

Zeitschrift: Traverse : Zeitschrift für Geschichte = Revue d'histoire
Herausgeber: [s.n.]
Band: 30 (2023)
Heft: 3: Das Material der Public History = Le matériel dans l'histoire publique

Artikel: Gestrickte Patriarchatskritik : die Peniswärmer von Doris Stauffer
Autor: Lysser, Dominique
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1050064>

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: 11.01.2026

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

Gestrickte Patriarchatskritik

Die Peniswärmer von Doris Stauffer

Dominique Lysser

Am Anfang steht das Material: die bunten Peniswärmer von Doris Stauffer (1934–2017). Zu Beginn der 1970er-Jahre fertigte die Schweizer Feministin, Künstlerin und Kunstvermittlerin mehrere Exemplare in verschiedenen Grössen an. Die aus farbiger Wolle gestrickten Peniswärmer waren keine funktionalen Gebrauchsgegenstände. Ihre phallische Form in Kombination mit der direkten Nennung des betreffenden Körperteils provozierte eine assoziative Verbindung mit Kondomen. Das dazu verarbeitete Material löste Irritationen aus. Wolle als langlebiges und traditionsreiches Textil, das dafür bekannt ist, Körperwärme zu reflektieren, hat in der Kondomherstellung nichts zu suchen. Aber genau aus dieser Gegenüberstellung von Form und Material konstituierte sich der Peniswärmer: eine wärmende Stoffhülle für den Penis. Eine aus Wollfäden geknüpfte Kordel liess sich am Bund zusammenziehen, die beiden Enden wahlweise zur Schleife binden oder konnten lose herabhängen.

In vorbildlicher Schweizer Schulschrift liess der dazu gehörende Flyer in A4-Format keinen Zweifel an der intendierten Zielgruppe: «Der Peniswärmer wird als Orden an solche Männer verteilt, die sich in irgendeiner Art und Weise zur Förderung und Aufrechterhaltung der Männerherrschaft ausgezeichnet haben. Die Grösse des Peniswärmers steht in keinerlei Verhältnis zu den körperlichen Gegebenheiten des Empfängers, sondern wird einzig bestimmt durch dessen Beitrag zur Unterdrückung der Frau.»¹ Die Strichzeichnung eines Phallus ersetzt dabei den Buchstaben P des Worts Peniswärmer. Die Begriffe «Orden», «Männerherrschaft» und «Unterdrückung» sind hervorgehoben und unterstrichen. Der Erhalt eines solchen «Ordens» war zweifellos als unrühmliche Ehrung gedacht. Die Kombination des Texts mit dem Objekt kommunizierte eine Botschaft, die antifeministisches Ressentiment mit fragiler Männlichkeit gleichsetzte. Auch wenn diese Männlichkeit durch den Peniswärmer anhand des Geschlechtsorgans materialisiert wurde, war nicht ein biologisches Verständnis von Geschlecht, sondern das Konzept der hegemonialen Männlichkeit² relevant. Die Grösse des Peniswärmers ergab sich eben nicht aus den «körperlichen Gegebenheiten», sondern aus dem «Beitrag zur Unterdrückung der Frau».

Die Reaktionen auf die Peniswärmer waren gemischt. Auch vonseiten der Frauenbefreiungsbewegung (FBB), die Doris Stauffer mitbegründet hatte, musste die Künstlerin Kritik einstecken. Die grösste Trägergruppe der Frauenbewegung nach 1968 war bekannt für ihre provokativen Aktionen, mit denen die Aktivistinnen ihre Kritik an Patriarchat und Kapitalismus spektakulär in Szene setzten.³ Eine öffentliche Aktion mit den Peniswärmern lehnte die FBB jedoch ab. Anlass dazu gab nicht die Anspielung auf die Männerherrschaft, sondern das dafür gewählte Mittel: die «Lismete». Als traditionell weiblich konnotiertes Handwerk stellte Stricken für die Feministinnen der 1970er-Jahre kein adäquates Mittel des politischen Protests dar.⁴ Dass sich die Peniswärmer fünfzig Jahre später in die Public History der schweizerischen Frauenbewegung einschreiben sollten, war Anfang der 1970er-Jahre nicht absehbar.

Dieser Beitrag fragt am Beispiel der Peniswärmer nach der Bedeutung des Materials für die Public History. Dabei steht nicht eine kunstkritische Betrachtung oder Beurteilung im Vordergrund, sondern eine Evaluation ihres Aussagevermögens als Objekte der materiellen Kultur. Ein Objekt «im Sinne eines Mediums der Wissensbildung»⁵ hat keine stabile und inhärente Bedeutung. Objektzuschreibungen und -interpretationen verändern sich im Laufe der Zeit und in wechselnden Kontexten. Dieser Lebenslauf der Dinge wird unter dem Begriff *Objektbiografie* zusammengefasst. Die Karriere eines Objekts gibt Auskunft darüber, wie und von wem es hergestellt, benutzt, umfunktioniert, archiviert oder musealisiert wurde.⁶ Die Peniswärmer von Doris Stauffer bilden den Ausgangspunkt einer solchen Objektbiografie. Welche Geschichte(n) erzählen die Peniswärmer? Wie veränderten sich die ihnen zugewiesene Deutung und Bewertung seit den 1970er-Jahren? Wer leistete die dafür notwendige Erinnerungsarbeit unter welchen Bedingungen und warum? Und welche Erkenntnisse lassen sich daraus für eine Public History der Schweizer Frauenbewegung ableiten?

