

JAHRESBERICHT 2025

ZÜRCHER KUNSTGESELLSCHAFT

GESCHÄTZTE MITGLIEDER DER ZÜRCHER KUNSTGESELLSCHAFT

Das Jahr 2025 war für das Kunsthaus Zürich ein Jahr der Verdichtung: mit ausgesprochen starken künstlerischen Positionen, der Publikumszuspruch weiterhin auf sehr hohem Niveau – und zugleich geprägt von der konsequenten Weiterentwicklung unseres Hauses in zentralen Zukunftsfragen. In einer Zeit, die von Unsicherheit, Polarisierung und einer zunehmenden Beschleunigung des öffentlichen Diskurses geprägt ist, wächst die Bedeutung von Institutionen, die Orientierung ermöglichen, ohne zu vereinfachen. Das Kunsthaus versteht sich als ein solcher Ort: als Raum der ästhetischen Erfahrung, der Begegnung und der Auseinandersetzung – offen, anspruchsvoll und verantwortungsbewusst.

Mit über 539 500 Besucherinnen und Besuchern – nach 2022 die zweithöchste Anzahl – bestätigte sich 2025 die aussergewöhnliche Resonanz auf unser Angebot; das Kunsthaus blieb damit das meistbesuchte Kunstmuseum der Schweiz. Diese Zahl ist nicht nur Ausdruck von Attraktivität, sondern auch Verpflichtung: Ein grosses Publikum erwartet Qualität, Vielfalt, Zugänglichkeit und eine Institution, die zuhört und sich weiterentwickelt.

Programmatisch war 2025 ein Jahr markanter Akzente. Die Ausstellung Marina Abramović erreichte nahezu 120 000 Besucherinnen und Besucher und wurde zur erfolgreichsten Ausstellung der letzten 12 Jahre. Reine Sammlungseintritte konnten wir 247 857 verzeichnen, auf die Sammlung Bührle entfielen hierbei rund 175 000 Besuche. Das Kunsthaus zählt zum heutigen Tag etwas unter 22 000 Mitglieder – ein nach wie vor eindrückliches Zeichen einer langfristigen und engen Verbundenheit der Menschen mit dem Kunsthaus. Wir sind und bleiben einer der grössten Kunstvereine Europas.

Auch räumlich hat sich das Kunsthaus 2025 als offener Ort in der Stadt weiter etabliert. Das frei zugängliche Foyer Haefner im Chipperfield-Bau hat sich als öffentlicher Raum bewährt, in dem Kunst, Alltag und Begegnung selbstverständlich ineinander-

greifen. Jeffrey Gibsons Arbeit prägt diesen Bereich in einer Weise, die von vielen als einladend, zeitgenössisch und identitätsstiftend wahrgenommen wird. Im Garten der Kunst setzte Monster Chetwinds begehbare Skulptur einen starken Akzent im Aussenraum; seit der Eröffnung im Spätsommer wurde die Rutschbahn tausende Male genutzt. Solche Zahlen erzählen mehr als eine Anekdote: Sie zeigen, wie niederschwellig Kunst Teil eines städtischen Erlebnisses werden kann – für unterschiedliche Generationen und Zugänge.

Die inhaltliche Dichte des Jahres spiegelte sich in einer Reihe von Projekten, die bewusst Spannungen produktiv machten: zwischen Generationen, Medien, künstlerischen Haltungen und geografischen Perspektiven. Roman Signer führte exemplarisch vor Augen, wie zeitlos Neugier, Experiment und Humor sein können. Suzanne Duchamp wurde mit der ihr gebührenden Aufmerksamkeit als eigenständige Position der Moderne sichtbar. Lygia Clark machte Kunst zu einem körperlichen, sozialen und unmittelbaren Erlebnis. Die Reihe «ReCollect!», insbesondere in Kombination mit dem Werk von Wolfgang Laib, zeigte erneut, wie lebendig eine Sammlung wird, wenn sie aus gegenwärtigen Blickwinkeln befragt wird. Mit Refik Anadol haben wir einen Dialog über datenbasierte, technologische Bildwelten eröffnet, der zugleich sinnlich und existenziell ist.

Ein wichtiges Signal für die Zukunft war 2025 auch auf der Ebene der Förderung zu verzeichnen: Mit der Gründung einer neuen Förderstiftung durch Marianne und Martin Haefner zur Unterstützung bedeutender Ausstellungen erhielt das Kunsthaus einen Impuls, der die programmatische Ambition stärkt. Das Fundraising des Kunsthauses war in diesem Jahr besonders erfolgreich – die Zuwendungen haben sich um etwa CHF 1 Mio. auf CHF 4.853 Mio. im Vergleich zu 2024 deutlich erhöht. Dieses Engagement ist Ausdruck von Vertrauen – und ein Modell, das die tragende Rolle privater Förderung im Zusammenspiel mit öffentlicher Verantwortung unterstreicht.

