

JAHRESBERICHT 2023

ZÜRCHER KUNSTGESELLSCHAFT

1**ABBILDUNGEN NEUZUGÄNGE**

Ausgewählte Werke und Erläuterungen	12
-------------------------------------	----

2**AKTIVITÄTEN**

Ausstellungen	50
Projekte	62
Sammlung	63
Neuzugänge	67
Grafische Sammlung	73
Bibliothek	76
Restaurierung	77
Kunstvermittlung	81
Allgemeine Veranstaltungen	84
Publikationen	86

3**ZÜRCHER KUNSTGESELLSCHAFT**

Kunsthaus-Besuch	90
Generalversammlung	92
Vorstand und Museumsbeirat	93
Mitglieder	95
Mitarbeitende	96
Sponsoren	100

4**FINANZEN**

Rechnung	102
Betriebsrechnung	104
Bilanz	106
Geldflussrechnung	108
Anhang	109
Bericht der Revisionsstelle	113
Sammlungsfonds	115

SEHR GEEHRTE MITGLIEDER DER ZÜRCHER KUNSTGESELLSCHAFT

2023 war für das Kunsthaus ein Jahr der grossen Entwicklungen. Im ersten vollen Jahr des Betriebs mit Ann Demeester als Direktorin und mir als Präsident der Kunstgesellschaft konnten wichtige Weichen für die Zukunft gestellt werden.

Nach der Eröffnung des Chipperfield-Gebäudes am Heimplatz können wir stolz darauf sein, dass das Museum das zweite Jahr in Folge über eine halbe Million Eintritte verzeichnet – weit mehr als die für das erweiterte Kunsthaus angepeilten 400 000 Besuche. Auch Sie als Mitglieder sind uns, trotz eines leichten Rückgangs gegenüber dem Höchststand 2022, treu geblieben und haben sich in grosser Zahl für das Kunsthaus engagiert.

Der aktive Dialog mit Ihnen als treuer «Fanbase» wurde dank einer neuen Initiative des Vizedirektors Christoph Stuehn und der Direktorin Ann Demeester gefördert. Ein jährliches Mitgliederforum, bei dem Direktion und Geschäftsleitung mit den Mitgliedern in einen lebendigen Dialog treten, wurde ins Leben gerufen und fördert den aktiven Austausch zwischen dem Museum und den Mitgliedern, die sich mit unserem Haus verbunden fühlen.

Ein reichhaltiges und abwechslungsreiches Ausstellungsprogramm zog alle in seinen Bann. Gross angelegte thematische Ausstellungen wie «Re-Orientations» – über den Einfluss des Islams auf die westliche Kunst – und «Zeit» – über die Allgegenwart des Phänomens Zeit in all seinen Erscheinungsformen – wurden mit exquisiten Präsentationen kombiniert, die sich auf den Dialog zwischen Künstlerinnen und Künstlern wie Käthe Kollwitz und Mona Hatoum oder Alberto Giacometti und Salvador Dalí konzentrierten. Kabinettausstellungen, unter anderem über die junge Schweizer Künstlerin Hannah Weinberger und den 1976 verstorbenen Marcel Broodthaers, beleuchteten noch unbekannte Aspekte der ständigen Sammlung des Kunsthauses. Erstmals wurde auch das Foyer Haefner im Chipperfield-Bau mit Kunst bespielt: Die monumentalen Textilarbeiten der polnischen Künstlerin Matgorzata Mirga-Tas konnten von allen, die diesen frei zugänglichen Raum betraten, gesehen und erlebt werden.

Der elegante Neubau ist ein Blickfang, aber auch unsere historischen Gebäudeteile auf der anderen Seite des Heimplatzes bleiben ein beliebter Ort. Im April konnten die letzten Räume, die nach dem Brand wegen Sanierungsarbeiten geschlossen worden waren, der Öffentlichkeit wieder übergeben werden. Dem Team gelang es, diese gewaltige Operation effizient abzuschliessen, und die Besucherinnen und Besucher konnten wieder uneingeschränkt die dort ausgestellten Werke der Sammlung geniessen.

Als neuer Impuls im Bestand wurde die Reihe «ReCollect!» ins Leben gerufen, bei der Kunstschaffende als Kuratorinnen und Kuratoren fungierten und Teile der beeindruckenden historischen Sammlung auf originelle Weise präsentierten, kombiniert mit neuen eigenen Arbeiten. Das Alte und Vertraute wurde so überraschend und abenteuerlich.

Als Annäherung an die Ursprünge des Kunsthauses als Künstlerhaus wurde im vorübergehend leerstehenden Restaurant, das normalerweise von der Stiftung Zürcher Kunsthaus betrieben wird, ein Pop-Up-Projekt lanciert. KunstXausZürich hat Kunst und Gastronomie verbunden und auf der Basis eines Open Calls wurden Kollektive eingeladen, das Restaurant für einige Monate in einen kreativen Treffpunkt zu verwandeln. Damit verband sich das Kunsthaus einmal mehr mit der jungen, innovativen Energie der eigenen Stadt.

Das Museum bot der Öffentlichkeit viele faszinierende Aktivitäten, aber auch hinter den Kulissen wurde auf Initiative der Direktion viel getan, um das Museum zu optimieren, von der Digitalisierung bestimmter Prozesse über die Ernennung eines externen Vertrauensberaters für das Personal, die Organisation von Townhalls für das gesamte Team bis hin zur Formulierung neuer Grundwerte für die Identität des Museums in Zusammenarbeit mit Jung von Matt und der Entwicklung einer Fundraising-Strategie durch das neue kleine, aber aktive Team von Partnerschaften und Philanthropie.

Auch in anderen wichtigen Bereichen wurde eine Strategie entwickelt, die es dem Kunsthaus ermöglicht, nicht nur operativ zu handeln, sondern sich systematisch auf die Zukunft vorzubereiten. Mit der Lancierung einer Provenienzstrategie für Bestände im

Eigentum der Zürcher Kunstgesellschaft und dem Aufbau eines vollwertigen Teams Provenienzforschung, das mit eigenen Mitteln, einer temporären Projektunterstützung des Bundesamts für Kultur (BAK) und mit Mitteln der Legislaturtranche des Kantons 2019–2023 finanziert wurde, änderte sich der Ansatz des Kunsthauses wesentlich. Auf der Grundlage dieser Strategie – die auf der Website des Kunsthauses nachzulesen ist – vertieft und intensiviert das Kunsthaus die Forschung in der eigenen Sammlung und handelt bei Bedarf aktiv. Die Merkmale der neuen Strategie des Kunsthauses zur Provenienzforschung sind: proaktives Vorgehen, professionelle Prüfstandards und Qualitätsstandards, faire und gerechte Lösungen bei substantiierten Hinweisen auf unrechtmässigen Besitz und verbesserte Transparenz und Vermittlung, sowie die Anrufung einer unabhängigen Expertenkommission.

Nachdem angekündigt worden war, dass auf nationaler Ebene per 1. Januar 2024 eine unabhängige Expertenkommission für historisch belastetes Kulturerbe geschaffen würde, verzichtete das Kunsthaus auf die Einsetzung eines eigenen Gremiums.