Things (that) matter:

Materielle Kultur, Public History und Feminismus

Voraussetzung jeder geschichtswissenschaftlichen Forschung sind Quellen. Was die Zeit überdauert – als Resultat systematischer Sammlungstätigkeit von Institutionen, als Ergebnis der Arbeit engagierter Einzelpersonen und sozialer Gruppen oder schlicht als Zufallsfund – eröffnet und limitiert zugleich das Potenzial des Schreibens und Erinnerns von Geschichte: «As feminist and other radical historians have proven time and again, the quality and nature of the historical record determine the types of histories that can be written, and the types of social memory that can be constructed.»⁷ Objekte und Artefakte schreiben die Ge-

schichte mit. Sie bilden insbesondere für die Public History eine wichtige Grundlage. Wie nehmen Menschen die Vergangenheit wahr und woran machen sie diese Deutungen fest? Die öffentlichen Formen und Repräsentationsmodi von Geschichte und Erinnerung sind vielfältig und verhalten sich nicht zwangsläufig harmonisch zueinander.⁸ Die teilweise konfligierenden Funktionen, Aufgaben, Anforderungen und Erwartungen an die Public History ermöglichen aber eine demokratisierende Wirkung,⁹ da Public History traditionell marginalisierten historischen Akteurinnen eine Bühne bietet.

Die britische Historikerin Hilda Kean hat am Beispiel der Frauenstimmrechtsbewegungen in Grossbritannien und Australien überzeugend aufgezeigt, welche tragende Rolle die Suffragetten selbst sowohl bei der Produktion von Quellen als auch bei der Tradierung einer *public history* des britischen beziehungsweise australischen Frauenstimmrechts spielten.¹⁰ Die überlieferten Fotografien, Gemälde und Artefakte sind grösstenteils den Sammlungspraktiken der feministischen Organisationen jener Zeit zu verdanken. Dieser Objektbestand, so Keans Argument, formte nicht nur die Basis für die öffentliche Erinnerung an den Kampf um das Frauenstimmrecht, sondern bildete auch ein Referenzsystem für zukünftige Geschichten des Feminismus. Objekte und Artefakte prägen also Kanonisierungsprozesse von historischen Narrativen. Ansätze der materiellen Kulturforschung fanden bislang vor allem in den Bereichen der Konsum-, Technik- und Designgeschichte Anwendung.¹¹ Wie Kean jedoch demonstriert hat, ist eine Verknüpfung der beiden Felder, materielle Kultur und Public History, vielversprechend.

Die Peniswärmer tauchen im Zusammenhang mit der Schweizer Frauenbewegung immer wieder in verschiedenen Kontexten und in unterschiedlichen Rollen auf: als gestrickte Patriarchatskritik und als Exponat der Ausstellung «Frauen sehen Frauen», als Archivalien und Objekte der Sammlung des Schweizerischen Sozialarchivs, als politische Kunst in Zürich und Paris, als Referenz und Bildquelle im Zürcher Frauenstadtrundgang sowie als Museumsding und Informationsträger für die Geschichte der FBB im Landesmuseum Zürich. Diese Übersreibungen tragen die unterschiedlichen Handschriften der verschiedenen Akteurinnen, welche die Rezeptionsgeschichte der Peniswärmer initiierten und vorantrieben. Entlang dieser lebensgeschichtlichen Stationen folgt der Beitrag Doris Stauffers Peniswärmern durch Raum und Zeit. Die wiederholten Neukontextualisierungen als Konsequenz ihrer Mobilität verlangen zudem einen genauen Blick auf die Räume, die in Verbindung mit den Peniswärmern stehen. Welche Rolle spielen sie in der Schaffung und Etablierung einer öffentlichen Erinnerung der schweizerischen Frauenbewegung?

Von der Provokation zum Archivale

Über den konkreten Entstehungskontext der Peniswärmer gibt das Archiv von Doris Stauffer in der Graphischen Sammlung der Nationalbibliothek Bern nur spärlich Auskunft. In der Mappe zu ihrer künstlerischen Tätigkeit der Jahre 1968–1975 findet sich ein Notizblatt, passenderweise «Emanzipation als Thema» betitelt. Unter der Überschrift «Peniswärmer lismen» ist die Skizze eines Peniswärmers zu erkennen, daneben wohl ein erster, unvollständiger Entwurf für den Begleittext.¹² Dass keine weiteren detaillierten Ausführungen zur Entwicklung der Peniswärmer dokumentiert sind, ist vielleicht Ausdruck von Doris Stauffers Arbeitspraxis als Künstlerin: «Von den meisten meiner Kunstwerke weiss ich nicht mehr, wie sie entstanden sind, woher die Idee dafür kam. Alles, was ich damals tat, schien mir in gewisser Weise selbstverständlich», reflektierte die Künstlerin 2015 im Interview mit der *Wochenzeitung*.¹³

Obwohl Doris Stauffer von ihren Arbeiten als «Kunstwerken» sprach, war sie nicht daran interessiert, ihre Werke zu verkaufen oder mit ihrer Kunst Geld zu verdienen. Den Kunstmarkt lehnte die Zürcherin aus politischen Gründen ab. Er erschien ihr als zu stark von Männern geprägt. Stauffer vertrat die Auffassung, Kunst gehöre auf die Strasse. Während ihrer Unterrichtstätigkeit an der F + F Schule für experimentelle Gestaltung in Zürich zu Beginn der 1970er-Jahre verlegte sie auch schon mal den Unterricht in den öffentlichen Raum oder arbeitete mit ihren Schüler*innen an Transparenten für die Aktionen der FBB. Kunst war für Doris Stauffer nicht frei von Politik und umgekehrt diente ihr die Politik als Inspiration für ihre Kunst.¹⁴ Ihre gesellschaftskritischen Analysen machte sie durch ihr künstlerisches Schaffen gegenständlich und fassbar. Die Peniswärmer bildeten hierbei keine Ausnahme. Sie waren eine gestrickte Materialisierung ihrer Kritik an den herrschenden patriarchalen Strukturen. Als Teil des *Einmaligen Katalogs* im Kontext der Ausstellung «Frauen sehen Frauen» wurden die Peniswärmer Mitte der 1970er-Jahre einem breiteren Publikum bekannt.

