Schweizer Künstlerinnen und ihre Netzwerke zwischen 1850 und 1950
Interdisziplinäres Symposium
Donnerstag und Freitag, 5. / 6. November 2026

Konzept und Organisation
Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA)
Prof. Dr. Roger Fayet, Direktor
PD Dr. Tabea Schindler, Abteilungsleiterin Kunstgeschichte
M. A. Patricia Bieder, Leiterin SIKART SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz
lic. phil. Marianne Wackernagel, Leiterin Wissenschaftsforum
In Kooperation mit der Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz (VKKS), Dr. Chonja Lee

Finanzielle Unterstützung
Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW)
Hans F. Tellenbach-Stiftung, Zürich

Donnerstag, 5. November 2025

Moderation: Tabea Schindler

«Abends malte ich Tempera bei Frl. Frieß». Anna Susanna Fries und ihre Kunstschule für Damen in Florenz
Anna Lehninger

«Eigentliche Historienmalerei großen Stils treibt mit Phantasie und Geschick Frln. Fries in Florenz, die auch ein vielbesuchtes Damenatelier hält. Ihre Cartons zu Hausverzierungen, die sie dort in Sgraffito ausgeführt, zeigen ein sehr hübsches phantasievolles dekoratives Talent.» Derart umschrieb der deutsche Kunstschriftsteller Friedrich Pecht 1873 in seinem Bericht über Kunst und Kunstindustrie an der Weltausstellung in Wien das Werk der schweizerischen Künstlerin Anna Susanna Fries (1827–1901). Selbstbewusst hatte diese sich nicht nur das männlich besetzte Schaffensgebiet der Sgraffito-Kunst erobert, sondern sich auch international als Leiterin ihrer eigenen Schule einen Namen gemacht.
Von Kindheit an befreundet war sie mit Johanna Spyri, die sie 1852 als junge Frau porträtierte, sowie mit Betsy Meyer. Schon früh erhielt Fries Aufträge aus dem Zürcher Patriziat und beteiligte sich zwischen 1850 und 1885 rege an den Turnusausstellungen der Künstlergesellschaft. Einen Höhepunkt bildeten Porträtaufträge aus adeligen Kreisen, darunter das niederländische Königshaus. Studienreisen führten sie unter anderem nach Italien, Ägypten und in den Nahen Osten. Zwischen 1871 und 1875 betrieb Anna Fries eine eigene «Kunstschule für Damen» in Florenz; zu ihren Schülerinnen zählten neben der jungen Clara von Rappard auch Emma Bindschedler, Jenny Hippenmeyer oder die Norwegerin Harriet Backer.

Wie lässt sich aus heutiger Perspektive dem Unterricht an dieser Schule nachspüren, der zu Fries' Lebzeiten als bedeutende Leistung anerkannt wurde, von dem jedoch nur wenige unmittelbare Zeugnisse überliefert sind? Anhand von persönlichen Aufzeichnungen und Briefen einzelner Schülerinnen und von Werken, die vermutlich im Zusammenhang mit dem Unterricht entstanden sind, wird im Vortrag nachgezeichnet, wie Anna Fries durch das Studium am lebenden Modell, Vorlesungsbesuche in Anatomie und die Ermunterung zu ersten Experimenten mit neuen Maltechniken einzelne Schülerinnen begeisterte und prägte. So ergibt sich ein – wenn auch teils unscharfes – Bild weiblichen Kunstunterrichts Ende des 19. Jahrhunderts.

Anna Lehninger, geb. 1979, Dr. phil. Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien, Promotion an der Universität Bern. Seit 2020 Projektmitarbeiterin der Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung und Fotoarchiv; seit 2021 assoziierte Forscherin am Schweizerischen Institut für Kinder- und Jugendmedien, Zürich. Seit 2005 Ausstellungen und Publikationen zur Künstlerinnenforschung. 2025 Co-Kuratorin der Ausstellung *In Frauenhand. Künstlerinnen aus fünf Jahrhunderten* in der Zentralbibliothek Zürich.