Das Jahr 2025 stand zugleich im Zeichen der Verantwortung. Der Umgang mit komplexen historischen Fragen – insbesondere rund um die Sammlung Bührle – verlangt Sorgfalt, Energie, nach

wie vor grossen Einsatz, Transparenz und die Bereitschaft, Standards weiterzuentwickeln und nachvollziehbar zu kommunizieren. Dazu gehören Provenienzforschung, kunsthistorische und historische Informationen und eine Vermittlung, die nicht beschwichtigt, sondern erklärt und zur Interaktion einlädt.

Wir haben mit der Stiftung Sammlung E. G. Bührle intensive Gespräche geführt und gemeinsame Leitlinien verabschiedet, die es uns weiterhin ermöglichen, unsere Verantwortung wahrzunehmen. Wir werden diese wunderbare Sammlung mit der gleichen Intensität und nach den gleichen Standards hinsichtlich ihrer Vergangenheit erforschen, wie wir dies auch in unserem eigenen Werksbestand gemäss unserer verabschiedeten Provenienzstrategie tun. Für die Aktivierung der erforderlichen Mittel haben sich die Stadtpräsidentin und ich zusammen mit dem gesamten Vorstand mit aller Kraft eingesetzt. Der Gemeinderat hat im Februar 2026 mit der Bewilligung der von uns beantragten CHF 3 Mio. nun die Grundlage geschaffen, diese Aufgabe über die nächsten fünf Jahre anzugehen. Diese Mittel ermöglichen uns sowohl die Forschung als auch neue Ausstellungsformen in den Jahren 2027–2028.

Eine vom Vorstand eingesetzte unabhängige Expertenkommission wird uns hierbei als wissenschaftlicher Beirat für die Provenienzforschung in fachlich-ethischen Fragen beraten und die Forschungsergebnisse unabhängig bewerten. Darüber hinaus ermöglicht uns die wissenschaftliche Kooperation mit der Universität Zürich eine fundierte Grundlagenforschung. Wir sind der Stadt Zürich für die Unterstützung und der Stiftung Sammlung E. G. Bührle für die konstruktive Zusammenarbeit dankbar und starten im Frühjahr 2026 mit dem intensiven Prozess der Forschung und den Ausstellungsvorbereitungen.

Eine vertiefte Publikumsbefragung bestätigte, wie sehr der Aufenthalt im Kunsthaus geschätzt wird – als ästhetische Erfahrung und als Ort des Wissens. Über unsere Schulaktivitäten haben wir 2025 nahezu 15 000 junge Menschen mit Workshops und Führungen erreicht.

Auch in praktischen Fragen haben wir auf Rückmeldungen reagiert: Die Entscheidung, wieder Bargeld zu akzeptieren, war

ein bewusstes Signal für Zugänglichkeit und Besucherorientierung. Es läuft zwar gegen die Idee unserer Effizienzbemühungen, wir nehmen unser Publikum aber ernst und stellen es in den Fokus.

Das Kunsthaus hat per 1. Januar im Rahmen einer Organisationsentwicklung seine Organisation optimiert: mit neuen Strukturen, klarer definierten Verantwortlichkeiten und einer Verstärkung des Teams. Der Prozess war intensiv und ist noch nicht abgeschlossen, schafft jedoch bereits jetzt eine solide Grundlage für die Zukunft.

Im Vorstand der Zürcher Kunstgesellschaft ergaben sich 2025 folgende Veränderungen. Wir haben mit grossem Dank Hedy Graber als Vertreterin des Regierungsrates verabschiedet und in dieser Funktion ihre Nachfolgerin, Frau Sibylle Lichtensteiger, herzlich begrüßen dürfen. Ebenso gilt unser herzlichster Dank für eine intensive Zusammenarbeit Frau Murielle Perritaz, die die Kulturdirektion der Stadt Zürich verlassen hat. Wir freuen uns, ihre Nachfolgerin Frau Kathrin Frey als neue Co-Kulturdirektorin in unserem Vorstand willkommen heissen zu können.

Das Kunsthaus Zürich musste 2025 Abschied nehmen von seinem lieben Freund und engagierten Förderer Dipl. Ing. Ferdinand J. Knecht. Der Verstorbene war ein bedeutender Sammler niederländischer Malerei des 17. Jahrhunderts. Im Jahr 2016 durfte das Kunsthaus seine exquisite Sammlung von über 50 Werken als Dauerleihgabe willkommen heissen.

