immanent ist, dass die innerliche Bedingtheit der Subjekte sich in den Objekten und Dinganordnungen abbilden würde und ablesbar wäre.

— Aber Mia Unverzagt hat umgeordnet und schräggestellt, hat den Anschein, Interieurbilder zu zeigen, gestört mit den eingeklebten Organen und Körpergefäßen. Wobei, auch sie auf ein potenzielles Innenleben referieren, das jedoch unwiederbringlich verloren ist. Seziert zeugen sie vielmehr von Abwesenden – wie die drei in grün-gelblicher Tönung gehaltenen Porträts (**Abb. 2**), umrisshaft, gesichtslos lassen auch diese jedwede Identifizierungsabsicht ins Leere laufen.

— Mit ihrer künstlerischen Operation am sich öffnenden und sich verschließenden Bildraum, dem Montieren und Naherücken der vermeintlich disparaten Räumlichkeiten, Flächengestaltungen und Objektansichten, deren Kombinieren vordergründig ‚unsinnig‘ erscheint, wird eine Lektüre hervorgebracht, die vielmehr sinnstiftend Ähnlichkeitsbeziehungen visualisiert, mit denen ein Wissensgefüge sichtbar und beschreibbar wird. So erzeugen gerade die deplatzierten, aus ihrem Kontext herausgeschnittenen Wohnobjekte und Körperdinge ein Hinterfragen von kulturellen

4)

Siehe den Beitrag von Irene Nierhaus in dieser Ausgabe.

Strukturen und Ordnungen – beziehungsweise werden diese in den Bildräumen destabilisiert, auch Zuweisungen zuwiderlaufend bezogen auf die Verschränkung von Wohn/Körper und (geschlechtlicher) Identität.

// **Abbildungsnachweis**

Abb. 1–4: Mia Unverzagt: *Ohne Titel*, Aquarell und Collage auf Papier, je 280×210 mm, Foto: Franziska von den Driesch

// **Literatur**

Flusser, Vilém (1993): *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*. München, Hanser
Nierhaus, Irene (2016): *Raumschwellen: Zu porösen Passagen in Wohnarchitektur und Kriminalliteratur*. In: Orelli-Messerli, Barbara / Kurmann-Schwarz, Brigitte (Hg.), *Ein Dialog der Künste: Das Verhältnis von außen und innen. Beschreibungen von Architektur und Raumgestaltung in der Literatur der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*. Petersberg, Michael Imhof Verlag, S. 138–147
Nierhaus, Irene / Nierhaus, Andreas (Hg.) (2014): *Wohnen Zeigen. Modelle und Akteure des Wohnens in Architektur und visueller Kultur*. Bielefeld, transcript

// **Angaben zur Künstlerin**

Mia Unverzagt befindet sich seit Februar 2016 auf einer zeitlich unbegrenzten Arbeitsreise in Lateinamerika. Sie studierte von 1997 bis 2002 Neue Medien bei Prof. Ulrike Rosenbach und Intermedia bei Prof. Daniel Hausig an der Hochschule der Bildenden Künste Saar sowie am Instituto Superior de Arte, Havanna, Cuba. Sie war Meister-schülerin bei Prof. Hausig (2002–2004). 2003/04 hatte sie eine Gastprofessur an der Academia Nacional de Bellas Artes in Havanna (2003/04) und einen Lehrauftrag Fotografie (2007) sowie die Leitung der Klasse Intermediale Fotografie (2012/13) an der Hochschule für Künste Bremen inne. Mia Unverzagt erhielt zahlreiche Stipendien, z.B. 2015 das Arbeitsstipendium des Landes Brandenburg oder 2017 das Arbeitsstipendium im Salzamt, Linz.

Ausstellungen der letzten Jahre (Auswahl): „No es solo...“, Galeria Manuel A Bravo, Oaxaca, Mexico, 2011 (EA); „Messen - Wiegen - Ordnen“, Künstlerhaus Göttingen, 2014 und Künstlerhaus Saarbrücken 2015 (EA) sowie „Dialog“ gemeinsam mit Anna Gaskell, Städtische Galerie Bremen (2015). Weitere Informationen: <http://www.fragment.de>

// **Angaben zur Autorin**

Dr. Kathrin Heinz ist Leiterin und Geschäftsführerin des Mariann Steegmann Instituts. Kunst & Gender (MSI), Leiterin des Forschungsfelds *wohnen+/-ausstellen* und Herausgeberin der gleichnamigen Schriftenreihe (transcript), gemeinsam mit Irene Nierhaus, in der Kooperation des Instituts für Kunstwissenschaft – Filmwissenschaft – Kunstpädagogik an der Universität Bremen mit dem MSI. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Kunst- und Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, Konzeptionen von Künstler- und Autorschaft in der Moderne und Geschlechterforschung. Seit 2005 ist sie Mitherausgeberin von *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*. Publikationen: *Heldische Konstruktionen. Von Wassily Kandinskys Reitern, Rittern und heiligem Georg*, Bielefeld: transcript 2015; *Matratze/Matrize. Möblierung von Subjekt und Gesellschaft. Konzepte in Kunst und Architektur*, hg. zus. mit Irene Nierhaus, Bielefeld, transcript 2016.