Die Zürcher Malerinnen Jenny Hippenmeyer und Emma Bindschedler: zur Rekonstruktion weiblicher Berufswirklichkeit aus neuen Quellenfunden
Monica Seidler-Hux

Die Erforschung der Schweizer Künstlerinnengeschichte weist weiterhin erhebliche Lücken auf. Eine Vielzahl von Akteurinnen, die das Fundament für nachfolgende Generationen legten, ist weiterhin im kollektiven Gedächtnis unsichtbar. Das Kurzreferat widmet sich zwei Vorläuferinnen aus Zürich: Jenny Hippenmeyer (1851–1911) und Emma Bindschedler (1852–1900). Beide studierten – vor Ottilie W. Roederstein und Louise Breslau – privat im Ausland und in Zürich, teilweise gemeinsam. 1892 eröffneten sie in Köln eine Kunstschule für Damen und engagierten sich in der bürgerlichen Frauenbewegung. Nach Bindschedlers Tod wurde Hippenmeyer als Entwerferin künstlerischer Reformkleider, Theosophin und Weltreisende aktenkundig.
Ihre Wiedersichtbarmachung steht vor einer methodischen Herausforderung: Während schriftliche Quellen ihre beruflichen Laufbahnen und wesentliche Lebensstationen belegen, sind kaum Werke überliefert. Zwei Schüsselwerke befinden sich im Kunstmuseum Thurgau: Emma Bindschedlers Porträt von Jenny Hippenmeyer (1893, Kniestück) und Hippenmeyers Selbstporträt (1896, Brustbild). Ausgangspunkt des Beitrags sind zwei neue Quellenfunde in Privatbesitz: Aufzeichnungen einer Mitstudentin über den gemeinsamen Unterricht in Florenz und Hippenmeyers Reisebriefe. Welche Einblicke eröffnen diese bisher unpublizierten Selbstzeugnisse in Ausbildungswege, Netzwerke sowie die Berufs- und Lebenswirklichkeit von Malerinnen?
Der Beitrag versteht sich als Plädoyer für eine systematische Pflege von Archivgut – unabhängig von Zeitgeschmack und temporären Wertmassstäben – und für ein akribisches Quellenstudium, gerade im Zeitalter von KI.

Monica Seidler-Hux, M. A., studierte Kunstgeschichte und Germanistik an der Universität Zürich und stiess mit ihrer Masterarbeit und einer anschliessenden Retrospektive im Kunstmuseum Thurgau 1999 die Wiedersichtbarmachung der Thurgauer Künstlerin Martha Haffter (1873–1951) an. Sie ist seit Jahren als Museumspädagogin, Kulturjournalistin und Lektorin und seit 2015 als wissenschaftliche Mitarbeiterin

in der Handschriftenabteilung der Zentralbibliothek Zürich tätig. 2020 erschien ihre Biografie und Briefedition über den bis dahin als Romanfigur verkannten Thurgauer Ingenieur Johann Ulrich Müller. 2023 folgte eine umfassende Monografie über Leben, Werk und Rezeption von Martha Haffter.

Moderation: Sarah Burkhalter

The Stadlerschule Network: Training, Patronage, and the Diverging Paths of Women Artists in Zurich around 1900

Saeedeh Setayesh-Schnitzer and Johannes Thomann

Founded in 1899 by the painter Luise Stadler and the philanthropist Jenny Pestalozzi (1860–1940), daughter of the Zurich banker Adolph Salomon Pestalozzi and likely the school's principal financial backer, the *Kunst- und Kunstgewerbeschule für Damen* (Stadlerschule) was one of the most significant private art schools for women in Switzerland around 1900. Located from 1902 in the former studio of Arnold Böcklin on Böcklinstrasse and operating until 1945, it trained a notable cohort of women artists whose careers unfolded in strikingly different ways. This paper reconstructs the school's network of teachers, students, patrons, and publishing platforms as a lens through which to examine the structural conditions shaping women's artistic careers in Zurich.

The central case study is Sophie von Wyss (1874–1951), one of the school's most accomplished students. Her illustrations for the birthday book of Duchess Wera von Württemberg show how trans-national personal connections – rather than institutional recognition – could open unusual professional opportunities for women artists unknown beyond Switzerland. Her early success in national exhibitions, the federal purchase of her etchings, and her publication in the *Zürcher Taschenbuch* as part of an organised patronage programme for young Zurich women artists document a promising career that stalled through marriage, illness, and the unacknowledged absorption of her intellectual labour into her husband's 1938 orientalist monograph.

