

Zeitschrift: Frauezeitig : FRAZ
Herausgeber: Frauenbefreiungsbewegung Zürich
Band: - (1990-1991)
Heft: 34

Artikel: Wo bleiben die Künstlerinnen?
Autor: Zwez, Annelise
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1054479>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 30.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Schweizer Museen

«Es gibt keine Frauenkunst, und es gibt keine Männerkunst, es gibt nur gute und schlechte Kunst.» Landauf, landab hört man diesen Satz. In den letzten Jahren wurden in Schweizer Museen und vergleichbaren öffentlichen Institutionen bei 6,5 bis 10% aller Ausstellungen Werke von Künstlerinnen gezeigt (Einzel- und Gruppenausstellungen). Aus dieser Meinung und diesen Fakten kann nur ein Schluss gezogen werden: Kunst von Männern ist gut, Kunst von Frauen ist schlecht. Stimmt das? – Zweifellos nein; ein Grund, die Situation der Künstlerinnen und ihre Präsenz respektive Nichtpräsenz in Schweizer Museen näher zu untersuchen.

Wo bleiben die Künstlerinnen?

Das einleitende Zitat wird meist Meret Oppenheim in den Mund gelegt. Allerdings formulierte die grosse Berner Künstlerin ihre These sehr viel differenzierter. In ihrer legendären Rede, gehalten 1975 anlässlich der ersten Übergabe des Basler Kunstpreises an eine Frau, sagte sie: «Aus einem grossen Werk der Dichtung, der Kunst, der Musik, der Philosophie spricht immer der ganze Mensch. Und dieser ist sowohl männlich als weiblich. Im alten Griechenland waren es die Musen, die die grossen Männer inspirierten. Das heisst, das Geistig-Weibliche in ihnen selbst war beteiligt am Werk, und das ist auch heute noch so. Ebenso hat das Geistig-Männliche teil an den Werken der Frauen.» Dieses Statement stand nicht allein; es war eingebettet in eine heftige Attacke gegen die Unterdrückung und die Nichtanerkennung des Weiblichen und in eine Aufforderung an die Frau, «durch ihre Lebensführung zu beweisen, dass man die Tabus, mit welchen die Frauen seit Jahrtausenden in einem Zustande der Unterwerfung gehalten wurden, nicht mehr als gültig ansieht». Sie selbst lebte nach dieser Forderung. Ihr Weg als Künstlerin ist dennoch symptomatisch, denn die 18 Jahre dauernde Schaffenskrise von 1936 bis 1954 hatte mit Sicherheit sehr viel

mit ihrem Frausein zu tun. Früher als anderen Künstlerinnen gelang es ihr indes, jenes androgyne Bewusstsein zu entwickeln, wie sie es in ihrer Rede von 1975 als zwingend beschrieb und wie es heute oft gefordert wird. Erst in den siebziger Jahren freilich wurde die daraus resultierende künstlerische Kraft wahrgenommen und anerkannt. Meret Oppenheim nahm vor allem in ihrem späten Schaffen einen wesentlichen Teil der künstlerischen Entwicklung der Kunst von Frauen in den beiden letzten Jahrzehnten vorweg. Selbstverständlich gab es schon vor und parallel zu Meret Oppenheim wichtige Künstlerinnen in der Schweiz (Alice Bailly, Sophie Taeuber, Sonja Sekula, Verena Loewensberg, Irène Zurkinden, Helen Dahm u.v.a.m.). Und auch in ihren Werken sind aus heutiger Sicht spezifisch weibliche Strukturen erkennbar, doch ist ihr Schaffen dennoch nicht direkt mit der Kunst von Frauen der siebziger und achtziger Jahre vergleichbar und darum hier wenig berücksichtigt. Das Aufarbeiten des weiblichen Kunstschaffens seit 1900 ist eine Aufgabe für sich.

Aufbruch um 1970

Stichdaten für den Aufbruch der Kunst von Frauen in der Schweiz sind die Einführung des Frauenstimmrechts (1967–1971) und die unter anderem für die Freiheit der Entfaltung kämpfende 68er Bewegung. Die Entwicklung der Kunst von Frauen ist von der gesellschaftlich-politischen Situation der Frauen nicht zu trennen. Darum können obige Stichdaten, die politische und gesellschaftliche Marksteine setzten, auch in künstlerischem Zusammenhang genannt werden. Sie sind Ansatzpunkte für wachsendes weibliches Selbstbewusstsein, das ausschlaggebend war für die Entwicklung einer eigenen Sprache in der Kunst. Bereits in den sechziger Jahren intensivierte sich die künstlerische Produktion von Frauen aller Generationen des 20. Jahrhunderts. Auffallend ist die im Verhältnis grosse Zahl von älteren Künstlerinnen (geboren zwischen 1900 und 1920), die in den sechziger Jahren voll in die Kunst einstieg. Erst um 1970 begann sich jedoch die Zahl der Künstlerinnen, ähnlich derjenigen ihrer männlichen Kollegen, zu vervielfachen. Die Kunst wurde im Nachgang zur 68er Bewegung für viele Frauen zum Motor ihrer

