

KATHARINA TIETZE

FRAUEN BERUFE?



DIE TEXTILKLASSE AN DER
KUNSTGEWERBESCHULE ZÜRICH



1 Klasse der Gewerbeschule, ohne Jahr

Eine Fotografie aus dem Archiv der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) zeigt den Unterricht in der Textilklasse. (Abb. 1) Die Schülerinnen sind mit textilen Arbeiten wie Stickereien beschäftigt, die Lehrerin und eine Schülerin arbeiten an kleinen Webstühlen. Die Frauen tragen einfache sommerliche Hängekleider und einige die typische Kurzhaarfrisur der 20er Jahre, eine von ihnen schaut in die Kamera. Es ist eng in diesem Raum mit Dachschräge. Die Fotografie gehört zu den frühesten Abbildungen der Textilklasse, sie ist Teil einer Serie, die sich auf die Mitte der 1920er Jahre datieren lässt.¹

Was ist heute interessant an dieser Situation vor 100 Jahren an der Kunstgewerbeschule, einer der Vorgängereinstitutionen der heutigen ZHdK? Im Folgenden geht es um die Geschichte der Textildesignausbildung in Zürich und die Bedeutung, welche die Zuschreibung textiler Arbeiten an das weibliche Geschlecht in diesem Zusammenhang hat. Inwiefern handelte es sich um Frauenberufe, und welches emanzipatorische Potenzial bargen sie? Wie kann eine feministisch informierte Designgeschichtsschreibung heute aussehen? Es ist ein umfangreiches Thema, zu dem ich hier erste Überlegungen skizziere. Aber zunächst zurück zum Foto.

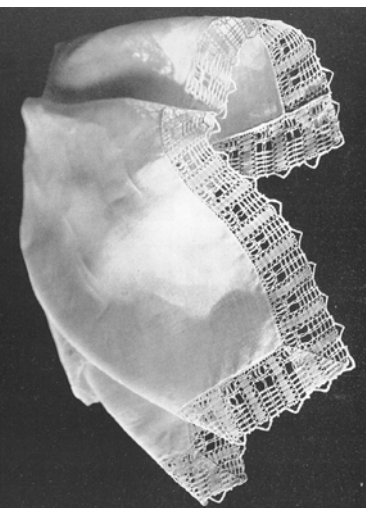
Die Lehrerin links hinten ist mit grosser Wahrscheinlichkeit² Alice Frey-Amsler (1877–1952). Sie war von 1903 bis 1935 Fachlehrerin für Sticken. Die Aargauer Kunstgewerblerin war Spezialistin für Klöppeln. Sie schreibt, dieses Flechten von Fäden »ist keine mechanische Arbeit, sondern verlangt ziemlich viel Kopfarbeit. ... Da beim Klöppeln keine Grundregeln aufgestellt

werden können, wie bei anderen Arbeiten, ist das ›Sich-Selbst-Durcharbeiten‹ der beste Lehrmeister. ... Es empfiehlt sich deshalb, bei neuen Entwürfen nur eine gezeichnete Skizze, welche die Grundidee gibt, zu machen und diese dann praktisch auszuarbeiten.«³ Frey-Amsler, die sich auch in der Geschichte dieser Art der Herstellung von Spitzen sehr gut auskannte, baute ab 1911 in Lauterbrunnen im Berner Oberland einen Klöppelkurs auf. Zuvor hatte sie sich entschlossen, »meine Kenntnisse in der Klöppeltechnik im Ausland zu ergänzen, und zugleich auch die Organisation der Hausindustrie eingehender zu studieren«.⁴ Sie begann mit 27 Frauen und beschäftigte im Winter 1915/16 schon 420 Arbeiterinnen. Ein Hauptziel war die Erhöhung des Stundenlohns, damit textile Arbeit zu einer lukrativen Einnahmequelle wurde. Im Projekt »verwandelt sich ihre Lehrtätigkeit in eine geschäftliche«.⁵ Geklöppelt wird nach von Amsler ausgewählten historischen Mustern, sie schreibt aber: »Auch die Aufgabe, neue, künstlerisch wertvolle Muster zu bringen, vergessen wir nicht; wir hoffen, dass unsere jungen, tüchtigen Kunstgewerblerinnen uns helfen werden, sie zu lösen.«⁶

