

Sammeln, bewahren, ausstellen

Autor(en): **Ernst, Meret**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Hochparterre : Zeitschrift für Architektur und Design**

Band (Jahr): **34 (2021)**

Heft [15]: **Kunstmaschine im Sonntagskleid**

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-965836>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Sammeln, bewahren, ausstellen

Das neue Kunsthaus bietet den Kuratorinnen und Konservatoren mehr Raum. Darin finden aktuelle Themen und alte Steckenpferde Platz.

Text: Meret Ernst

Noch liegen sie auf Tischen, die acht schrumpeligen Skulpturen von Tracey Rose's mehrteiligem Werk *«A Dream Deferred (Mandela Balls)»*, und warten auf ihren Platz. Transportkisten stehen in der Ecke; aus den Kartons wird eben Hannah Höchs kleine *«Dada-Mühle»* sorgfältig aus dem Seidenpapier gewickelt und auf den Sockel gestellt. Gerhard Richters *«Acht Lernschwestern»* hängen bereits so, als gäbe es keinen anderen Ort für das Frühwerk. – Die Sammlung zieht ein, und die Räume im ersten Stockwerk des Erweiterungsbaus füllen sich einer nach dem anderen. Es herrscht eine Stimmung wie im Theater, bevor der grosse Vorhang gezogen wird. Dabei haben sich die Kuratorinnen und Konservatoren bereits lange vor der etappenweisen Eröffnung mit dem Bau auseinandergesetzt.

Genau gesagt seit zwanzig Jahren, meint der Direktor, der das Haus 2023 verlassen wird. Christoph Becker skizzierte kurz nach seinem Antritt im Jahr 2000 das erste Konzept des Erweiterungsbaus. Nun schreitet er durch die Räume und schildert das Glück des Bauherrn. Die Zusammenarbeit mit dem museumserfahrenen Architekten David Chipperfield und dessen Berliner Büro sei eng gewesen. Sie reichte bis zur Lackfarbe der Türen und bis zur Art, das Messing zu behandeln. Es galt tausend Dinge zu entscheiden. Wandabschlüsse, Fussböden, Türgriffe – für alles gab es eine Bemusterung. Der Direktor war dabei, als die Steine in der Halle verlegt wurden, und blickte dem Handwerker über die Schulter, der die Balustrade während vier Wochen rundschliff.

Wichtiger noch war das mit Chipperfield geteilte Verständnis, dass ein Museum nicht nur Raum für Kunst bietet, sondern auch als Institution in und mit der Öffentlichkeit entsteht. Beides prägt die architektonische Form. Die Beziehung zur Öffentlichkeit gewichtet Becker inzwischen stärker als die zur Kunst und bezieht sich dabei auf die Geschichte des Kunsthauses. Karl Moser setzte bereits 1910 architektonisch um, was der Kunstverein wünschte: einen Ort in der moderat aufstrebenden Stadt, an dem die Kunstsammlung, die erst noch beträchtlich wachsen musste, und die interessierten Bürgerinnen aufeinandertreffen sollten. Zur Kunstbetrachtung, zum gemeinsamen Austausch. Ausdruck fand dieser Wunsch etwa im grosszügigen Treppenhaus.

Heute will das Museum das Publikum nicht länger kunsthistorisch erziehen, sondern kollektiven Austausch und Erfahrungen ermöglichen. Es geht also um Identifikation: diejenige der Stadt mit der Institution und umgekehrt; des Publikums mit dem Haus und umgekehrt. Aus-

druck davon ist die Öffnung des Erweiterungsbaus zur Stadt hin. Mit der öffentlichen Durchgangshalle, die kein Fluchtweg ist und deshalb bespielt werden kann, mit den Fenstern, die zwar Wandfläche verringern, aber den Werken das nötige Licht geben, den Blick auf die Stadt erlauben und von aussen das Publikum sichtbar machen. Und ja, der Bau ist *«instagrammable»*.

Die Kuratorinnen loben derweil die gut proportionierten Räume, die bespielt und nicht überwunden werden müssen. Die Werke haben Luft, die Raumabfolgen sind variabel bespielbar und eröffnen mit dem Altbau eine differenzierte Programmierung der Ausstellungen. *«Wir haben erhalten, was wir uns gewünscht haben»*, sagt der Direktor.