Selbstfindung. Dass sie dabei der Erforschung des Weiblichen viel Gewicht gaben (geben mussten), war aus der Situation heraus zwingend. Sie mussten sich von der einseitigen Projektion auf geistig-männliche Werte lösen und dem als minderwertig erachteten Geistig-Weiblichen neuen Wert geben. Sie mussten sich in ihren künstlerischen Äusserungen vom Nachempfinden männlicher Denkschemen lösen und die eigenen zutage fördern. So wurden Tag- und Nachträume zu Bildinhalten (z.B. Ilse Weber, Lis Kocher, Olga Zimelova), innere Ich-Bilder drangen nach aussen (z.B. Irma Ineichen, Josephine Troller, Esther Altdorfer, Ruth Grünig), Häutungen wurden wichtig (z.B. Heidi Bucher), Flügel wurden zu Symbolen (z.B. Erica Pedretti), Körperperformen wurden aus der Perspektive des eigenen Empfindens neu befragt (z.B. Rosina Kuhn, Marianne Eigenheer, Erica Leuba), die Position des weiblichen Ichs im Kreislauf von Werden-Sein-Vergehen gesucht (z.B. Margaretha Dubach, Ursula Fehr), die Kräfte des Mystischen und die Kräfte der Natur in Kräfte der Kunst umgesetzt (z.B. Eva Wipf, Ingeborg Lüscher, Gillian White). Der Faden, die Linie wurden auf ihre Qualitäten als «Lebensfäden» hin geprüft (Verena Brunner, Irène Wydler, Heidi Künzler, Heidi Widmer), textile Materialien fanden neue Verwendungsformen (z.B. Eva Äppli, Françoise Grossen), die Textilkunst fand neue Formen und Inhalte (z.B. Beatrix Sitter-Liver, Lilly Keller, Ursula Fischer-Klemm), feministische Politik wurde zum Thema (z.B. Astrid Keller). Im Bereich des Video fanden Frauen ein von Männertraditionen unbelastetes Medium (z.B. Anna Winteler, Muriel Olesen, Miriam Cahn). In vielen Werken dieser Künstlerinnen ist die Verneinung männlicher Kunstästhetik deutlich wahrnehmbar.

Weg über Feminismus

Für viele (nicht alle) Künstlerinnen führt der Weg zum «Ich» über den Feminismus, der vor allem in den siebziger Jahren für Aufbruchstimmung sorgte. Ingeborg Lüscher hat ihren Bewusstseinsprozess 1982 in einem Katalog treffend beschrieben: «Ursprünglich war Denken ein Synonym für 'Mann', und 'Mann' bedeutet nicht nur Anerkennung, sondern auch Stärke. Daher übte ich lange die Imitation eines fremden Geschlechts, und ich war stolz, als ein Kunstkritiker schrieb, dass man meinen Objekten nicht ansähe, dass sie von einer Frau ge-

macht sind.» Zu sich selbst habe sie erst gefunden, als sie ihre «Weiblichkeit als wesentliche Dimension ihrer Individualität» erkannt habe.

Der künstlerische Aufbruch der Frauen umfasste im Verlaufe der siebziger Jahre immer weitere Kreise, verästelte sich mehr und mehr und fand direkt und indirekt in allen künstlerischen Ausdrucksformen und -stilen seinen Niederschlag. Von der (männlich geprägten) Kunstgeschichte wurde er indes kaum wahrgenommen. Es gab bisher in keinem Schweizer Museum eine Ausstellung, die versucht hätte, das Phänomen dieses künstlerischen Aufbruchs zu fassen und zu dokumentieren. Gründe dafür gibt es viele. Man kann sie radikal formulieren und ausschliesslich männliche Machtstrukturen dafür verantwortlich machen. Miriam Cahn sagte 1980 in einem Zeitungsinterview: «Ich gehe davon aus, dass unsere Kultur eine reine Männerkultur ist. Ich sehe, dass diese Kultur sich selbst zerstört – und zwar, weil sie Frauen und die ganze weibliche Kultur seit Jahrtausenden ausgeschlossen hat.» Man kann auch versuchen, die Gründe zu verstehen: Die Kunstgeschichte ist sehr stark auf formale Entwicklungen ausgerichtet. Der künstlerische Aufbruch der Frauen kann jedoch mit formalen Kriterien nicht bewältigt werden, da er das gesamte Strukturspektrum des Frau-Seins erfasste und sich dementsprechend verschiedenartig äusserte. Die Suche nach Individualität unterstützt dieses disparate Moment zusätzlich. Es wäre auch falsch zu behaupten, dass diese Kunst von Frauen keine Einflüsse der Kunst von Männern in sich trüge (vielleicht mit Ausnahme der Textilkunst und dem von Tradition unbelasteten Video). Die Kunst von Frauen untersucht die Entwicklung der Zeit unter ihren Gesichtspunkten und ist so massgeblicher Teil der Entwicklung. Weil dieser Teil aber nicht anerkannt ist, nicht bewusst genug wahrgenommen wird, werden Frauen bei Übersichtsausstellungen zu wenig berücksichtigt. Sie befinden sich mit ihrer Kunst aufgrund ihrer weiblichen Eigenart am Rande von den von Männern formulierten Hauptströmen und sind darum (scheinbar) irrelevant. Aus all dem ergibt sich, dass der künstlerische Aufbruch durch Werke von Frauen thematisch dargestellt werden muss. Einen formalen Ansatz verwirklichte Erika Billeter 1979 in der Werke von Künstlern und Künstlerinnen umfassenden «Soft-Sculpture»-Ausstellung im Kunsthaus Zürich. Ein umfassender Rückblick ist aber vermutlich erst heute, aus entsprechender Distanz, möglich. Projekte in dieser Richtung gibt es allerdings keine.