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

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

// **License**

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



DER BLINDE FLECK – BREMEN UND DIE KUNST DER KOLONIALZEIT (05.08.–19.11.2017, KUNSTHALLE BREMEN)¹⁾

Wenn man als Kind in Bremen aufgewachsen ist, spielte man selbstverständlich bei dem „großen Elefanten“ – dem ehemaligen Kolonial-Ehrenmal in der Nähe der Bürgerweide –, natürlich ohne näher zu wissen, wofür dieses Denkmal zuerst stand²⁾. Die Ausstellung *Der blinde Fleck* ist daher in mehrerer Hinsicht außerordentlich bemerkenswert gewesen. Sie erinnerte an die immer noch zu wenig bekannte Periode, als Bremen im 19. und frühen 20. Jahrhundert durch den Kolonialhandel eine reiche, global vernetzte Hafenstadt war. In dieser Zeit machten die dortigen Schifffahrtsgesellschaften wie der *Norddeutsche Lloyd* große Gewinne und leisteten sich innerhalb der Stadt prunkvolle Bauten. An der Baumwollbörse wurde die eingeführte Rohware verkauft. Mehrere Tabakfabriken stellten aus den Tabakblättern Zigarren und Zigaretten her – etwa in der Bremer Neustadt am Buntentorsteinweg.³⁾ Die Ausstellung nahm diese Spuren auf und zeigte unter anderem eine Reproduktion des Wandmosaiks, das 1957 als Werbung der Bremer Tabakfabrik Martin Brinkmann AG in der Eingangshalle des Hauptbahnhofs angebracht wurde.⁴⁾

—— Es ging also um mehrere, sich überschneidende ‚blinde Flecken‘: die unbedingt weiter aufzuarbeitende Kolonialgeschichte Bremens bzw. Deutschlands im Allgemeinen, die sich etwa auch in Werbegrafiken zeigt, und im Besonderen um deren Verbindung zur Gründung der Kunsthalle Bremen und deren Sammlung. Es wurden sowohl rassistische und stereotype Darstellungen ‚Anderer‘ in den Kunstwerken selbst thematisiert, aber auch das ‚laute‘ Schweigen und die Nichtbeachtung dieser Zusammenhänge. Das war sehr viel für eine einzige Ausstellung, die von Julia Binter, unterstützt und beraten vom Afrika-Netzwerk Bremen, verantwortlich kuratiert und recherchiert wurde, und zugleich Kooperationen mit der Universität Bremen einschloss.

—— Vielleicht hat dieses gewisse, eben erwähnte Schweigen und Nichtbeachten auch damit zu tun, dass heutzutage der Stadtstaat Bremen unter allen Bundesländern am höchsten verschuldet ist – und das bereits seit Jahrzehnten. Die Werften sind geschlossen und die größeren Containerschiffe landen nur noch in Hamburg. Im 19. Jahrhundert jedoch blühte Bremens Wirtschaft genauso wie die der anderen Hansestadt. In dieser Epoche waren

1) Unterstützt von der Kulturstiftung des Bundes.

2) Ursprünglich als Reichskolonialehren-
denkmal 1931 errichtet, wurde es
1989 zu einem Antikolonialdenkmal
umgewidmet.

3) Hier erinnert seit 1964 ein Denkmal
von Holger Voigts an die Zigarren-
macher_innen.

4) Zwischenzeitlich war es von anderer
Werbung verdeckt und wurde erst
bei der letzten Sanierung des Haupt-
bahnhofs wieder freigelegt.

Kommerz, Kolonialismus und das Sammeln von Kunst aufs Engste miteinander verknüpft. 1823 gründeten 34 kunstinteressierte Bremer Kaufleute den Kunstverein Bremen. Sie sammelten Geld und planten den Bau einer Kunsthalle. Bereits 1849 wurde dieses Gebäude fertiggestellt und der Ausstellungsort feierlich eröffnet.

— Eine handgeschriebene Rückmeldung eines Schulkindes in der Ausstellung lautete: „Im Unterricht lernen wir nichts über Kolonialismus, sondern nur dass es in Afrika viel Armut und Krieg gibt.“ Das fehlende Bewusstsein für diese geschichtliche Epoche und ihr Nachwirken in die Gegenwart kann jedenfalls nicht mit mangelnder Sichtbarkeit erklärt werden: Es gibt viele sichtbare, aber nicht thematisierte Objekte im Stadtraum, auf deren historischen Kontext im öffentlichen Sprechen aber wenig verwiesen wird. Unweigerlich denkt man an den englischen Ausdruck *The elephant in the room*, eine Wendung, die ein massives Problem bezeichnet, das in einer sozialen Situation angestrengt ignoriert und beschwiegen wird.⁵⁾ Im Bremer Schnoor befindet sich die schmiedeeiserne „Elefantentür“ mit dem goldenen Emblem *NDL – Norddeutscher Lloyd*, ein Rest des früheren prunkvollen Verwaltungsgebäudes, das nach 1945 abgerissen wurde, von dem aber jede_r Bürger_in eine kleine Verzierung erwerben konnte. Es dürften sich also noch in vielen Wohnungen und Häusern materielle Spuren dieser Zeit befinden, auch wenn nicht darüber gesprochen wird. Auch auf dem Bremer Marktplatz stehen gegenüber vom Roland zentral und erhöht Skulpturen von nichtwestlichen Frauen, die abgesehen von einem kurzen Bananenröckchen nackt sind, also dem stereotypen, im Westen perpetuierten Look entsprechen, mit dem Josephine Baker berühmt wurde: Keine Tafel erklärt deren Anwesenheit, Herkunft und Geschichte. Das Gelände gehörte zur damaligen „Neuen Börse“ um 1860. Nach dem Krieg war alles zerstört, und man vermutet, dass die Figuren aus dem Trümmerschutt geborgen wurden.⁶⁾

— Die Ausstellung *Der blinde Fleck* zeigte viele heterogene Materialien, die in mehreren Räumen und in unterschiedliche Themengebiete aufgeteilt wurden. Einige der präsentierten Arbeiten kamen aus der Sammlung der Kunsthalle selbst, andere Materialien waren ausgeliehen, in Auftrag gegeben worden oder sind in Kooperation entstanden. Von Paula Modersohn-Becker war das bekannte *Stillleben mit Äpfeln und Bananen* (1905, Öl auf Leinwand) zu sehen. Vor einem blauen Hintergrund stellte dieses Bild eine mit zwei unordentlich aufgelegten Tischdecken bedeckte Fläche dar, auf der ein Korb mit Äpfeln steht. Um ihn herum liegen weitere Äpfel sowie drei gut

5)

Außerdem ist der ‚Elefant‘ selbstverständlich auch selber ein Klischee – als das Symboltier, welches viele Europäer_innen sofort mit ‚Afrika‘ verbinden.