Frey-Amsler unterrichtete von 1920 bis 1929 gemeinsam mit Sophie Taeuber-Arp, der herausragenden Textilgestalterin der Schule. Diese denkt in einem Brief an ihre Schwester 1921 daran, Urlaub einzureichen, und schreibt: »... auch Frau Frey wird [darüber] sehr ungehalten sein, da sie sagt erst jetzt sei der Zustand in den Klassen ganz befriedigend für sie, seit den 20 Jahren wo sie fast immer an der Schule war. Das tut mir leid, da wir wirklich sehr gut zusammengearbeitet haben. Das Schülerniveau ist aber so, dass ich gar nicht so notwendig bin ...«⁷

In der Sammlung des Museums für Gestaltung befinden sich zwei runde Zierdecken mit geklöppeltem Spitzenrand, die Taeuber-Arp entworfen und Frey-Amsler umgesetzt hat. Hier abgebildet sind zwei Arbeiten von Schülerinnen (Abb. 2 und 3), links eine Klöppelspitze von Gertrud Lincke (1887–1952), veröffentlicht in *Das Werk*, der Zeitschrift des Schweizerischen Werkbundes. Lincke besuchte von 1912 bis 1919 die Kunstgewerbeschule. Taeuber-Arp schreibt ihrer Schwester über sie: »Ich hab mich fast zu Franzen geredet ihr beizubringen dass ein Mensch auch ohne wochenlange Zeichnung und Technik ausdenken, frei klöppeln könnte, [...] eben kamen die ersten Resultate. Es ist einer meiner besten Erfolge.«⁸

Rechts die Abbildung einer Tüllspitze aus dem Archiv der ZHdK, die Beschriftung lautet »Schülerarbeit. Klasse Frey / Taeuber. 1921«. Beide Arbeiten zeichnet eine überzeugend moderne Formensprache in traditionellen Techniken aus. Virtuos werden Kanten textiler Produkte mit abstrahierten Motiven gestaltet.



2 Trudi Lincke: Theedecke / Entwurf und Ausführung

3 Schülerarbeit. Klasse Frey / Taeuber. 1921

Die Kunstgewerbeschule befand sich seit 1895 im Ostflügel des drei Jahre zuvor eröffneten Gebäudes des Landesmuseums. Taeuber⁹ beschreibt in einem Brief 1919 die mühsamen Arbeitsbedingungen: »Ich hatte 17 Tische, wodurch das Zimmer vollständig ausgefüllt worden ist und bis 24 Schülerinnen drin, ausser der Pause war an lüften nicht zu denken, da die Schülerinnen ganz direkt über den Fenstern sassen und unmöglich die heisse Luft von unten von der Heizung und die kalte Luft vom Fenster ertragen konnten, ausserdem konnte ich nicht vorbei sobald ein Fenster aufstand und wir haben alle unsere Köpfe genug angeschlagen im Sommer.«¹⁰ Erst 1933 wurde der moderne Neubau von Karl Egender und Adolf Steiger in der Ausstellungsstrasse bezogen, in dem sich heute noch ein Standort des Museums für Gestaltung befindet.

Dass die Klasse überfüllt war, geht auch aus dem Protokoll einer Lehrerkonferenz hervor: »Die kunstgewerbliche Abteilung weist für das Sommersemester 1919 109 männliche und 105 weibliche Kursteilnehmer auf. Von den 105 weiblichen besuchen also 76 die Stickereiabteilung. Die immer zahlreicher werdenden Anmeldungen in dieser Klasse erfordern eine Neuregelung des Unterrichts und es mussten schon gedruckte Abweisungsschreiben gemacht werden, um die vielen Dilettantinnen von der Schule fernzuhalten. Von den 76 Stickerinnen sind 30 Fachschülerinnen, die sich für das Stickereifach im Entwerfen und Modezeichnen als Erwerbsquelle ausbilden wollen und die restierenden 46 sind Hospitantinnen, welche ihre Kenntnisse im Sticken zumteil für den hauswirtschaftlichen Gebrauch oder als Liebhaberei zu erweitern suchen.«¹¹

Hier wird deutlich, welchen großen Anteil die Textilausbildung innerhalb der Schule hatte und wie um die Etablierung einer professionellen Ausbildung gestritten wurde.

