

# **JAHRESBERICHT 2020**

ZÜRCHER KUNSTGESELLSCHAFT

## **EIN JAHR WIE KEIN ANDERES**

---

Aufgrund der behördlichen Verordnungen im Zusammenhang mit der Covid-19-Pandemie musste das Kunsthaus vom 14. März bis zum 14. Mai sowie ab dem 20. Dezember schliessen. Der Lesesaal der Bibliothek war zusätzlich vom 18. Mai bis zum 5. Juni geschlossen. All diese Einschränkungen wirkten sich negativ auf die Besucherzahlen, die Neueintritte in unseren Verein und den traditionell hohen Eigenfinanzierungsanteil aus.

Die Geschäftsleitung reagierte schnell. Die Organisation wurde angepasst und ein Hygienekonzept zum Schutz von Mitarbeitenden und Besuchern entwickelt. Dies ermöglichte den Betrieb in reduzierter Form und die Durchführung aller geplanten Ausstellungen. Es wurden temporäre Homeoffice-Lösungen geschaffen und Angestellte in Kurzarbeit mit Lohnfortzahlungen, die über den gesetzlichen Vorgaben lagen, unterstützt. Stadt und Kanton wurden um Ausgleichszahlungen gebeten.

Mietkunden profitierten von grosszügigen Storno-Regelungen, Mitglieder erhielten kleine Aufmerksamkeiten und für die Zeit ab Mitte Dezember eine geldwerte Kompensation. Die digitale Kommunikation wurde auf allen Kanälen verstärkt.

Die Durchführung von Veranstaltungen blieb während 37 Wochen möglich. Grossveranstaltungen, Chor-, Orchester- und Theateraufführungen mussten abgesagt werden, mittelgrosse Events in hybride Formate umgewandelt und Workshops oder Führungen für Kleingruppen neu ausgelegt werden. Vernissagen fanden als zeitlich über einen oder zwei Tage gestreckte Vorbesichtigungen statt.

Ob Journalistinnen, Besucher oder Lehrpersonen mit Klassen – bei jedem kleinen Anlass war die Dankbarkeit gross, sich versammeln und der Kunst begegnen zu dürfen.

**1****ABBILDUNGEN**

---

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

---

**2****AKTIVITÄTEN**

---

Sammlung	40
Erwerbungen	43
Ausstellungen	48
Grafische Sammlung	57
Bibliothek	60
Restaurierung	62
Kunstvermittlung	68
Allgemeine Veranstaltungen	71
Veröffentlichungen	73

---

**3****ZÜRCHER KUNSTGESELLSCHAFT**

---

Kunsthaut-Besuch	76
Generalversammlung	78
Vorstand und Museumsbeirat	80
Mitglieder	82
Mitarbeitende	83
Sponsoren	86

---

**4****FINANZEN**

---

Rechnung	88
Betriebsrechnung	90
Bilanz	91
Geldflussrechnung	93
Anhang	94
Sammlungsfonds	98

---

Impressum	99
-----------	----

---

## **SEHR GEEHRTE MITGLIEDER DER ZÜRCHER KUNSTGESELLSCHAFT**

---

Sicher erinnern Sie sich an den fulminanten Erfolg der wundervollen Ausstellung von Olafur Eliasson, mit der wir das denkwürdige Jahr 2020 begannen und mit der wir rund doppelt so viele Eintritte verzeichnen konnten, als wir budgetiert hatten. Wir hatten Glück mit diesem guten Start.

Die behördlich angeordnete Schliessung des Museums für unsere Besucherinnen und Besucher für rund acht Wochen im März und April, aufgrund der Entwicklung der Pandemie in ungeahnte Dimensionen, traf das Kunsthaus nicht unvorbereitet. Dank der reibungslos funktionierenden internen Organisation lief die Arbeit an unseren Ausstellungen ruhig und zielorientiert weiter, sodass alle Projekte, wenn auch zeitlich verzögert und unter erschwerten Vorbereitungen, durchgeführt werden konnten, insbesondere die logistisch aufwendige Ausstellung «Schall und Rauch» über die wilden zwanziger Jahre. Im vergangenen Jahr hat die Neuordnung der Sammlung im Bestandsbau Fahrt aufgenommen, unter anderem mit der neuen Präsentation der grössten öffentlichen Giacometti-Sammlung, auch dies schon im Hinblick auf die Erweiterung. In diesem Jahresbericht finden Sie viele interessante Fakten, Zahlen und Informationen, die das Team für Sie aufbereitet hat, damit Sie einen vertieften Einblick in die Vielfalt unserer Tätigkeiten erhalten.

Wie alle Kulturinstitutionen war und ist auch das Kunsthaus von den Folgen der Pandemie stark betroffen. Der markante Rückgang bei den Eintritten und allen Einnahmen wie Vermietungen, Shop und Vermittlungsangebote konnte durch die Ausfallentschädigung des Kantons teilweise kompensiert werden. Jedoch fehlten natürlich die persönlichen Begegnungen im Kunsthaus, die Veranstaltungen und Ereignisse, denn digitale Angebote können das Erlebnis mit den originalen Kunstwerken nur teilweise ersetzen.

Wegen der erneuten behördlichen Schliessung im Dezember konnte die Ausstellung «Im Herzen wild» nur rund vier Wochen gezeigt werden, aber ich möchte an dieser Stelle unseren jungen Kurator Jonas Beyer beglückwünschen zu seinem ersten grossen Ausstellungsprojekt im Kunsthhaus, das rundum gelungen ist.

Wir haben uns gefreut, dass unsere Sponsoren und Donatoren fest an unserer Seite standen. Insbesondere danken wir unseren Partnern Credit Suisse und Swiss Re für die langjährige Treue, aber auch den vielen Stiftungen und Privaten, die unsere Ausstellungen, Vermittlungsprogramme und Restaurierungsprojekte zum Wohl der Öffentlichkeit ermöglichen.

Insgesamt haben wir ein aufregendes Jahr erlebt – und durchlebt, mit vielen Höhen und Tiefen und neuen Herausforderungen und Prüfungen, die das Kunsthhaus und die Geschäftsleitung wie auch die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter bestanden haben. Ich danke auch dem Vorstand der Zürcher Kunstgesellschaft und der Stiftung Zürcher Kunsthaus, ihrem Präsidenten Richard Hunziker, für die ruhige und besonnene Arbeit in schwierigeren Zeiten. Der Geschäftsführer der Stiftung, Thomas U. Müller, wird sein Mandat im Jahr 2021 niederlegen, und ich nutze die Gelegenheit, ihm hier zu danken für seine langjährige Arbeit, welche die vertrauensvolle Zusammenarbeit von Stiftung und Kunstgesellschaft nachhaltig geprägt hat.