Mit Blick nach vorn wird 2026 ein entscheidendes Jahr: Für das Kunsthaus wird es darum gehen, das erreichte Niveau langfristig zu sichern und weiterzuentwickeln. Um diese Herausforderung erfolgreich zu meistern, wird es unabdingbar sein, die städtische Abstimmung zur zukünftigen Finanzierung des Kunsthauses zu gewinnen. Letztlich geht es dabei darum, die mit dem Neubau verbundenen deutlich höheren Betriebskosten abzudecken – sowohl durch eine stärkere private Unterstützung als auch durch Beiträge der öffentlichen Hand. Es geht dabei nicht nur um finanzielle Mittel, sondern um ein kulturelles Bekenntnis: zur Rolle der Kunst in Zürich, zu Bildung, Offenheit und zu einer Institution, die fest im öffentlichen Leben verankert ist. Gemeinsam

mit dem gesamten Vorstand der Zürcher Kunstgesellschaft und der Geschäftsleitung des Kunsthauses werde ich mich – im Vertrauen auf unsere starke Mitgliederbasis – engagiert und mit voller Kraft für diese Abstimmung einsetzen. Ich hoffe sehr, dass wir auch auf Sie, liebe Mitglieder, zählen können, das Kunsthaus bei dieser zentralen städtischen Abstimmung zu unterstützen.

Mein Dank gilt allen, die das Kunsthaus Zürich tragen und ermöglichen: den Mitarbeitenden, den Mitgliedern der Zürcher Kunstgesellschaft, den privaten Förderinnen und Förderern, den privaten Stiftungen, unseren Corporate-Partnern sowie der öffentlichen Hand. Im Zusammenspiel dieser Kräfte liegt die besondere Stärke des Kunsthauses – und die Grundlage dafür, dass es auch in Zukunft ein Ort bleibt, an dem Kunst, Stadt und Gesellschaft miteinander in Beziehung treten können.

**Philipp M. Hildebrand
Präsident der Zürcher Kunstgesellschaft**

1

ABBILDUNGEN NEUZUGÄNGE





Arnold Böcklin
Bacchanale, um 1886
Schenkung aus Privatbesitz

ARNOLD BÖCKLIN BACCHANALE, UM 1886

Aus einer privaten Zürcher Sammlung, in der sich das Werk bereits seit 1924 befand, gelangt ein bedeutendes Gemälde von Arnold Böcklin (1827 Basel–1901 Fiesole), «Bacchanale», ins Kunsthhaus. Es stammt aus der Anfangszeit von Böcklins Zürcher Jahren (1885–1892), die er in Hottingen verbrachte.

Das Bild zeigt ein römisch inspiriertes, ausgelassenes Fest (ein Bacchanal zu Ehren des Weingottes Dionysos oder Bacchus) mit Anspielungen auf die damalige Zürcher Künstlergesellschaft, der Vorläuferin der heutigen Kunstgesellschaft.

Unter den Protagonisten dieses Bildes gibt es kein Halten mehr: Der Soldat etwa, der breitbeinig den Vordergrund einnimmt, scheint heillos dem Wein verfallen. Da hilft auch kein flehentliches Drängen zur Mässigung seitens seiner Begleiterin. Links hinter ihm torkelt ein etwas einfältig dreinschauender Dionysos mit hochrotem Kopf durch die Szenerie – mit einer älteren Dame im Schlepptau, die allerdings kaum nachzukommen scheint. Ein Sturz des Paares, so, wie er sich im Hintergrund bei zwei anderen Figuren vollzieht, scheint nur noch eine Frage der Zeit zu sein. Rechts im Bild schliesslich liegen volltrunkene Gäste ohne das geringste Lebenszeichen kreuz und quer im Gartenbeet herum. Böcklin hat sich bei diesem Bild einen grossen Spass erlaubt – auch, weil er hier offenbar ein gehöriges Mass an Gesellschaftssatire einfliessen liess.

Aus erster Hand ist durch Otto Lasius überliefert, dass Böcklin beim Malen des Bildes «oft hell auf(gelacht)» und ferner kommentiert habe: «(D)er Soldat in der Rüstung, (...), liegt und schnarcht, der träumt, er sei im Glied. Und das Pfäffchen daneben hat auch sein Teil! Die wissen doch immer, wo's einen guten Tropfen giebt».¹ Möglicherweise hat Böcklin hier aber nicht nur einen launigen Kommentar auf seine Umwelt im Allgemeinen geliefert, sondern sich auf ein ganz konkretes Ereignis bezogen.