Die Kunstgewerbeschule wurde 1878 in Zürich gegründet, nachdem bereits drei Jahre zuvor das Gewerbemuseum eröffnet worden war. Im Gründungsprogramm hieß es in Artikel 1: »Die kunstgewerbliche Fachschule des Gewerbe-Museums in Zürich bezweckt die künstlerische Heranbildung von tüchtigen Arbeitskräften beiderlei Geschlechtes für die Bedürfnisse der verschiedenen Zweige der Kunstindustrien.«¹² Es wurden also von Anfang an Frauen und Männer angesprochen, die Schule wurde mit einem Fachschüler, zwölf Hospitanten und fünf Hospitantinnen eröffnet. Prägend für die Schule wurde die Tatsache, dass sie von 1912 bis in die 80er Jahre Teil der Gewerbeschule war, d.h. dass Berufsausbildung und Studium immer eng miteinander verknüpft waren. Dies z.B. im Gegensatz zu Deutschland, wo die Kunstgewerbeschulen eher den Anschluss an die Akademien suchten.

1895 wurde als erste Initiative im Bereich Textil eine Textilzeichnungsausbildung eingerichtet, die auf Anregung der Zürcher Seidenindustrie Gesellschaft entstand. Sie ergänzte die technische Ausbildung der Zürcher Seidenwebschule, die 1881 gegründet worden war.¹³ Julius de Praetere, von 1906 bis 1912 Direktor, gründete 1906 eine Fachschule für Textile Kunst, die aber kurze Zeit später wieder geschlossen wurde.

Alfred Altherr sen. wurde 1912 als Direktor von Schule und Museum berufen und blieb bis 1938 im Amt. Er gründete 1915 eine Fachklasse für Sticken, die später Fachklasse für Sticken und Modezeichnen hiess. Altherr berief eine Reihe von Künstler:innen, darunter Sophie Taeuber, und begeisterte das Kollegium für das Puppentheater, in diesem Zusammenhang entstanden auch ihre berühmten Puppen zu *König Hirsch*. Zudem war er federführend an der Gründung des Schweizerischen Werkbundes 1913 beteiligt, dessen erster Vorsitzender er auch war. Stand zum Zeitpunkt der Gründung der Schule, dem historistischen Zeitgeist entsprechend, das zeichnerische Kopieren im Vordergrund, gewann Anfang des Jahrhunderts der individuelle Ausdruck an Bedeutung. Mit dem Anschluss an die Gewerbeschule 1912 unter Altherr wurde die Arbeit in den Werkstätten immer wichtiger.

An den unterschiedlichen Bezeichnungen der Textilklassse lassen sich die Konjunkturen textiler Techniken ablesen. Seit 1925 existierte parallel eine Fachklasse für Weben, geleitet von Heinrich Otto Hürlimann (1900–1964). Dies, nachdem es im Museum 1922 eine Ausstellung zu schwedischem Kunsthandwerk gegeben hatte, in der besonders die Webereien

auffielen. Beide wurden später zur Fachklasse für textile Berufe zusammengefasst. Es stellt sich die Frage, welche textilen Techniken gelehrt wurden. Neben dem Sticken, Klöppeln und Weben entstanden u.a. Perlarbeiten, von denen es auch herausragende Beispiele von Taeuber-Arp gibt. Außerdem wurde Stoff bedruckt und Teppiche geknüpft. Letztere im Unterricht des Malers Otto Morach (1887–1973), der zu den prägenden Lehrkräften der Textilklasse zählte und von 1919 bis 1953 unterrichtete.

Die Kunstgewerbeschulen gehörten zu den wenigen Institutionen, die überhaupt Ausbildungen für Frauen anboten. Hier konnte das Interesse am Gestalten zu einer beruflichen Perspektive werden. Daher wurde der Andrang in den 1920er Jahren so groß, dass die Aufsichtskommission den Frauenanteil auf zwei Fünftel festsetzte. »Auf den zaghaften Einwand eines weiblichen Kommissionsmitgliedes, »was denn aus den Mädchen werden soll, wenn ihnen dieser Weg verschlossen blieb«, wurde die Antwort erteilt, »dass es sich hier nicht um einen Ausschluss, sondern um eine Auswahl handle ...«¹⁴,¹⁴ heißt es in den Protokollen. Diese in doppeltem Sinn verkehrte Quote wurde damit begründet, dass Frauen wenig Berufsaussichten hätten und man daher weniger aufnehmen sollte.

