

Zur Präsenz der Künstlerinnen im schweizerischen Kunstbetrieb 1890-1928

Autor(en): **Huber, Dorothee**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **43 (1986)**

Heft 4: **L'art suisse s'expose**

PDF erstellt am: **18.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-168797>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Zur Präsenz der Künstlerinnen im schweizerischen Kunstbetrieb 1890–1928

von DOROTHEE HUBER

Das Geschlecht, eine kunsthistorische Kategorie

Die Einführung der Kategorie des Geschlechtes in kunsthistorische und kunstsoziologische Fragestellungen stützt sich auf die Überzeugung, dass künstlerisches Arbeiten auch eine bestimmte Form gesellschaftlichen Handelns darstelle; und dass gesellschaftliches Handeln geschlechtsspezifisch determiniert ist, braucht heute nicht mehr erst nachgewiesen zu werden.¹ Auch in der Kunstgeschichte scheint diese Erkenntnis allmählich zur Selbstverständlichkeit zu werden, wenn etwa in der unlängst von Belting, Dilly, Kemp, Sauerländer und Warnke herausgegebenen «Kunstgeschichte, Eine Einführung» den bestandenen Deutungsansätzen der feministische zur Seite gestellt wird.²

Betätigte sich eine Frau als Künstlerin, so betrat sie (und betritt sie noch heute) soziale Räume, die ihr traditioneller- und konventionellerweise nicht offen standen. Anders als der Künstler, der über eine jahrhundertealte Tradition als Träger einer wie auch immer definierten Rolle im öffentlichen Leben verfügt, musste sich die Künstlerin durchaus neue Formen des öffentlichen Handelns erst aneignen. Dieser Aneignungsprozess verlief weder reibungs- noch schmerzlos.

Bei meinen Überlegungen hier geht es nicht um die Frage nach einer weiblichen Ästhetik und auch nicht um diejenige nach dem männlichen Blick auf die Frau, wie er sich etwa in den Sujets Maler und Modell, in weiblichen Allegorien, in Ehebildnissen usw. charakterisiert. Es geht hier allein um die Frage, mit welchen Mitteln und auf welchen Wegen sich die Künstlerinnen zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen Platz im öffentlichen Kunstbetrieb der Schweiz zu sichern suchten. Die Frage so anzulegen bedeutet gleichzeitig, nur einen bestimmten Teil der Künstlerinnen ins Auge zu fassen, nämlich diejenigen, die zur Absicherung ihres Gleichwertigkeitsanspruches den Weg in und durch die Institutionen des offiziellen Kunstbetriebes wählten. Es steht zu vermuten, dass dies in unserem Zeitraum der weitaus grössere Teil der Künstlerinnen war und doch erwies sich die Hoffnung, auf diesem Wege aus dem Schatten der Anonymität hervorzutreten, als trügerisch. Die wenigen Künstlerinnen, deren Werk bis in die Gegenwart auch international wirksam ist – ich denke an Alice Bailly und Sophie Täuber-Arp – gingen nur beschränkt diesen Weg der Verbände, der Gremien und Kommissionen; sie suchten und fanden die ihnen wichtige Resonanz in einem kulturellen Milieu, in dem diese Form der Anerkennung als

fragwürdig galt. Sie werden nun einwenden, dass es eben die künstlerische Qualität sei, die über die Dauer der Wirkung entscheide. Ich zweifle daran und vermute, der Nachweis, das Siegel künstlerischer Qualität werde ungeachtet der Geschlechtszugehörigkeit zugesprochen, sei nur schwer zu erbringen.