Situating Sophie von Wyss within her fellow students – Helen Dahm, Gertrud Escher, Martha Sigg, Emy Fenner, and Lydia Ammann – the paper examines the school's gendered constraints: women were excluded from oil painting, a privilege reserved for the male *Meisterschüler* admitted alongside them. It analyses key teachers as brokers of opportunity: Hermann Gattiker, who served on the Sammlungskommission der Zürcher Kunstgesellschaft and the Eidgenössische Kunstkommission, and Ernst Würtenberger, whose connections linked the school to art circles in the Rhine region, alongside Hans Sturzenegger and Ernst Georg Rüegg. It considers the patronage structures that gave students their first public platforms – the illustrated press (*Die Schweiz,* 1901 and 1911) and the *Zürcher Taschenbuch* – and traces the diverging trajectories of those who remained unmarried and active (Dahm, Escher, Sigg, Fenner) against those who withdrew after marriage, a pattern that was structurally conditioned.

The Stadlerschule thus emerges not only as an educational institution but also as a network node: a site where artistic training, social connection, and the negotiation of gender constraints intersected, and whose legacy remains only partially recovered.

Setayesh/Thomann, "Bilder der Bürgerstochter zu Gedichten der Grossfürstin: Sophie von Wyss' Illustrationen zum Geburtstagsbuch der Wera von Württemberg." *Librarium* 66 (2023) 25–44;
Setayesh/Thomann, "Sophie von Wyss – Künstlerin und Wissenschaftsautorin wider Willen." *Librarium* 67 (2024) 134–154.

Saeedeh Setayesh-Schnitzer (PhD Art History, UZH 2024), dissertation on photographs and postcards in shaping historical memory during the Iranian Constitutional Revolution (1905–1911). Teaching at UZH and art institutions in Iran. Research on visual culture, media, and historical memory in the Middle East. Co-curator of "Layers of (Re)Naming," at the exhibition *Renaming – People, Things, Places,* Ethnographic Museum UZH, 2026. Selected publications in *Librarium* and the *Journal of Arts & Humanities*. saeedeh.setayesh@gmail.com.
Johannes Thomann (Dr. phil. 1992), study of art history at the universities of Zurich (UZH) and Vienna, and oriental languages in Tübingen. Frances Yates Fellow at the Warburg Institute London, 1989–1990. Wissenschaftlicher Mitarbeiter UZH (Asien-Orient-Institut AOI) 1992–2020. Since then, Visiting Researcher AOI. Selected publication: "Pietro d'Abano on Giotto," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* 54 (1991), 238–244.

De la formation académique à l'engagement professionnel de quelques artistes femmes actives en Suisse romande autour de 1900
Isaline Pfefferlé

Les artistes suisses Julia Bonnard (1860-1927), Juliette Calame (1864-1933), Marie-Thérèse Franzoni (-Patron) (1856-1931), Berthe Sandoz-Lassieur (1882-1919), Valentine Métein-Gilliard (1891-1969), Aimée Rapin (1869-1956), Marguerite Reutter-Junod (1883-1968), Marguerite Vallet-Gilliard (1888-1918) et Louise Weibel (1865-1913) cumulent deux étapes communes importantes dans leurs carrières individuelles : elles ont été formées dans la même institution, l'École des Beaux-Arts de Genève, puis se sont engagées professionnellement, au niveau romand, dans la création ou le développement de la Société suisse des femmes peintres, sculptrices et décoratrices (SSFPSD). Dans la Cité de Calvin, elles ont été élèves de la même institution, mais ont reçu des enseignements pédagogiques différents, car prodigués dans des antennes structurelles différenciées et durant deux périodes distinctes, soit avant et après l'entrée officielle des femmes aux formations beaux-arts. Une partie d'entre elles s'est formée au sein de l'École des Demoiselles avant 1884, une école de dessin réservée aux femmes, véritable alternative à la formation Beaux-Arts, à laquelle elles ne sont pas admises, tandis que les autres se sont formées à l'École des Beaux-Arts, après l'officialisation de l'entrée des femmes à cette formation historiquement réservée aux élèves masculins.
Figurant parmi la première institution en Suisse à ouvrir les portes de ses formations professionnalisantes aux femmes, l'Académie des Beaux-Arts de Genève est un cas fondamental dans l'étude des pédagogies artistiques helvétiques accessibles aux femmes entre la fin du XIXe et le tournant du XXe siècle. Un premier état des lieux offrira une vision plus approfondie de la singularité de cette institution académique et de l'importance de Genève au tournant du XXe siècle dans l'impulsion et le soutien à la carrière artistique des femmes. Selon l'état de la recherche, un état des lieux de l'évolution des pédagogies reçues par ces neuf artistes à l'École des Beaux-Arts de Genève sera proposé et permettra de relever quelques changements majeurs tels que l'impact des premiers cours en histoire de l'art dispensés officiellement aux femmes par Edouard Ravel (1847-1920) dès 1897 sur la manière dont celles-ci se sont positionnées face à des références historiques et leurs pairs du champ artistique.
Seront aussi rapidement abordées les différentes manières au travers desquelles ces neuf artistes, issues d'un terreau pédagogique et académique aussi diversifié, se retrouvent et s'engagent au sein de la SSFPSD, la faîtière de la profession d'artiste au féminin. Quelques exemples parlants viendront