Eine wichtige Quelle für die Geschichte der Schule sind die Dokumentationen zu Ausstellungen. Im Kunstgewerbemuseum wurden ab 1912 regelmäßig Schülerarbeiten ausgestellt. Die sogenannten Wegleitungen dazu, kleinformatige Hefte mit wenigen Abbildungen, geben Auskunft zu Anliegen in der Ausbildung, verzeichnen die Fachklassen, nennen die Lehrenden und listen zum Teil sogar Schülerzahlen auf. So kommen in der Wegleitung zur dritten Ausstellung von Schülerarbeiten 1918 nach dem Vorwort des Direktors Lehrende zu Wort. Von 25 abgebildeten Arbeiten sind vier aus der Textilklasse: Kinderkleidchen von Julie Reimann und S. Masarey, ein Stoffdruck von Edith Nägeli und ein Entwurf für eine Straminstickerei von E.M. Duttweiler. Danach werden die Abteilungen aufgezählt, das sind neben der allgemeinen Klasse folgende Fachschulen: Graphische Kunst, Metallarbeit. Dekorationsmaler, Innen-Ausbau und die Fachschule für Sticken. Es folgen in der Liste Lehrlingsklassen und Abendkurse für Gehilfen. Als Fächer und Lehrende werden für die Textilklasse genannt: Frl. G. Meyer für Fachzeichnen, Frau A. Frey für Sticken, Frl. B. Baer und Frl. Taeuber jeweils für Entwerfen und Sticken und M. Bucherer für Ornament. Zeichnen.¹⁵ Leider sind jeweils die Vornamen abgekürzt, sodass sich nicht ausmachen lässt, wie viele weibliche Lehrkräfte es insgesamt gab. In einem Jahrbuch für Kunst und Kunstpflege in der Schweiz von Anfang der 1920er Jahre werden 32 gewählte und provisorisch angestellte

Lehrkräfte genannt, davon sind nur vier Frauen, und diese sind alle in der Textilklasse beschäftigt.¹⁶

Dies vermittelt einen Eindruck von der Struktur der Schule und der Stellung der Textilklasse. Die Publikation zeugt mit der Nennung aller Namen auch von der Wertschätzung nicht nur für die Lehrer:innen, sondern auch der Schüler:innen und ihrer Arbeiten.

Und wie wurde die Schule von außen wahrgenommen? 1927 schreibt Sophie Taeuber an Hans Arp: »Giedion hat den Gubler gefragt, wer nun eigentlich der Stärkste an der Schule sei, der sagte Keller und Kienzle und sei sehr erstaunt gewesen, dass ich das sein soll, Giedion sagt ausser mir und zum Teil noch Keller sei die Schule absolut belanglos, das hat mich doch sehr gefreut.«¹⁷ Neben der Bedeutung von Taeuber-Arp (und Keller) für die Schule zeigt dies auch Taeubers Haltung dieser gegenüber. Einerseits war sie umfassend für die Ausbildung engagiert, andererseits handelte es sich für sie um einen Broterwerb. Das regelmäßige Einkommen band sie an Zürich und nahm ihr immer wieder die Zeit für eigene Arbeiten.



4 Marionettenspielgruppe der Kunstgewerbeschule Zürich 1923, oberste Reihe von links: 2. Otto Morach, 4. Elsi Kleinpeter, 5. Alfred Altherr

Bevor ich zu meiner Ausgangsfrage zurückkehre, möchte ich noch auf zwei Textilgestalterinnen eingehen, die in den 1920er Jahren Schülerinnen an der Kunstgewerbeschule waren und später auf unterschiedliche Weise sehr erfolgreich wurden.

Elsi Giauque, geb. Kleinpeter (1900–1989) war von 1918 bis 1922 Schülerin an der Kunstgewerbeschule. (Abb. 4) Hier ist sie zu sehen auf einer Fotografie der von Alfred Altherr initiierten Marionettenspielgruppe. Giauque ist von besonderer Bedeutung, da sie ab 1944 selbst an der Fachklasse unterrichtete und diese von 1956 bis 1966 leitete. Aus ihrer Studienzeit ist eine reizvolle, zeittypische Perlenarbeit in der Sammlung des Museums für Gestaltung überliefert. (Abb. 5) Mit ihrem Mann, der Innenausbau an der Kunstgewerbeschule studiert hatte, bezog sie nach dem Studium ein Haus oberhalb des Bieler Sees. Dort richtete sie ein Webwerkstatt ein. Das Handwerk hatte sie von ihrem Vetter Heinrich Hürlimann gelernt, der am Bauhaus studiert hatte und dessen Kollegin sie später an der Kunstgewerbeschule wurde. Sie wurde von ihrer Schülerin in der Textilklass, Käthi Wenger (1922–2017), unterstützt. (Abb. 6) Die abgebildete Couchdecke war sowohl in