6)

Auskunft von Herrn Uwe Schwartz, Landesamt für Denkmalpflege, Bremen.

gereifte Bananen. Die Tischdecken bilden mehrere Falten, in denen einige der Früchte sich anzuschmiegen scheinen. Dieses Bild wurde sicherlich ausgewählt, weil es die Kolonialware Banane darstellt, und damit implizit zeigt, dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts Bananen auch in Norddeutschland schon erhältlich waren. Die Bananen wurden in den Kolonien grün gepflückt und in den Schiffen der *Lloyd* über Bremerhaven oder auch über den Bremer Überseehafen von der *Fruchthandel Gesellschaft* eingeführt und umgeschlagen. Daneben wurden auch Nachzeichnungen (o.J., Blei, Kohle auf Papier) von Paula Modersohn-Becker gezeigt, die Indizien eines künstlerischen Interesses an ‚anderen‘ (Kunst-)Gegenständen sind: eine ägyptische und kretische Figur sowie ägyptische Schminkutensilien.

—— Neben den künstlerischen Arbeiten wurden in dieser Sektion der Ausstellung *Der blinde Fleck* auch rassistische Werbungen und Bebilderungen von kolonialen Konsumprodukten präsentiert. Diese Werbebilder sind besonders interessant, weil sie zum einen exotisieren – zumeist *die* Andere als begehrenswert und konsumierbar darstellen –, zum anderen diese aber auch gleichzeitig unterwerfen, erziehen und zivilisieren, zum Beispiel mit Seife *sauberwaschen* wollen. Auffallend ist, dass häufig exotische Frauen als Werbeträger eingesetzt werden. Hier wird das Spannungsfeld der Projektionen deutlich und hier überschneiden sowie verknoten sich rassifizierende Stereotype mit Gender-Stereotypen.

SPRACH- UND BILDPOLITIK —— Ein ‚Aufreger‘ der Ausstellung, der in einigen kulturkonservativen Rezensionen unter anderem in der *Süddeutschen Zeitung* und der *ZEIT* erwähnt wurde, war die veränderte Benennung von Kunstwerken, insbesondere prominenter Werke von Emil Nolde sowie weiterer Bilder und Skulpturen.⁷⁾ Diese sprachpolitischen Interventionen gingen auf Anna Greve und ihre Studierenden an der Universität Bremen zurück. Sie setzten sich im Rahmen des Seminars „Koloniales Erbe in der Kunsthalle Bremen“ mit den rassifizierenden und exotisierenden Elementen der in der Ausstellung gezeigten Werke auseinander, ganz im Sinne der kritischen Weißseinsforschung und auf das von Arndt/Hornscheid (2004) herausgegebene kritische Nachschlagwerk *Afrika und die deutsche Sprache* Bezug nehmend. Emil Noldes Bilder, auf denen Porträtsichten von mehreren afrikanischen Männern und einem Frauenkopf in Profil- und Halbprofilansicht zu sehen sind, wurde mit dem neuen Titel *E**** kopf von rechts* ausgestellt. Als Vorschlag für einen Titel, der den früheren ersetzen sollte, wurde *Männerkopf von rechts* vermerkt.

7)
Siehe die Rezension von Till Briegleb in der *Süddeutschen Zeitung* vom 24.08.2017 und von Hanno Rauterberg in der *ZEIT* vom 30.08.2018.

— Ohne in die Kritik der Feuilletonisten einstimmen zu wollen, ließe sich die Frage der Umbenennungen noch etwas verkomplizieren. Es ist verständlich und notwendig, eine Sprache verändern zu wollen, die verletzend und rassistisch ist. Gleichzeitig kann man die Vergangenheit und Gegenwart jedoch nur verstehen, wenn noch bekannt ist, wie Afrikaner_innen von Europäer_innen genannt und behandelt wurden. In Frantz Fanons Schriften wie *Peau noir, masques blancs* (1952) wird das Wort *Nègre* benutzt, was in älteren deutschen Übersetzungen mit dem ‚N-Wort‘ wiedergegeben wird. In neueren Übersetzungen wird dies durch der „schwarze Mann“ ersetzt. Diese Übersetzungspolitik ist nicht unumstritten, da sie den historischen Spracheinsatz nicht genau wiedergibt und auch das Schmerzhafte an rassistischer Sprache unsichtbar gemacht wird.⁸⁾ Wie Nanna Heidenreich im Kontext der Diskussion rassistischer Sprache in Kinderbüchern zutreffend – und sich auf Sara Ahmed beziehend – anmerkte: „Antirassismus ist kein Sprechakt. Und Sprachanpassungen sind nie absolut und sie sind nicht abschließend.“⁹⁾

— Man hätte sich an einigen Stellen wie dieser eine tiefere Auseinandersetzung und eine kommentierte Betitelung gewünscht, die den historischen Sprachgebrauch der Bezeichnung „Eingeborene“ kontextualisiert. Die historische Differenz hätte hier klarer markiert werden können, so wie sie im Katalog in einer Fußnote vorgenommen wird (Binter 2017: 82, Fn. 4). So wäre die damit formulierte Anklage weniger auf die einzelnen Künstler_innen fokussiert, sondern einerseits gegen den allgemeinen Sprachgebrauch zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Deutschland und andererseits damit eine Kontextualisierung von Rassifizierungen durch Sprache und Bilder von 1900 bis heute ermöglicht worden, auch mit den unterschiedlichen Bedeutungsgeschichten – so ist *indigenous* im Englischen und *indigena* im Spanischen als positive Selbstbeschreibung aufgenommen und umgedeutet worden.

