

Friederike Sigler

Arbeiterinnenhände. Kunst, Küche und Fabrik in Ost und West

Eine Frau schwingt sich aus dem Bett und zieht sich ihre Strümpfe an, im Hintergrund läuft ein Fernsehprogramm. Schnitt auf einen Stuhl, über dem ein weißes Hemd liegt. Dann wieder Schnitt auf die Frau, die das Hemd anzieht und das Zimmer verlässt. Schnitt, ein Wecker wird auf einen Fenstersims gestellt: Es ist kurz vor neun. Die Frau steht nun in einer Küche und beginnt zu kochen. In der nächsten Einstellung zieht sie sich die Jacke an, nimmt ihre Handtasche und läuft in ein Zimmer, in dem ein Mann und ein junges Mädchen vor dem Fernseher sitzen. Dieser erste Schlüsselmoment verdeutlicht, dass es sich nicht um eine morgendliche Szene handelt. Im Gegenteil, der Blick auf den Wecker zeigt, es ist 20.45 Uhr und Jadwiga L., die Protagonistin in Krystyna Gryczelowskas Film *24 godziny Jadwigi L.* (1965), hat tagsüber geschlafen, am frühen Abend das Essen für ihren Mann und ihre Kinder zubereitet und ist nun auf dem Weg zur Arbeit. Über fünf von insgesamt 15 Filmminuten hinweg werden die Nachtschicht und die Arbeitspausen in einer Drahtzieherei gezeigt. Jadwiga bearbeitet mit ihren Kolleginnen meterlange Drähte, die sie mit ihren bloßen Händen in die Länge zieht, um sie zu glätten. Als sie nach Schichtende zuhause eintrifft, ist es früher Morgen. Sie bereitet das Frühstück zu, weckt ihre drei Kinder, geht einkaufen, bringt das jüngste Kind in die Betreuung, räumt die Wohnung auf, macht die Wäsche, kocht, bügelt, bis die Kinder und ihr Mann zuhause eintreffen und sie gemeinsam essen. Anschließend füttert sie das jüngste Kind, während ihr Mann mit der Tochter die Hausaufgaben macht, wäscht das Geschirr ab und macht sich bettfertig. Der Wecker zeigt 18 Uhr, als sie zu Bett geht – und derselbe Ablauf von Neuem beginnt? (*Abb. 1*) Der Eindruck der Wiederholbarkeit drängt sich jedenfalls auf, denn die 24 Stunden aus Jadwigas Leben zeigen weder Höhepunkte noch Spannungsbögen oder außergewöhnliche Vorkommnisse. Es ist das alltägliche, durchstrukturierte und routinierte Leben einer Frau, die zwischen Fließband und Küche in Doppelschichten arbeitet und deren optimierter Tagesablauf sich mindestens fünf Mal pro Woche wiederholt. Und sie zeigen, dass sowohl die Arbeit zuhause als auch in der Fabrik ein Körperteil besonders beansprucht: die Hände.



1 Krystyna Gryczelowska,
24 godziny Jadwigi L., 1965,
 Screen captures

Auch Chantal Akermans Film *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) legt den Fokus auf den standardisierten Arbeitsalltag einer Frau. Er begleitet über drei Tage die Protagonistin Jeanne Dielman bei der Bewältigung häuslicher Tätigkeiten – vom Kochen bis zum Putzen und Sorgen. Daneben gibt es kurze Episoden, in denen Jeanne der Sexarbeit nachgeht, die jedoch, mit einer Ausnahme, nicht vor der Kamera stattfindet. Während Gryczelowska für ihren Film *Jadwigas* kompletten Tagesablauf auf fünfzehn Minuten filmische Zeit verdichtet

und durch diese Proportionalität deutlich macht, dass die Care-Arbeit mit ungefähr zwei Dritteln an Tagesbedarf erheblich zeitintensiver ist als die Erwerbsarbeit in der Fabrik, setzt Akerman auf lange, der Care-Arbeit gewidmete Realzeiteinstellungen, die den Großteil des Filmes beanspruchen und häufig die Hände in den Fokus rücken: Care-Arbeit ist auch hier vor allem Handarbeit.

Trotz des unterschiedlichen politischen und künstlerischen Kontextes der beiden Filme, der Volksrepublik Polen zur Zeit der 1960er Jahre und dem Belgien beziehungsweise Frankreich der 1970er Jahre, sowie der zehnjährigen Zeitspanne, die zwischen ihnen liegt, setzen beide dieselben Verfahren ein, um Care-Arbeit als Arbeit zu zeigen, so die erste These. Denn zu den zentralen Gemeinsamkeiten der beiden Filme zählt, dass die Protagonistinnen in erster Linie als tätige Frauen gezeigt werden, wenngleich die jeweils zwei Arbeiten, denen sie nachgehen, in ihren historischen Kontexten nach ökonomischen, gesellschaftlichen, politischen und vor allem geschlechtlichen Gesichtspunkten nicht gleich zu bewerten sind. Das gilt auch für die Künstlerinnen Mierle Laderman Ukeles und Zofia Kulik, die Gegenstand des zweiten Teils des Aufsatzes sind. Diese Unterschiedlichkeit und ihre sozialen Implikationen zeigen sich in allen vier Positionen dann, wenn der Kamerablick auf den Einsatz der Hände gerichtet wird, so die zweite These. Denn mithilfe dieser sowohl in der Kunstgeschichte als auch in der Arbeitswelt symbolträchtigen Körperteile räumen die Künstlerinnen mit den in Ost und West geläufigen Mythen um die Care-Arbeit auf, wie sich im ersten Abschnitt am Beispiel von Gryczelowskas und Akermans Filmen zeigen wird. Dass die Einsatzweisen der Hände aber nicht nur Arbeit im Care- und Fabriksektor, sondern auch die künstlerische Tätigkeit auf Kategorien von Produktivität und Geschlechtlichkeit hin reflektieren und dabei wiederum das Narrativ um die ›schaffenden Hände‹ auf seine Geschlechterpolitik hin dekonstruieren, thematisiert der abschließende Abschnitt am Beispiel von Ukeles und Kulik.