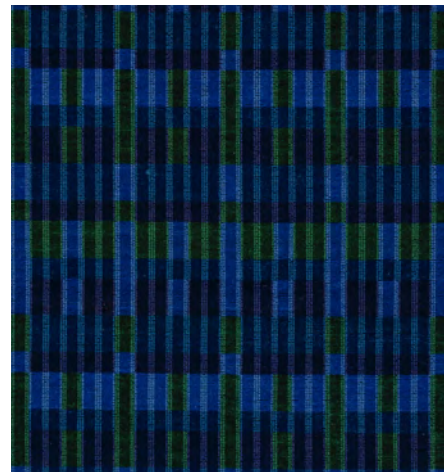
5 Elsi Kleinpeter: Kragen und Manschetten, Perlenweberei 1921
 6 Elsi Giauque: Couchdecke in Schwarz-Weiß, 1949, Ausführung:
 Käthi Wenger

Form dieses Fotos von Hans Finsler (1891–1972)¹⁸ als auch in einem Muster-schlafzimmer auf der Werkbundausststellung 1950 in Zürich zu sehen.

Mit ihren Schülerinnen unternahm Giauque Reisen nach Griechenland und Apulien, sie realisierte mit ihnen Aufträge u.a. für die Ausstattung Zürcher Kirchen. Sie hat eine ganze Generation Schweizer Textildesignerinnen geprägt. Nach ihrer Lehrtätigkeit widmete sie sich der freien Textilkunst. Es gibt eine umfangreiche Monografie, die aber Kunsthandwerk und Textildesign im Verhältnis zum freikünstlerischen Spätwerk deutlich abqualifiziert.¹⁹

Auch Marianne Straub (1909–1994) war eine Schülerin von Sophie Taeuber-Arp und Heinrich Hürlimann. Sie war von 1928 bis 1931 an der Kunstgewerbeschule und wollte später ihre Kenntnisse an der Zürcher Seidenwebschule vertiefen, wurde dort als Frau aber nicht zugelassen. Daraufhin setzte sie ihre Ausbildung am Bradford Technical College in England fort. Sie wurde Industriedesignerin, d.h., sie entwarf für große Serien. Sie war im Auftrag des Rural Industries Bureau tätig, um der walisischen Webindustrie zu neuem Aufschwung zu verhelfen. Anschließend leitete sie als Direktorin den Wollstoffproduzenten Helios, auch nach dessen Übernahme von Warner & Sons im Jahr 1950, und entwickelte als Chefdesignerin des Unternehmens Kleider-, Möbel- und Vorhangstoffe. Von ihr stammen die ikonischen Designs für den London Public Transport von 1965, für die U-Bahn und für die Doppeldeckerbusse. (Abb. 7) In der Sammlung des Victoria & Albert Museums in London finden sich über 80 Beispiele ihrer Textilentwürfe. Sie unterrichtete unter anderem am Royal College of Art in London.²⁰

Die Geschichte der Textilausbildung in Zürich ist bislang nicht systematisch bearbeitet worden, obwohl der Handel mit textilen Rohstoffen und die Produktion von Textilien und Textilmaschinen bis zum Zweiten Weltkrieg zu den wichtigsten Wirtschaftszweigen der Schweiz zählte. Der Rohstoffhandel ist noch heute von großer Bedeutung. Im Gegensatz dazu ist zur Geschichte der Grafikklassse²¹ und der Klasse für Innen-Ausbau jüngst²² publiziert



7 Marianne Straub: Bezugsstoff für die Londoner U-Bahn, hergestellt von John Holdsworth and Co Limited und Firths Furnishing Limited, 1966

worden. Eine Ausnahme bildet das Werk von Sophie Taeuber-Arp.²³ Besonders verdienstvoll ist die kommentierte Herausgabe ihrer hier schon mehrfach zitierten Briefe.²⁴ Letztes Jahr fand außerdem die Ausstellung *Atelier Zanolli – Stoffe, Mode, Kunsthandwerk, 1905–1939*²⁵ im Museum für Gestaltung statt, Lea Zanolli war von 1917 bis 1920 Schülerin in Zürich.