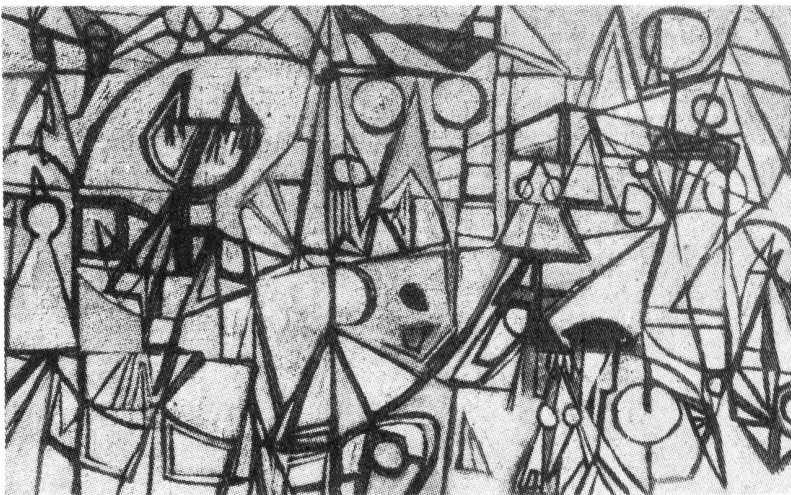
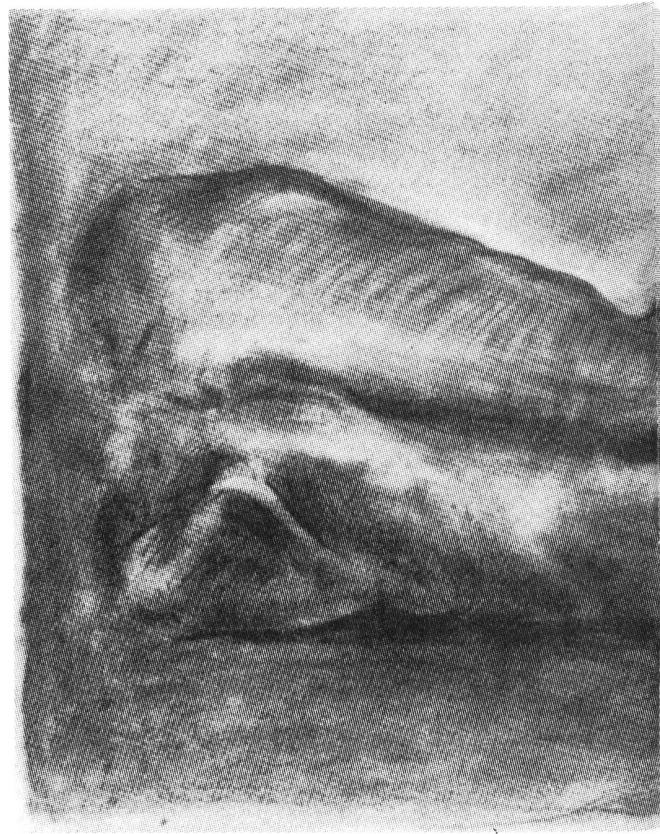
Herausforderung für die Männer

Dass dieser künstlerische Aufbruch von eminenter Bedeutung ist und die Potenz einer sanften Revolution in sich trägt, ist jedoch kaum aus formalen Gründen bisher nicht anerkannt worden. Für alle Männer war (und ist) der Aufbruch der Frauen eine Herausforderung und auch eine Bedrohung, da er unzweifelhaft eine Neustrukturierung der Gesellschaft anstrebt. Dass da auch bei Museumskonservatoren Abwehr- und Verdrängungsmechanismen spielen, ist leicht verständlich, um so mehr, als ihnen in den Werken dieser bewusst als Frauen schaffenden Künstlerinnen eine Welt entgegnetrat (und -tritt), die ihnen fremd war (und ist). Denn weit stärker als die Frauen haben die Männer durch ihre Erziehung weibliches Denken, weibliches Empfinden in sich selbst ausstrahlt, als «minderwertig» verdrängt. Und dementsprechend schwierig war/ist es für sie, dieses schachmatt gesetzte «Weibliche» zu reaktivieren und mit männlichem Denken gleichwertig anzuerkennen. «Die Frauen müssen uns mitnehmen in ihrem Erkenntnisprozess», sagt Fritz Billeter.