Die Küche als Fabrik: Chantal Akerman

Care-Arbeit wird in Chantal Akermans *Jeanne Dielman* mittels zahlreicher Realzeiteinstellungen, die sowohl inhaltlich als auch zeitlich den über dreistündigen Film dominieren, vor allem als Handarbeit gezeigt.¹ Auffällig ist, wie routiniert Jeanne den einzelnen Tätigkeiten nachgeht und

1 Die folgenden Ausführungen orientieren sich an dem Kapitel zu *Chantal Akermans Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* in: Friederike Sigler: Arbeit sichtbar machen. Strategien und Ziele in der Kunst seit 1970, München 2021, S. 153–172.

wie reibungslos die Aneinanderreihung funktioniert: Vom Morgenkaffee bis zur abendlichen Bettvorbereitung ist jeder kleinste Handgriff durchgeplant, wie in der Wiederholung derselben Akte, die nach rund 50 Filmminuten mit dem neu ansetzenden und gleich ablaufenden zweiten Tag bestätigt wird. Beispielhaft dafür steht auch eine Szene, in der Jeanne beinahe automatisiert Schnitzel zubereitet und dabei einen besonders flinken Einsatz ihrer Hände demonstriert, die pausenlos am Werk sind, sei es beim Bestäuben, Kneten, Rollen oder Klopfen. (Abb. 2) Die extreme Strukturiertheit in Kombination mit ihrer ausdruckslosen, ja stoischen Mimik vermittelt den Eindruck von Care-Arbeit als abstrakter Tätigkeit: Jeanne hat die Bewegungsabläufe verinnerlicht, um den reibungslosen Ablauf zu gewährleisten, sie wahrt aber eine distanzierte Haltung, die den Arbeitscharakter der häuslichen Tätigkeiten unterstreicht. Eine Ausnahme bildet der Umgang mit ihrem Sohn, dem sie emotional zugewandt ist, etwa wenn sie ihm vorliest oder über den verstorbenen Vater berichtet. Dieser Kontrast verstärkt das Bild einer monoton und stakkatohaft arbeitenden Frau und intensiviert das Bild einer Arbeit, die weniger an die Mythen um hausfrauliche Fürsorge als vielmehr an entfremdete Fabrikarbeit denken lässt, wie Karl Marx sie definiert und Charlie Chaplin sie in seinem Film *Modern Times* (1936) ins Bild gesetzt hat.

Marx zufolge handelt es sich bei der abstrakten Arbeit um jene Tätigkeit, die nicht auf die Produktion von Gebrauchs-, sondern von Tauschwerten ausgerichtet ist; »allgemein abstrakte Arbeit« sei »gleichgültig gegen den besonderen Stoff der Gebrauchswerte« und »gegen die besondere Form der Arbeit«.² Die Weise, wie Akerman die häuslichen Routinen filmisch inszeniert, scheint Marx' Beschreibung zu folgen – einer tradierten Vorstellung von hausfraulicher Erfüllung steht sie hingegen diametral entgegen. Damit tritt der Film in Opposition zu Geschlechterstereotypen, die um 1800 verfestigt wurden, als sich im Zuge der Industrialisierung eine entlang der binären Geschlechtercodierung strukturierte Arbeitsteilung durchsetzte.³ Der mit den Händen arbeitende Mann wurde zum Industriearbeiter und zugleich zum Prometheus der Moderne, der in der Fabrik waltet und den ökonomischen Fortschritt vorantreibt, während die arbeitende Frau auf häusliche und sorgende Tätigkeiten im Privaten fest-

2 Karl Marx: Zur Kritik der politischen Ökonomie (1859), in: Karl Marx, Friedrich Engels: Werke (MEW), Bd. 13, 4. Auflage, Berlin 1971, S. 3–160, hier S. 17.

3 Vgl. Mariarosa Dalla Costa, Selma James: Die Frauen und der Umsturz der Gesellschaft, Berlin 1972; Gisela Bock, Barbara Duden: Arbeit aus Liebe – Liebe als Arbeit: Zur Entstehung der Hausarbeit im Kapitalismus, in: Gruppe Berliner Dozentinnen (Hg.): Frauen und Wissenschaft. Beiträge zur 1. Sommeruniversität für Frauen, Berlin 1977, S. 118–199.