Dieses Desiderat ist umso erstaunlicher, da es inzwischen diverse Projekte einer feministischen Designgeschichte gibt. Einen wichtigen Auftakt zur Debatte im deutschsprachigen Raum war 2018 *Gegen die Unsichtbarkeit – Designerinnen der Deutschen Werkstätten Hellerau 1898 bis 1938*²⁶ im Kunstgewerbemuseum Dresden. Es folgte die Diskussion über die Rolle der Frauen am Bauhaus anlässlich des 100. Jubiläums und weitere Ausstellungen wie *Die Frauen der Wiener Werkstätte*, Wien,²⁷ und *Here We Are! Frauen im Design 1900–heute* im Vitra Design Museum, die 2022/23 unter dem Titel *The Bigger Picture* auch im Gewerbemuseum Winterthur zu sehen war. Diese Projekte vereint das Anliegen, Designer:innen mehr Sichtbarkeit zu verschaffen und damit auch die Designgeschichtsschreibung zu erweitern und verändern.

An Quellen mangelt es nicht. So verfügt das Museum für Gestaltung über eine umfangreiche Sammlung von Schülerarbeiten und Werken von Lehrenden. Im Archiv der ZHdK sind weitere Materialien aus dem Unterricht dokumentiert. Die Wegleitungen zu den Ausstellungen im Kunstgewerbemuseum geben Auskunft über das Verhältnis von Schule und Museum. Und die einzige umfangreiche historische Aufarbeitung der Schule zu ihrem 100. Geburtstag 1978 ermöglicht eine Kontextualisierung.

Die Geschichte einer professionellen Textildesignausbildung in Zürich ließe sich von der ersten Ausbildung für Textilzeichnerinnen über die Konjunktur des Kunstgewerbes in den 20er Jahren bis zur Fachklasse für textile Berufe in den 1950er Jahren verfolgen. Werden anfangs zeichnerische Fähigkeiten vermittelt, gewinnt nach und nach die Arbeit in den Werkstätten an Bedeutung. Die Ausprägung der Disziplin erfolgt vom künstlerischen Einzelwerk über die Trennung von Entwurf und Herstellung hin zur Serienproduktion und später zur industriellen Fertigung. Immer begleitet von der Frage, wie die Berufsfelder bzw. die Dienstmöglichkeiten einer Textildesignerin aussehen können. Dabei verändern sich auch die textilen Techniken, die gelehrt werden, vom Stickern und Klöppeln hin zum Weben und Drucken. Die Entwicklungen finden nicht linear statt, sondern überlagern sich. So ist heute noch die Frage nach dem Wert der Kleinserie im Design virulent oder wird die Bedeutung handwerklicher Fähigkeiten für den Entwurf geschätzt. Parallel zur historischen

Perspektive lassen sich Debatten zum Begriff des Kunstgewerbes und des Designs nachzeichnen.

Die (Deutsch-)Schweizer Gender-Situation ist in verschiedener Hinsicht speziell. Einerseits wurden an der Kunstgewerbeschule schon ab 1878 Frauen zugelassen, und die Zürcher Universität war eine der ersten, an der Frauen studieren konnten, und zwar ab 1864. Andererseits wurde das allgemeine Frauenwahlrecht erst 1971 eingeführt. Anschaulich für diese Ausgangslage ist die *Saffa*, die *Schweizerische Ausstellung zur Frauenarbeit*, die 1928 in Bern stattfand. Dazu erschien das Überblickswerk *Die Schweizer Frau in Kunstgewerbe und bildender Kunst* von Maria Weese. In der Publikation wird immer wieder die Ambivalenz des Engagements für Frauenarbeit deutlich. So heißt es: »Die Gründe für den starken Andrang der Frauen zu den sogenannten kunstgewerblichen Berufen sind unschwer zu erkennen. Da lockt zunächst einmal die Beschäftigung mit schönen Dingen, um die es sich hier meist handelt. Einen weiteren Anreiz bildet die Auffassung, dass mit der Erwerbsarbeit dieser Art sich eine gewisse Unabhängigkeit der Lebensführung, eine erwünschte Bewegungsfreiheit verbinden lasse.«²⁸ Hier werden sowohl Stereotypen aufgerufen als auch emanzipatorische Bewegungen unterstützt. Wie positionierte sich die Kunstgewerbeschule innerhalb dieser Geschlechterdebatten?