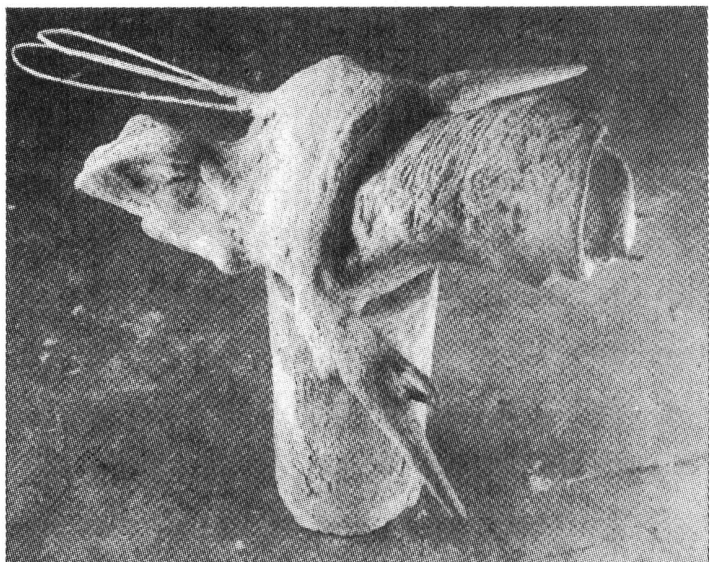
Doch nicht nur Verdrängungs- und Abwehrmechanismen verhinderten die Anerkennung des künstlerischen Aufbruchs der Frauen. Auch die Frauen selbst verhinderten ihn oft. Denn es brauchte sehr viel Mut und sehr viel Zivilcourage, das Neu-Gefundene aus dem privaten – dem traditionell weiblichen – Bereich an die Öffentlichkeit zu bringen, der öffentlichen Diskussion auszusetzen. Dies um so mehr, als Künstlerisches und Biographisches, die Kunst und das «Ich» in diesen Arbeiten einander sehr nahestanden. Eine Rückkehr ins Private – eine Art innere Emigration – war jederzeit möglich, da sie gesellschaftskonform war, während ausstellen sowohl ein künstlerisches wie auch ein gesellschaftliches Herausreten mit entsprechender Verletzungsgefahr bedeutete. Weil nicht rezipierte Kunst aber quasi inexistent ist, wurde vieles nicht wahrgenommen. Zwar gab es in den siebziger Jahren mehr Ausstellungen mit Werken von Künstlerinnen als je zuvor (vor allem im «Jahr der Frau», 1975), und auch bei der Vergabe von eidgenössischen Stipendien wurden Künstlerinnen in bescheidenem Rahmen förderungswürdig (1964: 4%, 1968: 20%, 1970: 12%, 1972: 6%, 1974: 19%, 1976: 9%, 1978: 23% – 1988: 18%). Dennoch blieb ihre Kunst eine Art exotisch-feministisches Phänomen jenseits der Offi-



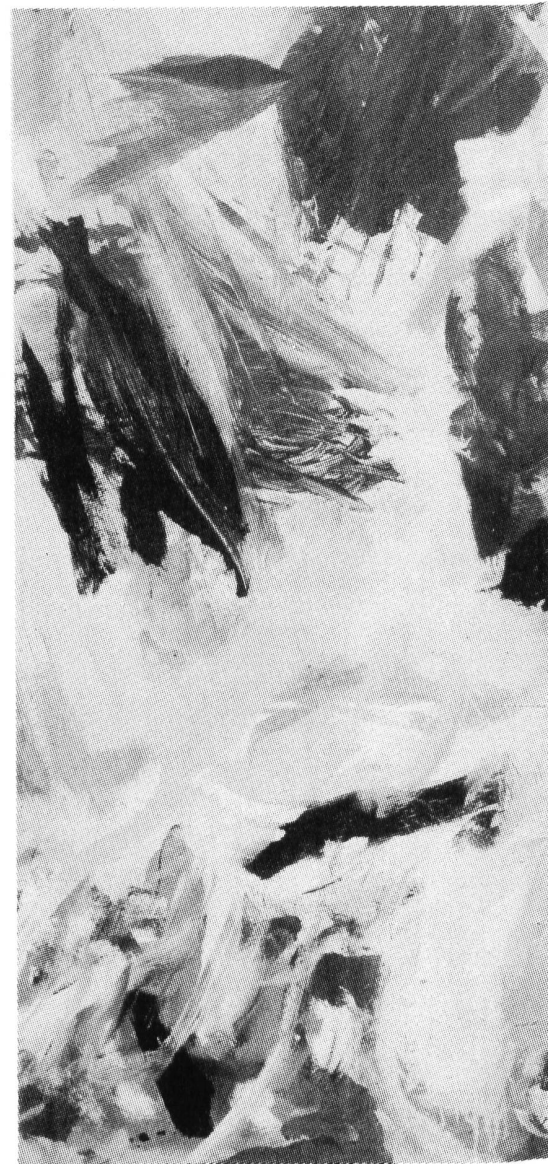
Alice Bailly, 1872–1938, *Femme au gant blanc*



Sonja Sekula, 1918–1963, *Private Totem*, 1947, Öl/Leinwand, 41x66 cm



Klaudia Schifferle, «fliege, Fliege, Eintagsfliege»



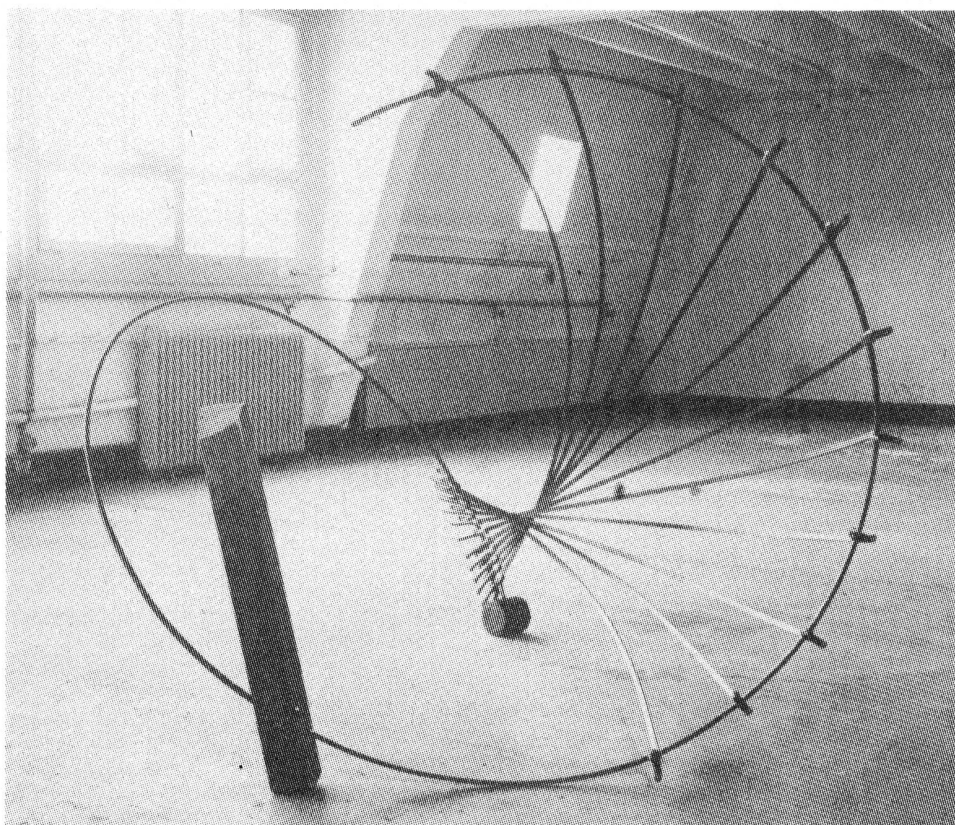
Bignia Corradini, «Abrisse», 1985, 170x145 cm