gelegt wurde und für den Erhalt der Kernfamilie sowie der metabolischen Reproduktion der Arbeitskraft zuständig war. Hannah Arendt leitete diese Arbeitsteilung mit einem Rekurs auf die Antike her, in der die Tätigkeiten des Arbeitens und Herstellens unterschieden worden seien.⁴ Die Neuzeit jedoch, stellt sie fest, habe »theoretisch nirgends zwischen Animal laborans und Homo faber, zwischen der ›Arbeit unseres Körpers‹ und dem ›Werk unserer Hände‹ einen Unterschied gesetzt«. ⁵ Im Gegenteil: Arbeiten und Herstellen verschmolzen, und die werkenden sowie schaffenden, weil produzierenden Hände wurden zum Symbol der neuen industriellen Arbeitsgesellschaft. Als Differenzkategorie galt von nun an die Produktivität. Karl Marx und Adam Smith etwa, so Arendt, »befanden sich [...] in voller Übereinstimmung mit der öffentlichen Meinung ihrer Zeit, wenn sie unproduktive Arbeit als parasitär verachteten, als hätten sie es da mit einer Art Perversion der Arbeit zu tun, die ihren Namen nur dann verdient, wenn sie den Bestand der Welt vermehrt.«⁶ Dementsprechend wurden auch die Bereiche Industriearbeit und Hausarbeit in produktive und unproduktive Arbeit beziehungsweise in Arbeit und Nicht-Arbeit unterteilt,

2 Chantal Akerman,
*Jeanne Dielman, 23 Quai du
Commerce, 1080 Bruxelles,*
1975, Screen captures

4 Vgl. Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben* (1958), München 2010.

5 Ebd., S. 103.

6 Ebd., S. 104.

so dass Care-Tätigkeiten gleichermaßen aus dem herstellenden Hand- sowie dem Arbeitsparadigma generell ausgeschlossen wurden.⁷

Akermans filmische Strategie arbeitet sich an dieser Differenzierung ab, indem sie den Modus manueller industrieller Fabrikarbeit auf häusliche Care-Arbeit überträgt. Die Kamera fokussiert bei der Hackfleischzubereitung bezeichnenderweise in erster Linie die Hände, die kneten, kneten und kneten. Doch die werkenden Extremitäten, die im Akkord das Material in Form bringen, erschaffen keine Güter mit marktförmigem Tauschwert. Stattdessen produzieren sie Dinge für den unmittelbaren Konsum, der im Privaten und außerhalb der offiziellen Arbeits- und Produktionsverhältnisse stattfindet und daher niemals Teil der Warenzirkulation wird. Jeanne Dielman knetet bei der Zubereitung des Abendessens deshalb für die Anerkennung der Care-Arbeit als Arbeit und gleichermaßen den Mythen um die häuslichen und sorgenden Tätigkeiten entgegen. Denn mit der verfestigten Arbeitsteilung wurde Care-Arbeit nicht nur aus dem Arbeitsparadigma verdrängt, sondern auch mit dem weiblichen Geschlecht verschmolzen und als ›naturalisiert‹ aufgefasst – womit der weiblichen Hand zugleich die ›schaffende‹ Kompetenz abgesprochen wurde.⁸ Entsprechend galt Care-Arbeit als »Arbeit aus Liebe«, die höchstens in emotionalen Kategorien messbar ist und daher »im Bruttosozialprodukt bekanntlich nicht aufgeführt wird«,⁹ da sie genau deshalb aus der Sphäre ökonomisch-rationalisierter Arbeit ausgeschlossen wird.

Mit der Automatisierung händischer Hausarbeit knüpft Akermans Film an die Forderungen der Zweiten Frauenbewegung an, häusliche und sorgende Tätigkeiten nicht nur als Arbeit anzuerkennen, sondern sie auch wie Erwerbsarbeit zu entlohnen. Mit dieser Forderung sollte die ›weibliche‹ Arbeit aufgewertet und ent-geschlechtlicht werden, um zugleich die unsichtbaren Tätigkeiten im Privaten zu entmystifizieren.¹⁰ In Belgien, wo der Film spielt, ging die Bewegung mit exakt diesen Forderungen auf die Straße.¹¹ Im *Petit Livre Rouge*, einem an die rote Mao-Bibel angelehnten Buch, das die zentrale Publikation der dortigen Frauenbewegung war,¹²

7 Vgl. Dalla Costa, James: Frauen (wie Anm. 3).

8 Vgl. Bock, Duden: Arbeit (wie Anm. 3), S. 121–122.

9 Ebd., S. 120.

10 Exemplarisch für diese Strategien steht die internationale Lohn-für-Hausarbeit Kampagne. Vgl. dazu Louise Toupin: *Wages for Housework. A History of an International Feminist Movement 1972–1977*, London 2018.

11 Vgl. Marie-Noëlle Denis, Suzanne van Rokeghem: *Le féminisme est dans la rue: Belgique 1970–1975*, Brüssel 1992.

12 Vgl. *Le Petit Livre Rouge*, Brüssel 1972.

heißt es in einem aus Sicht einer Hausfrau geschriebenen Abschnitt: »Je ne travaille pas. Et pourtant, si, je travaille: La ménage à cuisine, le repassage, l'éducation des enfants.«¹³ Aus diesem Grund, so forderten die Aktivistinnen, sollten Lohnarbeit und Care-Handarbeit paritätisch aufgeteilt werden.¹⁴

Handarbeit, Geschlecht und Klasse: Krystyna Gryczelowska

Krystyna Gryczelowskas Film zeigt Care-Arbeit ebenfalls als Handarbeit, wengleich die Tätigkeit weniger prominent im Fokus steht als dies bei Akerman der Fall ist. Vielmehr zeichnet sich *24 Stunden im Leben der Jadwiga L.* dadurch aus, dass Care- und Fabrikarbeit direkt gegenübergestellt und mithilfe filmischer Mittel, die sie auf dieselbe Weise behandeln, parallel geführt werden. Egal, was Jadwiga tut, die Kamera läuft mit, verfolgt sie, ist ihr voraus und daher omnipräsent, sowohl bei der Arbeit als auch in den Pausen und sogar dann, wenn sie schläft. Sie nimmt, ohne voyeuristisch zu sein, eine neutrale und dokumentarische Haltung ein: gegenüber Jadwiga und den Rezipient:innen. Bestärkt wird dieser Eindruck dadurch, dass es sich um einen semi-fiktionalen Film handelt. So wird die Protagonistin nicht von einer Schauspielerin dargestellt, sondern es ist die reale (Care-)Arbeiterin Jadwiga L. Alle ihre Tätigkeiten werden nacheinander im selben Tempo und im routinierten Modus unter Einsatz der Hände abgearbeitet: Kochen, Putzen, Sorgen und die Arbeit in der Fabrik. Sie fließen regelrecht ineinander, so dass der Film mit der gleichgeschalteten Ausführung die Differenzierung zwischen industrieller und häuslicher Handarbeit aufhebt.