Dank der straffen Organisation des fast vollendeten Bauprojektes und dem Einsatz aller Beteiligten liefen die Arbeiten am Chipperfield-Bau fast ohne Verzögerungen weiter, eine grosse Leistung, für die ich an dieser Stelle besonders danke, insbesondere dem operativen Kernteam, das sich zu keinem Zeitpunkt aus der Ruhe bringen liess, aber auch dem Team unseres Architekten David Chipperfield, den Ingenieuren, Fachplanern, Bauleuten und zahllosen Handwerkern, die jeder für sich und alle zusammen die Kunsthaus-Erweiterung Wirklichkeit werden lassen.

Neben dem reibungslosen Funktionieren der komplexen technischen Installationen, die etappiert in Betrieb genommen wurden, waren und sind noch viele Arbeiten bei der Ausstattung

zu erledigen. Die organisatorischen und personellen Anpassungen im Hinblick auf den Betrieb des künftig grösseren Museums wurden ebenso an die Hand genommen wie die Planung des Umzugs und Einzugs der Sammlungsbestände, ein logistisches Grossprojekt, das von zahlreichen Aktivitäten im Haus flankiert wird.

Die Nachfolgeregelung für die Direktion startete im Herbst und wird sich auch im kommenden Jahr fortsetzen. Wir nehmen uns für diese Aufgabe, die am Kunsthaus in jeder Generation traditionsgemäss nur einmal stattfindet, genügend Zeit. Christoph Becker, der das Kunsthaus seit dem Jahr 2000 leitet, hat seinen Vertrag per Ende April 2023 gekündigt und wird sich im Herbst 2022 schrittweise zurückziehen, sodass ein reibungsloser Übergang gewährleistet sein wird.

Mein Amt als Präsident der Zürcher Kunstgesellschaft werde ich anlässlich der Generalversammlung Ende Mai 2021 nach fast zwei Jahrzehnten in andere Hände legen. An dieser Stelle danke ich für die stets gute Kooperation mit der Direktion und der Geschäftsleitung, den Gremien und politischen Instanzen, der Stiftung Zürcher Kunsthaus und den vielen Menschen, die das Kunsthaus zu dem machen, was es auch in Zukunft sein wird: ein lebendiger Ort der Kultur, der Bildung und Unterhaltung und ein Ort vielfältiger interessanter Ereignisse und Begegnungen.

Mein Dank gilt insbesondere Ihnen, liebe Mitglieder der Zürcher Kunstgesellschaft, für Ihre vielfach langjährige Verbundenheit – es freut mich besonders, dass wir im vergangenen Jahr so viele neue Mitglieder gewinnen konnten, wie selten zuvor in unserer Geschichte! Wir sehen nun, dass das Ziel erreicht wird, das Kunsthaus zu einem der grossen europäischen Museen zu machen. Wenn ich zurückblicke auf das Erreichte, erfüllt es mich mit Freude und Dankbarkeit – und ich blicke durchaus mit ein wenig Stolz in die Zukunft des Kunsthaus Zürich!

Walter B. Kielholz  
Präsident

# DANK

---

Walter B. Kielholz wurde im Jahr 2002 von der Generalversammlung zum Präsidenten der Zürcher Kunstgesellschaft als Nachfolger von Thomas W. Bechtler gewählt. Weitblickend hat er unseren grossen Plan, das Kunsthaus zu neuen Ufern zu führen, aktiv begleitet, er hat unsere strategischen Überlegungen unterstützt, auch gegen Widerstände, und hatte ein offenes Ohr, angesichts seiner eigenen hohen Arbeitsbelastung als Präsident des Verwaltungsrats der Credit Suisse, als CEO der Swiss Re und später als deren Präsident, keine Selbstverständlichkeit. Wir schätzen es, dass er uns die Freiheit liess, unsere künstlerische und kulturelle Arbeit zu machen – in genauer Kenntnis, aber ohne sich in operative Kernaufgaben einzumischen. Zugleich hatte er die finanziellen Verhältnisse im Blick und hat ein zukunftsweisendes Organisationsmodell für das Kunsthaus etabliert. So war es möglich, dass wir in dem gelegentlich etwas volatilen Prozess der Kunsthaus-Erweiterung eine stabile Basis hatten – für das internationale Renommee der Institution zweifellos ein Gewinn.

Die Realisierung der Kunsthaus-Erweiterung stand unter dem Vorzeichen, einen bedeutenden finanziellen Beitrag von privater Seite an das Bauprojekt zu leisten. Zusammen mit einem effizienten Team gelang es ihm, sein weitgespanntes Netzwerk fruchtbar werden zu lassen und die privaten Mittel zusammenzubringen, wobei seine eigene Stiftung in vorderster Reihe erscheint.

Vielleicht das Wichtigste für uns: Als Persönlichkeit der Wirtschaft geniesst unser Präsident hohes professionelles und soziales Ansehen, das uns bei vielen Kontakten in Politik und Gesellschaft geholfen hat. Nicht zuletzt haben seine Souveränität, sein unerschütterlicher Humor, seine Sympathie für die Menschen, die für das Kunsthaus arbeiten, uns immer wieder Eindruck gemacht und auch in schwierigeren Phasen motiviert. Und er teilt mit uns seinen Stolz auf diese Institution: Walter B. Kielholz war ein ausgezeichnete Präsident. Wir danken herzlich!

Direktion, Geschäftsleitung und alle  
Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Kunsthaus Zürich



---

# 1

---

**ABBILDUNGEN**



Giovanni Benedetto Castiglione, genannt Il Grechetto  
Auffindung der Leichname der Heiligen Petrus und  
Paulus, um 1647–1651



Johann Jakob Biedermann  
Blick ins Lauterbrunnental mit Jungfrau, 1818



Rudolf Müller  
Blick über den Golf von Sorrent auf die Insel Capri, undatiert



Odilon Redon  
L'araignée qui pleure, um 1880

## **ODILON REDON L'ARAIGNÉE QUI PLEURE, UM 1880**

---

**Arachnophobiker aufgepasst: Unsere vor sieben Jahren durch ein Legat an das Kunsthaus gekommene Spinne von Odilon Redon hat Zuwachs bekommen. Der erste Zugang von 2013 zeigt eine Spinne, deren Gesichtszüge keineswegs so anthropomorph gestaltet sind, als dass man zwingend an eine Kreuzung von Mensch und Spinne denken müsste. Unsere aktuelle Zeichnung jedoch ist eindeutig ein solches Mischwesen und entspricht damit jener Charakterisierung, die Joris-Karl Huysmans in seinem Roman «Gegen den Strich» über Redons Bildfindung abgab: eine Spinne, «die in der Mitte ihres Körpers ein Menschenantlitz beherbergt».<sup>1</sup>**

