

Feminismus und konkrete Kunst

Wie waren Sie als junge Frau aktiv?

Mit 15 Jahren kam ich nach Berlin, wo ich von 1963 bis 1973 lebte. Von meinem Elternhaus her hatte ich keine Ahnung von Kunst. Wir hatten aber damals in Berlin einen SPD-Schulsenator, Carl-Heinz Evers, und waren eine Experimentierklasse, neusprachlich musisch. Wir konnten entweder mehr Kunstunterricht oder mehr Musikunterricht wählen für das Abitur, aber kein Latein. In dieser Klasse, die nach unserem Versuch wieder aufgelöst wurde, hatte ich Kunst gewählt. Nahe von meinem Gymnasium in Zehlendorf war die Freie Universität in Dahlem, so ging ich schon von der Schule aus an die Uni. Ab 1969 habe ich Politikologie studiert bei Harold Hurwitz, der mit den amerikanischen Alliierten als Presseoffizier nach Berlin gekommen war und dann blieb. Bei ihm war ich HiWi, Hilfswissenschaftlerin. Ich kam natürlich voll rein, habe Herbert Marcuse gehört, hatte Vorlesungen beim belgischen Trotzisten Ernest Mandel und die Baader-Meinhof-Gruppe auf den Meetings gesehen. Ich fand alles interessant und wollte mich keiner speziellen Gruppe anschließen, mit der Zeit wurde ich dann, was man als «undogmatische Linke» bezeichnete.

Wie kamen Sie darauf, Kunsthistorikerin zu werden?

Ich habe in Berlin gemerkt, dass die Kluft zwischen Theorie und Praxis bei Politik einfach zu gross war und empfand es als verkehrt, dass ich nach dem Abitur direkt an die Uni ging. So habe ich ein Jahr erst mal gejobbt und habe in Zürich an der Uni noch mal ganz neu angefangen mit Kunstgeschichte und im Nebenfach Volkskunde und Ethnologie. Ich kam 1973 nach Zürich und musste mich für die Kunstgeschichte erst einarbeiten in die Kunst, weil ich wie gesagt, wenig Ahnung hatte.

Wie entstand das feministische Interesse?

In Berlin sah ich die Ausstellung *Künstlerinnen international 1877–1977* im Schloss Charlottenburg. Bei dieser Ausstellung war das Publikum überwältigend weiblich, und es waren vielleicht vier oder fünf Männer, die die Ausstellung auch anschauten. Als ich durch die Ausstellung lief, dachte ich: Ach ja der, den habe ich doch schon mal gesehen. Und ich dachte mir, so müssen sich sonst Frauen fühlen. Diese Umkehr der Verhältnisse. Bald darauf gründeten wir *Kassandra*, wegen diesem Riesenmangel an Informationen über unsere eigene Kultur. Wir kannten noch nicht so viele Künstlerinnen und dachten, dass die Zeitschrift einen Schneeballeffekt auslöst. Ich war Redaktion Zürich und meine Freundin in Berlin, Antje Finger, machte die Redaktion in Berlin.

Obwohl Kassandra Ihr erstes grösseres Projekt war, ist die Ausrichtung schon sehr klar, nämlich über Feminismus UND Kunst berichten zu wollen.

Ja, und über den politisch ausgerichteten Feminismus. Es gab ja auch eine esoterische Ecke, und mit der hatte ich gar nichts zu tun.

Warum wurde die Zeitschrift nach zwei Ausgaben schon wieder eingestellt?

Wir haben auf Reklame bewusst verzichtet wollen, und gemeint, dass die Abonnements schneller reinkommen würden. Wir haben das ja low-budget, mit null Geld sozusagen gemacht. Meinen damaligen Freund Max Bill wollte ich nicht fragen, ob er mir für ein feministisches Projekt Geld leiht, und meine Freundin Antje Fingers in Berlin ging zur Bank. Dort sagte man ihr, *Kassandra* habe doch so einen schlechten Ruf, worauf sie sagte, auch ein schlechter Ruf verpflichtet, doch sie hat kein Geld bekommen. Auch bei der *Courage* in Berlin oder bei der *Emma* in



Deckel, Hahnen weg

Köln konnten wir keinen Kunstteil angliedern. Bei der Redaktion von *Emma* ging ich vorbei, Alice Schwarzer war nicht da, aber Ingrid Strobl. Grade vorher hatte die *Emma* einen Artikel darüber gehabt, dass Frauen sich nur schön machen, um Männern zu gefallen, und nicht für sich selber. Und auch nur hochhackige Schuhe tragen, um Männer anzuziehen. Und ich weiss genau, dass ich mit blauen hochhackigen Schuhen und lackierten Fingernägeln in die Redaktion ging. Am nächsten Tag war ich zu Hause bei Ingrid Strobl zum Frühstück eingeladen. Da zerriss es mich innerlich fast vor Lachen, weil sie da sass und anfang, ihre Fingernägel zu lackieren.