Aufgrund der Gleichförmigkeit und der strengen Taktung der Care-Arbeit kommen beide Tätigkeiten stoisch-distanziert ausgeführt daher und entsprechen deshalb nicht dem die Arbeit verherrlichenden Bildprogramm, das der sozialistischen Politik oft generalisierend angetragen wird. Das ist zunächst nicht ungewöhnlich, so entstand Gryczelowskas Film an der historischen Schwelle, an der sich die Volksrepublik Polen vom Stalinismus lossagte und Künstler:innen die liberale Atmosphäre nutzten, um mit neuen Praktiken zu experimentieren, die nicht mehr der staatlich vorgegebenen Agenda verpflichtet waren. Mit dem Fokus auf die Lebensverhältnisse realer, ›einfacher‹ Menschen greift Gryczelowska auf ein Verfahren zurück, das die polnische Dokumentarfilmschule der Black Series bereits seit den 1950er Jahren etablierte, um soziale und politische Miss-

13 Ebd., S. 23.

14 Ebd., S. 27.

stände zu thematisieren.¹⁵ Jadwigas rationalisierte Arbeitsweise und deren Inszenierung im Film weisen entsprechend keine der Arbeit sonderlich zugewandten, geschweige denn sie verherrlichenden Anzeichen auf, lassen sich aber ebenso wenig als abgeschlagen oder arbeitsmüde beschreiben. Dennoch oder gerade deshalb markiert die Indifferenz, mit der ihre Arbeit erscheint, innerhalb der sozialistischen Kunst- und Arbeitstheorie eine spezifische Position: Jadwiga ist keine Arbeiterin, die der Gesellschaft vorbildhaft und mit eisernem Willen vorangeht, und aus diesem Grund kein repräsentatives Bildmotiv im politischen Sinne. Das gilt auch für die Ausführung der Care-Arbeit, deren Sichtbarmachung im polnischen Film der 1960er Jahre kaum vorkommt. Jadwigas Tagesablauf zeigt vielmehr eine Arbeit, die normalerweise nicht ins Bild gesetzt wird, und verdeutlicht dabei, dass stereotype Rollenbilder auch im Sozialismus weiterhin Bestand haben: Das sozialistische Versprechen einer Gleichberechtigung durch Arbeit scheint spätestens an der Haustüre zu enden, wenn die Frau dort ihre ›zweite Schicht‹ antritt, in der ihre Hände erneut beansprucht werden für eine Arbeit, die auch im sozialistischen Polen dann, wenn sie im Privaten ausgeführt wird, nicht als solche gilt.¹⁶ Aus diesem Grund lässt sich der Film als Kritik an einem politischen Programm verstehen, das die im Sozialismus eigentlich als überwunden geltende heteronormative Arbeitsteilung weiterhin produzierte, wie auch als Appell, Care-Arbeit als Bestandteil der sozialistischen Arbeitswelt anzuerkennen.¹⁷

Während die häusliche Handarbeit, ähnlich wie im Fall Jeanne Dielmans, in erster Linie den Arbeitscharakter der Sorgetätigkeiten bestärkt, die in der Arbeitsökonomie nicht als solche gelten, beweist die Gleichbehandlung beider Tätigkeiten durch den Film wie auch die händische Produktionsweise in der Drahtzieherei, dass dafür keine speziellen Kompetenzen nötig sind. Bei manueller Fabrikarbeit ist in diesen Fällen entsprechend meist von ungelernten Tätigkeiten die Rede. Im Polen der 1960er Jahre wurden diese Arbeiten überwiegend von Frauen ausgeführt.¹⁸ Dadurch

15 Vgl. Paulina Duda: A Conceptual Documentarian of the Needy. Krystyna Gryczelowska's Documentaries, in: *East European Film Bulletin*, Nr. 48, 2014, URL <https://eefb.org/retrospectives/krystyna-gryczelowskas-documentaries> (Zugriff am 2. Januar 2024); Bjørn Sørenssen: The Polish Black Series Documentary and the British Free Cinema Movement, in: Anikó Imre (Hg.): *A Companion to Eastern European Cinemas*, New York 2012, S. 183–200.

16 Vgl. Małgorzata Fidelis: *Women, Communism, and Industrialization in Post-War Poland*, Cambridge 2010, S. 213–216.

17 Vgl. Małgorzata Fidelis: Equality through Protection: The Politics of Women's Employment in Post-war Poland, 1945–1956, in: *Slavic Review*, Jg. 63, 2004, Nr. 2, S. 301–324.