Sammlung Emil Bührle

Platz wird auch frei für über 170 Werke, die der Waffenindustrielle Emil Bührle gesammelt hatte. Seit 1960 werden sie von der gleichnamigen Stiftung verwaltet. Diese umfasst rund ein Drittel aller Werke, die Bührle zeitlebens akquiriert hatte. Die kunsthistorische Qualität der Sammlung, die nun als Dauerleihgabe ins Kunsthaus kommt, ist unbestritten. Doch die Entstehung der Sammlung ist höchst umstritten. Bührle war ein skrupelloser Waffenfabrikant, der seine unternehmerischen und sammlungsbezogenen Tätigkeiten eng verflochten konnte. Daran lässt die von der Stadt Zürich in Auftrag gegebene Studie *«Kriegsgeschäfte, Kapital und Kunsthaus»* des Historikers Matthieu Leimgruber keinen Zweifel. Eine Petition forderte im Januar 2021 erneut, dass ein Dokumentationsort zur Sammlung Bührle unabhängig erarbeitet und errichtet werde. Das Kunsthaus hat sich bereits im Abstimmungskampf 2012 verpflichtet, die Geschichte dieser Sammlung zu dokumentieren, behält sich aber die Einrichtung als Teil eines kuratorischen Konzepts vor. Platz findet sie nun im zweiten Obergeschoss des Erweiterungsbaus, in einem Raum von rund 90 Quadratmetern. Ausserdem gibt es einen Audioguide, der auch Fälle von Raubkunst und Restitution herausgreift und die Dokumentation in die Ausstellung hinein verlängert. Auch Führungen und ein online zugängliches Digitalium sind vorgesehen. Denn allen Beteiligten ist klar: Dem Kunstgenuss allein darf und kann diese Sammlung nicht überlassen werden. ●

Literaturhinweis:

Das kontaminierte Museum. Das Kunsthaus Zürich und die Sammlung Bührle. Erich Keller. Rotpunktverlag, Zürich, Fr. 26.–



Cathérine Hug,
Kuratorin
Hannah Höch
(1898–1978),
«Die Dada-Mühle»,
um 1920.
© 2021 ProLitteris,
Zürich

«Dada ist mein Steckenpferd.»

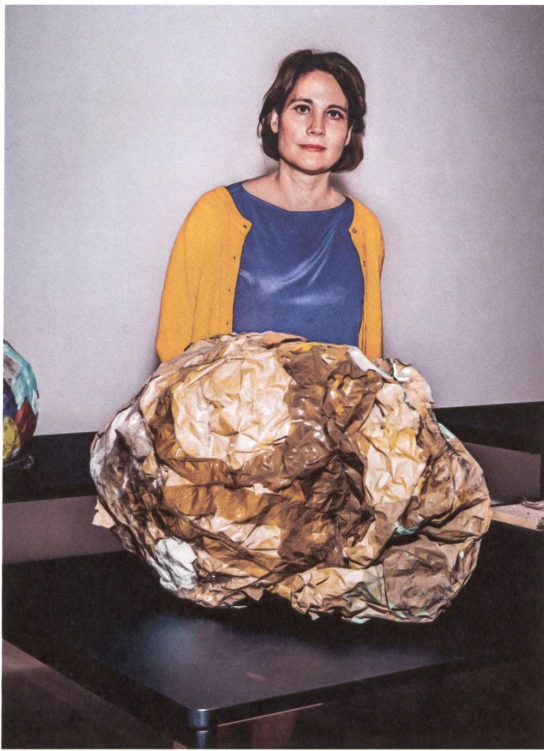
«Das Kunsthaus ist bekannt für seine umfangreiche Sammlung dadaistischer Kunst. Als kritisch denkende Ausstellungskuratorin für moderne Kunst greife ich gerne darauf zurück. Denn Dada hinterfragte Autorschaft, Medien und Machtstrukturen, arbeitete prozessorientiert und kollektiv, kurz: Dada erweiterte den Kunstbegriff radikal. Nun erhält Dada im Erweiterungsbau einen zentralen Raum. Als Kabinett ist er zwar klein, aber man kommt nicht darum herum. Dada nutzte schon immer das kleine Format, das Ephemere, die Collage, die Zeitung, das prekäre Material, die Infiltration. Im neuen Kabinett können wir 30 bis 40 Exponate zeigen – eine ganze Ausstellung auf wenigen Quadratmetern! In einem Prozess des Editierens werden wir alle vier Monate alternierend monografische Präsentationen zeigen und Themen wie Tanz, Geld, Schmerz, Krieg, Gender, Politik oder Rausch aufnehmen. Dabei gehen wir Partnerschaften mit dem Cabaret Voltaire ein, binden die aktuelle Szene ein. Die dadaistische Idee, dass die Kunst aus der Institution ausbricht und den Alltag erfasst, ist gerade in einer Transformationszeit wie der unseren hochaktuell. Wir pflegen Verlustängste, verteidigen unsere persönlichen Vorteile, sollten aber auch ernsthaft an das Gemeinwohl und neue Lebensentwürfe denken – Corona oder auch der Klimawandel fordern uns heraus. Die Dadaisten haben sich getraut, neue Wege zu beschreiten. Sie empfehlen uns, weniger Angst zu haben, auszuprobieren und aus der Dynamik Neues entstehen zu lassen. Eine Kultureinrichtung wie das Kunsthaus kann signalisieren, dass dieser Mut wertvoll ist.»