**Das verschmitzte Gesicht, das unsere erste Variante aufweist, ist nun einem tieftraurigen Antlitz gewichen. Nicht einmal scheint ausgemacht, dass der Kopf fest dem Verbund des Spinnkörpers zugehört, vielmehr «schwebt» er in der Bildmitte und wird von neun Beinen (anstelle der bei jeder Spinne üblichen acht) gerahmt. Da den Schädel zudem eine dezente Aureole mit schwarzen Strahlen umgibt – oder sind es Haare?, so lässt Redon sein Publikum rätseln –, stellen sich Assoziationen zu Redons Bildern des abgetrennten Haupts Johannes des Täufers ein. Nicht zufällig tragen Darstellungen von dessen abgeschlagenem Schädel zuweilen schlichte, verallgemeinernde Titel wie «Tête de martyr» (siehe etwa Redons Kohlezeichnung aus dem Kröller-Müller Museum, Inv.-Nr. KM 107.499): Das gewaltsam vom menschlichen Organismus abgetrennte und daraufhin sorgfältig aufgebahrte Körperteil wird zum allgemeingültigen Symbol für Einsamkeit, Verfolgung und Aufopferung.**

**Redons grundsätzliche Idee einer Menschenspinne taucht mehrmals in seinem Œuvre auf und fand nicht zuletzt in der Lithografie von 1887 weitreichende Verbreitung. Immer wieder hat man in dieser Bildidee eine Metapher für den Künstler als solchen gesehen, der durch den aufreizenden Schrecken, den seine Gegenwart hervorruft, zugleich Anziehung und Abwehr in seinem unmittelbaren Umfeld auslöst. Wenige Jahrzehnte zuvor**

hat Jules Michelet in seinem Buch «L'insecte» ein bemitleidenswertes Bild der Spinne gezeichnet, die in einem Teufelskreis gefangen sei und nur essen würde, damit sie ihr Netz spinnen könne, während sie wiederum ihr Netz nur zu spinnen hätte, um Nahrung aufnehmen zu können: «Elle est constamment serrée dans ce cercle vicieux: pour filer, il faut manger; pour manger, il faut filer.»<sup>2</sup> Und wenig später weist Michelet die Spinne in seinem Buch gar als Künstlerin aus, die ohne ihr Netz (= toile, was im Französischen bezeichnenderweise auch Leinwand bedeutet) gänzlich aufgeschmissen wäre: «L'araignée est si nerveuse, que la peur qui la rend artiste peut aussi la paralyser et lui faire perdre la tête. Sa toile seule lui donne courage.»<sup>3</sup>

Die bei Redon vermutete Gleichsetzung von Spinnen- und Künstlerdasein erhält vor diesem Hintergrund freilich einige Plausibilität. Nimmt man hinzu, dass auch das Haupt Johannes des Täufers bei Redon für eine herausgehobene, der Gesellschaft entrückte Position steht, so sehen wir uns bei Redons Koppelung zweier Bildthemen der in der Kunstgeschichte immer wieder auftauchenden Erzählung vom Künstler als Aussenseiter, wenn nicht gar Märtyrer der Gesellschaft, gegenüber. Henri Matisse werden solche Querbezüge der Zeichnung bewusst gewesen sein. Ihm gehörte einst die hier vorliegende Zeichnung<sup>4</sup>, die – nachdem sie mehrere Male den Besitzer wechselte und zuletzt Teil der Hamburger Sammlung von Klaus und Erika Hegewisch war – nun zu den Schätzen des Kunsthauses zählt.

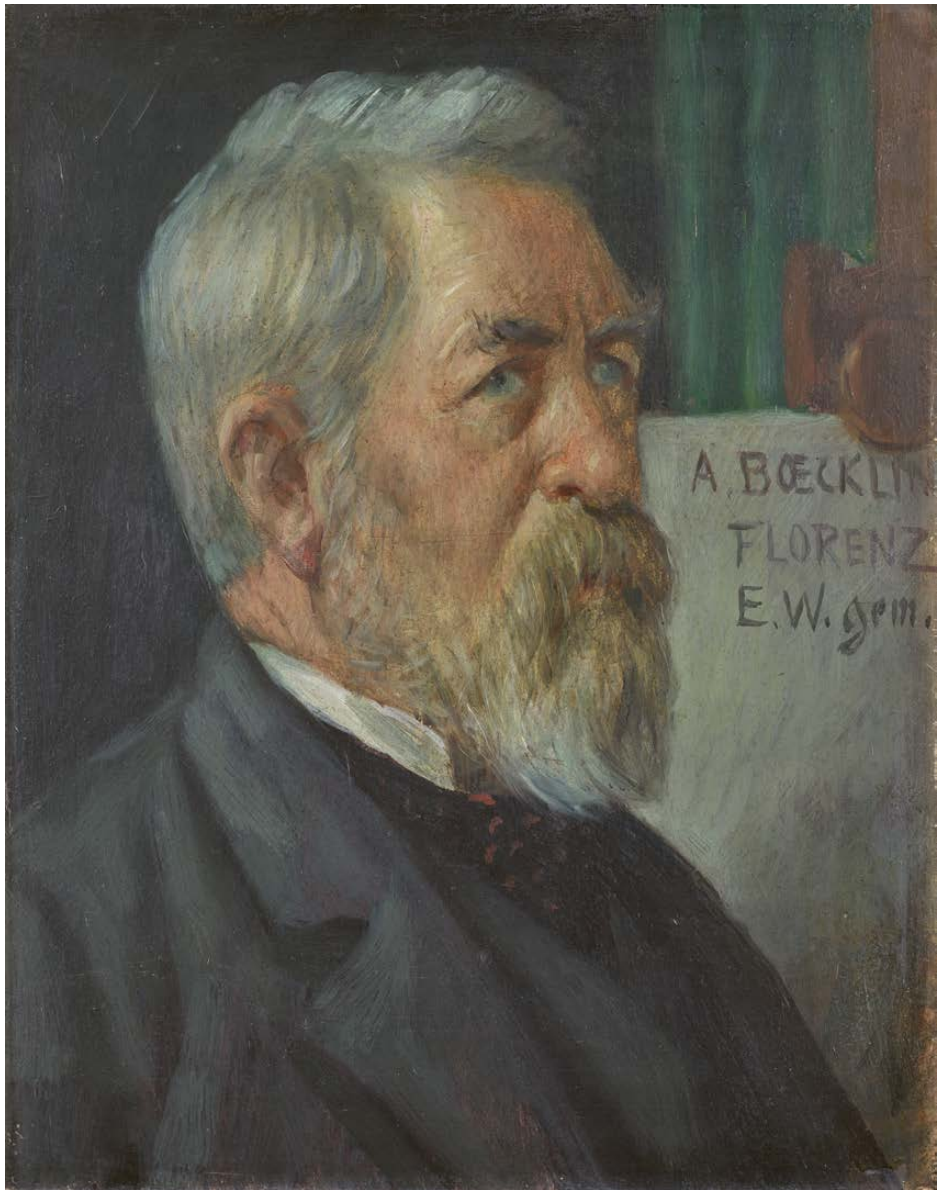
**Jonas Beyer**

1 Joris-Karl Huysmans, Gegen den Strich, Zürich 1981, S. 142.

2 Jules Michelet, L'insecte. L'infini vivant, 6. Aufl. Paris 1867, S. 210.

3 Ebd. S. 219.

4 Alec Wildenstein, Odilon Redon. Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné, Bd. 2: Mythes et légendes, Paris 1994, S. 172, Nr. 1086.