18 Vgl. Natalia Jarska: Female Breadwinners in State Socialism: The Value of Women's Work for Wages in Post-Stalinist Poland, in: *Contemporary European History*, Jg. 28, 2019, Nr. 4, S. 469–483, hier S. 471.

zeigten sich innerhalb der Produktionsstätten neue geschlechtliche Hierarchien entlang von Arbeiten, die als geistig anspruchsvoller und operativer, und Arbeiten, die als einfach, aber meist körperlich strapaziöser kategorisiert wurden. Innerhalb dieser Arbeitsteilung verloren die werkenden Hände, wie es im Kontext des Übergangs der Industrie zum Fordismus und auch der Deindustrialisierung an vielen Teilen der Welt passierte, allmählich an Bedeutung und rückten der Care-Arbeit näher, die ebenfalls als ungelernete Tätigkeit gilt. Dennoch konkurrierten Arbeiter:innen im Polen der 1960er Jahre aufgrund erhöhter Arbeitslosenzahlen um genau diese Arbeit, woraufhin die Politik von den »female blue-collar workers« forderte, ihre Jobs an die arbeitssuchenden männlichen Arbeiter abzugeben, beschreibt die Historikerin Natalia Jarska.¹⁹ Inmitten dieses komplexen politischen und sozialen Kontexts zeigt sich, dass Jadwiga aufgrund ihrer händischen Erwerbsarbeit nicht nur als Care-Arbeiterin, sondern auch als Fabrikarbeiterin eine marginalisierte Rolle einnahm – und das händische, werkende Arbeiten nicht (mehr) stellvertretend oder gar sinnbildlich für die Kategorie produktiver Arbeit stand. Auch wenn die polnische Geschlechterforschung in den 1960er Jahren, trotz emanzipatorischer Politiken, keine Frauenbewegung festmacht, kann Gryczelowskas Film aufgrund dieser detaillierten Aufschlüsselung der marginalisierten Rolle der doppelt arbeitenden Frau dennoch als feministische Position bewertet werden, mit der gerade mit Blick auf den Einsatz der Hände die doppelte Marginalisierung von Frauen sichtbar wird.²⁰

Reskilling: Mierle Laderman Ukeles

Auch die US-amerikanische Künstlerin Mierle Laderman Ukeles rückt in ihren Maintenance Art Performances die Aufmerksamkeit auf die Kompetenzen händischer Arbeit. Dabei verfährt sie jedoch anders und schlägt eine Brücke von Care-Arbeit zur künstlerischen Praxis.²¹ Bei der von Lucy Lippard kuratierten Wanderausstellung c.7,500 präsentierte die Künstlerin vier Fotoserien, die sie bei Care-Arbeiten im privaten Raum zeigen, sowie mehrere Reinigungsperformances, die sie am Wadsworth Atheneum, einem Kunstmuseum in Hartford, Connecticut, und in der A. I. R. Gallery in

19 Vgl. ebd., S. 476.

20 Dass eine solche Kritik an Arbeit nicht mit Staatskritik zu verwechseln ist, hat die Kunsthistorikerin Wiktoria Szczupacka eindrücklich beschrieben. Vgl. Wiktoria Szczupacka: Frauenarbeit im polnischen Dokumentarfilm: 24 Stunden im Leben der Jadwiga L. von Krystyna Gryczelowska, 1967, in: Friederike Sigler, Linda Walther (Hg.): Kochen Putzen Sorgen. Care-Arbeit in der Kunst seit 1960, Ausst.-Kat. Josef Albers Museum Quadrat, Bottrop 2024, S. 119–131.

21 Der folgende Abschnitt orientiert sich an Sigler 2021 (wie Anm. 1), S. 195–219.

New York realisierte. Begleitet wurden die Performances von einem Konzept, das die Künstlerin im *Maintenance Art Manifesto 1969!* ausformuliert hatte. Dort definierte sie Maintenance Art als Kunst, die dieselben Qualitäten inne hat wie Care Arbeit und die dadurch von den in der Kunst gewöhnlich geltenden Kriterien abrückt. Statt Innovation, individueller Kreativität und Produktivität sollte mit der Maintenance Art eine Kunstpraxis etabliert werden, die sich durch ihren reproduktiven Charakter und durch Wiederholbarkeit auszeichnete. Wie eng Ukeles dabei Kunst und Arbeit zusammendachte, verdeutlichen konkrete Verweise im Manifest, etwa wenn es heißt »Maintenance is a drag, it takes all the fucking time« und »the culture confers lousy status on maintenance jobs = minimum wages, housewives = no pay«. Auch die Fotoserien und Performances *Changing the Baby's Diaper, Doing the Laundry, Well-Baby Checkups, Washing the Dishes, Getting a Haircut, Excavating the Building, Dressing to Go Out/Undressing to Go In* zeigten die Künstlerin in ihrem Zuhause bei dem, was die Titel versprachen: beim Windelwechseln, Waschen, Haarschneiden, An- und Ausziehen, stets mit ihren Händen am Werk. In Hartford schrubbte sie, ebenfalls mit bloßen Händen, vier Stunden unter dem Titel *Washing/Tracks/Maintenance: Outside* die Eingangstreppe und den Vorplatz (Abb. 3). Anschließend bearbeitete sie in *Washing/Tracks/Maintenance: Inside* den Marmorboden des Museums – ausgestattet mit einer Stoffwindel und einem Eimer Wasser –, während sie für *Washing* in New York auf Knien den Bürgersteig putzte. Ihre Reinigungsakte seien und waren also beides, Kunst und Arbeit, und die Kunst-Arbeit zeigte sich in erster Linie durch händisch ausgeführte Care-Arbeit.