Philippe Büttner, Sammlungskonservator
Jan Asselijn (1610–1652), «Hafenszene mit Galeerensklaven»,
um 1652

«Das Schöne hat eine düstere Schicht.»

«Im Kunsthaus war das Bild lange unverfänglich mit «Rundbau am Meer mit Orientalen» betitelt. Als ich es genauer anschaute, entdeckte ich die Fusskette bei dem jungen Schwarzen Mann im gelben Mantel und das Füsseisen an den Beinen des beim Brunnen stehenden Mannes. Jan Asselijn, der holländische Künstler französischer Herkunft, malte südliche Landschaften, die oft reales Erleben mit Details kombinieren, die er aus der eigenen Fantasie oder aus anderen Werken schöpfte. Solche Gemälde waren gefragt. Das exzellent gemalte Bild ist von heiterer, lichter Stimmung. Umso überraschender kommt die brutale und menschenverachtende Versklavung zum Vorschein. In der Literatur wird das Bild als Darstellung von Galeerensklaven geführt. Gerade in den Niederlanden wird Sklaverei als Bildthema neu erforscht. Dabei müssen wir auch den Begriff von Hollands «Goldenem Zeitalter» hinterfragen. Wie Asselijn über Sklaverei dachte, wissen wir allerdings nicht. Wollte er das Bild exotisieren, die heitere Stimmung brechen? Er orchestriert die Entdeckung des Bildthemas sehr sorgfältig. Aber was heute skandalisiert, war damals selbstverständlich. Es war auf schreckliche Weise real. Ein Wandtext weist nun auf das Thema hin. Daneben hängen Seestücke, Stillleben und das Gemälde zweier Jaguare, um die Präsenz des Exotischen in jener Zeit sichtbar zu machen. Die Marinebilder nehmen auf, was im zeitlich befristeten «Interventionsraum» nebenan angesprochen ist, den Mirjam Varadinis mit zwei aktuellen Werken von Anna Boghiguian und Kader Attia kuratiert hat: Geschichten von Flucht und dem Erbe des Kolonialismus. Diese Nachbarschaft wirft ein neues Licht auf die alte Kunst. Eine Sammlungspublikation wird diese beiden Räume kommentieren, die wir gemeinsam konzipiert haben. Dabei gilt: Künstlerinnen und Künstler lehren uns zu sehen. Sie geben den Aussagen in ihren Werken eine visuelle Form. Diese muss gut sein, Empörung allein reicht nicht.» →



Mirjam Varadinis, Kuratorin
Tracey Rose (*1974), «A Dream Deferred (Mandela Balls)», 2013.
© Tracey Rose

«Das Werk gibt der Kunst des Globalen Südens eine starke Stimme.»