Ernst Würtenberger  
Bildnis Arnold Böcklin, 1894/1895

## **ERNST WÜRTEMBERGER BILDNIS ARNOLD BÖCKLIN, 1894/1895**

---

Zahlreiche Künstler schufen gemalte und plastische Porträts von Arnold Böcklin (1827–1901), der zu Lebzeiten als einer der grössten Maler im deutschsprachigen Raum verehrt wurde. Ein solches kam 2020 als Schenkung ins Kunsthaus Zürich. Es ergänzt dessen kleine Gruppe an Bildnissen des Basler Meisters. Dabei entstanden die wenigsten direkt vor dem Modell – Böcklin galt als reservierter Mensch –, sondern auf Grundlage von Fotografien.

Auch der deutsche Maler und Grafiker Ernst Würtenberger (1868–1934) schuf bereits Bildnisse von Böcklin, noch bevor er diesen persönlich kennenlernte.<sup>1</sup> In seinem Nachlass sind Abzüge erhalten, die ihm als Vorlage gedient haben dürften.<sup>2</sup> Bei der hier besprochenen kleinformatigen Holztafel, die die Aufschrift «A. BÖECKLIN / FLORENZ / E.W. gem.» aufweist und auf 1894/1895 zu datieren ist, wird dies vermutlich auch der Fall gewesen sein. Die Ortsangabe ist nicht eindeutig auf den Dargestellten oder den Malenden zu beziehen,<sup>3</sup> sicher aber ist, dass Würtenberger erst im Oktober 1895 für einige Monate nach Florenz reiste, um mit seinem grossen Vorbild in Kontakt zu treten.

Das Gemälde zeigt den damals in Florenz beziehungsweise San Domenico niedergelassenen Maler als Brustbild im Dreiviertelprofil nach rechts schauend. In Blickrichtung hinter ihm steht vor einem sattgrünen Vorhang eine unbemalte Leinwand auf einer Staffelei, die mit oben genannter Aufschrift versehen ist. Beide Elemente – der Vorhang und die unbemalte Leinwand – könnten eine Anspielung auf Böcklins «Selbstbildnis im Atelier» von 1893 (Kunstmuseum Basel) sein. Der Kopf selbst wird von einem anthrazitgrauen Grund umrahmt, wodurch die hellen Gesichts- und Haarpartien besser zur Geltung kommen. Würtenbergers Farbpalette ist zurückhaltend dunkeltonig, sein Pinselstrich je nach Bedarf grob oder fein aufgetragen. Das Porträt ist male-

**risch aufgebaut, kommt also ohne harte Konturen aus. Obschon Würtenberger Licht- und Schattenpartien einsetzt, weist das Bild im Zusammenspiel von Figur und Grund keine ausgearbeitete Plastizität auf. Dies mag an seiner Unerfahrenheit liegen, fertigte er das Gemälde doch während seiner Studienjahre an.<sup>4</sup>**

**Böcklins Malerei hatte den jungen Künstler um 1893 bei einem Besuch des Künstlerguts, der Vorgängerinstitution des Kunsthaus Zürich, nachhaltig geprägt. Würtenberger setzte sich in der Folge nicht nur künstlerisch, sondern auch kunsttheoretisch mit Böcklin auseinander.<sup>5</sup> 1902 liess sich Würtenberger in Zürich nieder, nahm in der Zürcher Kunstgesellschaft eine aktive Rolle ein und wurde zum gefragtesten Porträtisten der Stadt. So betrachtet kehrt das «Bildnis Arnold Böcklin» nun an Würtenbergers Inspirations- und Wirkungsort zurück.**

**Sandra Gianfreda**

- 1 Zum Beispiel: «Arnold Böcklin», 1894, Öl auf Holz, 52×44,2 cm, Kunstmuseum Thurgau, Kartause Ittingen (Inv. Nr. 1999.861), Abb. in: Yvonne Istas, Künstlerbrüder Würtenberger. Karl Maximilian (1872–1933) und Ernst (1868–1934), Ausst.-Kat. Stadtmuseum im Alten Forstamt, Stockach 2010, S. 64.
- 2 Ernst Würtenberger. Ein deutscher Maler in der Schweiz, Ausst.-Kat. Städtische Wessenberg-Galerie Konstanz/Hermann-Hesse-Höri-Museum Gaienhofen, hrsg. von Barbara Stark, Wädenswil 2017, S. 36.
- 3 Auf der Rückseite des Gemäldes befindet sich ein Aufkleber mit der handschriftlichen Notiz eines Dr. O. Brugger aus Kreuzlingen, einem ehemaligen Schul- und Jugendfreund des Künstlers. Brugger verortete die Anfertigung des Gemäldes nach Florenz.
- 4 Würtenberger studierte von 1888 bis 1892 an der Königlichen Akademie der Bildenden Künste München, hielt sich im Winter 1895/1896 bei Böcklin in San Domenico bei Florenz auf und vollendete seine Ausbildung an der Grossherzoglichen Badischen Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe von 1896 bis 1898.
- 5 Siehe zuletzt: Ernst Würtenberger (wie Anm. 2), S. 34–36.



Unbekannt  
Figurenszene, um 1915

## UNBEKANNT FIGURENSZENE, UM 1915

---

Eine absonderliche Szenerie öffnet sich uns. Schauen wir auf eine Bühne, oder ist es die Theatralik eines Irrgartens, die uns von einer Figur zur anderen springen macht? Eine jede Person genügt sich selbst, auch das Duo in der Bildmitte ist kein Paar. Wer ist die Frau, deren lichtetes, bläuliches Kleid unseren unruhig schweifenden Blick zentriert, worauf weist das Medaillon in Bauchhöhe (wie es auch die ihr nahe Figur am Boden zeichnet)? Und was soll der Pfahl, der auf sie weist und um den sich die ganze Anlage wie ein Karussell zu drehen scheint? Vielleicht ist dieses Requisit auch eine Staffelei, neben der ein Maler mit zwei Pinseln Augenmass nimmt – oder aber dieser Himmelsgucker gestikuliert nur vor sich hin, wie es die Figur mit aufgesetztem Hut tut und die deklamierende Person im Vordergrund. Jemand rennt gegen den feurig leuchtenden Horizont, der einem ornamentalen Fries ähnlich ist, wo aber das Kuriosum als Tanz- und Schattentheater ein exotisches Gleiches findet. Wie ein Wächter thront davor ein mehr masken- als fratzenhafter, onanierender Mann, unten befummelt eine Person ihren Hintern, auch sie beide sind wie die weiteren Personen bzw. ihre Darsteller ganz bei oder ausser sich, ebenso der Trommler, der diese Grotteske dumpf beschallt: Boum-boum-boum.