Im Mai haben Stadt und Kanton Zürich und die Zürcher Kunstgesellschaft auf Empfehlung von Prof. Felix Uhlmann und dem Runden Tisch, Dr. Raphael Gross das Mandat für die Durchführung der Überprüfung der bestehenden Provenienzforschung zur Sammlung Bührle erteilt. Der Ergebnisbericht von Gross, seit 2017 Präsident der Stiftung Deutsches Historisches Museum, wird Ende Juni 2024 erwartet.

Unterdessen blieb das Kunsthaus nicht passiv, sondern unternahm im Dialog mit vielen Partnern und Akteuren eigene aktive Schritte, um die Diskussion um die Sammlung Bührle konstruktiv zu führen. Seit dem 3. November zeigt das Kunsthaus Zürich die Sammlung unter dem Titel: «Eine Zukunft für die Vergangenheit. Sammlung Bührle: Kunst, Kontext, Krieg und Konflikt». Im Zentrum stehen verschiedene – auch widersprüchliche – Perspektiven auf den historischen Kontext, in dem der Mäzen und Waffenproduzent Emil G. Bührle seine Sammlung aufbaute: Hervorgehoben wird die Frage, wie ein differenzierter Umgang mit Geschichte in der unmittelbaren Gegenwart gelingen kann. Schon die Konzeption der Ausstellung fand unter neuen Prämissen statt – nämlich

in Regie eines abteilungsübergreifend und interdisziplinär zusammengestellten Kernteams und mit einem unabhängigen, kompetenten Beirat, der uns immer wieder kritisch hinterfragte. Der Beirat trat wenige Wochen vor der Eröffnung zurück. Das ist bedauerlich und zeigt, wie komplex die Thematik ist und dass Vielstimmigkeit auch zu Dissens führen kann. Vom Publikum hingegen wird die polyphone Neupräsentation gut angenommen. Die vielen interaktiven Angebote werden rege genutzt. Und 2024 wird eine zweite Phase gestartet mit Debatten, Screenings, Performances und Künstlergesprächen. Hiermit lösen wir ein, was ich als Vision für das Kunsthaus bei meinem Antritt postuliert habe und worin Ann Demeester und ich uns einig sind: dass das Kunsthaus neben einem Bilderpalast auch eine Plattform für gesellschaftliche Debatten sein möge.

Der Vorstand unterstützt diesen Ansatz und konnte sich im vergangenen Jahr nach den Rücktritten von Dr. Lukas Gloor und Daniel Hauser über Neuzugänge freuen. Neu wählte die Generalversammlung den passionierten Kunstsammler mit der weltweit bedeutendsten Sammlung zeitgenössischer chinesischer Kunst, Dr. Uli Sigg. Die Stadt Zürich hat die preisgekrönte Künstlerin Latefa Wiersch als neue Vertretung der Künstlerschaft in den Vorstand delegiert.

Neben vielen positiven Entwicklungen gab es in diesem Jahr auch viele Herausforderungen.

Nachdem Ende 2022 auf die interne Vermisstmeldung zweier als Dauerleihgaben im Kunsthaus deponierten Altmeistergemälde, deren Veröffentlichung zu Beginn des Jahres 2023 und Ermittlungen der Polizei keine Hinweise zum Wiederauffinden der Objekte geführt hatte, wurde im Sommer ein Finderlohn ausgesetzt. Die Suche geht weiter.

Der Untergang der Credit Suisse, Partnerin des Kunsthauses seit rund 30 Jahren, konfrontierte uns mit der Frage, ob die Bank ihre Verpflichtungen gegenüber dem Kunsthaus noch würde erfüllen können. Die Direktion intensivierte Gespräche und im Herbst zeichnete sich ab, dass die UBS zur Übernahme des Sponsoringvertrags der Credit Suisse mit dem Kunsthaus im Jahr 2024 bereit ist.

Ein neues Museum, das doppelt so gross ist wie das alte, bringt neue und oft unerwartete Herausforderungen mit sich. Hinter den Kulissen wurden mit massgeblicher Unterstützung der Boston Consulting Group die Auswirkungen dieses «Supersizing» auf die Organisation, das Personal, die Abläufe und die Finanzen nach eineinhalb Jahren Betrieb analysiert. In den kommenden Jahren werden Schritte unternommen, um die immensen Auswirkungen dieser physischen Erweiterung auf den Betrieb und die Finanzierung des Museums zu bewältigen.

2023 war auch das erste Jahr mit einem neuen Subventionsvertrag zwischen der Stadt Zürich und unserem Verein. Es war zweifellos angezeigt, nach 35 Jahren einen Vertrag, der immer nur in einzelnen Passagen aktualisiert worden ist, grundlegend zu überarbeiten. Inhaltlich, betrieblich, finanziell und organisatorisch spiegelt die Leistungsvereinbarung die zeitgenössische Kulturpolitik in der Stadt Zürich und bringt neben der Unterstützung auch zusätzliche Verpflichtungen, die das Kunsthaus erfüllen muss.

Die Covid-Krise hat gezeigt, dass das Kunsthaus unverschuldet einen Ausfall seiner Eigenmittel über mehrere Jahre verkraften muss. Dem trägt der neue Subventionsvertrag Rechnung, indem er Defizite, die über mehrere Jahre anfallen können, nicht drakonisch sanktioniert. Auch grössere Sanierungen, die mit einem Aussetzen von Leistungen, wie z. B. der Vermietung von Flächen oder dem Schliessen von Ausstellungsräumen, verbunden wären, können die Einnahmesituation vorübergehend verschlechtern. Für solche Fälle wird im Vertrag nun vorgesorgt. Das ist gut, denn vor uns liegen grosse Aufgaben. In wenigen Jahren sollen auch die Gebäudeteile von Moser, Müller und Pfister den Nachhaltigkeitskriterien entsprechen, die mit dem Chipperfield-Bau als Pionierleistung im Museumsbau umgesetzt werden konnten.

Mit dem neuen Subventionsvertrag verpflichtet die Stadt das Kunsthaus, seine Rabatte zu erhöhen. Berechtigte erhalten nun dreissig Prozent Reduktion auf die regulären Eintrittspreise und Teilnahmegebühren. Da trotz rekordhohen Eintrittszahlen der Betrieb seit Eröffnung der Kunsthaus-Erweiterung Verlust einfährt, trafen Vorstand und Direktion Vorkehrungen, um den Eigenfinanzierungsanteil des Kunsthauses langfristig zu stärken. Dazu

gehören neben einer proaktiven Fundraisingstrategie ab dem laufenden Jahr auch die Reduktion der Öffnungszeiten am Mittwochabend, die Erhöhung der regulären Eintrittspreise, der Tarife von privaten Führungen, die Gebühr für die Nutzung des Audioguides und höhere Servicepauschalen bei der Begleitung von Film- und Fotoprojekten kommerziell tätiger Unternehmen.

Die grossen finanziellen Herausforderungen, die vor uns liegen, werden auch in den kommenden Jahren viel von uns verlangen. In Verbindung mit einer neuen Dynamik in Programm und Image wollen wir uns ihnen jedoch mit Zuversicht stellen. Dabei zählen wir auf Ihre Unterstützung und Begeisterung für das Haus und freuen uns darauf, Sie oft in unserem Museum begrüessen zu dürfen.