So mag Böcklin hier auf ein Kostümfest Bezug genommen haben, das zu Ehren Gottfried Kellers im Zürcher «Künstlergütli» stattfand.² Im Laufe dieser Feierlichkeiten, die auf den 13. Februar 1886 datiert sind, wurden Bilder und Szenen aus Kellers «Züricher Novellen» dargestellt. Wie die Neue Zürcher Zeitung später berichtete, seien zu einem fortgeschrittenen Zeitpunkt des Festes «eine gebräunte, schwarzhäarige Schaar mit Tamburin und Dudelsack trällernd (dahergekommen) (...) Italienische Lieder erklangen, in reiner italienischer Sprache wurde gescherzt, schmucke Paare tanzten Saltarello und Tarantella».³

Der Artikel versäumt freilich nicht, den üppigen Ausschank von Alkohol zu erwähnen. Auch Böcklin, der beim Fest zugegen war, soll dem Wein an diesem Abend zugetan gewesen sein. Als der Maler mit seinem Freund Keller den Nachhauseweg antrat, sei man, so will es eine Anekdote, zu Boden gestürzt und übereinander zum Liegen gekommen sein: «Da lagen sie nun quer übereinander (...), der grösste Dichter und der grösste Maler, (...), ein ganz respektables Häuflein Kunst!»⁴ Die eingangs erwähnten schwer alkoholisierten Herren im Gartenbeet könnten ein Kommentar des Künstlers auf diese skurrile Begebenheit sein. Gelegentlich wollte man in den gemalten Gesichtern gar eine Porträtähnlichkeit zu Keller und Böcklin feststellen.⁵

Das Rauschhafte, Zügellose und Entgrenzte, das Bacchanalien der Tradition nach auszeichnet, ist in diesem buntfröhlichen Bild Böcklins virtuos eingefangen. Dass das Gemälde spätestens Anfang des 20. Jahrhunderts unter dem Alternativtitel «Oktoberfest» kursierte,⁶ zeigt einmal mehr den humoristischen Gehalt des Bildes an. Es mag unter Beweis stellen, was von dem damaligen Fest im «Künstlergütli» grundsätzlich gesagt wurde, nämlich «dass die Künstlergesellschaft (damit) bewiesen (habe), dass sie den Vorwurf, der Verknöcherung entgegen zu gehen, nicht verdient.»⁷

Die Architektur im Hintergrund des Gemäldes verrät den Einfluss Italiens, was nicht weiter überraschend ist, da Böcklin erst kurz zuvor aus dem Süden zurückgekehrt war.

Ob am linken Bildrand indes der Zürichsee dargestellt ist,⁸ mag dahingestellt bleiben. Fest steht, dass das Werk ein zentrales Dokument für Böcklins frühe Zürcher Schaffensphase darstellt und dem im Kunsthhaus vorhandenen reichen Bestand an Arbeiten des Malers ein eindrucksvolles Gemälde hinzufügt.

Jonas Beyer, Kurator

- 1 Zitiert nach: Otto Lasius, Arnold Böcklin. Aus den Tagebüchern von Otto Lasius, Berlin 1903, S. 103–104.
- 2 Bertha Hürlimann-Hirzel, Erinnerungen aus meiner Jugendzeit. 1867–87, Zürich 1938, S. 60–61.
- 3 Albert Fleiner, «Kostümfest im Künstlergut», in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 47 (17. Februar 1886), S. 2. Ich danke Andrej Kilian für den Hinweis auf diesen Zeitungsartikel.
- 4 Ders., Mit Arnold Böcklin, Frauenfeld 1915, S. 67–68.
- 5 Regula Patrizia Willi, Arnold Böcklin – Zürcher Jahre, Masterarbeit im Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften der Freien Universität Berlin 2011 (unpubliziert), S. 15. Ich danke Angelica Tschachtli für den Hinweis auf diese Magisterarbeit.
- 6 Lasius 1903, S. 103 (wie Anm. 1).
- 7 Fleiner 1886, S. 2 (wie Anm. 3).
- 8 Rolf Andree, Arnold Böcklin: Die Gemälde, Basel 1977, Kat. 390, S. 462.

PETER ILSTED UNG PIGE, DER SYER (JUNGES MÄDCHEN, DAS NÄHT), 1910

So sehr es vielleicht auch danach aussehen mag: Beim vorliegenden Werk handelt es sich um keine piktorialistische Fotografie in der Manier eines Heinrich Kühn. Vielmehr beruht das Blatt auf einem druckgrafischen Verfahren, das bereits im 17. Jahrhundert entwickelt wurde. Der Effekt des traumhaft Verschwommenen wird hier freilich bewusst angestrebt. Peter Ilsted (1861 Saksøbing – 1933 Kopenhagen), der Urheber der Grafik, gilt als grosser Neuerer jener im Jahr 1642 erstmals eingesetzten Schabtechnik, die auch unter dem Begriff des Mezzotinto bekannt ist.¹