Gemäss der dualistischen Geschlechterkonzeption «gleichwertig, aber nicht gleichartig» forderten die Künstlerinnen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, durch Vertretungen in eidgenössischen Kommissionen und Ausstellungsjuris im künstlerischen Leben nicht nur passiv, sondern auch aktiv mitbestimmend präsent zu sein. Die Auswirkungen dieser Anstrengungen auf das Selbstverständnis der Künstlerinnen und der Reflex in der Kunstliteratur müssen bei dieser auf die materiellen und strukturellen Voraussetzungen gerichteten Fragestellung in den Hintergrund treten.³

Wer sich mit dem Beitrag der Künstlerinnen beschäftigt, stösst sogleich auf *Schwierigkeiten methodischer und sachlicher Art*, die die Kategorien und die Grenzen des Faches Kunstgeschichte in Frage zu stellen geeignet sind. Ich muss diese Schwierigkeiten hier andeuten, auf eine eingehendere Behandlung freilich verzichten. Da sind zunächst die Kategorien *Professionalität* und *Dilettantismus*, die von der Kritik als geschlechtsideologisches Werturteil angesetzt wurden. Der Weg zur Professionalität verlief für den Künstler des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts in der Regel in vorgezeichneten Bahnen und führte von den Lehrjahren in der Akademie, einer Kunstschule oder im Atelier eines Künstlers weiter über Studienreisen zur Aufnahme in eine Künstlergesellschaft und von da in den offiziellen Ausstellungsbetrieb. Im Gegensatz dazu war dieser Weg für die Künstlerin um einiges mühevoller und musste nicht selten mit dem Verlust der Weiblichkeit und der bürgerlichen Ehrenhaftigkeit bezahlt werden. Allein schon der Berufswunsch «Künstlerin» löste bei Familie und Bekanntschaft Befremden aus und beschwor Schreckbilder von verwilderten androgynen Wesen, wie sie Gottfried Keller der Regine seines Sinngedichts zum Verhängnis werden lässt.

Die Ausbildung künstlerischer Fähigkeiten war ausschliesslich im Rahmen der Vorbereitung auf die Pflichten einer Gattin, Hausfrau und Mutter vorgesehen. In diesem Rahmen wurde von einer Frau erwartet, dass sie die Regeln des guten Geschmacks bei der Verschönerung des Heims und der Gestaltung festlicher Anlässe beherrsche, ihre Mussestunden mit Aquarellieren, Sticken und Musizieren verbringe und in Angelegenheiten der Schönen Künste eine

anregende Gesprächspartnerin sei. Wollte eine Frau diese Grenzen überschreiten und ihre künstlerischen Fähigkeiten zu ihrem Beruf machen, so stiess sie auf beinahe unüberwindliche Schranken. Zum einen galt es innerhalb der bürgerlichen Wertvorstellungen als unschicklich, wenn sich eine Frau durch ausserhäusliche Erwerbsarbeit eine eigene materielle Existenz sichern wollte, zum andern wurde sie als Künstlerin von der Kritik immer wieder in die Schranken des Dilettantismus zurückverwiesen. Unter diesem gesellschaftlichen Druck wurde diejenige Figur der Malerin hervorgebracht, die ein Leben lang Blumenstilleben malte und als unverheiratete Frau auf die Unterstützung der Familie angewiesen blieb, eine Figur, die dann der Kritik und der öffentlichen Meinung als Bestätigung diente, dass Frauen keine eigenständigen künstlerischen Leistungen hervorzubringen im Stande seien.⁴

Eine nächste geschlechtsideologisch bestimmte Kategorie ist die des *Kunstgewerbes*. Wollte man einer von einer Künstlerin erbrachten Leistung nicht jegliche Professionalität absprechen, so wertete man ihre Arbeit als dekorativ und verwies sie in die Kategorie des Kunstgewerbes. Mit der Aufwertung des Kunstgewerbes zu Beginn des Jahrhunderts, wie sie sich etwa in der Werkstättenbewegung und in der Gründung der nationalen Werkbundorganisationen manifestiert, wurde der kunstgewerblichen Arbeit ein fester Ort im Kunstbetrieb zugeordnet, ohne dass sich die Stellung der Künstlerin wesentlich veränderte. Auch in den kunstgewerblichen Organisationen mussten sich die Frauen in hartnäckiger Arbeit ihren Platz erobern. Bezeichnenderweise verhinderte noch in den 1970er Jahren die Unentschiedenheit in der Bewertung kunstgewerblicher Arbeit eine Annäherung zwischen den beiden grössten Berufsverbänden der Künstlerinnen und Künstler, der GSMBK und der GSMBA. Einen neuen Diskussionsansatz erarbeitete sich gegenwärtig die von der neuen Frauenbewegung motivierte Frauenkunstgeschichtsforschung, wenn sie die kunstgewerbliche Arbeit der Frau unter kultur- oder alltagsgeschichtlichen Aspekten untersucht.⁵