An die Mitglieder des Vorstands der Zürcher Kunstgesellschaft, der ehrenamtlich wirkt, an die Stiftung Zürcher Kunsthaus, den Präsidenten Kaspar Wenger und an den Geschäftsführer Matthias Alber geht mein besonderer Dank.

Mein Dank gilt weiter Stadt und Kanton Zürich, unseren Partnern UBS und Swiss Re sowie allen Sponsoren, Stiftungen und Gönnerinnen und Gönnern.

Zum Schluss möchte ich mich auch persönlich bei allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Kunsthauses ganz herzlich für ihren ausserordentlichen Einsatz bedanken.

Mit Anerkennung und Respekt dürfen der Vorstand, dürfen Sie, liebe Mitglieder, diesen Jahresbericht 2023 zur Kenntnis nehmen. Viel Wissenswertes steckt darin. Persönlich lerne ich viel daraus, und in der Hoffnung, dass Sie mit dem, was Ihr Verein im letzten Jahr erreichte, zufrieden sind, empfehle ich Ihnen diesen Jahresbericht sehr gerne zur Lektüre.

Philipp M. Hildebrand
Präsident der Zürcher Kunstgesellschaft

1

ABBILDUNGEN NEUZUGÄNGE



Unbekannt
Abendlandschaft mit Figurenpaar, undatiert
Ankauf



Johann Heinrich Wüest
Schaffhauser Rheinfall, um 1775
Ankauf

JOHANN HEINRICH WÜEST SCHAFFHAUSER RHEINFALL, UM 1775

Wenige Werke im Kunsthaus Zürich sind dem Publikum so wohlvertraut wie der «Rhonegletscher» (Inv.-Nr. 386) von Johann Heinrich Wüest (1741 in Zürich – 1821 in Zürich). Es darf als Glücksfall bezeichnet werden, dass unser Haus mit dem «Schaffhauser Rheinfall» nun das ursprüngliche Pendant dieses Werkes aus Privatbesitz erwerben konnte¹.

Vereint waren die zwei Gemälde zuletzt in unserer Ausstellung zur Romantik in der Schweiz (13.11.20 – 14.2.21)², und der nun zustande gekommene Kauf ist ein glückliches Beispiel dafür, dass sich im Zusammenhang mit Ausstellungen immer wieder die Möglichkeit einer bedeutenden Erwerbung auftun kann.

Beide Ölgemälde gehörten ursprünglich zu einer 18-teiligen Wanddekoration im Gartensaal des Zürcher Hauses «Zum Wollenhof» (heute Schipfe 59) und hatten dort zweifellos eine Sonderstellung inne, bedenkt man, dass die restlichen Panneaux des Ausstattungsprogramms unspezifische Landschaften darstellen (einige dieser Panneaux befinden sich ebenfalls im Kunsthaus; s. Inv.-Nr. 387–390).

Für eine Wanddekoration fällt auf, dass Wüest nicht nur beim «Rhonegletscher», sondern auch beim «Schaffhauser Rheinfall» dem Himmel auffällig viel Platz eingeräumt hat: jeweils mehr als die obere Bildhälfte wird vom Blau des Himmels und dem bewegten Spiel der Wolken eingenommen, was im funktionalen Zusammenhang einer Wanddekoration durchaus vom Eigensinn des Künstlers zeugt.

Beide Werke sind auch insofern von ausserordentlichem Rang, als sie eigenhändige Interpretationen von kleinformatigen Ölstudien sind, die Wüest einige Jahre zuvor im Auftrag des englischen Naturforschers, Archäologen und Kunstsammlers John Strange angefertigt hat. Dass die diesjährige Erwerbung auch diese zwei Ölstudien umfasst, unterstreicht einmal mehr

die Bedeutung des Ankaufs, stufte doch das Kunsthaus die kleine, für Lord Strange gemalte Holztafel mit dem Rhonegletscher noch 2007 als «verschollen»³ ein.

Nicht nur kann das Kunsthaus mit diesem Zuwachs an kapitalen Werken Wüests ein Stück Zürcher Wissens- und Kulturgeschichte vermitteln. Auch darf unser Haus nun prachtvolle Interpretationen zweier Naturschauspiele direkt nebeneinander präsentieren, die den Zauber des jeweiligen Ortes gekonnt einzufangen vermögen.⁴

Jonas Beyer

- 1 Das Werk stammt aus der umfangreichen Rheinfallsammlung von Peter Mettler.
- 2 Vgl. Ausst.-Kat. Im Herzen wild. Die Romantik in der Schweiz, Kunsthaus Zürich, München/London/New York 2020, S. 158.
- 3 Kunsthaus Zürich. Gesamtkatalog der Gemälde und Skulpturen, hrsg. von Zürcher Kunstgesellschaft, Ostfildern 2007, S. 70.
- 4 Vgl. eingehend zu beiden Werken Ruth Vuilleumier-Kirschbaum, «Spurensuche zum Schaffhauser Rheinfall von Johann Heinrich Wüest», in: Ausst.-Kat. Der Rheinfall. Erhabene Natur und touristische Vermarktung, Mittelrhein-Museum Koblenz, Regensburg 2015, S. 27–38. Dort auch die Erwähnung zweier gezeichneter Vorstudien Wüests zum Schaffhauser Rheinfall, die unsere Grafische Sammlung im Studienband O 49, fol. 39 verwahrt.



Johann Heinrich Wüest
Schaffhauser Rheinfall, 1772



Johann Heinrich Wüest
Rhonegletscher, 1772



Rudolf Koller
Drei Faune mit Kuh und Kalb, 1900
Schenkung Familie Johannes B. Niggli



Umberto Boccioni
Étude d'arbre, 1902
Ankauf



Mary Cassatt
Margot in a Floppy Bonnet
Leaning against a Chair, um 1902
Ankauf



Ferdinand Hodler
Baum am Brienersee vom Bödeli aus, um 1906
Schenkung aus Privatbesitz

FERDINAND HODLER BAUM AM BRIENZERSEE VOM BÖDELI AUS, UM 1906

Das Landschaftswerk von Ferdinand Hodler (1853 in Bern – 1918 in Genf) umfasst über siebenhundert Gemälde, darunter zahlreiche Darstellungen von Wäldern, Seen und Berggipfeln. Häufig gibt es mehrere Fassungen vom gleichen Sujet, etwa vom Thunersee mit Stockhornkette. Die Darstellung von einzelnen Bäumen gehört ebenfalls zu Hodlers Repertoire. Der Maler bezeichnete seine Baumbilder gern als «Bildnis»,¹ also als individualisierte Darstellungen. Mit einem Bild dieses Typus' haben wir es auch bei «Baum am Brienersee vom Bödeli aus» zu tun. Dieses Sujet blieb allerdings einzigartig im umfangreichen Œuvre des Künstlers. Auf einer saftigen Wiese am Ufer des Brienersees steht ein Laubbaum mit prächtiger Baumkrone. Das Buschwerk im Vordergrund verdeckt dessen Stamm nahezu ganz. Am anderen Ufer ist links im Bild die Kirche von Ringgenberg zu sehen und die Bergkette Richtung Niederried bei Interlaken. Hodlers Standort befand sich am sogenannten Bödeli, der Schwemmebene zwischen Thuner- und Brienersee, und zwar in Bönigen, am südlichen Ende des Brienersees.