«Im neuen Kunsthaus bieten wir bisher zu wenig repräsentierten narrativen Raum. Dazu gehört der Umgang mit dem kolonialen Erbe und die Genderdebatte. Das Werk der südafrikanischen Künstlerin Tracey Rose verbindet beides. Sie nimmt eine Metapher aus dem gleichnamigen Gedicht des afroamerikanischen Dichters Langston Hughes auf. Er fragt darin, ob ein aufgeschobener Traum genauso vertrockne wie eine Traube in der Sonne. Rose gestaltet Skulpturen, die wie vertrocknete Weintrauben aussehen – oder eben wie männliche Hoden, wie es der zweite Teil des Titels andeutet. Sie spielt damit auf das Erbe von Nelson Mandela an. In unserer Sammlung macht das Werk den nötigen Bewusstseinswandel sowohl in der Ankaufspolitik als auch in der Präsentation der Sammlung sichtbar. Es gibt der Kunst des Globalen Südens eine starke Stimme. Wichtig ist es, diese Positionen nicht isoliert zu zeigen, sondern sie mit dem Bestand zu verknüpfen. So verwendet die Künstlerin, wie etwa Dieter Roth, von dem das Kunsthaus zentrale Werke besitzt, Schokolade. Indem Rose aber explizit belgische Schokolade nimmt, verweist sie auf die koloniale Ausbeutung Afrikas. Im selben prominent im Erweiterungsbau angesiedelten Raum zeigen wir auch die US-Amerikanerin Judith Bernstein, die als Künstlerin lange nicht anerkannt war und in ihrem Werk mit dem Phallus als Symbol für männlich geprägte Machtstrukturen arbeitet. Von der schwedischen Künstlerin Nathalie Djurberg ist ein Stop-Motion-Video zu sehen, in dem ein Frauenkörper, der in der Kunstgeschichte oft als Objekt der Begierde inszeniert wurde, von Maden und Würmern zerfressen wird. Ja, in diesem Raum werden Genderstereotypen hinterfragt. Und das ist eine globale Aufgabe.»



Christoph Becker, Direktor
Gerhard Richter (*1932), «Acht Lernschwwestern», 1966.
© 2021 Gerhard Richter

«Man schenkt nicht dem Direktor ein Bild, sondern der Institution.»

«Der Sammlung fehlte ein zentraler Baustein, ein museales Hauptwerk von Gerhard Richter. Keine leichte zu füllende Lücke. Seine Werke sind gefragt, teuer und rar. In Zürich befinden sich einige seiner Gemälde in Privatbesitz. Das bedeutendste ist «Acht Lernschwwestern». Wir pflegten das Gespräch mit dem Sammlerpaar Hans B. Wyss und Brigitte Wyss-Sponagel. Kurz vor Eröffnung des Erweiterungsbaus entschieden sie sich, die Serie dem Verein Kunstfreunde Zürich zu schenken. Dieser bereichert seit 110 Jahren unsere Sammlung durch gezielte Erwerbungen. Die Dauerleihgabe gründete auf unserer Annäherung an das Werk Richters mit der Schau zu dessen Landschaften, auf unserem persönlichen Kontakt zum Künstler, der kein solches Frühwerk mehr besitzt, und auf dem langjährigen intensiven Austausch des Sammlerpaars mit Richter. Sicher gehört dazu auch die Chance, dass wir die «Acht Lernschwwestern» nun im Erweiterungsbau zeigen. Das Werk nimmt einen Serienmord an acht jungen Krankenschwestern in der Nähe von Chicago auf. Über den Fall wurde weltweit berichtet; Passfotos der Opfer illustrierten Zeitungsartikel. Richter nahm diese gerasterten, kleinformatischen Abbildungen als Vorlage und malte sie in Porträtgrösse ab. So entsteht die Unschärfe, die sich wie ein Filter über die Gesichter legt. Dadurch verlieren die Porträts ihre physiognomische Präzision, werden archetypisch. Als Serie verweist das Werk auch auf Methoden der Pop-Art, wie sie etwa Andy Warhols «Silver Car Crash (Double Disaster)» nutzte, das im selben Raum hängt. Die Porträts haben etwas Beunruhigendes, und sie haben trotz Patina nichts von ihrer Ausstrahlung und Dichte verloren. Dieses Werk passt einfach perfekt in diesen Raum.»