Eine dritte Schwierigkeit geschlechtsideologischer Art ergibt sich bei der Betrachtung der *künstlerischen Themen*, denen sich die Künstlerinnen in unserem Zeitraum gewidmet haben: Blumenstilleben und Porträts bilden einen auffallenden Schwerpunkt, seltener sind Landschaften; mythologische und historische Themen fehlen fast gänzlich. Bei den Techniken dominieren Zeichnung, Aquarell, Pastell, Email. Diese zum Teil verordnete, zum Teil selbstgewählte Beschränkung wirkte sich auf das allmähliche Vordringen der Künstlerinnen in den öffentlichen Kunstbetrieb hinderlich aus, waren doch die Künstlerinnen allein durch die von ihnen vorrangig gepflegten Themen und Techniken von den grossen nationalen Aufgaben ausgeschlossen. Die grossen Wettbewerbe des Bundes seit 1891 galten Wandgemälden und Denkmälern von nationalem Repräsentationsanspruch, zu denen die Künstlerinnen keinen Zugang fanden. Sie hatten sich im Laufe ihrer Geschichte kaum je mit Themen nationalstaatlicher Repräsentation auseinandergesetzt, ganz allgemein sind allegori-

sche, mythologische und symbolische Darstellungen von Künstlerinnenhand im 19. Jahrhundert in der Schweiz kaum anzutreffen. Erst mit der Ausweitung der vom Bund ausgeschrieben Wettbewerbe in den 1920er Jahren auf Plakatentwürfe, auf Lesebücher, Schulwandbilder und Konfirmationskarten erhalten die Künstlerinnen Auszeichnungschancen. Es bestätigt sich hier die Bedeutung der dualistischen Geschlechterkonzeption des «gleichwertig, aber nicht gleichartig», die die Historikerinnen als dominierende Strömung im Kampf um die Gleichberechtigung in der Schweiz nachgewiesen haben.⁶

In dieser Frage besteht auch ein Dilemma der Frauenkunstgeschichtsforschung: Auf der Suche nach dem weiblichen Teil der Kunstgeschichte richtete sich das Interesse in einer ersten Phase auf Künstlerinnen, deren Werk in seiner Qualität demjenigen der zeitgenössischen Künstler ebenbürtig wenn nicht gar überlegen ist. Die Suche galt starken, selbständigen Künstlerinnen, die sich als Identifikationsfiguren anbieten und die These von der systematischen Tilgung weiblicher künstlerischer Arbeit aus der von Männern beherrschten Geschichtsschreibung stützen konnten. Ein nächster Schritt, so meine ich, müsste dahin gehen, die materiellen Bedingungen und die geschlechtsideologischen Einschränkungen eingehender zu untersuchen, unter denen Künstlerinnen von der Teilhabe am avantgardistischen Potential ferngehalten wurden und sich selber – die Vermutung muss erlaubt sein – notgedrungen oder freiwillig, unbewusst oder bewusst fernhielten.

Künstlerinnen auf dem Weg durch die Institutionen

Der gewählte Zeitraum 1890 bis 1928 ist eine Setzung, die mit der Ersten Nationalen Kunstausstellung in Bern einen gesamtschweizerischen Kunstgrossoanlass zum Ausgangs- und mit der SAFFA, der Ersten Schweizerischen Ausstellung für Frauenarbeit 1928 in Bern, eine erste gesamtschweizerische Demonstration weiblicher Leistung zum Zielpunkt nimmt. Die Jahre dazwischen sind vergleichsweise reich an Ereignissen, die von der Emanzipation der Künstlerinnen im schweizerischen Kunstbetrieb zeugen.