— Es ist zweifelsohne wünschenswert, das Nachdenken über Betitelungen und Namensgebungen weiterzuführen. Ein weiteres prominentes Bild, auf dem eine nichtweiße Frau – man könnte sagen: selbstverständlich nackt – gemalt ist, heißt *Schlafende Milli* von Ernst Ludwig Kirchner (1909–1911, Öl auf Leinwand). Ob diese Frau wirklich „Milli“ hieß, oder sie nicht eher einen afrikanischen Namen hatte, den sich die Europäer_innen nicht merken konnten oder wollten, wissen wir heute nicht. Oft nahmen Afrikaner_innen westliche Namen an, eine Praxis, die nie ganz freiwillig war und etwa im Apartheid-Südafrika mit Zwang durchgesetzt

8)

Vgl. hierzu auch die Besprechung einer neuen englischen Übersetzung von Sunith Singh (2010): Book Review: Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*.

9)

Vgl. Heidenreich 2013 und Ahmed 2004.

wurde. Es ist somit ein erweiterter Diskurs, der hier eröffnet wird und der über das einzelne Bild hinausgeht, denn die Geschichte ist nicht vorbei und lässt sich auch nicht abschließen oder auf einfache Art und Weise durch Umbenennungen ‚heilen‘. Vielmehr gilt es, die jeweiligen Verklammerungen von Sicht- und Sagbarkeit als eine ‚Archäologie der Gegenwart‘ zu analysieren. Dieses Bild der *Schlafende[n] Milli* wird auch prominent – man könnte auch sagen voyeuristisch – als Coverbild des Ausstellungskatalogs verwendet, wobei der Titel die nackten Brüste und die Scheide der gemalten Frau verdeckt. Damit scheint angedeutet zu werden, dass *Der blinde Fleck* die Sexualität und Nacktheit der schwarzen Frau, anstatt die Blicke des sie Malenden und Betrachtenden meint. Wer wird abgebildet und wer bleibt unsichtbar – andere als die weiße männliche Norm, die hier doch eigentlich dekonstruiert werden möchte?¹⁰⁾

——— Darüber hinaus bleibt zu fragen: Wie lässt sich Kultur, wie die Künstlerin Renée Green (2003) es mit Mary Louise Pratt vorschlägt, als „Kontaktzone“ beschreiben, ohne damit die asynchronen Machtverhältnisse auszulöschen, und wie aus den dichotomen Setzungen entkommen? Denn wie lässt sich ein diasporisches Leben von einer afrikanischen Frau wie „Milli“, die als Zirkusartistin in Deutschland Anfang des 20. Jahrhunderts lebte, jenseits eines stereotypen Schemas erinnern und vorstellen, ohne sie vielleicht wiederum durch eine eindeutige Darstellung als ‚Opfer‘ erneut zum Verstummen zu bringen? Und wie ließe sich aus den zu Essentialisierung neigenden Diskussionen um Stereotype und Aneignungen behutsam ausbrechen, ohne geschehenes Unrecht zu verharmlosen, aber gleichzeitig den dringend nötigen Dialog über die Kolonialgeschichte und ihr Nachwirken weiterzuführen?

——— Die Kuratorin der Ausstellung Julia Binter hatte zum Ziel, nicht nur innerhalb der Bremer Sammlung Sprachpolitik zu überprüfen und Provenienzforschung anzuregen, sondern auch das größere Projekt der *Dekolonisierung der Künste* insgesamt voranzutreiben. Dazu gehörten verschiedene Strategien des ästhetischen Lernens und Verlernens, des Vergleichens, Zurückschauens und Neu-Ansehens, um damit Wahrnehmungen und Wissen zu verändern oder infrage zu stellen. So wurde zum Beispiel in der Ausstellung einerseits historischen Objekten und Bildern, andererseits aber auch gegenwärtigen künstlerischen Positionen sowie Reaktionen auf Kunstwerke aus den Bremer Sammlungen Raum gegeben. Ngozi Schommers (*Un)Framed Narratives* (2017) sind

10)

Dieses Bild wird außerdem in der Arbeit von Natasha A. Kelly „*Millis Erwachen*“ auf der diesjährigen Berlin Biennale 2018 (Video, bw, sound, ca. 45 min) zum Ausgangspunkt genommen, um Leben und Perspektiven afro-deutscher Frauen zu erkunden.

Porträts, die schon im Titel andeuten, dass der jeweiligen gesellschaftlichen Rahmung nicht zu entkommen ist. Im Englischen hat das Verb *to frame* darüber hinaus noch die Bedeutung „jmd. verleumden oder reinlegen“, was die Problematik der Zuschreibungen nochmals unterstreicht. Der britisch-guyanische Künstler Hew Locke wechselte dagegen in *Cui Bono?* (2017) eines der in der oberen Rathaushalle ausgestellten historischen Schiffe mit einem von ihm selbst geschaffenen aus. Der Titel seiner installativen Arbeit *Cui Bono?* fragt auf Latein „Wer profitiert?“ und möchte damit daran erinnern, dass die hanseatischen Kaufleute ihren Reichtum afrikanischen Sklav_innen verdankten, die Waren wie Tabak und Baumwolle für sie anbauten.

— Im Rahmen der Ausstellung erhielten die zeitgenössischen Werke die schwere Aufgabe, auf mehrere hundert Jahre Geschichte zu reagieren, was der Arbeit von Hew Locke anhand des konkreten Objektes Schiff mit den Konnotationen von ‚Eroberung‘, ‚Handel‘, ‚Transport‘ und ‚Migration‘ besser gelungen zu sein scheint als Ngozi Schommers, die unterschiedliche Gesichter zeigte, die zurückschauen. Vielleicht sollten hier Blickverhältnisse problematisiert werden, aber es wurde nicht näher erklärt welche oder wie. So kommuniziert der Titel der Arbeit mehr als die Bilder selbst. Andere Arbeiten thematisierten einen Selbstentwurf als ‚Andere‘ und den Blick zurück, wie Amrita Sher-Gils Ölgemälde *Selbstporträt als Tahitianerin* (1934) und die darauf antwortende inszenierte Serie fotografischer Selbstporträts *Re-take of Amrita* (2001–2002) von Vivan Sundaram.