Rosina Kuhn, Rücken-Landschaft XV, 1985, Kohle



Astrid Keller Fischer, «Indische Banditin»
(Pholan Devi), 1986, Pastell/Acryl



Carmen Perrin, Ohne Titel, 1986, Holz,
Stahl, Stein, 120x186

zialität, d.h. in den Museums- und Kunsthallenprogrammen spiegelte sich der Aufbruch der Kunst von Frauen nur sehr spärlich. Das konnte auch kaum anders sein, denn der Nichtanerkennung der Kunst von Frauen von seiten der traditionellen Männerstrukturen stand eine Ablehnung derselben Strukturen durch die Frauen gegenüber – also quasi eine Verdoppelung von konträren Standpunkten. In Gesprächen zum Thema fiel da und dort der Begriff «dada» in bezug auf das Verhalten vieler Künstlerinnen dieser Zeit. Nur aus der Ablehnung und der totalen Infragestellung heraus konnte etwas Eigenes entstehen.

Belastung durch Randsituation

Aber die Randsituation brachte viele Künstlerinnen an die Grenze ihrer psychischen und physischen Kräfte. Es kam hinzu, dass engagiertes Künstlerinnensein sich schlecht mit einer bürgerlichen Ehe verbinden liess, was vor allem damals das Randdasein zusätzlich belastete. Heute ist da einiges aufgebrochen. So ist es denn verständlich, dass viele Künstlerinnen der ersten Aufbruchstunde nicht durchgehalten haben, geschweige denn bekannt geworden sind. Auch heute ist die Anerkennung gering – der Begriff «Frauenkunst», der die Kunst von Frauen, die sich in ihrem Schaffen mit ihrem Frausein auseinandersetzen, meint, hat einen negativen Beigeschmack, und zwar sowohl bei Frauen wie bei Männern. Es wird wenig – zu wenig – beachtet, wie künstlerisch wichtig dieser Aufbruch war, wie sehr er die Basis gelegt hat für die Kunst von Frauen in den achtziger Jahren. Dies ist nicht zuletzt darum der Fall, weil es – ausser in feministischen Kreisen – niemanden gibt, der sich kraftvoll genug dafür einsetzt. Das wiederum hat mehrere gegenläufige Gründe. Zum einen sitzen die Theoretikerinnen (für einen Theoretiker wäre das Thema wohl eine Überforderung) mit den Künstlerinnen im selben Boot und werden wenig anerkannt, zum andern gibt es da aber auch die Skepsis der Frauen gegenüber theoretischen Texten. Intuition, Gefühle, Irrationales und Empfindungsmässiges spielen in ihrer Kunst eine zentrale Rolle. Unsere Sprache hat aber kaum Worte, um sich diesem Bereich zu nähern – vielleicht, weil wir eine männliche Sprache haben –, darum verzichten viele Frauen darauf, ihrer Kunst ein theoretisches Fundament zu geben. Das aber wird von unserer Wortkultur falsch verstanden. Es gibt übrigens vereinzelt auch Männer, die bewusst auf Worte verzichten, doch schizophrenerweise glaubt man ihnen, während man es den Frauen als Schwäche auslegt.

Fehlende Solidarität

Da spielt auch noch ein anderer Faktor mit, den Meret Oppenheim in der eingangs zitierten Rede bereits aufnahm, indem sie darauf hinwies, dass nicht nur die Männer, sondern auch die Frauen Mühe haben, das Cliché des weiblichen «Unwertes» abzule-

gen, nicht nur in sich selbst, sondern auch bezüglich ihrer Artgenossinnen. Das heisst, dass auch sie lernen müssen, sich gegen die Traditionen der Gesellschaft und ihre eigene Erziehung zu wehren und das Geistig-Weibliche als gleichwertig zum Geistig-Männlichen anzuerkennen, und zwar nicht nur nach innen, zum «Ich», sondern auch nach aussen. Weil das ein Prozess ist und nicht etwas, das man schlagartig ändern kann, fehlte dem künstlerischen Aufbruch der Frauen in den siebziger Jahren die Kraft der Solidarität. Ein Faktor, der auch in bezug auf heute immer noch wesentlich ist, denn noch haben längst nicht alle Frauen den entsprechenden Bewusstseinsprozess vollzogen.