Die Ausstellung «Frauen sehen Frauen: eine gefühlvolle, gescheite, gefährliche Schau», die vom 9. Januar bis 8. Februar 1975 im Haus zum Strauhof in Zürich zu sehen war, wollte mit dem Einsatz verschiedener Medien anhand von Themenfeldern wie Frauenbiografien, Haushalt, Beruf, Sexualität und Erotik eine kritisch-künstlerische Auseinandersetzung mit dem weiblichen Alltag und den vorherrschenden Geschlechterrollen provozieren. Das heterogene Kuratorinnenkollektiv, zu dem Doris Stauffer gehörte, hatte eine klare Vorstellung davon, wie ihr Projekt wahrgenommen werden sollte. In einer Presseinformation Anfang Dezember 1974 erläuterten sie ihre Absichten. Es sollte keine «Kunstaussstellung im üblichen Sinne» sein, vielmehr sollte das Publikum die

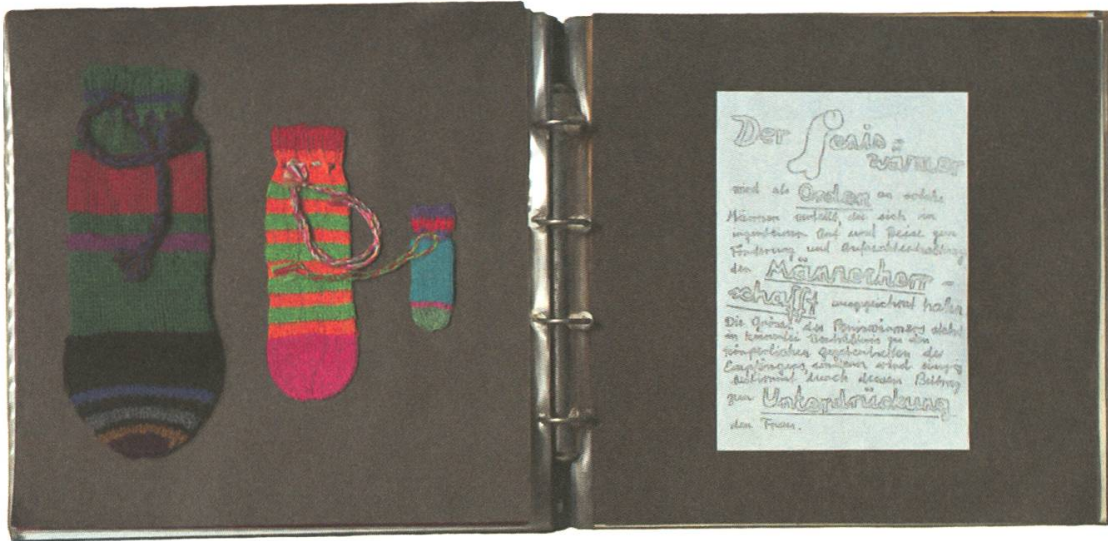


Abb. 1: Der Einmalige Katalog der Ausstellung «Frauen sehen Frauen», 1975. (Soz-arch, F_5130-Dig-320-027)

«Gelegenheit haben, einmal der Kehrseite der Medaille der holden Weiblichkeit ins Auge zu sehen – und nachher sein Leben [zu] verändern!». ¹⁵

Auf der Suche nach einem geeigneten Ausstellungsraum und finanziellen Mitteln wandte sich die Gruppe an die Stadt Zürich mit Erfolg. Das Stadtpräsidialamt stellte die städtische Kunstkammer zum Strauhof während eines Monats zur Verfügung. Die Vernissage lockte so viele Besucher*innen an, dass diese «kurz nach 20 Uhr kaum noch stehen, geschweige denn gehen» konnten. ¹⁶ Die Ausstellung wurde von einem grossen Medienecho begleitet. ¹⁷ Für die Ausstellerinnen war der künstlerische Anspruch an ihre Installationen sekundär, auch wenn das Stadtpräsidialamt erwartete, «dass sich die Präsentation der Schau in einer Galerie für bildende Kunst rechtfertigt». ¹⁸ Mit «Frauen sehen Frauen» schuf sich die Gruppe mit viel Sendungsbewusstsein einen öffentlichen Raum, um ihre individuelle Auseinandersetzung mit dem eigenen Frausein hör- und sichtbar zu machen. Das Private war politisch und die Ausstellung im Strauhof ein ebenso vielschichtiger wie kreativer Beitrag zu dieser Gesellschaftsdebatte.

Weil das Geld für eine konventionelle Publikation fehlte, produzierten die Ausstellungsmacherinnen einen *Einmaligen Katalog* in Grossformat, der in Klarsichtmappen die «Resümees und Botschaften» ¹⁹ einzelner Kollektivmitglieder und verschiedener Arbeitsgruppen beinhaltete. Der Katalog war den Besucher*innen während der Dauer der Ausstellung im Strauhof zugänglich. Die Themen waren so vielfältig wie die Beiträge der beteiligten Frauen. Drei bunt gestrickte Peniswärmer auf grauem Karton sowie der bissige Begleittext über Verwendungszweck und Zielgruppe füllten darin eine Doppelseite. Damit schrieben

sich die Peniswärmer von Doris Stauffer langfristig in den Gesamtzusammenhang der Ausstellung «Frauen sehen Frauen» ein.