— Einen Monat früher, bereits am 1. Juli, eröffnete die Ausstellung von Fernando Bryce, *Unvergessenes Land*, des Fördervereins für Gegenwartskunst im Kunstverein in Bremen (01.07.–19.11.2017), die auch mit *Der blinde Fleck* thematisch verbunden war. Es gab unter anderem Doppelführungen durch beide Ausstellungen. Bryce setzt häufig historische Dokumente, Zeitungsartikel, illustrierte Magazine oder Werbebroschüren aus Archiven ein, die er in Tuschzeichnungen übersetzt und zu Collagen zusammenstellt. Für *Unvergessenes Land* hatte er sich konkret mit Bremens Rolle in der Kolonialzeit und deren Folgen beschäftigt. Das bereits erwähnte ehemalige Kolonial-Ehrenmal in Elefantenform wird in seiner Zeichnung unkenntlich gemacht, in dem es mit einer weiteren Steinschicht eingekleidet wurde, die im untersten Abschnitt fast wie ein Stoff wirkt, als wäre die Statue verhüllt worden. Damit wird auch die zu einfache Umwidmung von Kolonial-Ehrenmal in Antikolonialdenkmal verkompliziert.

— Der Anspruch der Ausstellungsiniciator_innen war hoch, sie begaben sich auf unsicheren Grund jenseits des etablierten Kanons der Kunstgeschichte, zum Teil auch mit der Absicht diesen Kanon zu erweitern, umzuschreiben und zu revidieren. In dem begleitenden Katalog haben viele der eher kurzen Beiträge Titel wie „Annäherung an ...“, „Einige Gedanken zu ...“ Es sollte wohl vermieden werden, sich am Gestus der Festschreibung zu orientieren, und stattdessen eine Debatte zu eröffnen. Stellenweise wäre eine stärkere Fokussierung wünschenswert gewesen, so wurden Arbeiten aus Japan, Ostasien und Afrika gezeigt, die teilweise aus den Beständen des Überseemuseums geliehen waren, wodurch – sicher ungewollt – die Geste von *The West and the rest* wiederholt wurde, die aber natürlich auch so durch die Bremer Sammlungsbestände bereits vorgegeben wurde. Während die Katalogtexte also bemüht ‚offen‘ waren, setzten die Displays und Betitelungen scheinbar eine neue Schreibweise fest, der experimentelle Ansatz war hier weniger stark vertreten.

— Im letzten Teil der Ausstellung waren Papierbögen und Stifte mit der Bitte aufgehängt, ein Feedback zum Gesehenen und Gelesenen zu geben. Hier zeigte sich neben Anerkennung und Lob für die Ausstellung auch Kritik, die von einer großen Heftigkeit in den Äußerungen gekennzeichnet war. Das Thema schien nicht nur ‚blinde Flecken‘ sichtbar zu machen sondern auch ‚wunde Punkte‘ zu berühren, über die eine polarisierte Diskussion geführt wurde, die noch einmal die Dringlichkeit dieses Projekts deutlich machte und nach mehr öffentlich geführten und moderierten Diskussionen zu diesen Themen schrie. Scheinbar gesichertes Wissen infrage zu stellen, verunsichert und kann zu heftigen Abwehrreaktionen führen, wie sich hier wieder einmal zeigte. Die anonymen Kommentare waren den dort Arbeitenden anscheinend selber nicht ganz geheuer, die Aufsicht sagte: „Wir wollen nicht, dass diese Bemerkungen auf Facebook landen.“ Spricht hier die Aufsichtsperson oder eine andere Instanz? Was genau bedeutet das? Soll hier kein Shitstorm im Internet ausgelöst werden, oder sollen diejenigen, die sich auf krasse Art und Weise äußerten, geschützt werden? Lädt ein solches, anonymes Format nur Hass-Kommentare ein und vermittelt es dann den Eindruck, dass dies die vorherrschende Reaktion sei? Aber genau diese Diskussionen sollten innerhalb und außerhalb der Kunsthalle in einem moderierten Format weitergeführt werden. Sie begannen teilweise bereits auf diesen Schmierzetteln, indem Nachfragen hinzugefügt oder Aussagen durchgestrichen wurden. Hier könnten auch neue Formen

und Formate entstehen, die Rezipient_innen mehr zu beteiligen sowie das Archiv anders zu performen und infrage zu stellen. Im Anschluss daran lässt sich fragen, was hat das mit der eigenen Geschichtlichkeit der Institution Kunstmuseum zu tun, die Erbauung, Erziehung und Aufklärung vermitteln wollte. Auf welche Weise werden in dieser Form des Zeigens Inhalte vereinfacht und konsumierbar gemacht? Hierarchische Modi des Zeigens und Erklärens, wie sie in Museen und Kunstinstitutionen immer noch fest verankert sind, könnten noch mehr aufgebrochen werden und damit ihr Privileg der absoluten Deutungshoheit abgeben. Vertiefende Folgeausstellungen, die sich weiter mit den hier aufgeworfenen Thematiken beschäftigen und sich unter Umständen auf kleinere Bereiche begrenzen, wären sehr wünschenswert.