Für die Maintenance Art Tasks überlagert Ukeles gezielt die Reinigungstätigkeit mit der künstlerischen Technik der konzeptuellen Performance und hebt Gemeinsamkeiten sowie Unterschiede hervor. So handelt es sich in beiden Fällen um ephemere Tätigkeiten, die körperlichen Einsatz erfordern und ereignishaft statt überdauernd konstituiert sind.²² Anders als im Fall der Performance, ist für die Reinigungstätigkeit die körperliche Präsenz eher ungewöhnlich. Geputzt wird normalerweise hinter den Kulissen und außerhalb der Öffnungszeiten. Mit ihren Performances kehrt Ukeles also das Un-Sichtbarkeitsregime dieser spezifischen Care-Arbeit an einem öffentlichen Ort um. Ukeles nutzt die Kunstinstitution zudem, um Tätigkeiten, die gewöhnlich im privaten, traditionell der Frau zugeschrie-

22 Das Medium der Performance sei, weil sie immer »Verb/Prozess« ist, stets bei der Arbeit, beschreibt die Kunsthistorikerin Miwon Kwon. Siehe Miwon Kwon: *One Place After Another. Site-specific Art and Local Identity*, Cambridge 2002, S. 24.



3 Mierle Laderman Ukeles, *Washing/Tracks/Maintenance: Outside*, 1974, Fotografien der Performance

benen Raum stattfinden, in die Kunstöffentlichkeit zu überführen und sie strategisch einem Diskurs auszusetzen, der ihnen normalerweise verwehrt wird, während die Handarbeit in der Fabrik angesichts der Automatisierung längst Gegenstand sozialkritischer und politischer Debatten war.²³ Das gilt auch für die Kunst. Denn Ukeles' Maintenance Art Performances sind, wie auch Molesworth betont, nicht nur als feministischer Beitrag zu einem Arbeitsparadigma, das Care-Arbeit ausschließt, zu verstehen. Vielmehr positioniert sich Ukeles dabei auch zu den geschlechtlich konnotierten Produktions- und Arbeitsweisen innerhalb der Kunst – und dafür spielt der Einsatz ihrer Hände eine zentrale Rolle.²⁴ Mit ihren ironischen Seitenhieben auf Marcel Duchamps verstaubtes *Großes Glas* und auf die großen Bodenmaler des Abstrakten Expressionismus, die in den USA zur Zeit der 1970er Jahre repräsentativ für ein männlich besetztes modernistisches Kreativitätsparadigma stehen, spricht sie bei den Reinigungsperformances von Dust Paintings, die sie durch ihren künstlerischen Reinigungsakt instandhalte. Dadurch stellt sie ihre konzeptuell-performative, ephemere und der Care-Arbeit gleichende Praxis der männlich konnotierten Malerei und den männlichen Künstlern gegenüber, die ihre schaffenden, aber nicht werkenden Hände längst der kreativ-konzeptuellen Kopfarbeit unterstellt hatten.²⁵

23 Vgl. Helen Molesworth: Hausarbeit und Kunstwerk, in: Alexander Alberro, Sabeth Buchmann (Hg.): *Art After Conceptual Art*, Wien 2006, S. 73–93, hier S. 82; vgl. Miwon Kwon: In Appreciation of Invisible Work. Mierle Laderman Ukeles and the Maintenance of the »White Cube«, in: *Documents*, Nr. 10, 1997, S. 35–38, hier S. 35.

24 Vgl. Molesworth: Hausarbeit (wie Anm. 23), S. 85f.

25 Vgl. Helen Molesworth: Work Ethic, in: *Work Ethic*, hg. v. Ders., Ausst.-Kat. The Baltimore Museum of Art, Baltimore 2003, S. 25–51.

Aufgrund der Abwendung vom Einsatz traditioneller, händisch-künstlerischer Kompetenzen, ist im Fall der Konzeptkunst häufig von Praktiken des Deskilling die Rede. Künstler:innen wie Marcel Duchamp bestärkten diese bisweilen mythische Strategie. Beispielhaft ist neben den Readymades das *Große Glas*, das der Künstler zwar selbst angefertigt und, nachdem es infolge eines Transports zerbrach, in akribischer Handarbeit wieder zusammengeklebt hatte, das bis heute aber als Prototyp konzeptueller Kunst gilt. Die Staubschicht, die sich über die Jahre auf dem Werk ablagerte, wies er dann als »la domaine de Rose Sélavy«, als Raum und Produkt seines queeren Alter Ego Rose Sélavy aus.²⁶ Mit der Zurückweisung händischer Fertigkeiten und der individuellen kreativen Autor:innenschaft zeigt sich eine weitere Parallele zur Care-Arbeit als »unskilled«, »unkreativer« und entindividualisierter Tätigkeit.²⁷ Ukeles' erheblicher Kräfteaufwand beim Schrubben der Böden demonstriert jedoch, dass ihre Performance trotz oder gerade aufgrund der konzeptuellen Ausrichtung keineswegs als Entledigung von Skills verstanden werden kann, wie auch die Care-Arbeit nicht so einfach von der Hand geht, wie es ihr oft nachgesagt wird. Vielmehr sind die Maintenance Art Performances als ein Reskilling zu kategorisieren, für das sich die Künstlerin, statt sich aus der Kunst heraus zu putzen, mit ihren instandhaltenden Verfahren in den Kanon neuer künstlerischer Kompetenzen und Arbeitsmodi schrubbt. Ihre Hände setzt sie dabei strategisch ein, um sowohl Care-Kunst als auch Care-Arbeit aufzuwerten.²⁸

(Kunst-)Arbeiten im privaten Patriarchat: Zofia Kulik

Der händische Reinigungsprozess steht auch im Fokus von Zofia Kuliks *Alice's Adventures in Fucked Wonderland* (1977), eine bearbeitete, im Papierformat 40 mal 50 Zentimeter eingefasste Schwarz-Weiß-Fotografie, welche die Künstlerin zeigt, wie sie einen Boden schrubbt und mit der rechten Hand den Putzlappen in einem Eimer voll Wasser auswringt.²⁹ (Abb. 4) Den Schrubber, dessen Stiel sich diagonal durch das Bild zieht,

26 Jake Kennedy: Dust and the Avant-Garde, in: CLC Web: Comparative Literature and Culture, Jg. 7, Nr. 2, 2005, URL <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol7/iss2/4> (Zugriff am 2. Januar 2024).