Hodler hat das Gemälde so angelegt, dass die Mitte des Baumes mit kugelrunder Krone fast mit der Bildmitte übereinstimmt. Die Komposition wirkt dadurch symmetrisch, ohne monoton zu sein. Dynamisiert wird die Bildanlage mit der abschüssigen Bergkette nach rechts und die ungleichmässig verteilten Büsche im Vordergrund sowie mit den Wolken am Himmel. Hodler wird damit seinem Prinzip des Parallelismus gerecht, mit dem er versuchte, anhand von wiederholten Formen und Farben und einer symmetrischen Anordnung Ordnung und Einheit in die chaotische und zufällige Natur zu bringen. Als des Künstlers Aufgabe verstand er, das «ewige Element der Natur auszudrücken».² Während auf früheren Baumbildern weit mehr von der umliegenden

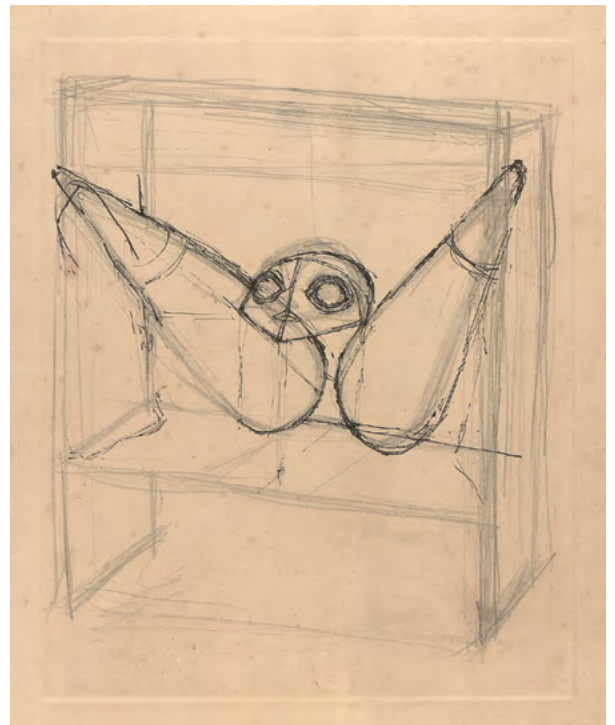
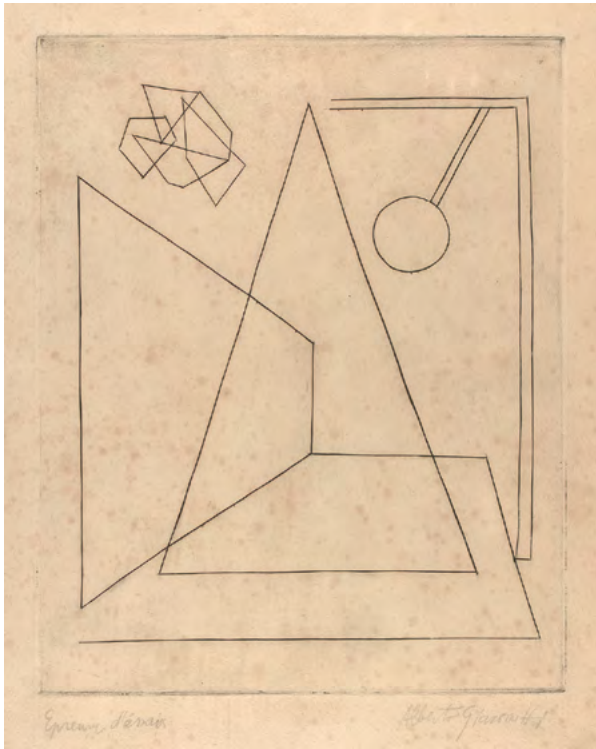
den Landschaft zu sehen ist, isolierte der Künstler nach 1900 die Bäume mehr und mehr und überhöhte sie durch einen Wolkenkranz. Dadurch verlieh er ihnen einen symbolhaften Charakter.

Neben Ölfarben dienten Hodler auch Ölfarbenstifte für die Fertigstellung des Gemäldes. 1902 kamen die sogenannten «Raffaëlli-Ölfarbenstifte» auf den Markt. Der Farbteig ist bei diesen nicht in Tubenform, sondern in Stiftform konserviert. Dieses Farbmateriale erlaubte Hodler Farbakzente zu setzen, aber auch die nachträgliche Überarbeitung seiner Gemälde, denn dessen Verwendung ist in der Regel auf den zuletzt aufgetragenen Lagen des Farbauftrags auszumachen.³ Auf dem Baumbild vom Bödéli aus dürfte Hodler die Ölfarbenstifte – mit Ausnahme des Himmels – auf der gesamten Bildfläche verteilt als Akzente eingesetzt haben.

Um 1906 gehörte Hodler zu den angesehensten und progressivsten Malern in Europa. 1904 feierte er seinen internationalen Durchbruch an der Sezessionsausstellung in Wien und im Jahr darauf wurde ihm ein ganzer Raum an der Berliner Sezession gewidmet. Die berufliche Genugtuung scheint sich in dem heiteren Bild mit dem Baum in voller Pracht wiederzufinden.

Sandra Gianfreda

- 1 Oskar Bächtli und Paul Müller, «Das Landschaftswerk von Ferdinand Hodler», in: dies., Ferdinand Hodler. Catalogue raisonné der Gemälde, Bd. 1: Die Landschaften, mit Beiträgen von Regula Bolleter, Monika Brunner, Matthias Fischer, Matthias Oberli, Zürich 2008, S. 26–27; Charles A. Loosli, Ferdinand Hodler. Leben, Werk und Nachlass, 4 Bde., Bern 1921–1924, Bd. 2 (1922), S. 64–65.
- 2 Bächtli/Müller 2008 (wie Anm. 1), S. 3; Loosli 1921–1924 (wie Anm. 1), Bd. 4 (1924), S. 299.
- 3 Karoline Beltinger, «Bemerkungen zu Ferdinand Hodlers Malfarbengebrauch», in: dies. (Hg.), Kunsttechnologische Forschungen zur Malerei von Ferdinand Hodler, Zürich 2007, S. 151–162, hier S. 156.



Alberto Giacometti
Composition II, 1934-1935 (verso: Projet pour une sculpture)
Alberto Giacometti-Stiftung, Geschenk





Ernst Scheidegger
Kriegsende, 1945
Geschenk von Helen Grob

ERNST SCHEIDEGGER

KRIEGSENDE, 1945

Ernst Scheidegger (1923 in Rorschach – 2016 in Zürich) gehört zu den bekanntesten und wichtigsten Schweizer Fotografen des 20. Jahrhunderts. Er war sowohl mit dem Kunsthaus Zürich als auch mit der Alberto Giacometti-Stiftung eng verbunden. Anlässlich der 100. Wiederkehr seines Geburtstages widmete ihm das Kunsthaus im Berichtsjahr eine Ausstellung, in der sein fotografisches Werk im Zentrum stand (siehe S. 59).