mettre en lumière leurs multiples contributions à cette société, certaines inconnues, d'autres inédites, allant de sa fondation à sa gestion centrale ou régionale, d'engagements significatifs lors des jurys d'expositions à des prises de décisions marquées et répétées lors d'assemblées générales ou de séances de comités.

Isaline Pfefferlé est historienne de l'art et chercheuse spécialisée dans les formes d'art moderne et contemporain liées à l'environnement, le paysage et sa construction, ainsi que dans les notions critiques de l'ultra-local en Valais, en Suisse et dans l'arc alpin. Ses recherches portent sur l'étude interdisciplinaire et critique de l'historiographie de l'art helvétique au regard de son contexte européen, la revisibilisation d'artistes marginalisé·e·s (1845-1945) et l'analyse de la constitution et des orientations des collections publiques et privées en Suisse. Elle réalise actuellement un doctorat à l'Université de Neuchâtel portant sur l'étude des trajectoires professionnelles des femmes artistes formées et actives à Genève et en Suisse romande, sous la direction de Prof. Régine Bonnefoit (UniNe) et la codirection de Prof. Frédéric Elsig (UniGe).

Wege zur künstlerischen Identität: Die Malschule Max von Mühlenen als prägendes Netzwerk für Berner Künstlerinnen
Steffi Göber-Moldenhauer

Nach seiner kriegsbedingten Rückkehr aus Paris gründete Max von Mühlenen (1903–1971) im Jahr 1940 eine private Malschule im Dachstock des Berner Kornhauses, welche er nach dem Vorbild freier französischer Akademien konzipierte. Hier entstand eine Institution, die sich zu einem zentralen Netzwerkknoten für zahlreiche Berner Künstlerinnen (und auch einige Künstler) für über mehr als zwanzig Jahre entwickelte. Für die Künstlerinnen bot die Malschule eine essenzielle Alternative: Einerseits verhinderte der Krieg eine geplante Ausbildung in Paris, andererseits erwies sich die traditionell-akademische Lehre der Berner Gewerbeschule für ihre künstlerischen Ansprüche als unzureichend. Von Mühlenen etablierte als didaktische Neuerung vor allem das freie Aktzeichnen. Zudem verschaffte er den Schülerinnen durch seinen Einsitz in der kantonalen und eidgenössischen Kunstkommission institutionellen Zugang und Sichtbarkeit innerhalb der Berner Kunstszene. Sie stellten zusammen aus, teilten sich Ateliers, trafen sich privat, traten gemeinsam in den Berufsverband ein und begleiteten und unterstützen sich in tiefer Freundschaft bis zum Tod.
Seit der Gründung der Nachlassinstitution ArchivArte hat sich dort – bedingt durch die explizite Schwerpunktsetzung auf Nachlässe von Künstlerinnen – eine kontinuierlich wachsende Sammlung von Nachlässen jener Künstlerinnen gebildet, die aus der Malschule Max von Mühlenens hervorgingen. So kommt es zu einer historisch nicht intendierten Wiederzusammenführung des Wirkens dieser Künstlerinnen. Durch die Einbindung des Archivs von Max von Mühlenen selbst wird dieser Quellenbestand zusätzlich verdichtet. Der in dieser Form singuläre Fundus ermöglicht einen repräsentativen Einblick in das Netzwerk, das künstlerische Schaffen der beteiligten Künstlerinnen sowie die Institution ihrer Ausbildung und eröffnet neue Forschungsperspektiven.