Wie ging ihr feministisches Engagement weiter?
Ich habe dann einige Artikel in Zürich in der *FraZ*, in der *Fraue-Zitig* veröffentlicht, aber auch im *du* und anderen Zeitschriften. Ich arbeitete auch bei der *Zytglogge-Zytig* in Bern. 1979 publizierten wir ein Flugblatt zum Frauenbuchladen Zürich, der unserer Meinung nach in ein Kollektiv hätte überführt werden sollen. Dabei realisierte ich, dass dieser politische Aspekt die anderen gar nicht interessierte und auch, dass ich nicht akzeptiert wurde, weil ich keine Lesbe war. Sie sagten, dass Frauen, die noch mit Männern zusammen sind, ihre Energie an Männer geben statt an die Bewegung. Das war dogmatisch und hat mir nicht zugesagt. Ich hielt danach weitere Vorträge über Künstlerinnen-Themen im Frauenhaus in Bern oder im alternativen Lehrangebot der Uni Zürich. Einmal war auch eine Veranstaltung im Volkshaus Zürich. Es war das einzige Mal, wo ich mir in Zürich integriert vorkam, als ich dort einen Vortrag hielt.

Sie haben nur bei der einen Veranstaltung im Volkshaus sich in Zürich integriert gefühlt?
Ja, es ist so geblieben, es stört mich aber weiter nicht, wenn man einen gewissen fremden Blick bewahrt, ethnologisch distanziert, ich habe das akzeptiert. Andererseits hielt ich einmal einen Vortrag über den Kunsthistoriker Max Raphael im Literaturhaus in Hamburg, zu dem ich in einem Sammelband bei Suhrkamp publiziert hatte. Da meinte ein junger Hamburger, er schätze die Literatur aus meinem Land sehr, und meinte damit die Schweiz. Da hatte ich offenbar schon so lange in der Schweiz gelebt, dass sich mein Tonfall gefärbt hatte.

Sie gründeten aber eine feministische Gruppe in Zürich?

Ich war in der Basisgruppe Kunstgeschichte am kunsthistorischen Seminar; von denen hat mich nur eine einzige Frau zu sich nach Hause eingeladen, Caroline Kesser. Als ich merkte, dass ich nicht eingeladen werde, habe ich gedacht, dann muss ich das umkehren, dann mache ich halt bei mir zu Hause was. So gründeten wir im Januar 1980 Macht & Möcht. Es waren Frauen aus verschiedenen Berufsgruppen, Psychoanalytikerinnen, Ethnologinnen, eine Filmerin, eine Sekretärin, eine Frau, die mit zerebral behinderten Kindern arbeitete, Kunsthistorikerinnen und auch Künstlerinnen dabei, Cristina Fessler und Astrid Keller-Fischer. Ich kannte sie alle und sie kannten sich vorher nicht untereinander. Wir gingen an die verschiedenen Arbeitsplätze und haben Arbeitsweisen und Projekte besser kennengelernt. Wir spazierten an einem 1. Mai zu den Orten, an denen Rosa Luxemburg in Zürich war. Oder ich schlug vor, Lucia Moholy zu treffen, die ich in Zürich kannte. Ich wollte ursprünglich, dass wir interdisziplinär ein Projekt erarbeiten würden, weil wir zwei Räume in der Produga Produzentengalerie hatten, wo wir es hätten vorstellen können, doch die anderen wollten dies nicht.

Verfolgten Sie auch die Arbeit von Manon in Zürich?