Für eine feministische Perspektive gilt es, immer mehr Biografien von Gestalterinnen zusammenzutragen und zu publizieren. Und so die bisher von Männern dominierte Designgeschichte neu zu schreiben. Welche beruflichen Wege verfolgten die Frauen? Wie lassen sich ihre Spuren finden? Wo finden sich die Zeugnisse ihrer Arbeit? Die Faktenlage ist disparat. Zum Teil sind biografische Daten bekannt, einige textliche Äußerungen sind zu finden. Viele Spuren verlieren sich aber durch Heirat und Namenswechsel, zudem gaben Frauen oft nach der Heirat die berufliche Arbeit auf. Oder sie wechselten vom Textil in andere Bereiche der angewandten und bildenden Kunst, wie zum Beispiel Lea Zanolli, die in den 50er Jahren mit Mosaikarbeiten bekannt wurde.

Zudem sind die Netzwerke der Gestalterinnen nachzuzeichnen, im Gegensatz zu der üblichen monografischen Perspektive. Wichtig ist das Verhältnis von Lehrer:innen und Schüler:innen, zumal wenn ehemalige Schüler:innen selbst zu Lehrenden wurden. Oft ist auch die Rolle als Partnerin sehr relevant für berufliche Wege. So arbeiten die Paare zusammen oder tauschen sich intensiv aus, wie Sophie Taeuber-Arp mit ihrem Mann oder Elsie Giauque mit Hans Finsler. Wobei kritisch zu beobachten ist, ob die Frauen angemessen gewürdigt wurden und werden. Internationale Kontakte sorgen

für Inspiration, aber auch Abgrenzung. So zeigte das Museum Kunsthandwerk aus aller Welt und machte damit zum Beispiel bestimmte Techniken populär. Oder Schülerinnen gingen ins Ausland, um sich beruflich zu entwickeln, weil in der Schweiz entsprechende Möglichkeiten fehlten.

Nicht zuletzt gilt es, die künstlerischen Werke und gestalterischen Produkte der Textildesignerinnen aufzuspüren, zu analysieren und zu zeigen. Dabei verknüpft sich das Vergnügen an der materiellen Ästhetik mit Fragen von Inspiration bis zu Distribution und Rezeption. Damit richteten wir die Aufmerksamkeit auf den Reichtum textiler Geschichte der Schweiz, der in entscheidendem Umfang von Frauen geschaffen wurde.

1 Die beiden anderen Fotos zeigen große Webstühle in höheren Räumen. Auf die Datierung Mitte der 1920er Jahre deuten nicht nur Kleidung und Frisuren, sondern auch die Webstühle, die nach 1922 angeschafft wurden und erstmals 1925 in einer Ausstellung zu sehen waren. Siehe dazu die Abbildung einer Einladung zur Ausstellung *Handweberei*, auf der darauf hingewiesen wird, dass »in der Ausstellung 6 Webstühle der Webklasse unserer Gewerbeschule aufgestellt sind«. *Gewerbeschule Zürich: Kunstgewerbliche Arbeiten aus den Werkstätten der Gewerbeschule Zürich*; Erlenbach-Zürich / München 1926, S. 46.

2 Ich vermute dies aufgrund des Abgleichs mit zwei privaten Fotografien, deren Kopien sich auch im Archiv der ZHdK befinden. Diese sind Gruppenfotos von Amsler, Taeuber und Schülerinnen von 1925.

3 Anner, Franziska: *Die kunstgewerbliche Arbeit der Frau in der Schweiz*; Chur 1916, S. 58/59.

4 Ebd., S. 164.

5 Ebd., S. 167.

6 Ebd.

7 Taeuber-Arp, *Sophie: Briefe 1917–1928*, Hoch, Medea / Krupp, Walburger / Schade, Sigrid (Hg.), Wädenswil 2021, S. 332.