Zu Beginn der achtziger Jahre...

Die siebziger Jahre haben dennoch vieles bewirkt. Um 1980/81 war das Bewusstsein weiblichen Kunstschaffens ein verändertes. Bereits war eine jüngere Generation von Künstlerinnen daran, das aufgelockerte Terrain weiter aufzubrechen. Die legendäre «Saus-und-Braus»-Ausstellung im Zürcher Strauhof, in der sich die künstlerischen Kräfte der achtziger «Bewegung» zusammenfanden, wurde von einer Frau konzipiert (Bice Curiger), und «einer der wichtigsten Künstler, der aus dieser Ausstellung hervorging», war Klaudia Schifferle. 1981 zeigte Jean Christoph Ammann in der Kunsthalle «Acht Künstler aus Basel», wovon sechs Künstlerinnen waren, nämlich Miriam Cahn, Rut Himmelsbach, Vivian Suter, Hannah Villiger, Christine Brodbeck und Anna Winteler. Damit waren Akzente gesetzt. Allerdings ist Jean-Christoph Ammann bis heute wohl der einzige Museumskonservator, der der Kunst von Frauen kunstverändernde Kraft beimisst. Im Frühjahr 1988 sagte er in einem Interview: «Von Frauenseite kommen ganz andere Erfahrungen, andere Wahrnehmungen. Frauen haben uns gezwungen, nicht nur den Blickpunkt, sondern auch den Standpunkt zu verändern.» In seinem Museumsprogramm kam dieser Ansatz zumindest teilweise zum Ausdruck. So präsentierte er in den Jahren 1983 bis 1988 in acht von insgesamt 46 Ausstellungen 10 Künstlerinnen (Weihnachtsausstellungen nicht mitgezählt). Das ist im Vergleich nicht «wenig», sondern «viel». Wie wichtig eine solche «offizielle» Anerkennung sein kann, zeigt die Basler Ausstellung von 1981 deutlich, sind doch all diese Künstlerinnen national oder gar international bekannt geworden. «Kunst entsteht nicht nur aufgrund von Begabungen, sondern auch aufgrund von Möglichkeiten», sagt Hanna Gagel, Kennerin der Kunstgeschichte der Frauen. Ähnlichen Mut, eine Gruppe junger Künstlerinnen auf solcher Ebene zur Diskussion zu stellen, hatte seither keine Kunsthalle und kein Museum mehr. Der «Stille Nachmittag» von 1987 – eine Übersichtsschau mit jüngeren Schweizer Künstlern im Kunsthaus Zürich – zeigt zwar ebenfalls eine erstaunliche und erfreuliche Frauenbilanz (unter den 25 vertretenen Künstlern waren 9 Künstlerinnen), doch war die Auswahl nicht halb so mutig wie jene von Jean Christophe Ammann von

1981. (Mit dabei waren Miriam Cahn, Hannah Villiger, Rut Himmelsbach, Anna Winteler – siehe Basel 1981 –, Olivia Etter, Carmen Perrin, Ilona Rüegg, Leiko Ikemura, Barbara Hee).

Die Hälfte aller Künstler sind Frauen

Gesamthaft gesehen ist die Präsenz von Künstlerinnen in dem Programm der Schweizer Museen jedoch nach wie vor ausgesprochen klein, gemessen am Potential weiblicher Kunstschaffender. Dies, obwohl die Zahl der Ausstellungsbesucherinnen wesentlich grösser ist als diejenige der Ausstellungsbesucher (was wiederum komplexe Hintergründe hat). Selbst in den frauenfreundlichsten Museen steigt die Zahl der Künstlerinnen gewidmeten Ausstellungen nicht über 19% (Glarus), 17% (Kunsthalle Basel), 15% (Kartause Ittingen). Dafür verantwortlich sind im wesentlichen die amtierenden Konservator(innen), doch wäre es verfehlt, sie einfach zu «Sündenböcken» zu stempeln, denn die Kunstszene erschöpft sich ja nicht in der Museumsstruktur, sondern umfasst alle Ausstellungsmacher(innen) im privaten und öffentlichen Sektor sowie auch alle kunstfördernden Gremien. Wer den Eindruck hat, zum Beispiel auf der Galerienebene gebe es heute keine Gewichtsunterschiede mehr, zumal die Zahl der Galeristinnen sehr gross sei, der täuscht sich (leider). Zählt man die im «Kunst-Bulletin» aufgeführten Ausstellungen aus, so kommt man nicht auf mehr als 20 bis 27% Künstlerinnen. Das sind zwar entscheidend mehr als auf Museumsebene, doch kommt hier zu den bereits erwähnten Aspekten der Faktor «Kommerzialisierung» hinzu. Die Gründe, die ausschlaggebend sind für die geringere Berücksichtigung von Kunst von Frauen auf Museumsebene, haben in den Galerien analog eine geringere Verkäuflichkeit der Werke von Frauen zur Folge, zumal in den nach wie vor herrschenden gesellschaftlichen Strukturen die Zahl der männlichen Kunstsammler nach wie vor dominiert. Ihre Offenheit gegenüber Kunst von Frauen wird sich – von Ausnahmen abgesehen – analog zur Präsenz von Frauen in den Museen entwickeln. – Bei den eidgenössischen Stipendien gab es 1987 insgesamt 24,2% und 1988 total 17,8% Stipendiatinnen. Einsames Spitzenjahr war 1986, als 34,5% der Ausgezeichneten Frauen waren. Im Durchschnitt der letzten zehn Jahre gingen 21,8% Stipendien an Künstlerinnen.