Diese Art von körperbezogener Kunst hat mich eigentlich nicht so interessiert, es gab ja auch Friederike Pezold in Wien. Die italienische Künstlerin Gina Pane etwa würde ich mir nicht anschauen, wenn sie sich selbst verstümmelt, das widerspricht mir einfach. Auch kann ich mich nicht gut mit surrealistischer Kunst umgeben, das würde mich belasten. Ich habe gerne Klarheit, das zeigte sich etwa, als ich einmal über Verena Loewensberg schrieb. Sie hat immer versucht, ein Geheimnis um sich zu machen. Auch hat sie eher von Stimmungen her ihre Werke gemacht, und nicht so rational. So verbot sie auch dem Galeristen Marc Hostettler in Neuchâtel, meinen Artikel zu publizieren, also habe ich ihn in der *Kassandra* rausgebracht. Aber in der von mir kuratierten Ausstellung mit Künstlerinnen im Kunsthaus Zürich wählte ich doch ein Bild von Verena Loewensberg, das heute noch im Kunsthaus ist, ein ziemlich klares Bild.

Sie haben als Kunstkritikerin und Kuratorin gearbeitet, wollten sie auch akademisch weiter kommen?

Als ich 1987 meine Dissertation über Georges Vantongerloo abschloss, ist von den Professoren in Zürich überhaupt nie die Frage aufgeworfen worden, ob frau vielleicht sich habilitieren wollte. Nur als Hans Mayer mal hier war, der Germanist, der als jüdischer Linker während des Zweiten Weltkriegs in Schweizer Arbeitslagern interniert war, der Dozent war von Christa Wolf und Uwe Johnson in Leipzig, und er mich fragte, ob ich mich denn nicht habilitieren wolle, hätte ich ihm um den Hals fallen können für diese Frage, dass er mir das zutraut. Mich hat das aber nicht interessiert, an der Uni zu unterrichten.

Wie haben Sie Max Bill kennengelernt und wie sein Werk?

Als ich 1973 nach Zürich kam und merkte, wie wenig kommunikativ es hier ist, wollte ich 1974 schon wieder meine Sachen packen. Ich arbeitete in der Galerie Annemarie Verna, mit Minimal Art und Konzeptkunst. Max Bill hat dort zwei *Floor Pieces* von Donald Judd gekauft, und die Galeristin war gerade nicht da. Ich sass mit einer Kommilitonin, Vreni Wüthrich, da, und hatte die Ärmel von meiner Bluse hochgekrempelet, weil wir Patisserie assen. Und Max Bill ist immer ein Freund von Patisserie gewesen, das hat ihm schon mal gefallen, und ich hatte ein Buch auf dem Schreibtisch liegen, das hatte irgendetwas mit konkreter Kunst zu tun, und ich hatte noch keine Ahnung von konkreter Kunst. Er hat sich irgendwie auf dieses Buch bezogen und ein bisschen mit mir geredet, und sich dann zu mir herunter gebeugt und gesagt: und auf welchen Namen soll ich den Scheck ausschreiben?

Sie kannten also das Werk von Max Bill gar nicht?

Als ich Max Bill kennenlernte, da war ich sehr begeistert von den Vantongerloo-Sachen, von den Sachen seines Freundes. Er hätte ja gekränkt sein können. Aber weil er ihn schätzte, hat Max Bill mir vorgeschlagen, ich könne ja über Georges Vantongerloo meine Diss schreiben, noch bevor ich selber dran gedacht hatte. So hatte ich ihm gegenüber von Anfang an eine gute Position, auch was

seine Kunst betrifft. Er hatte ja 1968 seinen Erfolg mit dem Kunstpreis der Stadt Zürich und der Ausstellung im Kunsthaus. Als ich ihn kennenlernte, hatte er eine Phase, die ich ein bisschen manieristisch empfand, eine Mache, wo er gleichsam eine Massenproduktion desselben Themas einfach mit anderen Farben realisierte. Und dann hat er mich kennengelernt und es war dadurch gegenseitig herausfordernd. Er seinerseits hat sich noch mal Mühe geben müssen, etwas zu machen, was ich akzeptiere und ich denke, das war eine ganz gute Zeit.

Sie haben ihn also auch offen kritisiert.