Das Bilderrätsel ist ein doppeltes: Was hat es mit diesen zwölf Aposteln auf sich, und welcher Demiurg hat sie gemalt? Über Jahrzehnte fristete das Ölbild, das hier erstmals reproduziert wird, ein Kellerdasein. Es befand sich im Nachlass des Schweizer Malers Otto Morach. Spätestens bei der Erarbeitung seines Œuvrekatalogs<sup>1</sup> wurde klar, dass dieses Werk nicht von ihm stammt. Erkundigungen durch Hugo Stüdeli, Morach-Neffe, Nachlassverwalter und Schenker des Gemäldes ans Kunsthaus Zürich, haben die vage Vermutung verstärkt, dass es sich beim «Gemälde von Unbekannt» um ein Werk von Marcel Janco aus seinen Zürcher Jahren handeln könnte.<sup>2</sup> Auch ex negativo bleibt

**diese Spur bestehen, da sich kein Maler des «Kubofutoexpressio-  
nismus», wie er eine Schweizer Künstlergeneration geprägt und  
international vernetzt hat, als Autor empfiehlt. Gegen eine Zu-  
schreibung spricht ganz besonders die Meinung der Tochter von  
Marcel Janco, die das Werk «im Stile von Janco» bezeichnet,  
letztlich aber apodiktisch geurteilt hat: «Je ne sens pas Janco.»<sup>3</sup>  
Ihrer Einschätzung steht ein ausführlicher Bericht des Janco-  
Monografen Harry Seiwert gegenüber, der folgert, dass das Werk  
mit einem «ausserordentlich hohen Wahrscheinlichkeitsgrad»  
von Janco ist.<sup>4</sup> Sowohl in der künstlerischen Handschrift wie in  
Motiven bestehen viele Parallelen und Verwandtschaften zu sei-  
nen wenigen erhaltenen Gemälden um 1915/1916, aber auch zu  
den Holz-, Linolschnitten und Masken aus der Dadazeit.<sup>5</sup> Zieht  
man in Betracht, dass Janco und Morach in der Künstlergruppe  
«Das Neue Leben» (1918–1920) und im Zürcher-Zirkel «Radikale  
Künstler» (1919) Seite an Seite aktiv waren, zudem Morach seine  
Beziehung zu Janco als «freundschaftlich» bezeichnete, so  
machen auch biografische Notizen diese Autorschaft nachvoll-  
ziehbar.**

**Raimund Meyer**

- 1 Marie-Louise Schaller, Otto Morach (1887–1973). Mit einem kritischen Katalog der Staffeleibilder, Zürich/Solothurn/München 1983 (= Œuvrekataloge Schweizer Künstler Bd. 11).
- 2 Marcel Janco [Bukarest 1895 – Tel Aviv 1984] kam nach Abschluss des Gymnasiums und künstlerischer Mitarbeit an der rumänischen Avantgarde-Zeitschrift «Simbolul» im Herbst 1914 nach Zürich, studierte an der ETH Architektur, war wesentlich an den Dada-Veranstaltungen und -Publikationen beteiligt, bevor er Ende 1919 nach Paris weiterreiste.
- 3 Deborah [Dadi] Janco [Bukarest 1932 – Tel Aviv 2020] im schriftlichen und mündlichen Austausch mit dem Verfasser.
- 4 Harry Seiwert, Ein Gemälde von unbekannter Hand aus dem Nachlass Otto Morachs, Trier 2019, S. 24 [unpubliziert]; ders., Marcel Janco. Dadaist – Zeitgenosse – wohltemperierter morgenländischer Konstruktivist, Frankfurt am Main 1993 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVII, Kunstgeschichte Bd. 173).
- 5 Als Referenzwerke sind von speziellem Interesse: «Davidesco» (1912–1914), «Inferno» (1915), «Der Seiltänzer» (1915), «Cabaret Voltaire» (1916, verschollen), «Bal à Zurich» (1916–1917); «La première aventure céleste de Mr Antipyrine par Tristan Tzara avec des bois gravés et coloriés par Marcel Janco» (1916).



Alberto Giacometti  
Le poète dans l'atelier, 1945-1947

## ALBERTO GIACOMETTI LE POËLE DANS L'ATELIER, 1945 – 1947

---

Im Mai 1940 vergrub Alberto Giacometti angesichts der Kriegssituation die für seine damalige Schaffenszeit charakteristischen Miniskulpturen in einer Ecke seines Pariser Ateliers in der Rue Hippolyte-Maindron. Bis Ende 1941 blieb er mit Ausnahme einer einwöchigen, wegen des drohenden deutschen Einmarsches versuchten Flucht aus Paris in der Stadt. Er reiste schliesslich am 31. Dezember 1941 nach Genf, um dort seine Mutter und seinen von ihr betreuten Neffen Silvio zu besuchen. Mangels Rückreisevisum kam er erst am 18. September 1945 nach Paris zurück, im Gepäck eine Reihe winziger Skulpturen. Im Atelier, in dem sich nichts geändert hatte, erwartete ihn sein Bruder Diego.