Wie gross ist denn die Zahl weiblicher Kunstschaffender überhaupt? Beim eidgenössischen Stipendienwettbewerb von 1988 lag die Zahl der sich bewerbenden Künstlerinnen bei 45,8%. Bedenkt man, dass die Grenzen zwischen angewandter und freier Kunst heute fliessend geworden sind, dass aber die Zahl der «angewandt» arbeitenden Künstlerinnen höher ist als diejenige der Künstler, so kann man behaupten, dass heute die Zahl weiblicher Kunstschaffender gleich gross ist wie diejenige ihrer männlichen Kollegen. Betrachtet man die Schülerzahlen an Akademien und Schulen für Gestaltung, so steigt der Anteil an Künstlerinnen bis auf 80%. Ist es also

nur eine Frage der Zeit, bis die Kunstszene weiblich dominiert sein wird? Die Antwort mag «jein» lauten, das heisst, der Anteil der Künstlerinnen an der gesamten Kunstszene wird in den nächsten Jahren mit Sicherheit ansteigen. Doch nicht in dem Mass, wie es obige Zahlen zu zeigen scheinen. Denn die Faktoren, die schon in den siebziger Jahren eine adäquate Anerkennung der Kunst von Frauen verhinderten, sind immer noch gültig, wenn auch nicht mehr so absolut. Dazu trägt vor allem auch bei, dass die Generation der heute 30- bis 35jährigen, vereinzelt auch der älteren Künstlerinnen bereits aus einem anderen Frauen-Selbstverständnis heraus Kunst macht und dementsprechend die Auseinandersetzung mit dem Frau-«Ich» nicht mehr im selben Mass braucht wie die ältere Generation. Die jüngeren Künstlerinnen können sich damit neuen Themenkreisen zuwenden, die weniger stark auf Konfrontation mit den männlichen Strukturen ausgerichtet sind. Wo die Integration in die Kunstszene Anpassung bedeutet, hat sie allerdings auf Dauer keine Chance. «Nur aus einem androgynen Bewusstsein heraus kann gute Kunst entstehen», sagte Meret Oppenheim. Und sie sagte dies nicht nur als Appell an die Frauen, sondern auch an die Männer. Und mit Männern meinte sie sowohl die Künstler wie auch die Kunstvermittler. Wenn der Berner Kunsthallendirektor Ulrich Look im Gespräch schliesslich meint, er könne halt nur mit Männern reden, dann hat er dieses Plan-Soll offenbar noch nicht erfüllt, und wenn der Berner Museumsdirektor Christoph von Tavel sagt, er erachte es nicht als seine Aufgabe, nach Kunst von Frauen zu suchen, so zeugt dies auch nicht gerade von Frauenfreundlichkeit. Und weil es so und ähnlich von vielen Seiten tönt, muss man zum Schluss kommen, dass eine verstärkte Präsenz von Künstlerinnen auf Museumsebene zurzeit mit wenigen Ausnahmen fast nur von Frauen in leitender Stellung erwartet werden kann.

Engagement der Konservatorinnen

Glücklicherweise gibt es in der Schweiz – vor allem in der Deutschschweiz – bereits einige Konservatorinnen, die sich alle (mehr oder minder) für die Kunst von Frauen einsetzen. Elisabeth Grossmann (seit 1983 Konservatorin in Ittingen) hat zum Beispiel mit ihrem Ausstellungsgefäss «Unbekannte Bekannte» eine Reihe von älteren Künstlerinnen (u.a. Inge Schön, Anna Blume, Hilde Röthlisberger) ins Bewusstsein der Kunstöffentlichkeit gerückt. Marie-Louise Lienhard (seit 1987 Konservatorin des Zürcher Helmhauses) hat mit der Ausstellung von Dora Schnell-Ippen im «kleinen Helmhaus» einen ersten Akzent gesetzt und dokumentiert mit der Ausstellung der Künstlerinnen der russischen Avantgarde im Rahmen der Juni-Festwochen, dass sie dazu beitragen will, den Stellenwert der Künstlerin zu verbessern. Ursula Perucchi (Konservatorin am Zürcher Kunsthaus) sagt zwar, dass sie im Rahmen des «Stillen Nachmittags» nicht um der Frauenpräsenz willen drei Künstlerinnen für das Graphische Kabinett gewählt habe, doch im Rah-

men von Gleichwertigem habe sie sich gerne für Ilona Rüeegg, Leiko Ikemura und Barbara Hee eingesetzt. Und Tina Grütter (seit 1986 Konservatorin am Museum Allerheiligen in Schaffhausen) zeigt dieses Jahr Werke von Bignia Corradini, Irene von Moos, Hanni Fries und Marianne Eigenheer.

Allerdings braucht es noch viel, bis von einer adäquaten Vertretung der Künstlerinnen auf Museumsebene gesprochen werden kann. Das spiegelt sich zum Beispiel auch in den Museumssammlungen. Im 1983 erschienenen Katalog zur Aargauer Sammlung des 20. Jahrhunderts (im Aargau werden ausschliesslich Werke von Schweizer Künstlern angekauft) findet man unter den 370 vertretenen Künstlern gerade 32 Künstlerinnen. Im Schnitt der letzten Jahre wurden im Aargau gut 10% des Budgets für Kunst von Frauen aufgewendet. Das ist immerhin doppelt soviel wie im Kunsthaus Zürich, wo 1983 bis 1987 in absoluten Zahlen 1,32%, bezogen auf Werke nach 1970, gut 5% (57245 Franken) des Budgets für Werke von Frauen aufgewendet wurden. Pikanterweise wird aber im Sektor Gegenwartskunst der ständigen Sammlung des Zürcher Museums kein Werk einer Frau gezeigt (vorhanden wären Arbeiten von Klaudia Schifferle, Rut Himmelsbach, Ilona Rüeegg, Barbara Hee, Cristina Fessler, Barbara Kruger, Christa Naeher, Miriam Cahn).