Fast vierzig Jahre später, am 1. September 2013, wandten sich die ehemaligen Initiantinnen der Ausstellung Bice Curiger und Katrin Trümby in einem Rundschreiben an ihre Mitstreiterinnen der 1970er-Jahre. Anlass war die Frage, was mit dem *Einmaligen Katalog* geschehen solle. «Wir sind überein gekommen, dass der Katalog am besten im Sozialarchiv Zürich aufgehoben wäre. [...] Wir möchten dem Sozialarchiv eine möglichst reichhaltige Zusammenstellung vorlegen – dafür brauchen wir eure Hilfe. [...] Vielleicht wärt ihr ganz froh, Ausstellungsmaterial, das ihr aufbewahrt habt, an einem sinnvollen Ort sachgerecht und zugänglich aufbewahrt zu wissen.»²⁰ Dieser Brief ist aus mehreren Gründen interessant. Als «public historians of their own actions»²¹ anerkannten Trümby und Curiger die Arbeit der Frauen hinter «Frauen sehen Frauen» als geschichtsträchtig und bedeutsam. Sie erinnerten mit Verweis auf die Quantität an Material, das eigens für die Ausstellung entwickelt und zusammengetragen wurde und das im Anschluss in privaten Kellerräumen und Estrichabteilen Staub ansammelte, auch an die Unmenge geleisteter Arbeit.

Ein weiteres Rundschreiben zwei Jahre später informierte den Kreis der Ehemaligen über die Fortschritte: «Wir haben die Dokumente, Fotos, etc. aufgearbeitet und geordnet. Das Sozialarchiv ist mittlerweile ziemlich begeistert von unserem Material. Das Konvolut der Ausstellung «Frauen sehen Frauen» und der verschiedenen Theaterauftritte wird dort integriert werden. Der Archivar Urs Kälin meinte, es sei schon etwas Spezielles, vielleicht müsste man sich auch eine spezielle Präsentation überlegen ...»²² Wie diesen Zeilen zu entnehmen ist, steckte in der nachträglichen systematischen Aufarbeitung wiederum viel Zeit und (sehr wahrscheinlich unbezahlte) Arbeit. Ohne dieses Engagement der Ausstellungsmacherinnen, das Material zu organisieren und zu ordnen, wäre die Ausstellung «Frauen sehen Frauen» für die Nachwelt unzugänglich und unverständlich geworden.²³

Eine nicht zu unterschätzende Rolle spielte auch die Bereitschaft des Sozialarchivs Zürich, das Material aufzunehmen und zu katalogisieren. Archive stellen die substanziellen, sozialen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen für das kollektive Gedächtnis bereit. «Archives – as records – wield power over the shape and direction of historical scholarship, collective memory, and national identity, over how we know ourselves as individuals, groups, and societies.»²⁴ Die Übergabe des *Einmaligen Katalogs* an das Sozialarchiv ging mit einem Bedeutungswechsel der Peniswärmer einher: Aus der gestrickten Provokation der 1970er-Jahre wurde ein Archivale. Paradoxerweise gewannen die Peniswärmer durch diese stationäre und permanente Platzierung im Archiv eine neue Mobilität, und zwar als potenzielle Leihgabe für Museen und Ausstellungen. Das Sozialarchiv als Aufbewahrungsort und die inhaltliche Kopplung an das Konvo-

lut «Frauen sehen Frauen» unterstreichen den politischen Charakter der Peniswärmer und priorisieren deren Aussagekraft als historische (Objekt-)Quellen, die einen Beitrag zur Geschichte der sozialen Bewegungen in der Schweiz leisten.

Künstlerische und (kunst-)historische Inszenierungen

Zeitgleich mit diesem Archivierungsprozess organisierten Les Complices* in Zusammenarbeit mit Simone Koller und Mara Züst 2014 in Zürich die erste umfassende Ausstellung über die künstlerische Arbeit von Doris Stauffer mit dem Titel «der januar, der februar, der märz, die april, die mai, die welt». Die Auswahl von Werken und Materialien stellte Stauffers innovative wie unkonventionelle Arbeitsmethoden in der Kunstvermittlung und ihren feministischen Aktivismus ins Zentrum.²⁵ Diese thematische Gewichtung entspricht der «von queeren, feministischen, antiklassistischen, post- und dekolonialen Anliegen motivierten»²⁶ kuratorischen Praxis von Les Complices*. 2002 als «selbstorganisierter und sozialer Raum»²⁷ ins Leben gerufen, versteht Les Complices* Kulturarbeit als politische Arbeit «abseits der Logiken des breiten Kunstmarktes in der Schweiz».²⁸ Es ist wenig erstaunlich, dass die kunsthistorische Rezeptionsgeschichte von Doris Stauffers Wirken und Werken in diesem aktivistisch geprägten Kontext und hoch politisierten Raum ansetzte. Tatsächlich lassen sich auch Gemeinsamkeiten zwischen Stauffers ablehnender Haltung gegenüber dem finanzorientierten Kunstmarkt der 1970er-Jahre und der Positionierung und Arbeitshaltung von Les Complices* erkennen.

Gleich mehrere Exponate aus «Frauen sehen Frauen» waren Teil der Schau. Dokumentierendes Material wie Zeitungsartikel über die Ausstellung im Strauhof und Abbildungen von Arbeiten anderer Gruppenmitglieder waren in einer «assoziativen Anordnung»²⁹ an die Wand des Ausstellungsraums montiert. Herzstück dieser Werkgruppe bildeten die Peniswärmer samt Flyer aus dem *Einmaligen Katalog*. Die Präsentation inszenierte das Archivale als Kunstobjekt, betonte jedoch gleichzeitig dessen politischen Charakter. Die Wandkomposition, die sich darüber hinaus aus Fotografien, Protokollen und Aufgabenblättern sowie Briefen zusammensetzte, spannte inhaltlich den Bogen von Stauffers Aktivitäten in der FBB über die Ausstellung «Frauen sehen Frauen» hin zu ihren Lehrtätigkeiten an der F + F Schule für experimentelle Gestaltung. In der Ausstellungskonzeption stellten die Peniswärmer ein Kapitel unter vielen in der Schaffensgeschichte Stauffers dar. Die durchmischte Anordnung der Ausstellungsobjekte ignorierte dabei bewusst die Grenze zwischen Stauffers Arbeit als Kunstlehrerin, ihrer Praxis als Künstlerin, ihrer Rolle als Feministin und ihrem Leben als Privatperson.