1890 waren in Bern von den 175 zugelassenen Künstlern 34 Künstlerinnen.⁷ Auch in den Turnusausstellungen des Schweizerischen Kunstvereins, in den Nationalen Kunstausstellungen und in den Kunstausstellungen der Landesausstellungen waren jeweils eine nicht unbedeutende Anzahl von Künstlerinnen vertreten. Auffallend ist allein die geringe Resonanz, die diese Namen in der Kunstgeschichtsschreibung fanden. Marcello, Herzogin von Castiglione-Colonna (1837–1879), Marie Louise Catherine Breslau (1856–1927), Sophie de Niederhäusern (1856–1926), Otilie W. Röderstein (1859–1937), Clara von Rappard (1862–1912), Adèle Lilljeqvist-Wieland (1862–1927), Martha Stettler (1870–1945), Sophie Hauser (1872–1945), Jeanne Perrochet (1878–1956), Claire Battié (1881–1951), Hanni Bay (1885–1978), Marguerite Frey-Surbek (1886–1981), Amélie Violette Diserens (1888–1965), Marguerite Vallet-Gilliard

(1889–1918), Berta Tappolet (1897–1947), Margherita Osswald-Toppi (1897–1971) sind Künstlerinnen, die im nationalen Kunstbetrieb verankert waren, deren Namen aber nur in Einzelfällen einen gewissen Nachhall fanden. Nicht eingehen kann ich hier auf einige idealtypische Phänomene in den Biographien der Künstlerinnen, wie etwa bevorzugte Ausbildungsstätten und die Tatsache, dass die Künstlerinnen vielfach aus Künstlerfamilien stammten oder ihren Lebenspartner oder ihre Lebenspartnerin in Künstlerkreisen fanden, was ihre Lebenssituation zu erleichtern schien.

Überblickt man die gesamtschweizerischen Ausstellungen zwischen 1890–1928, so lassen sich einige Tendenzen festhalten. Der Anteil der Künstlerinnen liegt zwischen einem Achtel und einem Fünftel aller Teilnehmer, wobei nicht etwa eine allgemein steigende Tendenz zu beobachten ist. Auffallend sind weiter die starken gattungsspezifischen Differenzen. So ergibt sich in den Abteilungen Zeichnung, Aquarell, Email, Keramik oder Glasmalerei bisweilen gar eine Mehrzahl von Werken, die von Frauen stammen. Diese starken Unterschiede werden im Laufe der Jahre etwas ausgeglichen und allmählich erscheinen Werke von Künstlerinnen auch in den Abteilungen Skulptur und Graphik, die vorher ausschliesslich Domänen der Männer waren.

Dieser keineswegs zu unterschätzende Anteil der Künstlerinnen an der Kunstproduktion stand in krassem Widerspruch zur völligen Absenz der Frauen in den den offiziellen Kunstbetrieb bestimmenden Institutionen. Um die Jahrhundertwende begannen die Künstlerinnen diesen Widerspruch wahrzunehmen und bemühten sich um Aufnahme in die Künstlerverbände, allen voran in die GSMBA. Dieser Schritt wurde ihnen hingegen verwehrt, und zwar mit besonderer Entschiedenheit von Ferdinand Hodler, der während Jahren eine führende Rolle in der Gesellschaft spielte.⁹ Als Antwort auf diesen männlichen Widerstand entstand 1902 in Lausanne die «Société Romande des Femmes Peintres et Sculpteurs», die bis 1908 von Berthe Sandoz-Lassieur geleitet wurde. 1907 existierten bereits die Sektionen Lausanne, Genf, Neuchâtel und Bern. Bezeichnenderweise waren es die Künstlerinnen aus der Romandie, die, wie auch ihre Schwestern im Kampf um die politische Gleichberechtigung der Frauen, eine führende Rolle im emanzipatorischen Prozess innehatten. 1907 konstituierten sich die vier Sektionen als «Société Suisse des femmes peintres et sculpteurs/Gesellschaft schweizerischer Malerinnen und Bildhauerinnen», die seit 1910 mit Sektionsausstellungen an die Öffentlichkeit trat.¹⁰ 1913 wurde das Zentralsekretariat von Genf nach Bern verlegt, wo die Malerin Adèle Lilljeqvist-Wieland als Zentralpräsidentin (1914–1921) eine besonders energische politische Aktivität entfaltete. Ziel war, durch angemessene Vertretung von Frauen in den eidgenössischen Kommissionen und in Ausstellungs- und Wettbewerbsjurys den Künstlerinnen zu verbesserten Ausstellungsmöglichkeiten, zu Stipendien und Ankäufen, kurz zu adäquater Anerkennung zu verhelfen. Noch 1914 gelang es nicht, eine Künstlerin in die Ausstellungskommission der Berner Landesausstellung zu entsenden. Allein «zum Placieren von Handarbeiten» wurde eine Frau zuge-