Steffi Göber-Moldenhauer, geboren 1976, studierte in Basel, Edinburgh und Berlin Kunstgeschichte, Psychologie und Soziologie und besitzt einen Master of Advanced Studies in Archival, Library and Information Science. Seit 2011 ist sie freischaffende Kunsthistorikerin. Ihr Hauptmandat liegt in der Geschäftsleitung der Nachlassinstitution ArchivArte in Bern. In dieser Funktion betreut, erschliesst und

vermittelt sie Nachlässe von vorrangig Künstlerinnen. Daneben engagiert sie sich mit Einsitz in verschiedenen Stiftungen und Vereinen für die Sichtbarmachung und Professionalisierung von privat institutionalisierter Nachlasspflege in der Schweiz.

Moderation: Marianne Wackernagel

Sichtbarkeit organisieren. Künstlerinnen-Ausstellungen und Vereinsnetzwerke um 1900 in der Schweiz und in Deutschland
Sophie Giger

Um 1900 war der europäische Kunstmarkt weitgehend von Männern dominiert. Dennoch etablierten sich seit den 1890er-Jahren europaweit zahlreiche Künstlerinnen-Ausstellungen, zunächst auch ausserhalb institutionalisierter Künstlerinnenvereinigungen. Bislang ist wenig darüber bekannt, welches Profil diese Ausstellungen hatten, welche Künstlerinnen daran teilnahmen und wie sie international vernetzt waren.
Welche Rolle spielten diese Ausstellungen für die Professionalisierung und Vermarktung der beteiligten Künstlerinnen? Unter welchen institutionellen Bedingungen fanden sie statt, wie positionierten sich die Künstlerinnen gegenüber etablierten Künstlerverbänden, und welche überregionalen Verbindungen lassen sich nachzeichnen? Diesen Fragen geht der Vortrag anhand früher Ausstellungs- und Vereinsaktivitäten in der Schweiz und vergleichbarer Entwicklungen in Berlin nach. Im November 1902 fand im Kunstmuseum Bern die erste «Malerinnen-Ausstellung» der Schweiz statt; 1905 folgte eine zweite Ausstellung. 1909 gründete sich die Berner Sektion der Gesellschaft schweizerischer Malerinnen und Bildhauerinnen. Die Berner Initiativen werden mit parallelen Entwicklungen im deutschsprachigen Raum in Beziehung gesetzt.
Einen frühen Bezugspunkt bildet die 1891 von der Galerie Fritz Gurlitt in Berlin organisierte «Internationale Kunstausstellung von Werken hervorragender Künstlerinnen des In- und Auslandes». Sie verweist auf das wachsende kommerzielle Interesse an der Präsentation von Werken von Künstlerinnen. Während solche Ausstellungen zunächst vorwiegend von Galerien organisiert und kuratiert wurden, nahm um die Jahrhundertwende die Zahl selbstorganisierter Initiativen zu. Dazu zählt die 1905 gegründete «Verbindung bildender Künstlerinnen Berlin–München». Ihre erste Ausstellung von 1906 wird der zweiten Berner «Malerinnen-Ausstellung» von 1905 gegenübergestellt. Der Vergleich fragt danach, welche unterschiedlichen Organisationsformen und Ziele die Ausstellungen prägten und welche Möglichkeiten sie den beteiligten Künstlerinnen eröffneten. Zugleich zeigt er, dass die Initiativen in der Schweiz nicht isoliert entstanden, sondern Teil einer europaweiten Entwicklung waren, in der Künstlerinnen zunehmend eigene Ausstellungsformen entwickelten, sich professionalisierten und über Landesgrenzen hinweg vernetzten.

Sophie Giger studierte Kunstgeschichte und Kulturanthropologie an den Universitäten Zürich und Basel sowie Kunstwissenschaft an der Technischen Universität Berlin, wo sie 2025 ihr Masterstudium mit einer Arbeit zu Künstlerinnen-Ausstellungen im modernen Kunsthandel abschloss. Ihr Interesse gilt insbesondere den Netzwerken von Künstlerinnen, dem Ausstellungswesen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts sowie der Kunstmarkt- und Institutionsgeschichte. Diesen Fragen widmet sie sich auch in ihrem aktuellen Dissertationsvorhaben, das die Künstlerin Louise-Cathérine Breslau und ihre Verbindungen innerhalb der Pariser Kunstszene und darüber hinaus in den Blick nimmt.