Eine etwas andere Interpretation erfuhren die Peniswärmer 2016 im Rahmen des Frauenstadtrundgangs «Sie ist da! Da und da! 100 Jahre kulturelle Widerständigkeit». Dieser Rundgang durch die Stadt Zürich folgte den «Spuren von Dada und späteren feministischen Kunstbewegungen».³⁰ Die Station «Kunst als Manifest» nutzte eine Abbildung der Peniswärmer und des Flyers aus dem *Einmaligen Katalog*, um Doris Stauffers «Unzufriedenheit mit männlichen künstlerischen Konventionen»³¹ zu illustrieren. Die Peniswärmer verwiesen hier auf die «Diskussion um das typische weibliche Handwerk»³² und standen symbolisch für den männerdominierten Kunstdiskurs, wobei sie gleichzeitig eine kritische Antwort auf denselben repräsentierten. Die «Männerherrschaft» war in diesem Zusammenhang nicht gesamtgesellschaftlich zu verstehen, sondern ganz konkret auf den Kunstbetrieb in der Schweiz anzuwenden. Die Abbildung der Peniswärmer fungierte in diesem Narrativ als historische (Bild-)Quelle für die Entstehungsgeschichte der feministischen Kunstbewegung in Zürich.

Der Stadtrundgang als Format der Public History entstand im Umfeld der Geschichtswerkstattbewegung in den 1980er-Jahren. Im Gegensatz zu den Geschichtswerkstätten selbst, die in der Schweiz nur auf geringe Resonanz stießen, etablierten sich insbesondere Frauenstadtrundgänge als Vermittlungspraxis im öffentlichen Raum.³³ Im Selbstverständnis des Vereins Frauenstadtrundgang Zürich, der 1991 von Historikerinnen und Geschichtsstudentinnen gegründet wurde, stellte der Versuch, «Frauen in der Geschichte und im Stadtraum sichtbar»³⁴ zu machen, ein wichtiges Korrektiv dar: «Zu lange wurden Frauen in den Geschichtsbüchern nur in den Fussnoten erwähnt. [...] Mit unseren Rundgängen verorten wir die Geschichte der Frauen in der Stadt. Indem wir an konkrete Lebenszusammenhänge von Frauen erinnern und diese über Stadtwanderungen an Gebäude, Plätze und Skulpturen anbinden, schaffen wir Gedächtnisorte.»³⁵

Der Frauenstadtrundgang als ausseruniversitäre Aufarbeitung bislang unbeachteter Quellen wird dabei zum Akt der Wiederaneignung einer gemeinsamen historischen Erzählung und leistet einen Beitrag zu einer geschlechtersensiblen Geschichtsschreibung. In diesem emanzipatorischen und feministischen Selbstverständnis ist Geschichte nicht nur erlebbar, sondern auch als Moment der Vergewisserung und Vergegenwärtigung der eigenen Geschichte erfahrbar.³⁶ Durch den Frauenstadtrundgang erfuhren die Peniswärmer erstmals eine Historisierung und Kontextualisierung, deren Ausgangspunkt nicht Stauffers Person selbst war. Die Anbindung an die Stadtgeschichte holte die Strickkunst zudem aus den Ausstellungsräumen hinaus auf die Strasse, also wieder zurück an den Ort, an den die Kunst nach Doris Stauffer hingehörte. Zürich sollte aber nicht die einzige Stadt bleiben, die sich mit den Peniswärmern beschäftigte.

2019 widmete das Centre culturelle suisse (CCS) in Paris Doris Stauffer als «figure majeure de l'activisme féministe dans l'art des années 1970»³⁷ eine Ausstel-

lung. Deren Framing als «la première [exposition] d'ordre institutionnel consacrée à Doris Stauffer»³⁸ ignorierte die kuratorische Arbeit von Les Complices* fünf Jahre zuvor. Dabei lassen sich einige inhaltliche Gemeinsamkeiten feststellen. So setzte sich die Ausstellung mit dem Titel «Je peux faire disparaître un lion» ebenfalls mit den vielfältigen Aspekten von Stauffers künstlerisch-politischem Wirken und ihrer pädagogischen Arbeit auseinander und betonte dabei ihre Bedeutung für die Schweizer Frauenbewegung: «Outre sa pratique artistique, l'exposition aborde son rôle pionnier dans les nouvelles méthodes d'enseignement de l'art ainsi que son engagement dans la lutte pour l'égalité des droits hommes/femmes.»³⁹

Die Auswahl und das Arrangement der Exponate zeigen jedoch einige Unterschiede. Der Kunstcharakter der gezeigten Objekte stand im Vordergrund. Die Szenografie orientierte sich an den Darstellungsweisen moderner Kunstgalerien. Diese kuratorische Praxis entspricht der institutionellen Ausrichtung und dem institutionellen Selbstverständnis des CCS, das den Anspruch hat, Schweizer Gegenwartskunst in Paris und Frankreich bekannt zu machen.⁴⁰ Das 1985 im Quartier du Marais gegründete CCS versteht sich als Vitrine für eine «expression de l'identité suisse» und widmet sich Schweizer Künstler*innen «qui en toute indépendance, véhiculent ainsi à travers le monde l'image d'une Suisse créative et innovante.»⁴¹

Doris Stauffers Arbeiten, in den 1960er-Jahren noch als «Frauenkunst»⁴² kleinered, erfuhren eine Auf- beziehungsweise Neubewertung vonseiten des Kunstbetriebs. Mit «Je peux faire disparaître un lion» wurden die Peniswärmer aus dem Sozialarchiv einem internationalen Publikum vorgestellt und gleichzeitig in einer helvetischen Selbstdarstellung und nationalen Erzählung verortet. Das CCS ehrte Doris Stauffer als innovative Schweizer Künstlerin, die mit ihrem kreativen Schaffen und feministischen Aktivismus die traditionelle Ausrichtung der Kunst in der Schweiz radikal infrage und auf den Kopf gestellt hat.