Ja, auch wenn ich mit ihm Ausstellungen gehängt habe, hat er bei meiner Kritik, ohne darüber zu diskutieren, das Werk sofort weggenommen und auf mein Gefühl geachtet. Bei der Ausstellung zu seinem achtzigsten Geburtstag, da wollte er, dass ich mitarbeite, da haben Margit Weinberg-Staber und Marie-Louise Lienhard, damals am Helmhaus Zürich, gesagt, nein das wollten sie nicht und Max Bill hat die Ausstellung nicht gemacht. Aber als es noch darum ging, da wollte er einen langen Holztisch machen und dort die Namen von Piet Mondrian und anderen Künstlern einritzen. Das fand ich keine gute Idee, und auch das hat er nie gemacht.

Wie reagierte Bill auf Ihre Interessen und Forschungen?

Als ich 1983 die Ausstellung über Sophie Taeuber-Arp in Ascona machen konnte, habe ich viel recherchiert und versucht, die Geschichte von Sophie aus aufzuwickeln und nicht von Hans Arp her. Da haben mir ihre Verwandten sehr angetan geschrieben, es sei das erste Mal, dass das aus ihrer Perspektive gezeigt wurde. Es hatte nämlich 1981 überhaupt die erste Retrospektive von ihr gegeben, im *MoMa* in New York, und dazu erschien nur ein sehr schmaler Katalog. Max Bill hat sich schon ein bisschen aufgeregt, dass ich mich so intensiv mit Sophie Taeuber-Arp beschäftigte, weil er wollte, dass ich meine Diss über Georges Vantongerloo fertig mache. Andererseits hat er mir den Katalog, die Einladungskarte und das Ausstellungsplakat gestaltet, aber er mein Resultat, die Ausstellung, ist er nicht anschauen gekommen.

Was könnte ihn gehindert haben?

Wir waren oft einer Meinung über Kunst, aber bei Sophie Taeuber-Arp ging unsere Meinung auseinander. Er hatte eine Phase, in der er Verena Loewensberg wichtiger oder besser fand als Sophie Taeuber-Arp, was ich nicht nachvollziehen konnte, weil es bei mir umgekehrt ist. Es kann sein, dass es damit zu tun hat, dass Max Bill anerkennen musste, dass schon vor ihm jemand da war. Und er sagte dann als Argument: Die hat ja keine Theorie. Doch Sophie Taeuber-Arp hatte mit ihrer Schwester ein sehr inniges Verhältnis und ihr viele Briefe geschrieben. Diese waren nicht publiziert. Ich versuchte da ran zu kommen, aber da ich die Briefe nicht lesen durfte, vermag ich nicht zu sagen, ob darin Hinweise auf theoretische Überlegungen Sophie Taeuber-Arps vorkamen.

Max Bill und Sie bildeten dennoch ein gutes Team?

Ja, auch 1991, als ich nach der Ausstellung im Kunsthaus Zürich eine Publikation zu Anna Baumann-Kienast, Alis Guggenheim und Sophie Taeuber-Arp machte, gestaltete sie Max Bill. Ich finde den Umschlag sehr schön, die drei Künstlerinnen haben je ein Farbfeld, und den Titel *Mit unverstelltem Blick* hat er einfach nach oben hin offen gelassen. Er hat sich da sehr reingekniet. Die Ausstellung selber, 1987 realisiert mit rund 90 Werken von 40 Künstlerinnen, war ohne Katalog geblieben. 1993 bei der Ausstellung von Max Bill in der Fondation Saner in Studen bei Biel, betreute ich den Katalog als Herausgeberin, steuerte Texte und Fotografien bei, und er gestaltete ihn typografisch.

Wie ging Max Bill bei seiner Arbeit vor?

Er hat so viele verschiedene Dinge gemacht. Er hat immer gesagt, er erhole sich mit einer kreativen Arbeit von der anderen. Und er hat keine Unterschiede in der Wertung gemacht, ein Gebrauchsgegenstand war ja für ihn genauso wichtig wie ein Bild. Aber bei der Freiheit und der Kreativität gab es Unterschiede: Er hat gesagt, die Skulpturen, bei denen man als Auftragswerke wusste, wo die hinkommen, da musste er sich natürlich auf die Umgebung beziehen. Beim Malen war er eigentlich am freiesten, konnte er völlig das machen, was er wollte, und bei Architektur, das war immer ein Prozess, der mit sehr vie-

len Leuten diskutiert wurde. Genauso wie Max Bill viele Dinge machte, konnte er verschiedene Ansätze zusammenbringen. So besuchte er um 1926 ein Kompaktseminar bei Wilhelm Ostwald zur Farbenlehre, konnte dann darüber mit dem Architekten und Maler Hans Hinterreiter reden. Hans Hinterreiter war wichtig für Max Bill. Er betonte, dass er bei der Skulptur von ihm gelernt habe, dass man mit einem einzigen Element eine ganze Komposition machen kann. Max Bill war kein Dogmatiker: einerseits braucht eine Bewegung Theorie und Zusammenhalt, um erst mal Fuss zu fassen und dann muss man die Krückstöcke der Ideologie wegschmeissen, um frei zu arbeiten, damit wirklich die Kreativität über allem steht.