Neben ihrer Forschung ist Sophie Giger am Kunstmuseum Basel als kuratorische Assistentin in der Abteilung 19. Jahrhundert / Klassische Moderne tätig, wo sie an einem Ausstellungsprojekt zu Arnold Böcklin mitarbeitet. Weitere Einblicke in die museale und kunsthistorische Praxis gewann sie unter anderem am Kirchner Museum Davos und im Schweizerischen Kunstarchiv von SIK-ISEA.

«Die Walze» (1903–1922) – Frauen als Mitglieder – keine Jurierung!
Matthias Fischer

Ein wenig bearbeiteter Aspekt der kunsthistorischen Forschung in der Schweiz und in Deutschland ist die Geschichte der Vereinigung von schweizerischen Grafikkünstlern «Die Walze». Gegründet wurde «Die Walze» im Frühjahr 1903 von aus der Schweiz stammenden Grafikkünstlern in München unter der Führung von Albert Welti, Ernst Kreidolf und weiteren. Die Vereinigung verband rund 80 Kunstschaffende beider Geschlechter und hatte sich zum Ziel gesetzt, «durch Wanderausstellungen und Radierungen, Lithographien und Holzschnitten echte Kunst in weite Kreise des Volkes [zu] bringen». Die gesellschaftlich und weltanschaulich rege Kunstszene in der damaligen Haupt- und Residenzstadt des Königreichs Bayern hatte diese Männer und Frauen angeregt, pionierhaft ein Vorhaben umzusetzen, das durch folgende Regelungen bestimmt war: 1. die Offenheit für alle künstlerischen Ausdrucksformen in den druckgrafischen Techniken, 2. die wirtschaftliche Selbstorganisation von Ausstellungen und weiteren Aktivitäten im In- und Ausland (Deutsches Reich und Schweiz), 3. die Zusammenstellung der Werke für diese Ausstellungen ohne Jury oder anderweitige Restriktionen sowie 4. als besonderes Merkmal: die Gleichberechtigung der Geschlechter. Diese Kriterien wurden von ihren Mitgliedern ohne revolutionären Gestus umgesetzt. So steht die «Walze» exemplarisch für eine selbstverständlich und unaufgeregt gelebte Unterstützung durch die männlichen Kollegen. Für alle ging es um verbesserten Marktzugang durch Bündelung der gemeinsamen Interessen, Verbindungen und Kenntnisse. Die Organisation von Ausstellungen und der Verkauf der Grafikblätter standen im Vordergrund. Um die Kosten tief zu halten, wurden diese von einer Vorstandsgruppe mit Geschäftsführung selbst organisiert und rationalisiert. Die Geschäftsidee erfuhr nach über einem Jahrzehnt, mit dem Beginn des Ersten Weltkriegs, eine Zäsur. Eine Reaktion war der vollständige Rückzug in die Eidgenossenschaft, ein Umstand, der den schleichenden Niedergang einleitete.
Der Symposiumsbeitrag beleuchtet die Aspekte Mitgliedschaft von Künstlerinnen und Jurierung näher.

Matthias Fischer, geboren 1960 in München. Studium der Politischen Wissenschaften in München und Studien der Kunstgeschichte, Politischen Wissenschaften und Klassischen Archäologie in Bern. 2006 Promotion mit einem Thema über Karriere und Werk des jungen Ferdinand Hodler. Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kunstmuseum Bern und am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich; 2013 bis 2018 Kurator der Kunst- und Grafiksammlung im Museum zu Allerheiligen in Schaffhausen; Mitglied der Kunststiftung Zürichsee, Horgen, und der Stiftung Geschwister Züricher, Bern. Forschungsschwerpunkte: Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Ferdinand Hodler, Schweizer Kunst und ihre europäischen Verbindungen, schweizerische Kunstinstitutionen, Ausstellungs- und Mediengeschichte der Kunst.
Lebt und arbeitet als freischaffender Kunsthistoriker und Autor in Zürich.