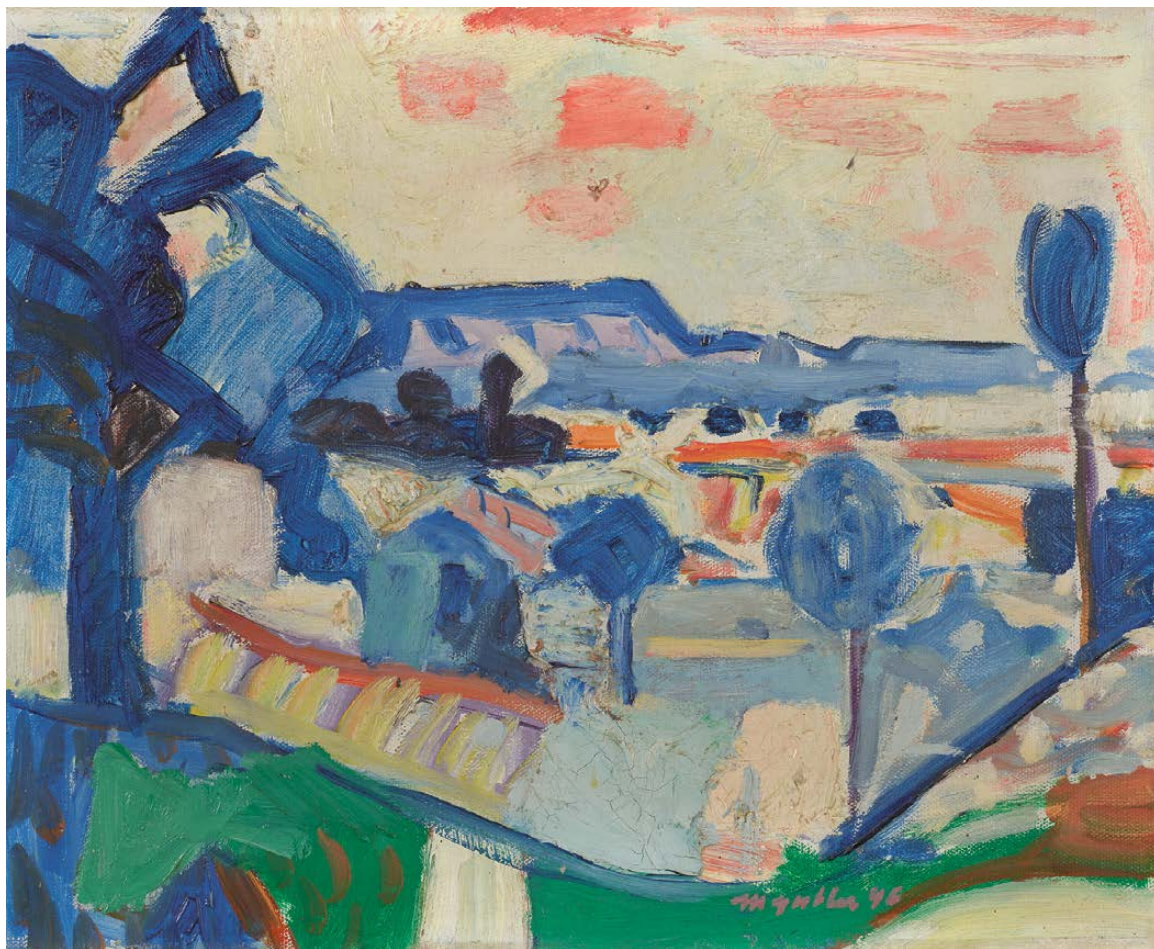
Auf der vorliegenden Zeichnung wirken sowohl das Atelier wie das Blatt zu grossen Teilen nahezu leer; Kunst ist keine zu sehen. Am linken Bildrand ist ein Bett zu erkennen, rechts ahnt man die zum oberen Raumteil führende Treppe. Den Mittelpunkt der Darstellung bilden der kleine Ofen, mit dem Giacometti das Atelier notdürftig heizen konnte, und die ihn umgebenden Gerätschaften, darunter rechts ein kleines Beil. Beim Ofen verdichtet sich die Zeichnung auch von der Intensität der Bearbeitung durch den Stift her so sehr, dass die Oberfläche des Papiers Risse bekam. Am unteren Bildrand ist eine rechteckige Form angedeutet, in der Agnès de la Beaumelle den Karton selbst erkennt, auf den der Künstler das Blatt zum Zeichnen gelegt hat. Sie fügt an: «Von da aus zeichnend, wo er sich befindet, distanziert Giacometti auf diese Weise die Objekte, die ihm gegenüberliegen. Ein weisser Raum, eine «Leere», in der einige kaum identifizierte Überreste schwimmen, scheint die Objekte noch mehr gegen die Raumecke zu drängen: Bett, Ofen, Becken, Zangen werden in einer provisorischen und prekären Spannung im Raum gehalten, festgezurt durch einige sich vertierende Fluchtlinien. Ein beinahe spektrales Gefühl des Wirklichen geht von hier aus (...) ein Gefühl das von dieser beunruhigenden Fremdheit zu zeugen scheint, die Giaco-

**metti 1945 angesichts der Wirklichkeit ergriffen hatte und auf die er sich in seinem Text <Le rêve, le Sphinx et la mort de T.> bezieht».<sup>1</sup>**

**Das Blatt selbst ist unten rechts mit dem Signaturstempel signiert, aber nicht datiert. Während James Lord es in das Jahr 1940 setzte, bevorzugt Agnès de la Beaumelle eine Datierung um 1945–1947; Christian Klemm datiert die Zeichnung «1945?».<sup>2</sup> De la Beaumelle weist auf die Existenz zweier stilistisch verwandter Blätter mit dem gleichen Motiv hin, von denen das eine auf 1947 datiert ist. Zu diesem notiert Christian Klemm im Hinblick auf unser Blatt: «Eine 1947 datierte Zeichnung zeigt exakt die gleiche Situation in dem inzwischen flüssiger gewordenen Stil.»<sup>3</sup> Ob nun in der Tat nach Giacomettis Rückkehr nach Paris entstanden, oder – wie es aufgrund der noch sehr kristallinen Darstellungsweise nicht ganz unmöglich scheint – doch bereits 1940/1941<sup>4</sup>: das Blatt zeigt das Atelier äusserlich als prekären, leeren Ort, den der Künstler auf der Zeichnung aber energetisch stark zu verdichten vermag.**

**Philippe Büttner**

- 1 Alberto Giacometti, *Le dessin à l'œuvre*, Ausst.-Kat. Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou Paris, hrsg. von Agnès de la Beaumelle, Paris 2001, S. 126 und Nr. 79, S. 229, hier S. 229 (Übersetzung des Verfassers). Der erwähnte Text von Giacometti erschien 1946 in der Zeitschrift «Labyrinthe».
- 2 Alberto Giacometti (wie Anm. 1), S. 229, dort auch der Nachweis von Lords Datierung. Zur Datierung von Klemm: Alberto Giacometti, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich/The Museum of Modern Art New York, Zürich/Berlin 2001, S. 273, Nr. 82 und Abb. S. 139. In der «Alberto Giacometti Database» hat das Werk die Nummer AGD 4185 und wird ohne weitere Präzisierung in die 1940er-Jahre datiert (dort zudem eine weitere Angabe zur Ausstellungsgeschichte).
- 3 Alberto Giacometti (wie Anm. 2), S. 273.
- 4 Eine von de la Beaumelle (wie Anm. 1, S. 228, Nr. 74 und Abb. S. 122) in die Jahre 1942–1943 gesetzte Zeichnung eines Interieurs, bei der sie u. a. die Verwendung von Leere und ausradierten Stellen hervorhebt (die sich übrigens auch auf unserem Blatt finden), scheint auch in der Verwendung von verdichteten Lineamenten der Arbeitsweise in unserem Blatt nicht ganz unähnlich zu sein; auch dies, stimmt die Datierung, vielleicht ein Hinweis, dass unser Blatt bereits spätestens Ende 1941 entstanden sein könnte.