Die Ausstellung «Frauen.Rechte. Von der Aufklärung bis in die Gegenwart» des Landesmuseums Zürich zum 50-Jahr-Frauenstimmrechtsjubiläum 2021 widmete sich mehr als 200 Jahren Frauenrechtsgeschichte in der Schweiz.⁴³ Die Ausstellung spannte den Bogen von den Geschlechterdebatten der Aufklärung bis zum feministischen Streik 2019. Thematisiert wurden unter anderem das Ringen um den Zugang zu Universitäten Ende des 19. Jahrhunderts, der Kampf um das Frauenstimm- und -wahlrecht seit den 1920er-Jahren sowie die Forderungen nach Rechtsgleichheit und Chancengleichheit der neuen Frauenbewegung ab den 1970er-Jahren. Unter einem überdimensionierten Plakat, das den kämpferischen Geist der Frauenbefreiungsbewegung FBB unmissverständlich zum Ausdruck brachte, hing ein mit roter Wolle gestrickter Peniswärmer von Doris Stauffer hinter Glas samt Flyer an der Wand. Weitere grossformatige Bildquellen

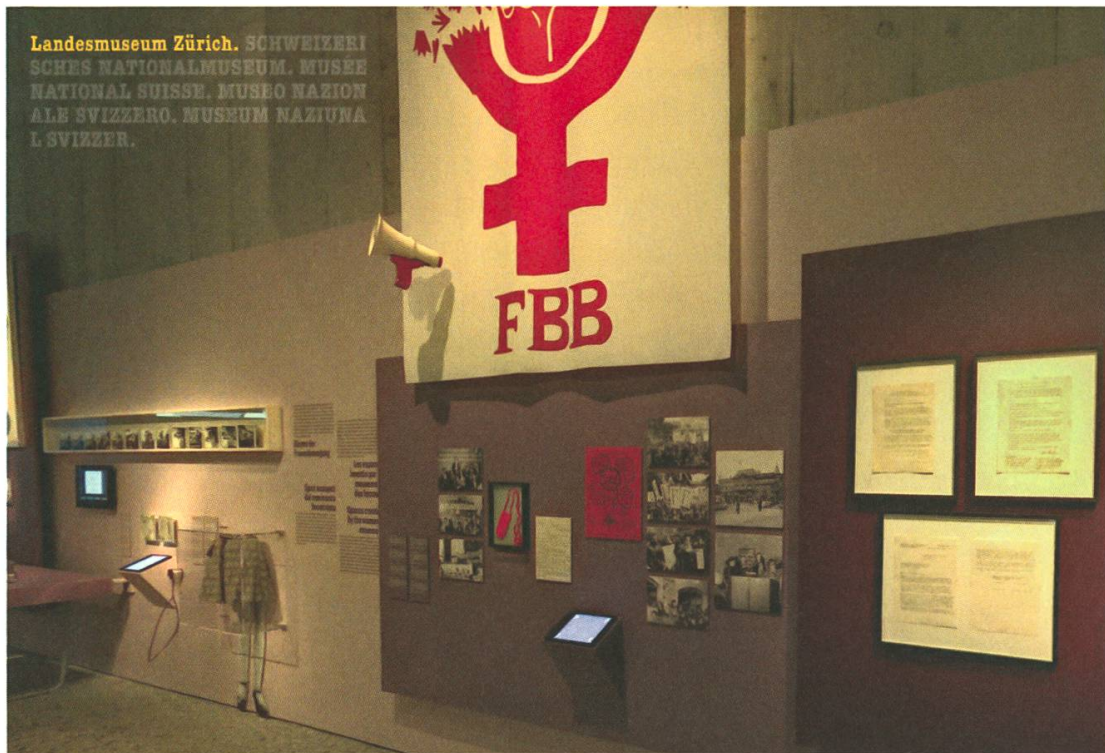


Abb. 2: «Frauen.Rechte», 2021, Bildausschnitt aus dem virtuellen Ausstellungsrundgang. (Landesmuseum)

links und rechts des Peniswärmers vermittelten Einblicke in Schlüsselmomente der Geschichte der FBB und belichteten die historischen Zusammenhänge, welche die Entstehung und Wirkung der Peniswärmer in den 1970er-Jahren begleitet und mitgestaltet hatten. Die Assemblage wurde nicht von einer narrativen Erzählstruktur zusammengehalten, sondern durch das lila gestrichene Wandstück, das die einzelnen Exponate gestalterisch zusammenführte. Diese szenografische Inszenierung suggerierte einen inhaltlichen Bezug zwischen den Aktionen der FBB und den gestrickten Peniswärmern von Doris Stauffer, die in dieser Eindeutigkeit zumindest zu hinterfragen wäre, hatte doch die FBB in den 1970er-Jahren auf eine Aktion mit den Peniswärmern verzichtet.

Das gezeigte Exemplar war keine Leihgabe, sondern Teil der Sammlung des Nationalmuseums.⁴⁴ Diese Verortung im Museum und in der Ausstellung erweiterte das Aussagepotenzial der Peniswärmer: Stauffers gestrickte Kritik an der «Männerherrschaft» schrieb sich abermals in ein nationales Narrativ ein und erzählte ein Stück Schweizer Geschlechtergeschichte. Die Reichweite des Landesmuseums machte die Peniswärmer einer neuen, breiten Öffentlichkeit bekannt.

The matter of things: Ein Objekt macht Karriere

Ein Objekt durchläuft in seiner Karriere viele Funktionen und erfährt unterschiedliche Deutungen. Das Beispiel der Peniswärmer hat gezeigt, dass die Objektbiografie einen produktiven Zugang darstellt, um öffentliche (Geschichts-) Darstellungen der Schweizer Frauenbewegung aufzuspüren und ihre Institutionalisierungsprozesse nachzuvollziehen. Diese Erkenntnis erstaunt mit Blick auf das demokratisierende Potenzial der Public History eigentlich nicht, waren es doch mehrheitlich die bewegten Frauen selbst, welche die androzentrisch geprägte Historiografie herausforderten und um ihre Sichtweise und die Geschichten ihrer Ahninnen ergänzten.