Bei der Technik wird eine Druckplatte zuerst gleichmässig aufgeraut. Würde man sie daraufhin einfärben und abdrucken, so erhielte man zunächst nur eine einheitlich dunkle Fläche auf Papier. Um die Lichter des gewünschten Motivs aus diesem Dunkel herauszuheben, muss die Platte an den entsprechenden Stellen wieder geglättet werden. Dafür verwendet man ein Schabeisen oder einen Polierstab, mit dem die einzelnen Partien je nach gewünschter Helligkeit graduell geebnet werden. Charakteristisch für das Verfahren ist, dass es tonale Bereiche erzeugt und weniger mit harten Konturlinien arbeitet.

Ilsted druckte seine Mezzotinto-Werke häufig farbig im sogenannten «à la poupée»-Verfahren. Dabei werden verschiedene Bereiche der Druckplatte manuell mit einem Tuch eingefärbt, um mehrere Farben zu verwenden. Dieses Verfahren ist sehr aufwendig, da ein Vermischen der Farben vermieden werden muss. Zudem ist der Vorgang für jeden Druckvorgang notwendig zu wiederholen. Der Effekt aber ist von betörender Wirkung: Ilsteds Grafiken wirken extrem malerisch und sind stets bildmässig abgeschlossen.² Ungewöhnlich ist beim vorliegenden Blatt allein der enge Bildausschnitt, da der Künstler normalerweise weitläufigere Innenräume darstellte.

Ilsteds Vorliebe für Interieurs kam nicht von ungefähr: Im Jahr 1891 heiratete seine Schwester Ida den Maler Vilhelm Hammershøi, dessen Œuvre von Innenräumen in monochromen Farbtönen bestimmt ist und auf Ilsteds Arbeiten starken Einfluss ausübte. Heute ist Hammershøi deutlich bekannter als Ilsted, auch wenn die Werke beider Künstler zuweilen durchaus ähnlich sind.

2026 richten Jonas Beyer und Sandra Gianfreda die Zürcher Ausstellung «Vilhelm Hammershøi. Maler des stillen Klangs» aus.³ Der Ankauf und die Vorstellung dieser stimmungsvollen und ausgesprochen intimen Arbeit von Ilsted versteht sich als kleiner Vorgeschmack auf die Hammershøi-Präsentation im Kunsthaus, bei der es sich um die erste Museumsausstellung dieses bedeutenden dänischen Künstlers im Schweizer Raum handelt.

Jonas Beyer, Kurator

- 1 Zur Technik des Mezzotinto vgl. bes. Carol Wax, *The Mezzotint. History and Technique*, New York 1990.
- 2 Für Ilsteds Drucke vgl. *Fortegnelse over Peter Ilsteds grafiske arbejder*, Kopenhagen 1924.
- 3 Die Ausstellung entsteht in Kooperation mit dem Museo Nacional Thyssen-Bornemisza in Madrid.



Peter Ilsted
Ung pige, der syer, 1910
Ankauf



Alberto Giacometti
L'Objet invisible, 1934–1935
Dauerleihgabe Alberto Giacometti-Stiftung / Privatsammlung
Schweiz, 2025

ALBERTO GIACOMETTI

L'OBJET INVISIBLE, 1934 – 1935

Dieser Guss von Alberto Giacomettis «L'Objet invisible» ist das gemeinsame Eigentum der Alberto Giacometti-Stiftung und einer Schweizer Privatsammlung. Mit der grosszügigen Dauerleihgabe ans Kunsthaus wird am Heimplatz die Reihe von Giacomettis Hauptwerken um ein epochemachendes Schlüsselwerk erweitert.¹

Im Jahr 1930 schloss sich Alberto Giacometti (1901 Borgonovo – 1966 Chur) in Paris der Gruppe der Surrealisten um André Breton an. Beeinflusst von Sigmund Freuds Psychoanalyse forderten sie, dass Kunst direkt aus dem Unbewussten und der Traumwelt schöpfen sollte und nicht mehr das zeigen, was das Auge sieht. Giacometti gelang es in der Folge als Erstem, mit seinen neuartigen Objekten diesen dunklen, oft erotischen oder obsessiven Inhalten einen Brückenkopf in der Dreidimensionalität zu erobern. Er brach dabei mit herkömmlichen künstlerischen Techniken, um völlig neue Erfahrungsräume spürbar zu machen.