Irmgard Burchards «Art réaliste et abstrait» im Umfeld der Gruppe 33, der Allianz und der Ausstellung *Twentieth Century German Art* in London 1938

Andreas Alfred Meier

Als Gelegenheitshändlerin von Fluchtgut aus Deutschland, verheiratet mit dem Künstler und Graphiker Richard Paul Lohse, entwickelt sich die unternehmerische Zürcherin Irmgard Burchard von der eigenständigen Galeristin zur Kuratorin einer internationalen Ausstellung mit der in Deutschland verfemten Kunst. Anfänglich als viersprachige Stenotypistin ausgebildet, wird sie schnell zur Direktionssekretärin in Bern und 1928 im neueröffneten Hotel auf dem Monte Verità kurzzeitig Sekretärin, wo sie Kontakte mit Künstlern, Architekten und Kunsthändlern hat. Im neuerbauten Zetthaus an der Badenerstrasse in Zürich entwickelt sie ein eigenständiges Konzept der Kunstvermittlung, parallel zur Allianz-Gründung ihres Mannes, der die Interessen der abstrakten und konstruktiven Kunst vertritt. Ohne eine eigene künstlerische oder kunsthistorische Ausbildung vorweisen zu können, scheint sie durch den Aufenthalt in Berlin und in der Zusammenarbeit mit Peter Merin (Peter Thoene, Oto Bihalji-Merin) sich Kenntnisse der jüngsten Kunstentwicklung angeeignet zu haben. Ihre parallelen kreativen Ambitionen gelangen zu diesem Zeitpunkt nicht zum Durchbruch, aber sie kommt – nach Zürich zurückgekehrt – mit künstlerisch aktiven Frauen wie Anna Indermaur in Kontakt und vertritt zumindest am Rande auch Arbeiten von Sophie Täuber-Arp, neben dem Haupt-Angebot mit Werken von Klee, Schlemmer, Baumeister, Meyer-Amden und Arp, die sie dem Zürcher Publikum in wechselnden Räumen anbietet. Kunst in einem möblierten Wohnambiente zu präsentieren, wird ihre Vermittlungsstrategie. Mitten in diesen Bestrebungen, das in Deutschland verfemte Kunstgut im Auftrag von Sammlern und Künstlern zwischen Zürich und London weiterzuverkaufen, wird sie indirekt Zeugin der Nazi-Kampagne der «Entarteten» Kunst im Sommer 1937 in München und so selbst Initiantin und Hauptorganisatorin der wichtigsten Gegenmanifestation mit Exponenten des Expressionismus, des Bauhauses sowie einiger Konstruktivisten und Surrealisten. Gestützt wird sie dabei durch eine Reihe kompetenter Mitstreitenden in Paris, London und Zürich. Interessanterweise wirken in Burchards Netzwerk von Leihgebern für London auch Frauen unterstützend mit: die nach Ascona emigrierte Malerin und Sammlerin Nell Walden mit ihrer hochkarätigen, im Berner Kunstmuseum deponierten, «Sturm»-Sammlung und die Plastikerin und Sammlerin Maja Sacher-Stehlin mit zentralen Werken von Max Ernst. Zahlreich sind in London Werke von Käthe Kollwitz und Paula Modersohn-Becker, alle aus Schweizer und in der Schweiz deponierten Sammlungen stammend.

Andreas Alfred Meier, geboren 1949. Forschungsschwerpunkte: die 1930er- bis 1950er-Exil in der Schweiz, Gedenken an die physischen Opfer unter bildenden Künstlern in den vom Nationalsozialismus besetzten Gebieten 1933–1945. Untersuchung des Organisations-Netzwerks von *Twentieth Century German Art*, London 1938. Für den Themenbereich «Irmgard Micaela Burchard Simaika» punktuelle Zusammenarbeit mit Johanna Lohse James (1946–1923), mit meiner Frau Dr. Vita Susak, Kunsthistorikerin, der brasilianischen Kunsthistorikerin Dr. des. Nerian Teixeira de Macedo de Lima, São Paulo, sowie mit Dr. Nadine Atallah, Kunstsoziologin, Paris. Aktuelle Recherchen zu den Zusammenarbeitskontakten von Irmgard Burchard mit Picasso, Klee, dem Meyer-Amden-Kreis von Schlemmer und Baumeister mit Oto Bihalji-Merin sowie mit Wilhelm Uhde. www.Irmgard-burchard.ch, www.twentieth-century-german-art-london-1938.ch, www.memoriart33-45.org. Print-Publikationen vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Andreas_Alfred_Meier.
Bereitschaft zur Zusammenarbeit mit allen offen Forschenden: info@irmgard-burchard.ch