Scheideggers berufliche Entwicklung zeigt von Anbeginn an seine grosse Vielseitigkeit. Von seiner ersten Ausbildung her Schau- fensterdekorateur, begann Scheidegger 1944 als 21-Jähriger mit seiner eigenen Maltätigkeit, die er bis in spätere Jahre ausübte. 1945 bis 1948 besuchte er die Fachklasse für Fotografie bei Hans Finsler an der Kunstgewerbeschule Zürich, wo er u. a. auch Unterricht bei Max Bill (Formenlehre) hatte. 1948/49 war er Assistent des Fotografen Werner Bischof und von Max Bill. 1952 bis 1954 war er als freier Fotojournalist für die legendäre Fotoagentur Magnum tätig. Das Jahr 1953, in dem zwei mit ihm befreundete Fotografen, sein erwähnter Mentor Werner Bischof und Robert Capa, den Tod fanden, brachte eine Zäsur. Scheidegger wandte sich zunehmend von der autonomen Fotografie im Sinne von Magnum ab und spezialisierte sich auf die fotografische Würdigung des künstlerischen Schaffens Anderer, nicht zuletzt desjenigen seines berühmtesten Modells Alberto Giacometti.

Das Kunsthaus besitzt einige eindrucksvolle Beispiele von Scheideggers Arbeit als Maler, die zumeist deutlich von dem Schaffen der Zürcher Konkreten geprägt ist.¹ Vier Werke, ein Ölbild, zwei Gouachen und eine Fotocollage, kamen im Berichtsjahr aus Anlass der oben erwähnten Ausstellung als grosszügige Schenkungen von Scheideggers Lebensgefährtin Helen Grob hinzu (siehe Verzeichnis der Neuzugänge, S. 70/71). Das Ölbild und die eine Gouache zeugen von der Auseinandersetzung mit den Zürcher Konkreten. Die hier vorgestellte kleine Gouache von 1945 aber, die aus Anlass des

Waffenstillstandes vom 8. Mai 1945 nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in Europa entstand, hat ein anderes Gepräge:

Das kleine Bild des zur Entstehungszeit wohl noch 22-jährigen Künstlers ist unten rechts mit dem Monogramm «ES» signiert. Es zeigt, von freien hellblauen Strichen umgeben, eine dichte Komposition, die ganz direkt auf den Moment des Kriegsendes Bezug nimmt. Unten sehen wir in Gelb einen abfallenden Hügel oder wohl vielmehr einen Teil des Globus, dessen Oberfläche mit schwarzen und roten Strichen und Formen gesprenkelt ist. Weiter links verdichten sich diese Elemente vor dem Gelb des Landes und der dunkelblauen Matrix des Himmels zu zeichenartigen Strukturen, unter denen eine rote, sonnenartige Scheibe, Kreuze (wohl Grabkreuze) und gelbe Formen, die zum Teil an fallende Bomben erinnern, zu entdecken sind. Insgesamt präsentiert sich diese Zone wie eine verdichtete Schrift von Formen, die das Geschehen des schrecklichen Krieges lesbar werden lässt. Der grösste Teil der Himmelsfläche aber ist frei und dort schwebt, einen Zweig im Schnabel haltend, eine weisse Friedenstaube. Das durch Picasso neu aktivierte Symbol der Taube erscheint hier als Bote einer neuen, friedlicheren Zeit.

Als kleines Zeichen der Hoffnung in wiederum kriegerischer Zeit wurde das eindrucksvolle kleine Werk in die oben erwähnte Ausstellung integriert. Es konnte dort neben Alberto Giacomettis Portraitgemälde von Ernst Scheidegger von 1959 hängend bewundert werden.

Philippe Büttner

1 Zu Scheidegger als Maler s. Max Bill, «Reminiszenzen», in: Ernst Scheidegger, Photograph, Cinéast, Gestalter, Redaktor, Maler, Verleger, Galerist, Ausst.-Kat Kunsthaus Zürich, Bern 1992, S.200–221.



Sonja Sekula
Open Door, 1949-1951
Vermächtnis Alice Düblin

SONJA SEKULA OPEN DOOR, 1949 – 1951

«I love the silence here [...] All is full of windows. [...] to fulfill the wishdream into touchable matter», schrieb Sonja Sekula (1918 in Luzern – 1963 in Zürich) im Dezember 1946 in einem Brief an Robert Motherwell.¹ Die 28-Jährige schildert hier ihren starken Eindruck, den New Mexico auf sie hinterlassen hat. Das mag angesichts ihrer Herkunft einigermaßen überraschen, gibt der Vierwaldstättersee mit dem ihn umgebenden Alpenpanorama doch Anlass für abertausend staunende Gesichter pro Jahr. Was Sekula in den entlegenen und kargen Gegenden New Mexicos aber finden konnte und in ihrer Kunst verdichtete, hat heute mehr denn je Relevanz: Leere, Stille, Weite... Unsere Aufmerksamkeit ist oft gefangen, und wenn das gerade nicht der Fall ist, sucht sie danach, gebannt und gespannt zu sein. Wir lassen den Blick und die Gedanken kaum noch schweifen. Wir bündeln unsere Aufmerksamkeitsressourcen im digitalen Raum, das «Fenster» dazu ist heute kaum noch grösser als eine Handfläche. Und so radikal, wie Sekulas Aussage gegenwärtig erscheinen mag, wirken auch ihre Bilder aus den 1950er-Jahren. Die Werke muss man erfahren. Sie lassen sich mit ihrer Aura nicht adäquat reproduzieren (was das Verfassen dieses Textes zu einer spannenden Aufgabe macht). Das Kunsthaus freut sich über den Zuwachs dreier Schenkungen von Sonja Sekula aus Privatbesitz. «Open Door» (1949 – 1951) ist eine davon, und wie das Eingangszitat schon erahnen lässt: Es eröffnet den Betrachtenden neue Welten starker räumlich-visueller Erfahrungen, vom urbanen Raum New Yorks bis hin zu den Weiten der Wüste. Diese räumliche Komponente von Erfahrung steht am Ursprung der Werkentwicklung, aber auch sozusagen am Ende in ihrer Publikumswahrnehmung. Die Schöpferin dieser Sinneswelten aus Funken, Schwüngen, Farbarabesken und einem ganzen Pinselballett (oder besser gesagt Ausdruckstanz!) auf Leinwand zählt in Kennerkreisen zu den wichtigsten Vertreterinnen des Abstrakten