8 Ebd., S. 121.

9 Sie heiratete Hans Arp 1922, daher hier noch Sophie Taeuber.

10 Taeuber-Arp 2021 (wie Anm. 7), S. 161.

11 Protokoll der Lehrerkonferenz der Kunstgewerblichen Abteilung der Gewerbeschule Zürich, 15.9.1919, Stadtarchiv Zürich, zitiert nach Hoch, Medea: »Zwischen Schweizer Kunstgewerbe und internationalen Avantgarden. Sophie Taeuber-Arps Zürcher Jahre von 1914 bis 1929«, in: Taeuber-Arp 2021 (wie Anm. 7), S. 727–743, hier S. 730.

12 Broda, May / Grossmann, Elisabeth: *Gründung und Entwicklung 1878–1978. 100 Jahre Kunstgewerbeschule der Stadt Zürich*, Wegleitung; Zürich 1978, S. 46.

13 Siehe dazu Ruisinger, Denise: *Textur der Gestaltung. Die Zürcher Seidenstoffindustrie, 1880–1914*; Zürich 2022, S. 21–49.

14 Broda / Grossmann 1978 (wie Anm. 12), S. 124.

15 Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich: *22. Ausstellung von Schülerarbeiten der Gewerbeschule Zürich*, Kunstgewerbliche Abteilung, 24. Februar bis 14. April 1918, Wegleitung.

16 A., A.: »Zürich. Gewerbeschule der Stadt Zürich«, in: »Die Kunstschulen der Schweiz = Les Ecoles des Beaux-Arts en Suisse«, in: *Jahrbuch für Kunst und Kunstpflege in der Schweiz = Annuaire des Beaux-arts en Suisse* 3 (1921–1924), <https://www.e-periodica.ch/entmng?pid=kun-001%3A1921%3A3%3A%3A484>, S. 271. (Zugriff: 17.2.2023)

17 Sigfried Giedion (1888–1968) war ein Schweizer Architekturhistoriker. Friedrich Gubler (1900–1965) war 1925 bis 1930 Geschäftsführer des Schweizerischen Werkbundes. Ernst Keller (1891–1968) war 1918 bis 1956 Fachlehrer für Grafik, siehe dazu auch Vetter, Peter /

- Leuenberger, Katharina / Eckstein, Meike: *Kein Stil. Ernst Keller (1891–1968) Lehrer und Pionier des Swiss Style*; Zürich 2017. Wilhelm Kienzle (1886–1958) war 1918 bis 1951 Leiter der Fachklasse für Innenausbau. Taeuber-Arp 2021 (wie Anm. 7), S. 619.
- 18 Finsler baute ab 1932 die Fotoklasse an der Kunstgewerbeschule auf und unterrichtete dort bis 1957.
- 19 Morel von Schulthess, Johanna: *Elsi Giauque 1900–1989. Wegbereiterin der textilen Kunst*; Bern 1997.
- 20 Schilder Bär, Lotte / Wild, Norbert: *Designland Schweiz*; Zürich 2001, S. 179.
- 21 Fornari, Davide / Lzicar, Robert / Owens, Sarah, et al.: *Swiss Graphic Design Histories*; Zürich 2021.
- 22 Museum für Gestaltung Zürich / Menzi, Renate (Hg.): *Willy Guhl. Denken mit den Händen*; Zürich 2022.
- 23 Ausstellung *Sophie Taeuber-Arp. Gelebte Abstraktion*, Kunstmuseum Basel, 2021 / Tate London, 2021 / Museum of Modern Art, New York, 2021/22.
- 24 Taeuber-Arp 2021 (wie Anm. 7).
- 25 Museum für Gestaltung / Flaschberger, Sabine (Hg.): *Atelier Zanolli. Stoffe, Mode, Kunsthandwerk 1905 bis 1939*; Zürich 2022.
- 26 Beyerle, Tulga / Nemeckova, Klara / Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.): *Gegen die Unsichtbarkeit. Designerinnen der Deutschen Werkstätten Hellerau, 1898 bis 1938*; München 2019.
- 27 Schmuttermeyer, Elisabeth / MAK – Museum für angewandte Kunst / Thun-Hohenstein, Christoph, et al.: *Die Frauen der Wiener Werkstätte / Women Artists of the Wiener Werkstätte*; Basel 2020.
- 28 Weese, Maria / Wild, Doris: *Die Frau in Kunst und Kunstgewerbe*; Zürich / Leipzig 1928, S. 11.