Wie äusserte sich diese Offenheit in der Schule für Gestaltung in Ulm, die Max Bill aufgebaut und geleitet hatte?

In Ulm war es ihm wichtig, dass daraus keine Pfaffenschule wird, aber er hat dann doch den Berner Pfarrer und konkreten Poeten Kurt Marti eingeladen. Auch hat Max Bill dank Mary Vieira den Mathematiker und Künstler Paul Schatz kennengelernt, und ihn als Dozenten nach Ulm eingeladen, um zum Thema Würfel zu lehren, und noch einen weiteren Anthroposophen als Dozenten für Mathematik eingeladen. Es haben ihm dann andere Dozenten vorgeworfen, dass er überhaupt Anthroposophen verpflichtete.

War Max Bill auch gegenüber der Erotik offen?

Max Bill war auf jeden Fall ein sehr erotischer Mensch. Die Kunst haben die konkret orientierten Künstler so rational wie möglich gemacht, aber ihr emotionales Leben spielte natürlich mit hinein. Was zu einer Persönlichkeit gehört, kommt eben auch zum Ausdruck. Bei Max Bill sieht man dies in einer weiten Palette von aggressiv bis lyrisch. Er hat auch helle Farben gemalt, er ist dann poetischer, lyrischer, man könnte meinen, das hätte eine Künstlerin gemacht. Auch revidierte er später teilweise seine Meinung und betonte, dass die Mathematik nur ein Teil der Methoden sei. Hier im Haus Bill in Zumikon steht eine grosse Granitskulptur vor der Haustür. Wenn da Schnee drauf ist, sieht das sehr erotisch aus. Aber gleichzeitig kommt es aus der Geometrie, es ist eine Kugel, die auseinanderstrebt.

Wenn Sie sagen, dass er ein erotischer Mensch war, war er ein Womanizer?

Ja klar, aber da weiss ich selber vieles nicht, es ist ja auch sein Privatleben. Von seiner Beziehung zu Maria Benz, die er Nusch nannte, hat er mir selber erzählt, das wusste die Familie nicht. Er hatte sie 1929 kennengelernt und wollte sie heiraten, was ihm aber sein Vater verbot. Nusch, die später Paul Eluard heiratete, arbeitete in Zürich als Modell bei Grieder. Einiges verraten auch die Nachrufe, die Max Bill verfasste. Zum einen sind es Nachrufe auf Männer wie Wassily Kandinsky, Josef Albers, oder Paul Klee. Zum anderen aber auch einige über Frauen, wie Elsa Burckhardt-Blum, die Architektin, die seine Trauzeugin war bei Binia Bill, mit der er auch im Bett war, ich weiss nicht, ob vor oder während der Ehe; und auf die Lisl Träger, eine Bauhaus-Kommilitonin, die dann in Zürich in der Kirchgasse wohnte. Es galt also nicht

die Treue in der kleinbürgerlichen Familie, aber eine Treue in einem übergeordneten Sinne, dass er Leute, die er geschätzt hat, auch weiterhin schätzte. Oder eben Qualitäten von Künstlern, da war er treu.

Seltsamerweise, ich weiss jetzt wirklich nicht, woher das kommt, ich hatte bei Max Bill das Gefühl, ich müsse ihn beschützen, und das habe ich Erich Schmid, meinem jetzigen Mann, gegenüber überhaupt nicht. Immer denken die Leute an Vaterfiguren, wenn ein Mann älter ist, ich sage, ich hätte ihn auch jünger genommen. Und wenn, dann wäre Max Bill eher eine Mutterfigur gewesen, da er mir zu Essen gab, und mich umsorgte, wenn ich mal meine Knäckse hatte.

Geführt am Freitag, 14. August 2015 in Zumikon