Sandra Gianfreda,
Kuratorin
Henri Matisse
(1869–1954),
«Nu de dos IV»
1908–1930.
© Succession
H. Matisse / 2021,
ProLitteris, Zurich



Jonas Beyer, Kurator
Paul Cézanne (1839–1906), «Etude d'arbre. Le grand Pin», um 1890

«Der konzeptionelle Ansatz bei Henri Matisse' Rückenakten fasziniert mich stets aufs Neue.»

«Seine bunten, leicht wirkenden «papiers découpés» schmücken Kalender, Teetassen oder Spielkarten, die in Museumsshops weltweit verkauft werden. Dem breiten Publikum ist dieser Teil von Henri Matisse' Werk wohl bekannt. Matisse arbeitete aber nicht nur mit Farbe. Er schuf Meilensteine der modernen Skulptur, darunter die Werkreihe von vier Bronzereliefs «Nu de dos I–IV». Sie gelangte nach der Ausstellung 1959 in die hiesige Sammlung, mit der das Kunsthaus Matisse erstmals als Bildhauer vorstellte. Die Reliefs werden als Teil der Sammlung neu in vier Wandnischen im Moserbau präsentiert, die wie geschaffen dafür sind. Denn nun lesen wir die Folge nicht als Serie, sondern so, wie sie Matisse geschaffen hat: als eigenständige Werke, die ihn über Jahrzehnte hinweg von einer naturalistischen Auffassung in die radikale Stilisierung führten. Diesen Prozess legt er offen, indem er die Gültigkeit der einzelnen Stufen betont – so wie die Zustände einer Druckgrafik. Das hat er übrigens auch in der Malerei so gehalten. Damit bearbeitete er als einer der ersten Maler und Bildhauer ein Thema, das erst nach 1945 die Kunst bewegen sollte: die Ästhetik, die im künstlerischen Prozess selbst liegt. Genau das macht die fortwährende Aktualität seines Werks aus.»

«Das Licht scheint zwischen den Blättern förmlich zu vibrieren.»

«Cézannes Aquarell hat in unserem Bestand zweifellos ikonischen Charakter. Besonders fasziniert mich das Spannungsverhältnis zwischen der geradezu tektonischen Wiedergabe von Baumstamm und Ästen und der Leichtigkeit des Blattwerks. Das Licht scheint darin förmlich zu vibrieren. Hinzu kommt die meisterhafte und wohlkalkulierte Aufteilung in bemalte und unberührte Flächen. Ein eingefrorener Moment also, dem die Würde des Zeitlosen innewohnt. Anders gesagt: Cézanne scheint einer Art Bauplan zu folgen und vermittelt dennoch Frische und Unbefangenheit in der Naturauffassung. Was wir von ihm heute lernen können? Anzuerkennen, dass auch der flüchtigste Augenblick das Potenzial dazu hat, strukturelle Zusammenhänge im Gesamtaufbau unserer Welt zu offenbaren. Wir müssen auf viele äussere Bedingungen Rücksicht nehmen, sobald wir unsere Schätze präsentieren. Die Grafische Sammlung ist deshalb eine Art Schatzkiste, die ihre Reichtümer eher selten zeigt. Sie erlaubt intime Begegnungen, wenn man die Zeichnungen ganz aus der Nähe und ungestört betrachten darf. Zudem bieten diese Rückschlüsse auf die Werkgenese von Gemälden und machen dadurch Entstehungsprozesse anschaulich. Die Sammlung darf und soll wachsen. Durch eigene Ankäufe, aber auch durch Dauerleihgaben oder Geschenke – wir erhalten sie auch deshalb, weil die Werke hier nach höchsten konservatorischen Standards betreut werden. Stets muss man sich fragen: Will man Lücken füllen oder Stärken betonen? Ich tendiere zu Letzterem und sähe daher etwa ein weiteres Pastell von Degas als Gewinn.»