27 Vgl. Sabeth Buchmann: Konzeptkunst in Arbeit, Vortrag im Kunstraum, Leuphana Universität Lüneburg, 17. Dezember 2009, URL https://kunstraum.leuphana.de/projekte/Conceptual_Paradise/images/4/48/Sabeth_Buchmann_-_Konzeptkunst_in_Arbeit.pdf (Zugriff am 2. Januar 2024).

28 Vgl. Molesworth: Work (wie Anm. 25), S. 82.

29 Vgl. Wiktorja Szczupacka: Responsibility is an Action, Never Simply a Feeling: Zofia Kulik's *Alice's Adventures in Fucked Wonderland*, or, Cleaning instead of Talking in the Context of the Polish Neo-Avant-Garde of the 1970s, in: Agata Jakubowska (Hg.): Zofia Kulik. Methodology. My Love, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art Warsaw, Warschau 2019, S. 99–115, hier S. 102.



- 4 Zofia Kulik, *Alice's Adventures in Fucked Wonderland*, Fotocollage, 1977

hält sie in der linken Hand. In polnischer und englischer Sprache steht darunter der Titel. Über das Foto ist eine große weiße Kreisform im Design des Mail Art Projekts *La Post/Avanguardia* des Künstlers Antonio Ferros, für das das Werk entstanden ist, gelegt sowie die beiden für das Projekt standardisierten Schriftzüge »arte marginale e marginalità dell'arte«, »LA POST / AVANGUARDIA« und darunter »preserved for your creation«. ³⁰ Quer über den Mittelteil der Postkarte hat die Künstlerin Farbspritzer verteilt, weiße auf dem Negativ des Fotos und bunte auf dem weißen Untergrund vor der Belichtung. Dadurch wirkt es auf dem Positiv, als ob sie den Dreck, den sie im Bild aufwische, nun auf dem Bild verteilt hätte.

Alice's Adventures in Fucked Wonderland ist eine der wenigen Soloarbeiten von Kulik aus den 1970er Jahren. Bis 1987 kollaborierte sie für Performances, Aktionen und deren Fotografien überwiegend mit ihrem Lebens- und Kunstpartner Przemyslaw Kwiek als Duo unter dem

30 Vgl. ebd.

Namen KwieKulik.³¹ Die Beschäftigung mit Care-Arbeit ist im Kontext dieser gemeinsamen Praxis sowie auch innerhalb der gemeinsam besetzten Räume zu verstehen. So handelt es sich bei dem Zuhause, das Kulik mit ihrem Partner bewohnte, zugleich um ihr Atelier und einen halböffentlichen Ausstellungsraum, in dem zahlreiche Veranstaltungen stattfanden. Durch solche Überlagerungen von öffentlichen und privaten Räumen rückten Care-Arbeit, die in Polen trotz des sozialistischen Versprechens auf Gleichberechtigung weiterhin und weitgehend von Frauen verrichtet wurde, einmal mehr ins Unsichtbare; »Women's work was made invisible because it was doubly privatized as the household (private) was split into political activities (public) and basic maintenance.«³² Das betraf, wie es Kulik in *Alice's Adventures* demonstriert, insbesondere auch die gemeinsame Kunstproduktion mit ihrem Partner Kwiek, zu deren Gewährleistung Kulik offenbar doppelt arbeitete: als Künstlerin und als Care-Arbeiterin. In dem Moment, in dem Kulik einmal nicht im Duo tätig wird, wendet sie die bewährte performative KwieKulik-Praxis, Aktionen, die in ihrem multifunktionalen Zuhause ohne Publikum aufgeführt werden, zu fotografieren, nun auf ihre eigene Lebensrealität an.³³ Kulik schrubbt im Bild daher genauso wie Ukeles, um die unsichtbare Care-Arbeit zu thematisieren und zugleich das Abhängigkeitsverhältnis vorzuführen, in dem Kunst, Politik und Care-Arbeit zueinanderstehen.³⁴ Auf diese Weise wird Kuliks und deshalb auch Kwieks Zuhause als »privates Patriarchat« entlarvt, wobei die patriarchalen Strukturen in ihrer beiden Fall nicht nur die Care-Arbeit, sondern auch die Kunstarbeit betreffen.³⁵

Aber Kulik putzt nicht nur, um die Bedingungen der Kunstproduktion vorzuführen, sondern auch, um mittels ihrer Hände eine künstlerische Arbeit aufzuzeigen, die genauso ephemere ist wie Care-Arbeit und sich aus diesem Grund von jener künstlerischen Praxis abhebt, mit denen Kwiek

31 Vgl. ebd., S. 99.

32 Vgl. Susan Gal, Gail Kligman: *The Politics of Gender after Socialism: A Comparative-Historical Essay*, New Jersey 2000, S. 52.

