



Blick in die klassisch gehängte Sammlung von Werner und Gabriele Merzbacher im Erweiterungsbau des Kunsthauses Zürich. (6. Oktober 2021)

# Es ist angerichtet

Das erweiterte Kunsthaus Zürich öffnet dieses Wochenende seine Tore für alle. Die Sammlung ist dabei der Hauptdarsteller und wird in neuen Kleidern präsentiert. Das gelingt nicht immer. **Von Gerhard Mack**

Das wäre nicht nötig gewesen: Fast verschämt wendet sich der junge Picasso in die Ecke. Da mussten wir als Kinder in der Schule Strafminuten verbringen. Dabei hätte der 19-jährige Maler durchaus so selbstbewusst in den Raum schauen können, wie er sich 1901 gemalt hat. Denn neben ihm hängen vier prächtige Bilder, die er später geschaffen hat und die man so schon lange nicht mehr sehen konnte: kraftvoll, ingeniös, herausragend aus ihrer Zeit. Der Maler hat sich dieses Schicksal denn auch nicht selbst ausgesucht. Er wurde von den Kuratoren des Kunsthauses an den Rand gerückt.

Die Picasso-Suite im zweiten Obergeschoss des 206 Millionen teuren Erweiterungsbau von David Chipperfield zeigt zweierlei: Die Sammlung des Kunsthauses wurde ganz neu gehängt, über 800 Objekte hat man bewegt. Ihre Präsentation ist, neben der Eröffnung des Neubaus, denn auch das Hauptereignis des erweiterten Kunsthauses. Die Picassos hatten vorher halb versteckt auf der anderen Seite des Heimplatzes vor sich hin gelitten, jetzt dürfen sie auf den Platz schauen, wenn die Storen nicht gerade in die Höhe rattern und die Sicht versperren. Es ist vieles zu sehen, vom aparten Dada-Kabinett, einer neuen Installation von Pipilotti Rist bis zu einer Ausstellung zu Kunst und Ökologie.

Aber wie das so ist, wenn kein Stein auf dem anderen bleiben soll, kommt es, und dies ist der zweite Aspekt, auch zu Unfällen. Ein solcher ist gleich nebenan zu verkraften. Da ist ein Saal schon rein architektonisch eher für Wechselausstellungen ausgewiesen. Gleichwohl hat man ihn zur neuen Heimstatt von Ferdinand Hodler und Giovanni Segantini erkoren. Segantini logierte, man erinnere sich, im Moser-Bau auf der anderen Platzseite ganz oben im Secessionssaal. Der war für das Grossformat «Alpweiden» mit seinem Goldrahmen gestaltet worden. Hier hatte man, lange bevor dies Mode wurde, eine Einheit aus Architektur und Kunst angestrebt und das Dekor bei der Sanierung des Altbaus erneuert. Ein stimmiges Ensemble war das Ziel. Ähnlich verhielt es sich mit dem kongenialen Hodler-Raum. Jetzt hängen dessen Landschaften mit denen Segantinis im Chipperfield-Bau. Und weil der Goldrahmen alles andere wegblasen hätte, hat man dem Segantini einen weissen Hodler-Rahmen verpasst. Im Secessionssaal erhielt

den dafür Johann Heinrich Füssli «Nachtmare» Logis. Ein Albtraum fürwahr!

Das Ganze ist nur ein Beispiel für viele. Man wollte ändern. «Cluster» ist ein Stichwort, das das Kunsthaus für seine Neu-hängung gerne benutzt. Gewiss, vieles resultiert aus einer schwierigen Ausgangssituation: Der wuchtige, ökooptimierte Erweiterungsbau nimmt drei grosse Bestände auf: die Bilder von Expressionismus und Fauvismus der Kollektion Merzbacher, die amerikanische Kunst aus der Sammlung Hubert Looser und die Sammlung Bührle.

Das Problem besteht weniger darin, dass die drei Blöcke vorhanden sind; das Kunsthaus hat immer schon von Sammlungslegaten gelebt. Auch nicht darin, dass diese Blöcke erst einmal für sich wahrgenommen werden wollen und damit auch einem Besucherwunsch entsprechen: Man will die Farbwelt der Bilder von Werner und Gabriele Merzbacher bewundern, die dieses Paar seiner Lebensgeschichte abgerungen hat: Sie künden von einem *élan vital*, der sich weigert, die Shoah ganz über das eigene Leben bestimmen zu lassen. Und man will endlich die Sammlung des Waffenindustriellen Emil Georg Bührle sehen, um die seit Jahren so heftig gestritten wird. Und sich vielleicht auch in der amerikanischen Grosszügigkeit entspannen, mit der die Bestände von Hubert Looser inszeniert sind.

## Unverständliche Abfolgen

Schwierig wird es, wenn das Kunsthaus diesen Blöcken nicht selbstbewusst begegnet und die eigenen Bestände um sie herum einpasst, als wären sie das Toastbrot um die Fleischfüllung eines Sandwiches. Dann vergeblich man sich die Chance auf lebendige Dialoge, auf die auch diese Blöcke angewiesen sind. So hat etwa der scheidende Direktor der Sammlung Bührle, Lukas Gloor, in seine chronologische Präsentation der überragenden Strecke von der mittelalterlichen Skulptur bis zu Picasso ein paar Kuckuckseier

**Man hat möglichst dicht platziert und weniger darauf geachtet, ob die Präsentation auch Geschichten erzählt, die uns ansprechen.**



Architekt Sir David Chipperfield.

gehängt, die aus anderen Epochen stammen, wie etwa ein pointillistisches Venedig-Bild Paul Signacs in einer Sektion der klassischen Veduten von Francesco Guardi und Co. Das ist vielleicht ein Hinweis darauf, dass man keine statische Präsentation will, die vor sich hin dämmert, wie es im Museum Reinhart am Stadtpark in Winterthur der Fall war. Allerdings meint Dialog nicht einfach abweisende Kontraste. Dass uns nach der klassischen Moderne aus der Sammlung Merzbacher die ermordeten «Acht Lernschwwestern» von Gerhard Richter erwarten, eine Fotomalerei von 1966, ist nicht leicht zu verstehen. Ebenso wenig, wenn, diesmal im Altbau, auf Schweizer Malerei des 19. Jahrhunderts das niederländische goldene Jahrhundert folgt.