Die Grundlage dafür lieferte Doris Stauffer selbst, indem sie ihre gestrickte Patriarchatskritik dem *Einmaligen Katalog* hinzufügte und auf diese Weise mit der Ausstellung «Frauen sehen Frauen» im Strauhof verknüpfte. Dessen Archivierungsprozess, angestossen durch Bice Curiger und Katrin Trümper, machte Stauffers Peniswärmer Jahrzehnte später einem interessierten Publikum wieder zugänglich. Die institutionelle Anbindung an das Schweizerische Sozialarchiv bekräftigte ihren Status als Objektquellen und als potenzielle Leihgaben gewannen die Peniswärmer eine neue Mobilität. In der Ausstellung «der januar, der februar, der märz, die april, die mai, die welt» inszenierten Les Complices* 2014 die Peniswärmer als eine Momentaufnahme aus dem vielschichtigen Leben und Schaffen von Doris Stauffer. Der Verein Frauenstadtrundgang historisierte und verankerte Stauffers Strickkunst zwei Jahre später in der Zürcher Stadt- und Kunstgeschichte. Was sich gleichsam als roter Faden durch diese Anfangsphase der Rezeptionsgeschichte der Peniswärmer zieht, ist die politische Motivation der Akteurinnen und ihre Art und Weise, sich die Geschichte der Peniswärmer – ob als Kunstobjekt oder als historische Quelle – ihren Bedürfnissen und Vorstellungen entsprechend anzueignen. Weitere Gemeinsamkeiten ergeben sich aus dem lokalen Bezug zur Stadt Zürich sowie aus den Bedingungen, unter denen diese anfängliche Erinnerungsarbeit geleistet wurde: eigeninitiativ und selbstfinanziert beziehungsweise unbezahlt. Die Ausstellung «Je peux faire disparaître un lion» im Centre culturelle suisse in Paris 2019 präsentierte die Peniswärmer erstmals in einem internationalen Kontext. Die Schau ehrte Stauffers Engagement im Kampf für die Gleichberechtigung von Mann und Frau und stellte sie und ihre Kunst in den Dienst einer helvetischen Selbstdarstellung. Das Landesmuseum Zürich musealisierte die Peniswärmer als materielle Quellen und schrieb sie im Rahmen ihrer Ausstellung «Frauen.Rechte» 2021 konkret in die Geschichte der FBB ein.

Diese vielfältigen Neuinterpretationen der Peniswärmer von Doris Stauffer seit den 1970er-Jahren verdichten sich zu einer polyphonen Erzählung über den historischen Wandel von Werturteilen und Diskursen, Akteurinnen und Institu-

tionen. Die Public History hat nicht nur den Kreis derjenigen, die sich an der Wissensproduktion von Geschichte beteiligen können, massgeblich erweitert, sondern auch das Spektrum an Quellen, die es zu analysieren gilt. Geschichtsdarstellungen und Geschichtsbilder entwickeln sich nicht mehr exklusiv in universitären Kontexten. Die Rezeptionsgeschichte der Peniswärmer von Doris Stauffer ist ein Beispiel dafür, wie dieses gewandelte Verständnis die Praxis der Geschichtsforschung und -vermittlung nicht nur verändert, sondern auch erheblich bereichert hat.

Résumé

Critique tricotée du patriarcat: les chauffe-pénis de Doris Stauffer

Les objets sont une base importante de l'histoire publique. En raison de leur matérialité et de leur mobilité ainsi que de leur caractère polyphonique, les objets se voient sans cesse attribuer de nouvelles significations. Ils permettent ainsi de lire des interprétations du passé en constante évolution. En s'appuyant sur les chauffe-pénis tricotés de l'artiste et féministe suisse Doris Stauffer (1934–2017), cet article montre que la biographie d'objets est une approche productive pour déceler les représentations (historiques) publiques du mouvement féministe suisse et pour comprendre ses processus d'institutionnalisation.

Cette contribution se concentre sur les actrices et les institutions impliquées dans ce travail de mémoire et sur les repositionnements narratifs des chauffe-pénis de Stauffer qui en découlent. En partant du contexte de la naissance des chauffe-pénis en tant qu'action de protestation artistique dans les années 1970, l'article suit les étapes jusqu'à leur présentation dans l'exposition historico-culturelle «Femmes.Droits» au Musée national de Zurich en 2021.

(Traduction: Die Herausgeber:innen)

Anmerkungen

- 1 Nationalbibliothek, Graphische Sammlung, Stauffer-Doris-A-04-a (68–75), Text Flyer.
- 2 Vgl. Raewyn Connell, *Masculinities*, Berkeley 1995.
- 3 Vgl. Judith Bucher, Barbara Schmucki, *FBB. Fotogeschichte der Frauenbefreiungsbewegung Zürich*, Zürich 1995; Sara Bernasconi, Anja Suter, «Aus der Spontiaktion wird ein Virus – die Frauenbefreiungsbewegung FBB», in Erika Hebeisen, Elisabeth Joris, Angela Zimmermann (Hg.), *Zürich 68. Kollektive Aufbrüche ins Ungewisse*, Baden 2008, 183–193.
- 4 Noëmi Landolt, «Die antipatriarchale Hexe, die zur anerkannten Zauberin wurde», *Wochenzeitung*, Nr. 35, 27. 8. 2015.
- 5 Annette C. Cremer, «Zum Stand der Materiellen Kulturforschung in Deutschland», in dies., Martin Mulsow (Hg.), *Objekte als Quellen der historischen Kulturwissenschaften. Stand und Perspektiven der Forschung*, Köln 2017, 10.
- 6 Kim Siebenhüner, «Die Mobilität der Dinge. Ansätze zur Konzeptualisierung für die Frühneuezeitforschung», in Cremer/Mulsow (wie Anm. 5), 38.