Als Giacometti 1934 mit der Arbeit an «L'Objet invisible» begann, hob sich dieses Werk mit seiner Gestaltung einer komplett dargestellten nackten menschlichen Figur von den vorangegangenen surrealistischen Objekten ab. Dies, obwohl der Künstler den Körper der Figur verfremdet darstellte: Die Figur wirkt insektenartig und thront auf einem Stuhl, der eher an ein einengendes Aussenskelett erinnert. Ein Brett vor den Unterschenkeln entzieht der Figur zusätzlich Bewegungsfähigkeit und Verbindung zum Raum. Ihr Gesicht gestaltete Giacometti in einem zweiten Anlauf, inspiriert von einer Metallmaske, die er in Begleitung von André Breton auf dem Flohmarkt gefunden hatte.² Sie verleiht dem Werk eine unheimliche Ausstrahlung. Die Hände der Figur umschliessen eine Leere – das namensgebende «unsichtbare Objekt».

Die Deutung des Werks ist komplex. André Breton sah die Skulptur als «Verkörperung des Wunsches, *zu lieben und geliebt zu werden*, auf der Suche nach ihrem wahren menschlichen Objekt und in ihrer schmerzhaften Unwissenheit.»³ Demgegenüber

wird seitens von Kunstkritik und Forschung eher ein zutiefst persönliches Motiv vermutet: die Auseinandersetzung mit dem Tod. Kurz vor Entstehung des Werks verstarb Alberto Giacomettis geliebter Vater Giovanni – für den Künstler ein tiefer Einschnitt, der auch in anderen seiner Werke Spuren hinterliess.⁴ Christian Klemm deutete die Skulptur daher als ein rituelles Grabmal. Wie er, aufbauend auf Ideen des Kunstkritikers und «Entdeckers» Giacomettis Carl Einstein ausführte, fungiert die Frauengestalt hier als Wächterin, die das «Kâ» – die Schattenseele des Toten nach ägyptischer Vorstellung – in ihren Händen hält und ehrt. Der dunkle horizontale Schlitz im Sockel repräsentiere entsprechend, fügt Umland an, das Grab.⁵

Wie sich zeigen sollte, machten Giacomettis Erfahrungen mit «L'Objet invisible» seine Abnabelung vom Surrealismus un- ausweichlich. Denn wie der Künstler äusserte, sei er in seiner Skulptur nur mit Teilen der Darstellung der Figur, darunter den Händen, zufrieden gewesen, was in ihm das Bedürfnis geweckt habe, wieder nach der Natur zu arbeiten.⁶ Dies wurde für sein weiteres Schaffen wesentlich. Doch brach er damit ein zentrales Tabu der surrealistischen Gruppe, was 1935 zu seinem Ausschluss führte.

«L'Objet invisible» weist aber auch in anderer Hinsicht in die Zukunft. Das zeigt ein Vergleich mit einer Skulptur Auguste Rodins, die im Kontext von «L'Objet invisible» von Interesse ist: «La Cathédrale» (1908): Sie besteht aus zwei zusammengeführten Händen, die zusammen einen leeren Zwischenraum bergen, mit dem sie einen sakralen gotischen Kirchenraum evozieren.⁷

Im Gegensatz dazu bewirkt der Leerraum bei Giacomettis Händen etwas Neues: Auch wenn man ihn inhaltlich deuten kann (wie Ch. Klemm es tut), erschliesst er vor allem einen «negativen» skulpturalen Raum. Denn dieser existiert nicht einfach so, sondern wird erst durch die Skulptur erschlossen.

Nimmt Giacometti damit nicht sogar Aspekte seiner berühmten «dünnen» Figuren der Nachkriegszeit vorweg? Statt den Raum mit Volumen zu füllen, lassen diese ihn als übergrosse

existenzielle Leere spürbar werden. Der Raum ist hier keine vorgegebene physikalische Tatsache mehr. Stattdessen wird er als moderner Wahrnehmungsraum der Zeit nach der Epochenwende von 1945 erst durch das Kunstwerk erschaffen. In gewisser Weise legte das surrealistische «L'Objet invisible» bereits zehn Jahre zuvor den Grundstein für dieses bahnbrechende neue Raumverständnis.