33 Vgl. Szczupacka: *Responsibility* (wie Anm. 29), S. 102.

34 Gal, Kligman: *Politics* (wie Anm. 32), S. 52. Kulik äußert ihre Unzufriedenheit in Bezug auf ihre Rolle als Care-Arbeiterin mehrfach, so Thomas Załuski, und macht sie bereits 1974 künstlerisch zum Thema, als sie bei einem Künstler:innen-Treffen in Osetnica Care-Arbeit als Teil ihrer künstlerischen Identität inszenierte. So wählte sie als Selbst-Repräsentation eine Fotografie aus, die sie mit ihrem Kleinkind, einem Korb voller Nahrungsmittel und Fotoequipment an einer Busstation zeigte. Vgl. Thomas Załuski: *How to Live and Work with Two Artistic Biographies: Zofia Kulik's Archival Drive*, in: Jakubowska: *Kulik* (wie Anm. 29), S. 55–77, hier S. 64.

35 Vgl. Bojana Pejić: *Proletarians of All Countries. Who Washes Your Socks? Equality, Dominance and Difference in Eastern Europe*, in: *Gender Check. Masculinity and Femininity in the Art of Eastern Europe*, Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2009, S. 19–29, hier S. 24.

und Kulik über lange Jahre ihr Geld verdienten. So hatten akademisch ausgebildete Künstler:innen in der Volksrepublik Polen die Möglichkeit, der Künstler:innengewerkschaft Związek Polskich Artystów Plastyków beizutreten und Aufträge des staatseigenen Kunstunternehmens Państwowe Przedsiębiorstwo Pracownie Sztuk Plastycznych (PSP) anzunehmen.³⁶ Gefragt waren vor allem Arbeiten in den traditionellen Medien Skulptur und Malerei, bei denen es in erster Linie auf die Ausführung ankam.³⁷ Zwar wurden in der Produktion verschiedene Schritte unterschieden und beauftragt, zu denen beispielsweise die erste Skizze einer Skulptur, der endgültige Entwurf, die erste und die finale Ausführung zählten.³⁸ Aber weder die partikulare Fusion von Hand- und Kopfarbeit noch der Fokus auf die handwerklichen Fertigkeiten der Ausführung (»Crafting«) waren dem Mythos um die schaffenden Hände, der in der westlichen Kunst die Figur des Künstlers definierte, zu vergleichen.³⁹ Im Gegenteil, die rationalisierte Kunstproduktion hatte wenig mit den Narrativen des geniegleichen Kreativen mit den magischen Händen zu tun, an dem sich Ukeles abarbeitete.⁴⁰ Dennoch positionierte sich Kulik wie bereits zuvor in gemeinsamen Performances unter dem Titel *Earning and Creating* mit Kwiek zu den Auftragsarbeiten, mit denen sie über elf Jahre ihr Leben bestritt, indem sie der objekthaften Kunst ihre eigene ephemere, performative Praxis gegenüberstellte.⁴¹

Erst mit *Alice's Adventures in Fucked Wonderland* erhielt ihre Praxis eine geschlechtliche Dimension; mit der händisch-ephemerer Arbeit präsentierte Kulik eine Tätigkeit, die auf Sorge und Reproduktion angelegt war, überwiegend von Frauen ausgeführt wurde – und, in die künstlerische Praxis der Aktivitäten eingefasst, nun auch in die Kategorie des ›Creating‹ fiel. Der Kunsthistoriker Thomas Załuski hat darauf hingewiesen, dass sich Kuliks Praxis innerhalb der kollaborativen Arbeitsphase mit Kwiek sowie im Anschluss daran in ihren Soloarbeiten von ihrem Partner dahingehend unterschied, dass sie weniger an neu ›geschaffenen‹ Werken, sondern mehr an der (Neu-)Ordnung ihres bereits generierten Materials

36 Vgl. Tomasz Załuski: Kwiekulik and the Political Economy of the Potboiler, in: *Third Text*, Jg. 32, Nr. 4, 2018, S. 392–411, hier S. 393–394.

37 Vgl. ebd.

38 Vgl. ebd. S. 393.

39 Vgl. ebd.

40 Dennoch wurden häufig Künstler:innen bevorzugt, die regelmäßiger Aufträge erhielten als andere. Vgl. ebd.

41 Vgl. ebd., S. 396.

interessiert war.⁴² In diesem Kontext zeigt sich Kuliks reinigende Foto-performance als ein Verfahren, mit dem es galt, die Kategorien der Produktivität in der Kunst infrage zu stellen und zu verschieben, wie es auch Mierle Laderman Ukeles mit ihrer *Maintenance Art* beabsichtigte – nur, dass Zofia Kulik nicht gegen den Geniekünstler mit den schaffenden Händen und das Arbeitsparadigma der westlich-industrialisierten Moderne putzte, sondern gegen die Entfremdung ihrer künstlerischen Arbeit und die anhaltende heteronormative Arbeitsteilung unter sozialistischen Bedingungen.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: *Polska Szkoła Dokumentu. Gryczelowska / Halladin / Kamieńska*, DVD-Box, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, 2008; Abb. 2: *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles. A film by Chantal Akerman*, DVD, Criterion Collection, 2017. Für Chantal Akerman © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; Abb. 3: Ausst.-Kat. *Mierle Laderman Ukeles: Maintenance Art*, Queens Museum, New York 2016, S. 61; Abb. 4: Courtesy of the artist and Kulik-KwieKulik Foundation.

42 Vgl. Zaluski: Kulik (wie Anm. 34), S. 56–60.