Max Gubler  
Kleine Landschaft, Weingerfeld, 1946



Floris Michael Neusüss  
Neusüss, Portrait. Blatt der Werkgruppe  
«Portraitsilhouette», 1994



Manon de Boer  
Presto, Perfect Sound, 2006

## **MANON DE BOER PRESTO, PERFECT SOUND, 2006**

---

In Kunstmuseen erwartet man in der Regel visuelle Erfahrungen, der Klang steht nicht im Vordergrund des Geschehens und ist Angelegenheit von Bühnen. In einer Stadt wie Zürich, die als Geburtsstätte von Dada vor über hundert Jahren gilt, sieht man die Trennlinie hoffentlich nicht so scharf. Die Annäherungsversuche und fruchtbaren Kooperationen zwischen der bildenden Kunst und der Musik haben eine lange Tradition, die sich besonders in der Avantgarde des 20. Jahrhunderts gefestigt hat, wie Karin von Maur mit der Ausstellung «Vom Klang der Bilder» 1985 in der Staatsgalerie Stuttgart umfassend gezeigt hat. Bei Videokünstlerinnen wie Pipilotti Rist ist die Tonspur integraler Bestandteil des Kunstwerks und wird darum mit der Co-Autorenschaft u. a. von Anders Guggisberg ausgewiesen. Und bereits hundert Jahre zuvor, wo es noch kaum dauerhafte Möglichkeiten zur Tonaufzeichnung gab, prägten Künstler wie Robert und Sonia Delaunay den Begriff des Orphismus mit seinen synästhetischen Assoziationskräften zwischen Farben und mentalen Klängen.

Anlässlich dieses Ankaufs wurden die Künstlerin und ihr Protagonist im Dezember 2020 aufgefordert, im O-Ton auf einige Fragen einzugehen. Manon de Boer beschreibt ihr Werk wie folgt: George van Dam wurde gebeten, Béla Bartóks «Solosonate für Violine» (1944) sechsmal einzuspielen, entsprechend entstanden sechs Bild- und sechs Tonspuren. Anschliessend sollte van Dam aus dem Tonmaterial den perfekten Soundtrack zusammensetzen, die Bildmontage synchronisierte de Boer erst danach. Die Sprünge im Bild rühren vom Schnitt der Musik, der nahtlos fliesst – die herkömmliche Dominanz von Bild über Klang wird hier umgekehrt. Die aufwendige, analoge 35-mm-Filmtechnik eignet sich für diesen Montageprozess besonders gut, weil Bild und Ton getrennt aufgenommen und erst am Schnittpult zusammengefügt werden. Zudem zeichnet sich die spezifisch körnige Bildqualität

des 35-mm durch eine Patina aus, welche die Imperfektion ästhetisiert. Was das Framing, also die Wahl des gefilmten Ausschnitts anbelangt, interessierte sich de Boer weniger für die Hände als Ausdruck naturgemässer Virtuosität als für die intensive Konzentration im Gesichtsausdruck des Musikers.

George van Dam schätzt, dass Béla Bartóks «Solosonate für Violine» eines der wichtigsten Stücke für Violine darstellt, neben Werken von Bach, Ysaÿe und Luciano Berio. Beim Auftrag für diesen Film lag die Wahl des zu interpretierenden Stücks beim Musiker. Darin spielt van Dam den letzten Satz von Bartóks Originalversion mit Mikrointervallen, d. h. chromatischen 1/3-Stufen, im Gegensatz zu den üblichen Halbtonschritten der Tonleiter. Was die besondere technische und damit auch künstlerische Herausforderung im Produktionsprozess dieses Werkes ausmachte, beschreibt van Dam wie folgt: «Als Musiker ist mir völlig klar, dass die Zeit nicht linear ist. Manons Filmkonzept will – durch die sichtbaren (aber nicht hörbaren) Schnitte – mögliche zeitliche Überlappungen untersuchen. Auf einer sozusagen mikroskopischen Ebene wurde die Audiospur in 96 kHz aufgenommen, was 96 000 potenzielle Bearbeitungspunkte pro Sekunde bedeutet, im Gegensatz zu den 24 möglichen Bearbeitungspunkten im Film (bei 24 Bildern pro Sekunde).»

In einem Zeitalter der Prädominanz von Bildern erscheint es besonders spannend und lehrreich, über unser Verhältnis zu Klängen nachzudenken, wie es uns dieses einzigartige Kunstwerk ermöglicht.