**Philippe Büttner,
Senior Kurator Sammlung**

- 1 Siehe zuletzt zu diesem Werk: Séréna Bucalo-Mussely, Alberto Giacometti / André Breton, *Amitiés surréalistes*, Ausst.-Kat. Institut Giacometti Paris, Paris 2022, S. 17–21; S. 54–59. Das Werk hiess zunächst «Mains tenant le vide», ein Wortspiel für «Maintenant le vide», s. ebenda S. 20. Eine Bibliographie von 1934–1999 zum Werk enthält Giacometti, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, Zürich 2001, S. 272. Für weitere bibliografische Angaben für die Jahre ab 2007 siehe in der Alberto Giacometti Database (AGD) der Fondation Giacometti, Paris, unter der Werknummer AGD 4244.
- 2 Zur Metallmaske, die Breton, passend zum «objet invisible», sinnigerweise als «objet trouvé» bezeichnete [s. Alberto Giacometti / André Breton, wie Anm.1, S. 19], siehe daselbst, S. 25, das Foto von Man Ray. Der besagte Maskentyp war offenbar im Ersten Weltkrieg zu militärischen Zwecken verwendet worden, s. André Breton, *L'Amour fou*, Paris 1937, S. 45.
- 3 Übersetzung des Verfassers nach André Breton, *L'Amour fou*, wie Anm. 2, S. 33. Die oben im Text kursiv gesetzten Worte sind es auch im Original: «[Le] *désir d'aimer et d'être aimé* [...]»
- 4 Zur Instabilität, die er angesichts des Todes seines Vaters empfand, äusserte sich Giacometti selbst gegenüber Breton, s. Alberto Giacometti / André Breton, wie Anm.1, ebenda S. 20.
- 5 Zu Klemms Besprechung des Themas des Grabmals s. Giacometti, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, Zürich 2001, S. 110. Betreffend das Motiv des Grabes verweist er auf Yves Bonnefoy (daselbst, und Anmerkung 80, S. 263).
- 6 Giacometti wörtlich: «J'étais satisfait des mains et de la tête de cette sculpture parce qu'elles correspondaient exactement à mon idée. Mais les jambes, le torse et les seins, je n'en étais pas content du tout. Ils me paraissaient trop académiques, conventionnels. Et cela m'a donné envie de travailler à nouveau d'après nature». Siehe: Alberto Giacometti / André Breton, wie Anm. 1, S. 21 und Anm. 65, S. 32.
- 7 Das Werk ist auf der Website des Musée Rodin, Paris, zu finden. Als möglicherweise für Giacomettis «L'Objet invisible» einflussgebende Werke Anderer nennt Penelope Curtis in Giacometti, Ausst.-Kat. Tate, London 2017, S. 55–56, Werke von Georg Kolbe und Libero Andreotti. Michèle Kieffer macht in Alberto Giacometti, *Histoire de corps*, Ausst.-Kat. Institut Giacometti Paris, Paris 2019, S. 63, für das genannte Werk Giacomettis Inspirationsquellen und Referenzen von der ägyptischen Kunst bis hin zu afrikanischen Grabstatuen geltend.



Kiki Kogelnik
Express, 1972
Dauerleihgabe Vereinigung Zürcher Kunstfreunde

KIKI KOGELNIK EXPRESS, 1972

Warum ist das Werk von Sigrid aka Kiki Kogelnik (1935 Graz – 1997 Wien) für uns heute so relevant? Das wohl stärkste Argument hierfür ist die Aktualität und visionäre Vorwegnahme ihrer Themen: Körperlichkeit, Robotik, neuartige Materialien (Vinyl) sowie Techniken (Airbrush). Kogelniks Bildsprache ist ansprechend plakativ und dennoch vielschichtig subtil. Nun hat ein Hauptwerk der Künstlerin mit Mitteln der Vereinigung Zürcher Kunstfreunde Eingang in die Sammlungsbestände gefunden. Angestossen wurde der Ankauf durch die Retrospektive zu Kogelnik, die vom 22. März bis 14. Juli 2024 im Kunsthaus Zürich stattgefunden hat und zusammen mit dem Kunstforum Wien und dem Kunstmuseum Brandts (DK, Odense) in enger Kooperation mit der Kiki Kogelnik Foundation organisiert worden ist.

«My paintings are about women – about illusions women have about themselves.»¹ Das grossformatige Gemälde «Express» gehört zur Werkserie von Kogelniks sogenannten Frauenbildern der 1970er-Jahre und zählt zugleich zu ihren berühmtesten Arbeiten, die der Pop Art zuzuschreiben sind. Diese Darstellungen von Frauen haben meist Airbrush-artige Bildhintergründe und sind ähnlich aufgebaut: Muster und Texturen sind plakativ, scheinen die Formenwelt der Wiener Werkstätte (1903 gegründetes Kunstproduktionsunternehmen mit Sitz in Wien) wie auch die High-Fashion-Trends der Zeit zu widerspiegeln und bleiben dem Artifiziiellen verhaftet. Die Farbwahl und die simplen Grundformen lassen an Werbegrafik oder Comics denken, im Falle von «Express» liegt gar ein konkretes Werbefoto vor. Die Frauen wirken – so auch hier – wie Geister, von deren Körper modische It-Pieces baumeln, und die Posen wirken hoch affektiert oder zumindest befremdlich. Kogelnik setzt sich explizit hier mit weiblicher Körperlichkeit und Rollenzuschreibungen auseinander, das wichtigste Kriterium bleibt aber eine gewisse

Künstlichkeit. Die entfesselt zu tanzen scheinende junge Person strahlt Freiheit, Lebenslust und Selbstbewusstsein aus. Sie bietet ihren nur leicht bekleideten Körper zwar den Blicken an, aber tut das selbstbestimmt und mit einer Prise provokativer Ironie, als wolle sie uns in ihrer Verfügbarkeit auch Grenzen setzen.