// Literatur

- Ahmed, Sara (2004): *Declarations of Whiteness. The Non-Performativity of Racism*. http://www.borderlands.net.au/vol3no2_2004/ahmed_declarations.htm, zuletzt 4/29/2018
- Arndt, Susan / Hornscheid, Antje (Hg.) (2004): *Afrika und die deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*. Münster, Unrast
- Binter, Julia (2017): „Wie Rassismus aus Worten [und Bildern] spricht.“ In: *Ausst.-Kat. Der blinde Fleck. Bremen und die Kunst in der Kolonialzeit*. Kunsthalle Bremen 2017. Dies. (Hg.), Berlin, Reimer, 2017, S. 81–85
- Green, Renée (2003): Introduction. In: Dies. (Hg.): *Negotiations in the Contact Zone*. Lissabon, Assirio & Alvim, S. 25–29
- Heidenreich, Nanna (2013): *Anerkennung ohne Erkennung. Von Sagbarkeit, Sichtbarkeit und Prozessen der Rassisierung*. www.igbildendekunst.at/bildpunkt/bildpunt-2013/critical-correctness/anererkennung-ohne-erkennung.htm (29.04.2018)
- Singh, Sunith (2010): Book Review: Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks* (2008). Übers. v. Richard Philcox. New York, Grove Press 2008. In: *Platypus Review*, Jg. 21, H. 3. <http://platypus1917.org/2010/03/15/book-review-frantz-fanon-black-skin-white-masks/> (29.04.2018)

// Angaben zur Autorin

Marietta Kesting arbeitet am *cx centrum für interdisziplinäre studien* an der Akademie der bildenden Künste in München sowie an der Universität für angewandte Künste in Wien. Zuletzt ist von ihr „*Affective Images. Postapartheid Documentary Perspectives*“ bei SUNY Press, New York, erschienen.

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

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

// License

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



MÜHR, PATRICIA (2017): *SOLDATENKÖRPER UNTER BESCHUSS. (TRANS-)NATIONALE NARRATIONEN UND GESCHLECHTERKONSTRUKTIONEN IM US-AMERIKANISCHEN KRIEGSFILM*. BIELEFELD, TRANSCRIPT VERLAG

Der Körper des Soldaten, leidend, verwundet, und trotzdem weiterkämpfend, steht im Mittelpunkt Patricia Mührs kulturwissenschaftlicher Untersuchung zum US-amerikanischen Kriegsfilm. Sie nähert sich diesem Sujet auf mehreren Ebenen und verwendet es zur anschaulichen Darlegung ihrer These, dass es bei der „De-Stabilisierung des Soldatenkörpers um den Prozess der Re-Stabilisierung und damit um die Neukalibrierung der männlichen Figur und der Re-Artikulation von hegemonialer Männlichkeit als Norm und Bezugspunkt“ (12) geht.

— Das Interessante und Innovative an Mührs Herangehensweise an diese Thematik ist die Untersuchung der Narrationen der Kriegsfilme auf die ihnen inhärenten Geschlechterbeziehungen, genauer gesagt, wie Männlichkeiten und Weiblichkeiten im Film verhandelt und über welche Parameter diese Konstruktionen den Zuschauer*innen als scheinbar einer natürlichen Ordnung entsprechend vermittelt werden. Das heißt, Mühr legt überzeugend dar, wie mittels filmischer Techniken unter anderem in der Affektmobilisierung verkleidet wird, dass es sich eben um fiktive Narrationen handelt. Darüber hinaus deckt die Autorin auf, dass sich der Kriegsfilm eines Bilderrepertoires bedient und dieses aktiv mitgestaltet, welches von ihr als *(trans-)nationales* Bildgedächtnis bezeichnet wird: Dieses schöpft seine Bildideen aus eindrucksvollen Filmpassagen, Kriegs- und Katastrophenberichterstattungen in Film und Printmedien sowie aus der bildenden Kunst, wobei eine Synthese aus fiktivem und realem Bildmaterial entsteht, welches den Realitätsanspruch einzelner Bilder durch die immer schon gegebene Beeinflussung ad absurdum führt.

— Das narrative Element der Kriegsfilme lässt sich laut Mühr außerdem dadurch erkennen, dass am Ende jedes Filmes ein – stets an Vorstellungen von Weiblichkeit und Familie geknüpftes – Heilversprechen steht. So schließt der Film, so verheerend die gezeigten Bilder auch sein mögen, mit einem hoffnungsvollen Ausblick auf die Zukunft. Die Autorin operiert hier mit dem Erklärungsmodell der Suture-Theorie, der Trias Schnitt, Wunde, Heilung, die nach erfolgter

Verletzung die Schließung der Wunden und Heilung verspricht. Der Begriff der Suture zieht sich wie ein roter Faden durch das ganze Buch und dient der Kulturwissenschaftlerin auf einer Metaebene zur Erläuterung und Zusammenführung der Sachverhalte.

— Die praktische Vorgehensweise der Autorin zeichnet sich durch die einwandfreie Beherrschung ihres Handwerks – die Filmanalyse – aus. Die fundierte sachliche Analyse signifikanter Filmpassagen dient der Autorin als Grundlage ihrer theoretischen Exkurse, wobei sie unter anderem Bezug auf Klassikerinnen der feministischen Filmanalyse und Fotografietheorie wie Laura Mulvey, Susan Sontag, Teresa de Laurentis und Kaja Silverman nimmt und deren Ausführungen mit dieser Arbeit um ein interessantes neues Werk ergänzt. Diese äußerst detailreichen Beschreibungen sind Ausgangspunkt für die Auslegung und ikonografische Deutung der diskutierten Sequenzen. Hier exemplifiziert Mühr mit großer Könnerrinnenschaft und sehr aufschlussreich ihre unterschiedlichen Erkenntnisse, wie die Authentizität suggerierenden Techniken des Kriegsfilms (durch Handkameras implizierte subjektive Blicke, durch verwackelte und unscharfe Bilder produzierte Nähe und Unmittelbarkeit), die durch Perspektive und Blickstrategien konstruierten Herrschaftsverhältnisse, die Instrumentalisierung des Bildes der Frau im Narrativ des Films sowie die Vorstellungen von Weiblichkeit für die Re-Stabilisierung von Männlichkeit.