- 7 Alison Bartlett, Margaret Henderson, «The Australian Women's Movement goes to the Museum. The «Cultures of Australian Feminist Activism, 1970–1990» Project», *Women's Studies International Forum* 37 (2013), 86.
- 8 Vgl. Christoph Cornelissen, «Erinnerungskulturen», Version 2.0, *Docupedia-Zeitgeschichte*, 22. 10. 2012, http://docupedia.de/zg/cornelissen_erinnerungskulturen_v2_de_2012 (21. 4. 2022).
- 9 Charles C. Cole, «Public History. What Difference Has It Made?», *The Public Historian* 16/4 (1994), 11.
- 10 Hilda Kean, «Public Histories of Australian and British Women's Suffrage. Some Comparative Issues», *Public History Review* 14 (2007), 1–24.
- 11 Andreas Ludwig, «Geschichtswissenschaft», in Stefanie Samida, Manfred K. H. Eggert, Hans Peter Hahn (Hg.), *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, Stuttgart 2014, 287–292.
- 12 Nationalbibliothek, Graphische Sammlung, Stauffer-Doris-A03-a (68–75), Peniswärmer Notiz.
- 13 Landolt (wie Anm. 4).
- 14 Simone Koller, Mara Züst (Hg.), *Doris Stauffer. Eine Monografie. Fotografin, Musikerin, Mannequin, Babyschwester, Erzieherin, Verkäuferin, Hausfrau, Hausfrau, Hausfrau, Hausfrau, Hausfrau – Demonstrantin!*, Zürich 2015, 154–156.
- 15 Sozialarchiv, Ar 588.10.1, Frauen sehen Frauen, Vorbereitungen, Presseinfo, Zürich anfangs Dezember 1974.
- 16 «Liebe Frauen. Eine Ausstellung im Strauhof», *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 8, 11. 1. 1975.
- 17 Siehe Sozialarchiv, Ar 588 10.4/4, Berichterstattung.
- 18 Sozialarchiv, Ar 588.10.1, Frauen sehen Frauen, Vorbereitungen, Brief von C. Vitali, Zürich, 5. 9. 1974.
- 19 Bice Curiger, «In Zeiten des Aktivismus. «Stadtkunst» – extrem lokal und ziemlich international», in dies., Stefan Zweifel (Hg.), *Ausbruch & Rausch. Frauen Kunst Punk 1975–1980*, Zürich 2020, 61.
- 20 Nationalbibliothek, Graphische Sammlung, Stauffer-Doris-A-04-g, Auftritte 2013–2016, Brief Bice Curiger und Katrin Trümpy, Zürich, 1. 9. 2013.
- 21 Kean (wie Anm. 10), 4.
- 22 Nationalbibliothek, Graphische Sammlung, Stauffer-Doris-A-04-g, Auftritte 2013–2016, Brief Bice Curiger und Katrin Trümpy, Zürich, 18. 2. 2015.
- 23 Vgl. Anita Ulrich, «Frauenbewegung und Überlieferungsbildung», *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 57/3 (2007), 326–335.
- 24 Joan M. Schwartz, Terry Cook, «Archives, Records, Power: The Making of Modern Memory», *Archival Science* 2 (2002), 2.
- 25 Nationalbibliothek, Graphische Sammlung, Stauffer-Doris-A-04-g (2013–2016), der januar, der februar, der märz, die april, die mai, die welt (2014); www.lescomplices.ch/recollect/doris-stauffer-der-januar-der-februar-der-marz-die-april-die-mai-die-welt (12. 7. 2022).
- 26 www.lescomplices.ch/about/ongoing (12. 7. 2022).
- 27 Ebd.
- 28 Ebd.
- 29 Ebd.
- 30 Andrea Wild, Jahresbericht Verein Frauenstadtrundgang Zürich, Saison 2016, 3, <https://frauenstadtrundgangzuerich.ch/jahresberichte> (12. 7. 2022).
- 31 Nationalbibliothek, Graphische Sammlung, Stauffer-Doris-A-04-g, Auftritte 2013–2016: Frauenstadtrundgang Zürich 2016, Sie ist da! Da und da! 100 Jahre kulturelle Widerständigkeit, Station_Kunst als Manifest, 12. 3. 2016.
- 32 Ebd.
- 33 Alexandra Bloch Pfister, «Ausseruniversitäre Geschichtspraxis in der Schweiz», in Wolfgang Hartwig, Alexander Schug (Hg.), *History sells! Angewandte Geschichte als Wissenschaft und Markt*, Stuttgart 2009, 425–437.

- 34 <https://frauenstadtrundgangzuerich.ch/historikerinnen> (16. 11. 2023).
- 35 <https://frauenstadtrundgangzuerich.ch/geschichte/> (12. 7. 2022).
- 36 Birgit Heidtke, «Geschichte zu Fuss: Feministische Stadtrundgänge zur Frauengeschichte vor Ort», in Barbara Korte, Sylvia Paetschek (Hg.) *History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*, Bielefeld 2009, 251–265.
- 37 <https://ccs-paris.com/en/events/doris-stauffer> (12. 7. 2022).
- 38 Ebd.
- 39 Ebd.
- 40 <https://prohelvetia.ch/de/centre-culturel-suisse-paris> (12. 7. 2022).
- 41 Charles Beer, «Avant-propos», in Jean-Paul Felley, Olivier Kaeser (Hg.), *30 ans à Paris, 1985–2015, Centre culturel suisse*, Paris 2015, 8.
- 42 Koller/Züst (wie Anm. 14), 155.
- 43 www.landesmuseum.ch/frauenrechte (30. 11. 2022).
- 44 Korrespondenz mit Denise Tonella, Direktorin des Nationalmuseums, 15. 6. 2022.