Expressionismus. Dem Winterthurer Museumsdirektor Dieter Schwarz und der Zürcher Galeristin Suzanne Bollag ist ihr langer Atem im Einsatz für das bedeutsame Werk Sekulas hoch anzurechnen, in jüngerer Zeit hat ihr das Kunstmuseum Luzern unter der Direktion von Fanni Fetzer eine Retrospektive gewidmet. Und dennoch kennt sie eine breite Öffentlichkeit hierzulande kaum. Das mag viele Erklärungen haben, die aber alle nicht direkt etwas mit ihrer Kunst zu tun haben: Sie war lesbisch, litt an Schizophrenie und entschied sich für den Freitod. Dabei gehören ihre Gemälde zum Subtilsten, Zartesten und Sinnlichsten, was zum Abstrakten Expressionismus gezählt werden kann. Der einflussreiche und von Sekula sichtlich beeindruckte Musikpionier John Cage schrieb über sie: «She was a very intense person, full of humor, energetic frequently laughing. [...] It is a marvelous criticism of our society that when a person becomes that close to Truth about life in general it is a sign that they should be put away.»² Und MANON, Sekula-Freundin und mit Schlüsselwerken und Ausstellungen regelmässig im Kunsthaus vertretene Künstlerin, sagte 1996 anlässlich von Sekulas Einzelausstellung im Kunstmuseum Winterthur: «Menschen waren damals nicht aufnahmefähig für diese Art von Kunst, es hat offensichtlich diese Zeit gebraucht, bis man es sieht».³ Diese Worte haben nichts von ihrer Aktualität verloren, im Gegenteil sind sie vermutlich mehr denn je wirkungsvoll, wie die Kunst, um die es geht.

Cathérine Hug

- 1 Sekula zitiert nach David Hare, «Von New York nach Zürich», in: Dieter Schwarz, Sonja Sekula, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Winterthur und Swiss Institute New York, Winterthur 1996, S.31.
- 2 John Cage zit. nach Nancy Foote, «Who was Sonia Sekula», in: Art in America, Vol. LIX, Nr. 5 [sept.-oct. 1971], S. 79.
- 3 10 vor 10, 13.5.1996, im Replay unter <https://www.srf.ch/play/tv/10-vor-10/video/sonja-sekula?urn=urn:srf:video:f686655b-0f48-4653-be40-7720136cc08e> [abgerufen am 4.1.2024].

ALEKSANDRA MIR

PLANE LANDING, 2001 – 2023

Der Wunsch zu fliegen und neue Welten zu entdecken, beschäftigt die Menschen seit vielen Jahrhunderten. Aleksandra Mir (*1967 in Lubin, Polen) interessiert sich in ihrem Schaffen für diese grossen Mythen der Menschheit, verarbeitet sie aber immer mit einer gewissen Portion Humor. So war das schon in ihrer frühen Arbeit «First Woman on the Moon» (1999), wo sie an einem Strand in Holland eine Mondlandschaft aus Sand bauen liess, um dort den berühmten «kleinen Schritt» von Neil Armstrong zu reinszenieren und wie dieser dreissig Jahre zuvor die amerikanische Flagge in den Boden zu rammen – jedoch als Frau.

Bei «Plane Landing» (2001 – 2023) nun geht es wiederum um Themen wie Reisen und technologischen Fortschritt. In einem langjährigen Prozess hat Aleksandra Mir gemeinsam mit einem Team von professionellen Ballonherstellern einen Heliumballon in der Form und Grösse eines Passagierflugzeugs anfertigen lassen, der einzigartig ist. Dieser als Flugzeug maskierte Ballon befindet sich in einem «Zustand der permanenten Landung» und ist in vielerlei Hinsicht ein Paradoxon: Er kann nur mit einer Substanz aufsteigen, die leichter ist als Luft, während er ein Objekt verkörpert, das normalerweise mehrere hundert Tonnen wiegt; seine aerodynamische Form will, dass er fliegt, während ein Ballon normalerweise schwebt. «Was ich wirklich wollte, war, etwas Unmögliches in die Welt zu setzen», so die Künstlerin.

Flugzeuge und Ballons wurden im späten 19. Jahrhundert entwickelt, in einer Zeit, die vom Glauben an den technischen Fortschritt und dem Wunsch geprägt war, ferne Welten zu erforschen. Aleksandra Mirs «Plane Landing» wurde geschaffen, um diese Bestrebungen zu reflektieren und zu hinterfragen. Das aufblasbare Flugzeug sollte vor dem Hintergrund verschiedener berühmter, zu Postkartenmotiven mutierten Orten gezeigt werden und so die stereotype Wahrnehmung dieser Landschaften auf spielerische Weise hinterfragen.



Aleksandra Mir
Plane Landing, 2001–2023
Ankauf



Im Jahr 2004 fand die Premiere auf einem Landsitz in Warwickshire in England statt. 2008 wurde das Flugzeug dann im Rahmen der Ausstellung «Shifting Identities» auf dem Rollfeld des Flughafens Zürich gezeigt und landete später in Paris, wo es vor verschiedenen historischen Sehenswürdigkeiten Halt machte. Fotografien, die die Künstlerin mit dem Ankauf des Objekts dem Kunsthaus Zürich geschenkt hat, erzählen diese Geschichte.

Zusätzlich dazu hat sich Aleksandra Mir das Objekt auch an zahlreichen anderen, z. T. fantastischen oder imaginierten Orten vorgestellt. Diese werden durch Postkartencollagen repräsentiert, die ebenfalls als Geschenk Eingang in die Sammlung des Kunsthaus Zürich gefunden haben.

Mit dem Ankauf ist das Werk nun im Kunsthaus Zürich gelandet und konnte Ende 2023 in einer Präsentation im Chipperfield-Bau gezeigt werden. Diese zeigte das Flugzeug bewusst in einem halb aufgeblasenen Zustand, wie wenn gerade auf- oder abgebaut würde. Indem die Künstlerin das Flugzeug in dieser offenen und organischen Form zeigt, reflektiert sie nicht nur den Status der Luftfahrt, der sich in den letzten Jahren stark verändert hat, sondern spielt auch mit der Idee einer sich ständig verändernden Skulptur in einem traditionellen Museumsraum.

Mirjam Varadinis



Gülsün Karamustafa
The City and the Secret Panther Fashion, 2007
Ankauf

GÜLSÜN KARAMUSTAFA THE CITY AND THE SECRET PANTHER FASHION, 2007

Als die türkische Künstlerin Gülsün Karamustafa (*1946 in Ankara, lebt in Istanbul und Berlin) dieses Video drehte, 2007, war die Debatte um das Erscheinungsbild von Frauen in der Türkei omnipräsent. Diese Diskussion erscheint heute aktueller denn je, wenn man an die Situation im Iran denkt. Die Künstlerin entwickelte dazu die Idee eines fiktiven Freiraums, in dem Frauen tun können, was ihnen beliebt. Dabei treffen sich fünf Frauen heimlich in einer Istanbuler Stadtwohnung und frönen ihrer Leidenschaft. Diese besteht darin, sich im «Leopardenlook» zu kleiden und darin Spass zu haben. Die Frauen posieren in Kleidern, die mit Tiger-, Jaguar- und Leopardenmustern überzogen sind für Fotos und geben sich zwischendurch kulinarischen Freuden hin – sie vergnügen sich und das ohne Männer! Der «Leopardenlook» weckt ganz unterschiedliche Assoziationen, von Sexyness und Wildheit über Verwundtheit bis hin zur Machtsymbolik von Herrschern, die in früheren Zeiten edle Tierfelle trugen. Das Video wird von einer groovigen Gitarrenmusik begleitet. Zwischentitel in der Anmutung von Stummfilmen der 1920er-Jahre erklären, was die Frauen machen und verleihen den Szenen etwas Zeitloses. Mit dem wiederholt eingespielten Blick auf die Uhr ahnt man bereits, dass die heimliche Auszeit vom eintönigen Tagesablauf ein Ende haben wird. Wieder in ihren Alltagskleidern machen sich drei der Frauen auf den Weg nach Hause, um sich um ihre jeweiligen Familien zu kümmern.