lassen. Erste Erfolge einer engagierten Gesellschaftspolitik stellten sich nur allmählich ein. Wohl finden sich seit 1901 unter den *Bundesstipendiaten* vereinzelt Künstlerinnen, seit 1908 lässt sich eine gewisse Regelmässigkeit erkennen. Doch bleibt die Relation zu den Künstlern ungünstig: unter den jeweils 10–15 unterstützten Künstlern figuriert meist eine Künstlerin, ganz selten sind es zwei, vielfach gar keine. 1917 wurde mit Martha Stettler erstmals eine Frau in die *Jury einer Nationalen Kunstausstellung* gewählt. Es ist wohl kein Zufall, dass Martha Stettler nicht unter den von der GSMBA gestellten Jurymitgliedern figurierte, sondern vom Bundesrat in das Preisgericht gewählt wurde. Dieser Vorgang wiederholte sich in den folgenden Jahren mehrmals.¹¹ Offensichtlich konnten die Künstlerinnen von ihren Berufskollegen keine Solidarität erwarten. In der Jury für die Abteilung für dekorative und angewandte Kunst an der XIII. Nationalen Kunstausstellung in Zürich wirkte Sophie Hauser, die Berner Buchkünstlerin, die im gleichen Jahr, 1917, als erste Frau in eine *eidgenössische Kommission*, nämlich die neugebildete *Kommission für angewandte Kunst*, gewählt wurde. Sie wurde 1921 abgelöst von Nora Gross (1871–1928), auf diese folgte 1926 Berthe Hélène Schmidt-Allard (1877–1953). Auch 1917 tätigte die damals noch ganz aus Männern zusammengesetzte Eidgenössische Kunstkommission erste Ankäufe in einer GSMBA-Ausstellung und ebenfalls 1917 befinden sich unter den *Bundesankäufen* an der Nationalen Kunstausstellung in Zürich erstmals zwei Werke von Künstlerinnen (Margherita Osswald-Toppi und Marie Stiefel). 1923 wurde Adèle Lilljeqvist-Wieland als erste Frau in die *Eidgenössische Kunstkommission* gewählt.

Das Jahr 1917 bildete offensichtlich in mancherlei Hinsicht einen gewissen Durchbruch, finden sich doch in den darauffolgenden Jahren vermehrt Künstlerinnen unter den Stipendiaten, den Ankäufen und den Vertretungen in Preisgerichten und Kommissionen, wenn auch diese Präsenz in keinem Verhältnis zum Anteil an der Kunstproduktion insgesamt steht. Dieses Missverhältnis blieb bestehen und wird eindrücklich dokumentiert in der Ausstellung «Die Kunstpflege des Bundes seit 1887», die 1943 in Luzern gezeigt wurde und für sich in Anspruch nahm, auch einen Überblick über die Entwicklung der Schweizer Kunst in den vergangenen 50 Jahren zu bieten. Dass die Schweizer Kunst eine Kunst der Schweizer und nicht der Schweizerinnen ist, zeigt die Tatsache, dass von den 155 ausgestellten Werken nurmehr 7 von Künstlerinnen stammten.¹²

Die *SAFFA*, die erste «Schweizerische Ausstellung für Frauenarbeit», die im Herbst 1928 in Bern stattfand, war so etwas wie eine Landesausstellung der Schweizer Frauen.¹³ In 14 Gruppen wurde das ganze Spektrum der Frauenarbeit in Hauswirtschaft, Gewerbe, Industrie, Verwaltung, Wissenschaft und Kultur ausgebreitet. Drei Gruppen waren der künstlerischen Arbeit im erweiterten Sinne gewidmet. In einer Gruppe vereint waren freie Kunst und Kunstgewerbe, zusammengestellt von der Gesellschaft Schweizerischer Malerinnen, Bildhauerinnen und Kunstgewerblerinnen und vom Schweizerischen Werkbund und dem Œuvre. Eine schärfere Trennung wurde bewusst vermieden. Eine nächste

Gruppe bildeten Amateurarbeiten und kirchliche Kunst. Zum dritten wurden als Teil der Gruppe Historik im Bernischen Historischen Museum und im Kunstmuseum zwei Ausstellungen aufgebaut, die einen geschichtlichen Überblick über Frauenkunst in der Schweiz gaben.