Cathérine Hug



Judith Bernstein  
BIRTH OF THE UNIVERSE #2, 2013

## **JUDITH BERNSTEIN**

### **BIRTH OF THE UNIVERSE #2, 2013**

---

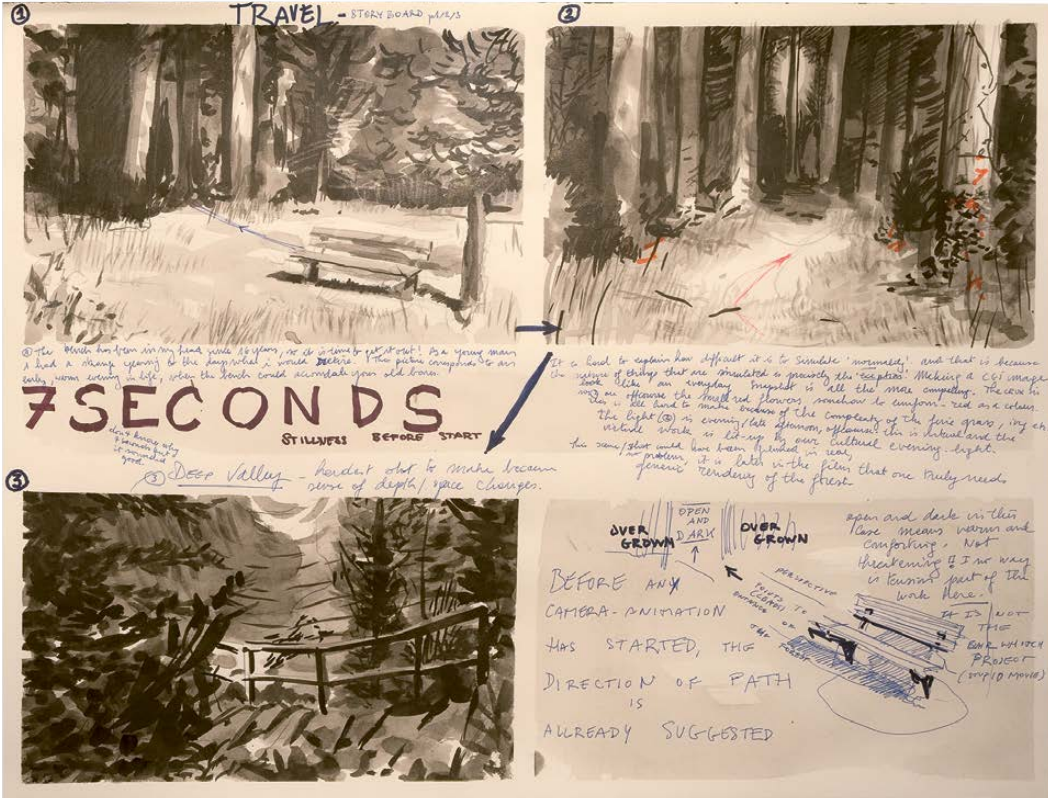
Judith Bernstein (\*1942) war bereits siebzig Jahre alt, als sie ihre erste Museumsausstellung im New Museum, New York, erhielt. Da lebte und arbeitete sie – unerkant in ihrem künstlerischen Talent – schon seit vierzig Jahren in der Stadt. Bernstein gehört damit zu den vielen weiblichen Künstlerinnen, die erst sehr spät zu ihrer verdienten Karriere kommen. Die Gründe dafür sind vielfältig. Während ihres Studiums an der Yale University in den 1960er-Jahren war sie mit ihren politischen Arbeiten, die in Auseinandersetzung mit dem Vietnam-Krieg entstanden, und der sehr direkten kruden künstlerischen Sprache eine Aussenseiterin. Die Mitstudenten waren meist Männer und der Abstrakte Expressionismus der vorherrschende Stil. Als Bernstein sich entschied, den Phallus als Metapher für Feminismus und männliches Imponiergehabe zu verwenden, war die Reaktion der Professoren pures Unverständnis. 1974 wurde eine ihrer grossformatigen «Schrauben»-Kohlezeichnungen, von denen das Kunsthaus ebenfalls eine besitzt, in einer Ausstellung in Philadelphia gar zensuriert und als Pornografie abgetan. Später entdeckte Bernstein Graffiti als Inspiration und war damit in Zeiten der Minimal Art erneut abseits des gängigen Kanons unterwegs. Entdeckt wurde sie schliesslich von dem Künstler Paul McCarthy bzw. dessen Tochter Mara McCarthy, die in Los Angeles die Galerie «The box» leitet und dort das Werk von Judith Bernstein 2009 erstmals ausstellte. Seither reiht sich eine Ausstellung an die andere. Kein Problem für die inzwischen fast achtzigjährige Künstlerin. Judith Bernstein ist eine energiegeladene Persönlichkeit, und ihr lautes Lachen entspricht ihrer explosiven Kunst.

Lange war Bernsteins bevorzugtes Medium die Kohlezeichnung und ihr präferiertes Sujet der Phallus. Dieser war und ist für sie eine Form von Protest gegen Sexismus, testosterongetriebenes Kriegsgebaren und jede Form von Unterdrückung. «Ausge-

stopfte Phalli, Blut und Sperma gleich neben Bildern der Nation und der Flagge der Vereinigten Staaten: Das ist lustig – aber eben auch todernst!», so die Künstlerin. Erst später traten Vaginas – Bernstein nennt sie «angry cunts» – auf, wie in der Serie «Birth of the Universe». Die Künstlerin verarbeitet darin die Wut der Frau, erneut aber mit viel Humor und Stilmitteln, die an Graffiti erinnern und am ehesten als eine Art comicartigen Expressionismus zu beschreiben sind. Die Vagina als Anfang des Lebens und des Universums. Da schwingt im Hintergrund natürlich Courbets berühmtes «L'Origine du monde» (1866) mit, das seinerseits ja ähnlich Aufruhr verursachte wie Bernsteins schraubenartige Riesenpenisse. Die knallig-bunten Farben in «Birth of the Universe», die unter UV-Licht übrigens leuchten, waren für die Künstlerin ebenfalls völlig neu und eine Art Befreiung. Das spürt man. Oder um es mit Judith Bernsteins Worten zu sagen: «I just love the explosive energy – it's almost like an ejaculation.»

Wir freuen uns sehr, dass wir dieses starke Werk dieser aussergewöhnlichen Frau fürs Kunsthaus ankaufen und damit ein Zeichen für die Stärkung weiblicher Positionen in der Sammlung setzen konnten.

Mirjam Varadinis



David Claerbout  
TRAVEL (7 Seconds), 2013



Lawrence Abu Hamdan  
Walled Unwalled, 2018



Kader Attia  
Janus, 2020

## KADER ATTIA JANUS, 2020

---

Ein Kopf mit zwei Gesichtern. Die Physiognomien sind verstümmelt durch grausame Verletzungen, die ihnen der Krieg zugefügt hat. Kader Attia (\*1970), französischer Künstler algerischer Abstammung, hat ausgehend von Fotografien von schwer versehrten Soldaten des Ersten Weltkriegs, die er in deutschen und französischen Archiven fand, ein dreidimensionales Modell geschaffen, das er in Afrika, in den ehemaligen Kolonien, von lokalen Bildschnitzern in eine dreidimensionale Maquette aus Holz umsetzen liess, die wiederum als Vorlage für den Guss in Aluminium diente.

Es war unser Ziel, auf den hohen Sockel zwischen dem Moser- und dem Pfister-Bau in unmittelbarer Nachbarschaft zu Rodins ikonischen «Höllentor» ein zeitgenössisches plastisches Werk zu installieren, das einen markanten Blickpunkt für das gesamte Areal schafft. Indem die Plastik auf dramatische Weise den Krieg thematisiert, mahnt «Janus» an diesem prominenten kulturellen Ort zum Frieden.

Die komplexe Genese des Kunstwerks, zugleich Kader Attias erste grosse Plastik im öffentlichen Raum, entwickelte sich in einem intensiven Dialog mit dem Künstler parallel zu seiner erfolgreichen Ausstellung, die unter der kuratorischen Leitung von Mirjam Varadinis stand. Die Entstehung des eindrucksvollen und berührenden Kunstwerks ist auch mit dem Namen des norwegischen Unternehmers und Kunstmäzen Christen Sveaas verbunden, dem wir das Konvolut der Gemälde von Johan Christian Dahl, des bedeutendsten Landschaftsmalers neben Caspar David Friedrich, und einen namhaften Beitrag an die Kunsthaus-Erweiterung verdanken. Wir freuen uns über seine Zusage, die Erwerbung von Kunstwerken für unsere Sammlung grosszügig zu unterstützen und danken Christen Sveaas an dieser Stelle auch dafür noch einmal herzlich.

Christoph Becker