Die Frage der Qualität

Bei einer Forderung nach stärkerer Präsenz von Künstlerinnen in den Museen darf man der Frage nach Qualität selbstverständlich nicht ausweichen, obwohl sich der Begriff «Qualität» sehr oft als «Gummibegriff» erweist. Die Qualität der Kunst von Frauen ist ohne Berücksichtigung des Aspekts «Frau» nicht definierbar. Auch der Blick auf ihre Kunst hat androgyn zu sein. Vereinfacht heisst das, dass Intellektuelles und Gefühlsmässiges gleich gewertet und die Verschiedenartigkeit der Erlebnishintergründe berücksichtigt werden muss. Weil das in unserer männerkopflastigen Zeit nur selten getan wird, hält Kunst von Frauen dem Qualitätsbegriff der Männer scheinbar nicht immer stand, und das führt zu einer Verzerrung der künstlerischen Leistung von Frauen. Andererseits gibt es viele Künstlerinnen, die den Schritt zum androgynen Bewusstsein auch heute noch nicht geschafft haben. Angemerkt sei hier, dass sich dieses Androgyne nicht zwingend optisch äussern, aber im Bewusstsein der Künstlerin verankert sein muss. Die Tatsache, dass gerade an Schulen die Zahl der Künstlerinnen sehr hoch ist, lässt die Vermutung aufkommen, dass zwar sehr viele Frauen nach kreativen Äusserungen suchen, mangels genügenden Selbstbewusstseins diese Kreativität aber im Lernen – grossmehrheitlich bei Männern – suchen, statt auf das zu bauen, was aus dem Innern nach aussen drängt. Lernen als Aufbau von Selbstbewusstsein mag zwar wichtig sein, entscheidend ist aber die Entwicklung des Eigenen, und dazu fehlt vielen dieser Studentinnen die innere Stärke. Darum sind die 80%igen Studentinnenzahlen nicht ein gültiger Massstab, eher schon die Bewer-

bungen um Stipendien, die, wie geschildert, heute häufig von Frauen und Männern stammen.

Textilkunst hat es doppelt schwer

Ein Kunstbereich darf schliesslich nicht ausser acht gelassen werden, da er mit der hier angeschnittenen Thematik sehr viel zu tun hat. Gemeint sind die Textilkunst und ihr verwandte Kunstformen, welche den Durchbruch zur Anerkennung fast nur im Ghetto des Gleichgerichteten gefunden haben. Textilkunst sei Kunsthandwerk, heisst es meist lakonisch, und souverän werden alle verwandten Materialien und Techniken gleich mit in denselben Topf geworfen. Auch Malen und Bildhauern sind Handwerke. Doch so wie man Sonntagsmalerei von der professionellen Kunst zu unterscheiden gelernt hat, so kann man auch textiles Kunsthandwerk von künstlerischem Ausdruck mit textilen Materialien trennen. Dass dies kaum geschieht, hat seinen Grund zweifelsohne in der engen Verknüpfung des Materials mit der Tradition des Weiblichen. Die Männer werden so erzogen, dass sie schon als Kinder realisieren, dass Stricken, Sticken, Nähen usw. unter ihrer «Würde» ist. Die Frauen hingegen entwickeln im Laufe ihrer Erziehung eine intensive Beziehung zum Textilen, sei sie nun positiv oder negativ. Aus einer positiven Beziehung heraus kann die Lust keimen, mit diesen oder ähnlichen Materialien Empfindungen und Gedanken in künstlerische Formen umzusetzen, und zwar durchaus in einem zeitgenössischen Sinn. Bei der Rezeption stossen diese Werke aber auf fast unüberwindliche Barrieren. Viele Frauen, die das Traditionell-Weibliche erst gerade abgeschüttelt haben, wollen nun nicht wieder davon eingeholt werden. Viele Männer fühlen sich doppelt vor den Kopf gestossen: erstens lauter Frauen und zweitens Materialien, die doch unter ihrer «Würde» sind. Es ist kein Zufall, dass die Fusion von GSMB und GSMB+K seinerzeit gerade an der Textilkunst scheiterte.

Wie präsentiert sich die Situation wohl in zwanzig Jahren, wenn die heute zehnjährigen Knaben – die erste Generation, die in der Schule stricken und nähen lernt – erwachsene Männer sind? Schüttelt man dannzumal den Kopf darüber, dass Kunst oder Nichtkunst sich an einem Material scheiden soll? Vielleicht ist bis dahin auch die androgyne Gesellschaft ein bisschen mehr Realität geworden als heute, und die Künstlerinnen geniessen gleich viel Anerkennung wie ihre Partner. Eine Veränderung der Situation ist allerdings nur im Gesamtkontext der Entwicklung der Frauen in der Gesellschaft möglich und gilt gleichermaßen für alle künstlerischen Äusserungsformen.

Annelise Zwez

Nachdruck aus Kunst-Bulletin Nr. 10, Oktober 1989