— Die Autorin stellt ihrer Untersuchung eine aufschlussreiche Einführung voran, in welcher sie die Thematik des *Soldatenkörpers unter Beschuss* und seine Rolle im Kriegsfilm erläutert. Dabei widmet sie sich eingehend der Frage, wie Krieg im Film dargestellt wird bzw. wie Kriegsfilme als authentische Abbilder realer Geschehnisse inszeniert werden. In der anschließenden Begriffserklärung und Erläuterung ihrer Herangehensweise und Thesen betont sie den Status der von ihr betitelten (*trans-*)nationalen Narration, womit sie auf die Existenz eines länderübergreifenden Bilderkanons verweist. Eben diese *Bildertypen* werden durch die gegenseitige Beeinflussung des hochkulturellen Repertoires (Denkmäler und Gemälde) mit dem populärkulturellen Bilderrepertoire (Online- und Print-Medien, Filme) als Narrative herausgebildet, verbreitet, weiterentwickelt und tradiert, bis sie Allgemeingültigkeit und Authentizität beanspruchen und damit der zeitgenössischen Bilderproduktion als vom Publikum lesbare und entzifferbare Bilder zur Verfügung stehen. Daraus erklärt Mühr auch ihre

Bildauswahl, welche sie in Anlehnung an Aby Warburg *Bilderatlas* nennt. Ihre Verdichtung der transmedialen Bildinhalte funktioniert über weite Strecken hervorragend, jedoch führen vereinzelte Exkurse – den detaillierten ikonografischen Auslegungen geschuldet – zu sehr von der Thematik des Films an sich weg. Dies tut dem Lesefluss jedoch keinen Abbruch und rundet das von der Autorin gezeichnete Bild von kriegerischen Handlungen und ihren Visualisierungen in Hoch- und Populärkultur ab.

— Der Hauptteil der Untersuchung gliedert sich in sechs aussagekräftig betitelte Kapitel, welche in logischer Schlussfolge aufeinander aufbauen. Während die ersten drei Kapitel sich mit der Erläuterung des Materials und der vorhandenen Literatur, sowie einer genauen Erörterung der Theorien, Methoden und Herangehensweisen befassen und als Hin- und Einführung in die Herangehensweise der Autorin verstanden werden können, geht Mühr ab dem vierten Kapitel in medias res und zeigt deren Anwendung anhand ausgewählter Kriegsfilme und signifikanter Filmsequenzen, wobei sie es versteht, mit ihren detaillierten und lebendigen Filmbeschreibungen Neugier und Begeisterung für die Thematik zu wecken.

— Das erste Kapitel widmet sich der Untersuchung relevanter Literatur über den Kriegsfilm, genauer gesagt wird der Krieg im Kriegsfilm anhand der ihm zugrundeliegenden Narrationen und Darstellungsparameter beleuchtet. Des Weiteren vollführt Mühr hier auch das Kunststück, den Kriegsfilm einer genauen Definition zu unterziehen – was vor allem im Aufzeigen der Trenn- und Verbindungslinien zu anderen Genres geschieht. Hier klärt sie unter anderem darüber auf, dass der Terminus *Antikriegsfilm* artifizierlicher Natur ist, da diesem Spezialgenre der Krieg selbst stets inhärent ist. Überdies erläutert sie anschaulich die Nähe des Kriegsfilms zu dem sogenannten *Woman's Film* bzw. dem *Male Melodrama*, welche in der Dramaturgie auf ähnliche Parameter rekurren.

— Gefolgt wird diese Begriffsbestimmung im nächsten Kapitel von der methodologischen und theoretischen Begründung der intermedialen Lektüre, worunter die Kulturwissenschaftlerin das unabdingbare Zusammenlesen der Ebenen Bild, Ton und Zeichen begreift. Ihr Lektürebegriff versteht sich als ein Lesen, ein Befragen des Materials im Zusammenspiel der unterschiedlichen Ebenen auf spezifische Fragestellungen hin. In diesem Zusammenhang erläutert sie die dafür ermittelten Koordinaten

der audiovisuellen Strategie Wunde – Vernähung – Heilung und exemplifiziert dies am Beispiel des *Vietnam Veteran Memorials* und des Vietnamkriegsfilms *We Were Soldiers*. In dieser Vorgehensweise verschränkt sie die Verortung und Verwendung des Kriegsdenkmals im Film mit der Bedeutung des Denkmals für den im Film zitierten Krieg.

— Das dritte Kapitel dient Mühr zur Untermauerung ihrer These eines *(trans-)nationalen* Bilderfundus. Diese von ihr benannten Bilder im „globalisierten Bilderkrieg“ (135) prägen ikonenhaft neue Darstellungsformen von Apokalypse und Krieg. In der Verschränkung von Bildern aus Katastrophen- und Kriegsfilmern mit Abbildungen und Filmausschnitten von Nachrichtendiensten über die Anschläge des 11. Septembers 2001 in New York gelingt es der Autorin, auf die wechselseitige Beeinflussung von Narrationen fiktiver und realer Ereignisse in Bezug auf visuelle Strategien, und ebenso auf die Vergeschlechtlichung von Bildern und Berichterstattungen hinzuweisen.

— Anhand des Films *Saving Private Ryan* wird im vierten Kapitel die Rolle des Soldatentodes für die Bildung der US-amerikanischen Nation als *(trans-)nationale* Narration diskutiert. Der Tod einzelner Soldaten dient im Kriegsfilm zur Wiederherstellung von Ordnung, hier verstanden als die heteronormativ strukturierte Familie, welche wiederum als Sinnbild der Nation instrumentalisiert wird. Außerdem verweist die Autorin in Bezug auf *Saving Private Ryan* auf die Verwendung von Affekten zur Darstellung von Unmittelbarkeit und Nähe, welche den Betrachtenden suggerieren sollen, dass das Gezeigte keiner Narration folgt. Mühr erörtert darüber hinaus, wie Authentizität im Kriegsfilm über Rekurse auf ein tradiertes Bilderrepertoire inszeniert wird und nennt als Beispiel dafür bekannte Fotografien von Kriegsschauplätzen, wie von Robert Capa und Eddie Adams dargelegt. Als Verweis auf die Augenzeugenschaft als Garant für Echtheit zieht sie Francisco de Goyas Grafiken zu den *Desastres de la Guerra* heran.