Das Video, das eine Prise Humor enthält, bekräftigt Gülsün Karamustafas feministischen Standpunkt. Es handelt sich um eine Form von Selbstermächtigung, bei der sich Frauen – nicht nur in der muslimischen Welt – keine Kleidervorschriften mehr geben lassen wollen. Zugleich lässt der Innenraum aber an den Harem denken, an den geschützten Wohnbereich, in dem Frauen im ehemaligen Osmanischen Reich (1299 – 1922) unter sich gelebt haben.

Karamustafa hat sich in ihrem Werk wiederholt mit dem sogenannten Orientalismus beschäftigt, also mit dem westlichen Blick auf die muslimische Welt, etwa in der Videoinstallation «From the Outside» (1999) oder in der Fotoinstallation «Porters Loading» (2013). Die orientalistische Malerei, die im 19. Jahrhundert sehr populär war, zeigt Szenen, die das Leben der islamischen Welt darstellen sollen, in Wahrheit jedoch von zahlreichen Stereotypen geprägt sind. Mit dem «Orient» assoziierten die Menschen in Europa einerseits Rückständigkeit, Trägheit und Barbarei, andererseits aber auch Sinnlichkeit und idyllisches Dasein. Gleichzeitig sehnten sie sich nach den fernen Ländern und bewunderten deren Kunsterzeugnisse. Mit Edward W. Saids folgenreicher Studie zum Orientalismus 1978 wurde der Begriff als eurozentrisches Konstrukt mit hegemonialer Haltung stark kritisiert und sorgt in der Wissenschaft noch heute für Uneinigkeit.¹ Karamustafas Video «The City and the Secret Panther Fashion» geht jedoch über die Klischees des Orientalismus hinaus und thematisiert die Unterdrückung von Frauen in patriarchalen Gesellschaften im Allgemeinen.²

Karamustafa war 2021 Preisträgerin des Roswitha Haftmann-Preises und das Video Teil der Ausstellung «Re-Orientations. Europa und die islamischen Künste, 1851 bis heute» (siehe S. 52/53).

Sandra Gianfreda

1 Edward W. Said, Orientalismus, Frankfurt am Main 2009 (engl. Originalausgabe: Orientalism. Western Conceptions of the Orient, London 1978); zu der Kritik siehe insbes. Ibn Warraq, Defending the West. A Critique of Edward Said's Orientalism, Amherst (NY) 2007; John M. MacKenzie, «The Orientalism Debate», in: Inspired by the East. How the Islamic World Influenced Western Art, Ausst.-Kat. The British Museum, London, London 2019, S. 16–29.

2 Siehe auch: Nadia Radwan, «Interview mit Gülsün Karamustafa», in: Re-Orientations. Europa und die islamischen Künste, 1851 bis heute, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, München 2023, S. 62–63.