Diese Konzeption ist in mancher Hinsicht bemerkenswert. Die Gliederung zeigt das Bestreben, professionelle Arbeiten der freien und der angewandten Kunst gleichrangig zu behandeln, sodann auch der Amateurarbeit einen selbständigen Platz einzuräumen. Gewürdigt wurden weiter die vielfach der anonymen Volkskunst zugerechneten kunstgewerblichen Frauenarbeiten, wie sie etwa in den Frauenklöstern entstanden. Zur Ausstellung im Kunstmuseum schreiben die Veranstalterinnen: «Hat die Schweizer Frau auf dem Gebiet der Kunst in der Vergangenheit schöpferisch gewirkt und bleibende Werke geschaffen? – Die Kunstgeschichte nennt nur wenige Namen: Sibylla Merian, Anna Waser, Angelika Kaufmann und im Ausland Vigée-Lebrun. Gab es in der Schweiz noch andere Künstlerinnen? Diese Frage zu bejahen und die Beweise zu erbringen blieb der SAFFA vorbehalten.»¹⁴ Aus dem «Schweizerischen Künstlerlexikon» wurden unter über 12 000 Namen an die 400 Künstlerinnen ausgemacht und zu einer Übersichtsausstellung mit 246 Werken von 54 Künstlerinnen aus drei Jahrhunderten zusammengestellt.

Erstmals wurde auch in der kunstgeschichtlichen Litera-

tur die künstlerische Arbeit der Frau in der Schweiz zu einem Thema gemacht und auf die Frage, was in der Vergangenheit von Künstlerinnen geleistet worden sei, eine Antwort gesucht.¹⁵

Zum Schluss ein Zitat aus der der SAFFA gewidmeten Sondernummer des «Werks» aus der Feder des Redaktors Hans Bernoulli, das stellvertretend für die fortschrittliche Position in der Diskussion jener Zeit stehen soll: «In der Kunst ist es den Frauen bei uns bisher gegangen, wie auf fast allen anderen Gebieten: eine ungewöhnlich scharfe Kritik hat den meist unter besonders schwierigen Umständen arbeitenden Frauen den Weg gesperrt, oder – noch bemühter – eine chevalereske Geste hat auch den Unzulänglichkeiten die Tür geöffnet und Frauenarbeit damit von vornherein als Dilettantenarbeit gekennzeichnet. Heute sollen und wollen die künstlerischen Arbeiten der Frauen mit denselben Massstäben gemessen und mit derselben Einstellung gewertet werden wie die künstlerischen Arbeiten des Mannes. Keine besonderen Vergünstigungen – aber auch keine besonders feindselige Haltung: Sachlichkeit.

Man hat Kunstwerke noch nie von der Persönlichkeit des Künstlers getrennt. Man wird es darum auch nie vor einem Werk vergessen, ob es sich um die Arbeit eines Mannes oder einer Frau handelt. So wird denn in der Frage der Bewertung der Frauenkunst die Stellung der Geschlechter zueinander das Entscheidende sein.»¹⁶