Auf seine Neueröffnung hin scheint sich das Kunsthaus Zürich vor allem als Schatzhaus zu verstehen, das zeigen will, was es hat. Immerhin sind 18 statt 10 Prozent des Bestandes an Bildern und Skulpturen ausge-

stellt. Da hat man möglichst dicht platziert und weniger darauf geachtet, ob die Präsentation auch Geschichten erzählt, die uns als Besucher ansprechen. Ein Paradebeispiel ist die Sektion zu Alberto Giacometti. Da wird das Werk in allen Verästelungen gezeigt und in künstlerische Kontexte vom Surrealismus bis zu den Einflüssen auf Francis Bacon und Rebecca Warren eingepasst. Die Wirkung des einzelnen Werks verpufft in der Masse. Die streichholzschatelgrossen Skulpturen sind in einer Vitrine aufgereiht, als wären sie Fingerübungen und keine monumentalen Setzungen in winziger Grösse. Aber das muss ja nicht so bleiben. Das Schatzhaus ist nicht unbedingt ein Museumsmodell für heute. Und eine zwinglich kahle Eingangshalle mit Festsaal und Bar machen noch keinen Ort, an dem Menschen sich gerne begegnen.

## Verunglückte Dokumentation

Wirklich verunglückt ist der Dokumentationsraum zur Geschichte der Sammlung Bührle. Da stellen Texttafeln mit Bildern den Lebenslauf von Emil G. Bührle und die Geschichte der Sammlung bis zur aktuellen Diskussion dar, als ginge es um Mitteilungen zu Künstler oder Sammler, wie sie überall zu Beginn einer Ausstellung zu lesen sind. Dazu bieten zwei Vitrinen Dokumente zu Fällen von verfolgungsbedingtem Verlust. Man muss nicht zu denen gehören, die am liebsten in Büsserhaltung durchs Kunsthaus schlurfen und die Sammlung Bührle auf dem Kunstmarkt sehen möchten, um zu sagen: So geht es nicht! Der Doku-Raum ist in eine Ecke mit Aussicht auf den Kunstgarten gedrängt. Das Sofa, das da herumsteht, dient wohl der beschaulichen Naturversenkung. Denn es gibt weder Lese- noch audiovisuelle Materialien. Wieso hat Kunsthaus-Direktor Christoph Becker nicht mehr Vitrinen aufgestellt? Wieso so defensiv? Mehr Mut ist gefragt.

Aber wie sagte ein Besucher so schön: Das Gute bei Kunstpräsentationen ist, dass man sie ändern kann. Das gilt für allerlei bei diesem neuen Auftritt der Sammlung des Kunsthauses. Man kann sagen: Die Hardware ist da. Die Erweiterung ist zwar nicht David Chipperfields gelungenstes Museum, aber der Architekt hat trotz Ökonomie und Minimal-Chic (Beton, Marmor, Glas, Messing) brauchbare Ausstellungsräume geschaffen. Ihre Bespielung lässt sich optimieren. Vielleicht gibt ja in anderthalb Jahren die neue Direktorin Ann Demeester ein paar Impulse.

## Die Sammlung Bührle und das Kunsthaus

### Enttäuschende Publikation

Kurz vor der Eröffnung des neuen Kunsthauses legte Erich Keller seine lange angekündigte Publikation zur Aufnahme der Sammlung Bührle ins öffentlichen Ausstellungsinstitut vor. Zentrales Anliegen ist es, sein Ausscheiden aus dem Forschungsprojekt der Universität Zürich zu Bührle zu begründen. Das ist bemüht, zumal zwei externe Gutachten Kellers Vorwurf fehlender Unabhängigkeit entkräftet haben. Problematisch wird es, wenn mit Fakten unsauber umgegangen wird.

So sollte es für einen Schweizer Autor ein Leichtes sein, die «Sonntags-Zeitung» und die «NZZ am Sonntag» in Quellenangaben auseinanderzuhalten. Und wer anderen einen schlampigen Umgang mit Quellen vorwirft und daraus ein zentrales Beispiel für belastete Fälle in der Bührle-Sammlung konstru-

iert, sollte in diesem Punkt exakt sein. So schreibt Keller etwa, der Breslauer Unternehmer Max Silberberg habe die «Sultane» von Édouard Manet verkaufen müssen, weil er unter Druck der Nazis stand, und Lukas Gloor, Direktor der Sammlung Bührle, sage, «der Verkauf von 1937 sei aus rein wirtschaftlichen Gründen erfolgt». Gloor führt dagegen mit Quellenverweisen aus, dass Silberberg das Bild gar nie besessen hat.

Irritiert ist man, wenn Keller die Provenienzforschung als Grundlage für Entscheide infrage stellt und schreibt: «Was Raubkunst ist, kann auch die Rechtsprechung nicht klären.» Was bleibt, wenn das Recht nicht akzeptiert wird? (gm.)

Erich Keller: Das kontaminierte Museum. Rotpunktverlag, Zürich, 2021. 192 S., Fr. 27.90.