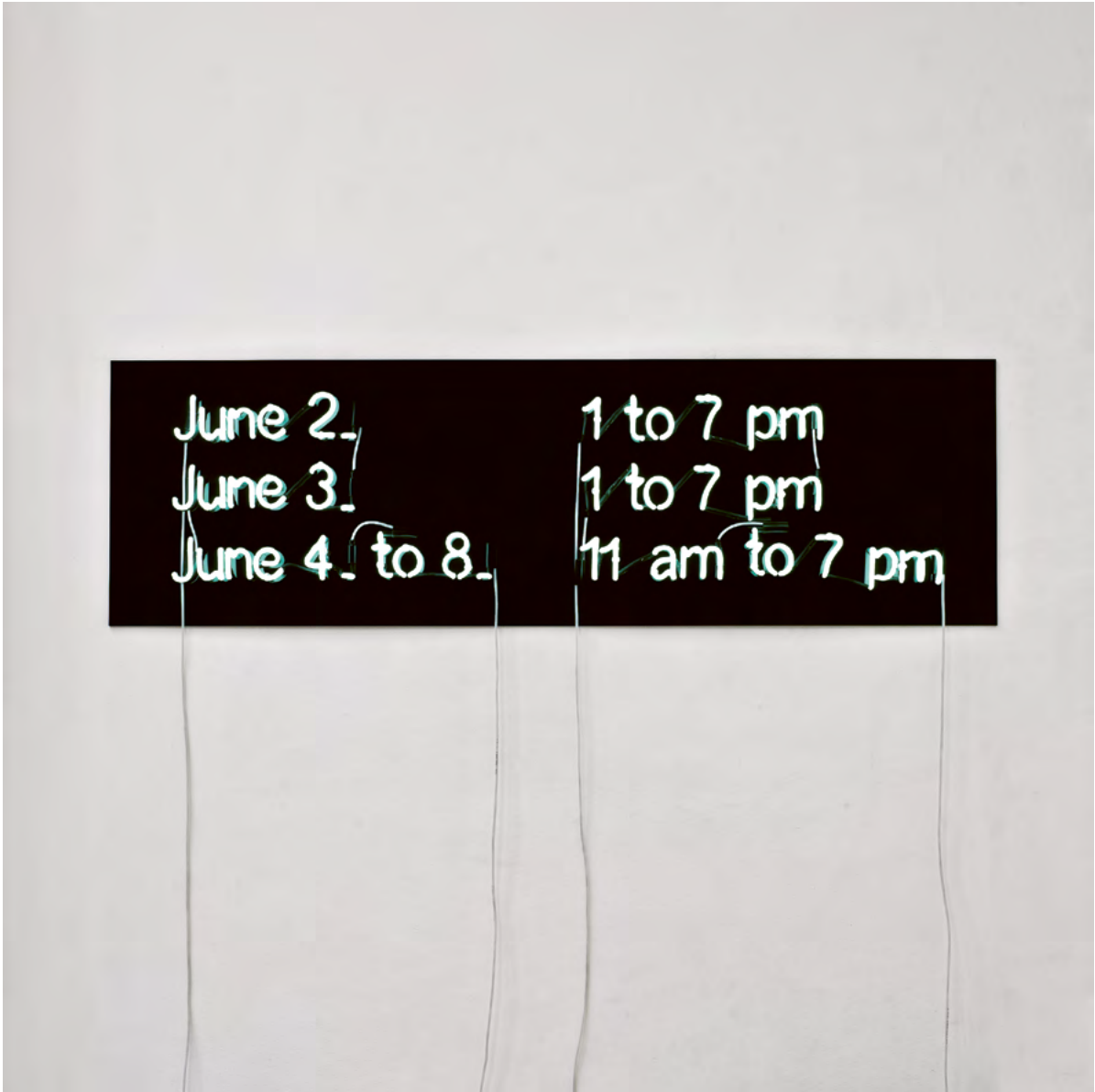
JONATHAN MONK

ART BASEL OPENING HOURS (2008), 2008

Das Neonschild «Art Basel Opening Hours (2008)» leuchtet, sofern überhaupt ausgestellt, gerade mal sieben Tage im Jahr, und zwar genau vom 2. bis 8. Juni. Da 2008 ein Schaltjahr war, werden die Tage des Neons und die effektive Austragung der Art Basel erst 2036 wieder zusammenfallen. Aber keine Sorge: Jonathan Monk (*1969 in Leicester, lebt in Berlin) erlaubt es, dass das Kunstwerk auch zum angegebenen Datum leuchtet (und den Rest der Zeit ausgeschaltet bleibt), wenn die Art Basel früher oder später stattfindet. Allerdings wurde inzwischen entschieden, dass diese Messe nicht mehr auf die erste, sondern jeweils auf die zweite Juni-Woche fällt, womit die «Synchronizität» von Neonlicht und realem Anlass nie wieder gegeben sein dürfte. Ein weiterer Grund, der das Entstehungsjahr dieses Kunstwerks so besonders macht, ist die globale Finanzkrise. Man fragt sich also, wie die Stimmung auf der Art Basel 2008 gewesen sein musste. Pikanterweise heissen die Regulierungsmassnahmen zur Vermeidung der Wiederholung solcher Krisen «Basel I» (II und III). Das Wort «Basel» scheint also in verschiedenen Systemen zum Fachjargon zu gehören. Systeme sind aber nur Subsysteme eines grösseren Ganzen, mit Schnittmengen und Abgrenzungsmechanismen. Letzteres ist auch subtil dieser Zeittabelle eingeschrieben, denn man fragt sich: Warum sind die ersten beiden Zeilen vom 2. und 3. Juni vom Rest des Zeitfensters 4. bis 8. Juni abgesetzt? Weil es sich um die VIP-Tage handelt. Obschon sich das Kunstsystem gerne den Anstrich von Inklusion und Teilhabe gibt, werden letztendlich an keinem Ort wie einer Kunstmesse die Distinktionsmerkmale so deutlich. Die Tatsache, dass dieses Neonkunstwerk als Schenkung in eine Zürcher Museumsinstitution Eingang gefunden hat, soll den öffentlichen Diskurs über solche kritischen Fragen begünstigen und vor allem sichtbar machen. Aber warum eigentlich Neon? Die durch Neongas und Starkstrom alimentierten Leuchtreklamen

sind im öffentlichen Raum schliesslich schon seit über zwei Jahrzehnten von Leuchtstoffröhren, LED und ihren zahlreichen Geschwistern verdrängt worden. Neonlicht ist inzwischen tatsächlich fast ausschliesslich in Museen zu finden, und ist nicht zuletzt auch wegen dieser Preziosität ein beliebtes Material unter Kunstschaffenden. Aber wie wertvoll ist ein künstlerisches Neonwerk tatsächlich, wenn es so gut wie nie brennt und dann auch noch zum «falschen» Zeitpunkt? Mit dieser Frage geben wir uns eigentlich schon einen Teil der Antwort selber: Der Wert liegt im Hinterfragen von Wertesystemen und ihren Mechanismen. Aber genau dort, wo der Wert Geld reichlich vorhanden ist, spricht man nicht (offen und gerne) darüber, es sei denn bei Auktionen und NFT als Geldanlage. Folglich bricht dieses Kunstwerk mit einem Tabu. Diese, die meiste Zeit diskrete, nur selten aufblinkende Arbeit lädt uns dazu ein, in Ruhe über die Mechanismen und Akteure des Kunstmarkts nachzudenken. «We sometimes forget the obvious. Being original is almost impossible. What matters is what's inside», empfiehlt uns der Künstler zur Interpretation seiner Kunst.

Drei weitere, niederschwelligere Werke dieses Künstlers sind als Schenkungen in die Sammlung eingegangen: die «Holiday Paintings» «Cyprus», «Lanzarote» und «Malta» (2023). Alle wurden zuvor in der «Zeit»-Ausstellung gezeigt (vgl. S. 58/59). «Holiday» (Urlaub) ist zu einer gesellschaftlichen Konvention geworden, die sich im Zuge arbeitsrechtlicher Regulierungen nach dem Ersten Weltkrieg etabliert und die nach dem Zweiten Weltkrieg in Zeiten des Wirtschaftswunders das Phänomen des Massentourismus zu begründen half. Die Folgen dieser Entwicklung in den Wohlfahrtsstaaten werden erst jetzt, ausgelöst vom Airline Deregulation Act (1978) und der damit einhergehenden Verbreitung von Billigairlines, in ihrer ganzen Problematik erkennbar. Zwar lassen sich Billigflüge und All-Inclusive-Angebote als Teil



Jonathan Monk
Art Basel Opening Hours (2008), 2008
Geschenk von Jonathan Monk und der Lisson Gallery

einer Freizeitindustrie verstehen, die im Zeichen des Massenkonsums für sozialen Ausgleich sorgt, doch führen wir einen immer aussichtsloseren Kampf mit den Auswirkungen des Tourismus auf die Umwelt. Diese Serie, an der Monk seit 1995 kontinuierlich arbeitet, führt darüber hinaus auch eine Art Verkaufsgespräch mit dem Kunstpublikum, indem der Preis des Gemäldes als Motiv ebendieses Gemäldes erscheint (wobei auch hier wie im Pauschal-tourismus Dumpingpreise aufgerufen werden). In der Möglichkeit, das Gemälde zum selben Preis zu erwerben wie der darauf gemalte Preis, wirft Monk mit einem Augenzwinkern die Frage auf, ob sich eher eine Reise oder ihre Vorstellung davon «lohnt». An dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben darf Harald Szeemanns unschätzbar wertvoller Beitrag als Kurator des Pavillons der Schweizerischen Nationalbank bei der Expo.02: «Geld und Wert sind grundverschiedene, miteinander korrelierende Grössen. [...] Werte sind Investitionen in die Kreation als Mehrwert und gestatten dem Scheitern Dauer. Nicht von ungefähr legen Banken Kunst-sammlungen an, das Kapital investiert in ein Ich.»¹

Cathérine Hug

¹ Harald Szeemann, «Werte», in: Schweizerische Nationalbank (Hrsg.), Geld und Wert / Das letzte Tabu, Zürich 2002, S. 14.



Liz Larner
Asteroid (V. Woolf), 2020
Ein Geschenk der Freundinnen und Freunde der Kunsthalle Zürich



Marwan Bassiouni

New Swiss Views #19, Switzerland. Aus der fortlaufenden Serie «New Swiss Views (2021–2022)», 2022
Ankauf



Małgorzata Mirga-Tas
July, 2022, und August, 2022
Ankauf





Caroline Bachmann
Grand nuage diagonal, 2023
Ankauf



Banu Cennetoğlu
right?, 2022 –
Dauerleihgabe der Vereinigung Zürcher Kunstfreunde



Cemile Sahin
Gewehr im Schrank, 2023
Dauerleihgabe der Vereinigung Zürcher Kunstfreunde, Gruppe Junge Kunst