— Das fünfte Kapitel ihrer Untersuchung widmet sich der Frage nach Raumdarstellungen im Film und deren narrativem Gehalt, vor allem in der (Re-)Produktion von Geschlechtlichkeit. So weist die Autorin in den Filmen *The Thin Red Line* und *Black Hawk Down* auf die Bedeutung der Landschaft, Perspektive und Blickstrategien für die Konstruktion des *Eigenen* und des *Anderen* hin. Der im vierten Kapitel beschriebene, vermeintlich dokumentarische Kameragestus wird hier flankiert von spezifischen Landschaftssettings oder Überwachungsszenarien, die von den Kampfhandlungen

wegführen und somit als „Zäsur des Schreckens“ (239) fungieren. Darüber hinaus wird der gezeigte Naturraum als naturmystischer Ursprungsort imaginiert und damit als Projektionsfläche für Vorstellungen des *Anderen* und damit des *Weiblichen* zugerichtet, worin Mühr auch Anleihen an die christliche Ikonographie vermutet.

— Das anschließende Kapitel *Family Values* thematisiert die Zusammenhänge von Geschlecht, Nation und Weltgemeinschaft in den Filmen *Saving Private Ryan*, *The Thin Red Line*, *Apokalypse Now*, *Black Hawk Down* und *Jarhead*. Hier wird die Funktion der Familie für die Konstruktion von Nation und die Darstellung der Frau sowie deren Repräsentation hervorgehoben. Dafür zieht Mühr vorab ideologisch geladene Kunstwerke wie Jacques Louis Davids *Schwur der Horatier* heran, um die Verbildlichung der Familie als Konstrukt und konstruierten Wert in Analogie zur Nation zu erläutern. Um die Reproduktion dieser Visualisierung des Nationsbildes im Film aufzuzeigen, weist sie auf Filme wie *Gangs of New York* hin. Vor diesem Hintergrund erörtert die Autorin auch die Instrumentalisierung von Familienbeziehungen und -bildern für die Narration des Kriegsfilms. So wird von ihr das Beziehungsgeflecht von Vater und Sohn hinsichtlich seiner Versinnbildlichung einerseits als Begründung des Kriegs und andererseits als Symbol für die Neugründung der Nation in den heilsversprechenden Schlusssequenzen seziert. Darüber hinaus deckt sie in diesem Kapitel überzeugend die Bedeutung der Frauenfigur für die Nation und die Weltgemeinschaft in ihrer Funktion für die Re-Artikulation von Männlichkeit auf. So wird die Rolle der Frau im Film häufig auch durch die Art ihrer Präsentation (als Portraitfotografie, als Erinnerung, im Tagebuch, als Video, tatsächliche Anwesenheit etc.) im Sinne einer Tautologie repräsentiert. Dabei ist die klassischste Variante, die Frau als Bild in den Film zu holen, womit sie einerseits – in ihrer passiven Teilnahme am Geschehen – als Repräsentationsfigur für patriarchale, heteronormative Vorstellungen dient und andererseits außerdem als Instrument der Identifikation und Individualisierung in der Inszenierung des Soldaten herangezogen wird. Sprengen Frauen diesen ihnen zgedachten Rahmen – das heißt sie treten selbst in der Handlung auf bzw. agieren aktiv, noch schlimmer, selbstbestimmt, – werden die Übertretungen mit Desavouierung geahndet: Handelnde Frauen kommen im Film fast ausschließlich als Prostituierte oder untreue Lebenspartnerinnen vor.

— Im Ausblick stellt Mühr die Frage nach der Weiterführung ihres Forschungsansatzes auf Computerspiele und die Virtual

Reality, da diese zwar theoretisch denselben Grundlagen von Perspektive und Blickstrategien unterworfen sind, aufgrund der vermeintlich aktiven Involviertheit der Spieler*innen jedoch gänzlich neue Erzählweisen des Krieges entwickeln können.

— Der ‚Beschuss des Soldatenkörpers‘ erfolgt in Mührs kulturwissenschaftlicher Untersuchung des US-amerikanischen Kriegsfilms nicht nur durch die offensichtlichen Ebenen, im Film und als Diskursobjekt, sondern auch seitens der Autorin mittels kritischer Analyse und aufschlussreicher Exegese. Sie tritt mit einer Fragestellung an den Kriegsfilm heran, die bislang nur marginalst behandelt wurde: In dieser überaus interessanten und fesselnden Arbeit legt die Autorin schlüssig dar, wie im Narrativ des Kriegsfilms Geschlechtlichkeit (*trans-*)national (re-)produziert und verhandelt wird.

// Angaben zur Autorin

Mag.^a Sabine Hirzer forscht und arbeitet am Institut für Kunstgeschichte der Karl-Franzens-Universität Graz und macht sich außerdem als Vermittlerin am Universalmuseum Joanneum verdient. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Kultur- und Sozialgeschichte von Mode und Bekleidung, Rüstungen und Waffen, sowie feministische Kunst- und Bildwissenschaften. Ihr letzter Aufsatz behandelt den gesellschaftspolitischen symbolischen Wert des Herrenanzugs: *Hundred Shades of Black. Inszenierungen des Herrenanzugs im Selbstbildnis des 20. Jahrhunderts* (veröffentlicht in LiTheS, Heft Nr. 14, *Mode – Geschmack – Distinktion II*, hg. v. Beatrix Müller-Kampel und Marion Linhardt). Derzeit arbeitet sie an einem Artikel zum Thema: *Civil Uniforms: The End of Fashion? Uniformity in Female Rights and Self-Defence Groups in the 20th and 21st century*.

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

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

// License

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