ANMERKUNGEN

- 1 ANNETTE KUHN, *Das Geschlecht – eine historische Kategorie? Gedanken zu einem aus der neueren Geschichtswissenschaft verdrängten Begriff*, in: Frauen in der Geschichte, Bd. 4: Wissen heisst leben ... Beiträge zur Bildungsgeschichte von Frauen im 18. und 19. Jahrhundert, hrsg. von Ilse Brehmer/Juliane Jacobidittrich/Elke Kleinau/Annette Kuhn, Düsseldorf 1983, S. 29–50.
- 2 HANS BELTING/HEINRICH DILLY/WOLFGANG KEMP/WILLIBALD SAUERLAENDER/MARTIN WARNKE (Hrsg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1985.
- 3 RENATE BERGER, *Künstlerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte*, Köln 1982. – RUTH NOBS-GRETER, *Die Künstlerinnen und ihr Werk in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung*, Zürich 1984.
- 4 URSI BLOSSER/Franziska Gerster, *Töchter der guten Gesellschaft. Frauenrolle und Mädchenerziehung im Schweizerischen Grossbürgertum um 1900*, Stammheim 1985.
- 5 RENATE BERGER/VIKTORIA SCHMIDT-LINSENHOFF/ELLEN SPICKERNAGEL, Editorial in: *Kritische Berichte* 13, 1985, Heft 3, S. 3 (Thema: Feministische Ansätze der Kunstgeschichte).
- 6 SUSANNA WOODTLI, *Gleichberechtigung. Der Kampf um die politischen Rechte der Frau in der Schweiz*, 2. Auflage, Frauenfeld 1983. – BRIGITTE SCHNEGG, *Gleichwertigkeit statt Gleichheit. Überlegungen zur Dominanz dualistischer Strömungen innerhalb der Schweizerischen Frauenbewegung*, in: Schweizerische Historikerinnentagung, Beiträge hrsg. von Lisa Berrisch, Charlotte Gschwind-Gisiger, Christa Köppel, Anita Ulrich, Yvonne Voegeli, Stammheim 1986, S. 19–21. – ANITA FETZ, *Den*

- Männern die Gleichheit, den Frauen die Mütterlichkeit. Zur historischen Entwicklung der dualistischen Geschlechterkonzeption*, in: Basler Magazin Nr. 2, 11. Januar 1986.
- 7 *Kunstszene Schweiz 1890. Künstler der Ersten Nationalen Kunstausstellung im Jahr der Entstehung von Hodlers «Nacht»*, Katalog der Ausstellung in Bern (Kunstmuseum) 1980.
- 8 Siehe *Jahrbuch der Kunst und Kunstpflege in der Schweiz*, hrsg. von PAUL GANZ, erschienen in 5 Bänden von 1915 bis 1930. – *Art Suisse, Schweizer Kunst*, Offizielles Organ der Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten, 1899ff.
- 9 DOROTHEA CHRIST, *Vergangenheit und Gegenwart. Zur Geschichte der GSMBK*, in: Schweizer Künstlerinnen heute, Katalog der Ausstellung in Zürich 1984/85. – Ich danke Frau D. Christ für hilfreiche und anregende Auskunft.
- 10 *Société Suisse des Femmes Peintres et Sculpteurs. Rapport 1908–1913*, Genève 1914.
- 11 Siehe *Art Suisse, Schweizer Kunst*, (vgl. Anm. 8).
- 12 *Die Kunstpflege des Bundes seit 1887*, Katalog der Ausstellung in Luzern (Kunstmuseum) 1943.
- 13 *Schlussbericht der SAFFA, I. Schweizerische Ausstellung für Frauenarbeit*, 26. August bis 30. September 1928 in Bern, Bern 1928.
- 14 *Schlussbericht der SAFFA* (vgl. Anm. 13), S. 364.
- 15 MARIA WEESE/DORIS WILD, *Die Schweizer Frau in Kunstgewerbe und bildender Kunst*, Zürich 1928. – JEAN JACQUES WYSS, *Schweizer Künstlerinnen*, Olten 1928.
- 16 HANS BERNOULLI, *Schweizer Frauenkunst*, in: *Das Werk* 15, 1928, S. 225.

Nach Abfassung dieses Textes erst erhielt ich Kenntnis von der folgenden Publikation, die zur Erweiterung der hier angeschnittenen Fragen hätte beitragen können: MONIQUE PAVILLON, *La femme illustrée des années 20* (Histoire et Société Contemporaines,

Bd. 4/1986, études et mémoires de la section d'histoire de l'Université de Lausanne, publiés sous la direction du Prof. H. U. Jost), Lausanne 1986.