Dieses Auf-Distanz-Bleiben findet heute seine Entsprechung in der Instagram-, Tiktok- & Co-Ästhetik junger Menschen, die keinen Hehl aus ihrer sexuell konnotierten Lebenslust machen, aber eben nur bis zur Grenze der Kamera (auf ihrer) beziehungsweise des Screens (auf Betrachtendenseite).² Das überraschendste Zeichen von Eskapismus vernimmt man bei Kogelnik erst auf den zweiten Blick, und zwar in der Unvollkommenheit, in subtil gesetzten Störfaktoren: Die Protagonistin ist zum einen barfuss, zum anderen lässt ihr Gesicht eher an eine Sexpuppe als an eine reale Person denken.³ Die Thematik der zwischen Konsumentin und Konsumgut hin- und hergerissenen Frau bleibt bis heute akut. Mit dem Eingang dieses wichtigen Gemäldes aus Kogelniks Œuvre werden die Pop Art-Bestände des Kunsthaus Zürich, zu denen Werke von Andy Warhol und Claes Oldenburg zählen, um eine wichtige weibliche Position ergänzt, und das in einem Land, das Kogelnik bereits 1971, also fast zeitgleich zur Entstehung dieses Gemäldes, gezeigt hat.⁴

Cathérine Hug, Kuratorin

1 Kiki Kogelnik in einer Notiz von ca. 1972, Archiv der Kiki Kogelnik Foundation, zit. nach Lisa Ortner-Kreil, «Now Is the Time. Zum Begriff der Gegenwart bei Kiki Kogelnik», in: Dies. (Hrsg.), Kiki Kogelnik: Now is the Time, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich u.a.m., Heidelberg 2023, S. 66.

2 Siehe dazu beispielsweise Angelika Schoder, «What Becomes a Norm and what Becomes a Problem», in: Anika Meier (Hrsg.), Link in Bio: Art after Social Media, Ausst.-Kat. Museum der Bildenden Künste Leipzig, Heidelberg 2020, S. 56–61. Ferner auch Heike Munder (Hrsg.), Producing Futures: A Book on Post-Cyber-Feminisms, Ausst.-Kat. Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich 2019.

3 Vgl. dazu Cathérine Hug, «A walking work of art, Überlegungen zu Einflüssen und Impulsen aus der Mode bei Kiki Kogelnik», in: wie Endnote 1, S. 150–151.

4 Im Februar/März 1971 zeigte Kogelnik anlässlich einer Einzelausstellung in der Galerie Dibi Däbi in St. Gallen verschiedene Siebdrucke.



Peter Wechsler
Grosses Liniengewimmel (Probedruck), 7.1977
Geschenk des Künstlers

WALID RAAD

EPILOGUE II: THE CONSTABLES, 2021

Das siebenteile Werk «Epilogue II: The Constables» wurde anlässlich von Walid Raads Einzelausstellung und Performanceprojekt «Cotton under my feet: The Zurich chapter» 2024 im Kunsthaus Zürich gezeigt.¹ Ursprünglich ein Auftrag von TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, entstand das Projekt in Zürich in Kooperation mit dem Zürcher Theater Spektakel.

Als scharfsinniger Beobachter unserer Zeit ging der Künstler Walid Raad (*1967 Chbanieh, Libanon, lebt in Medusa, NY) bei dieser Präsentation von der Verbreitung öffentlicher und privater, westlicher und nichtwestlicher Kunstsammlungen und Museen aus. Er stellte dabei unerwartete Verbindungen zwischen Kunstwerken, Erzählungen und Geschichten her und erforschte so das Kontinuum zwischen Erkenntnis und Imagination. Zentrales Element dieser Ausstellung war eine Performance-Tour, bei der der Künstler selbst durch mehrere Räume des Kunsthaus Zürich führte.

Auf diesem Rundgang machte er auch Halt vor «Epilogue II: The Constables» und erzählte, wie er diese Fotografien im Keller des Kunsthauses aufgefunden habe. Es seien Darstellungen von Wolken, die sich auf den Rückseiten von Gemälden Alter Meister aus der ehemaligen Sammlung von Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza befänden. Thyssen-Bornemiszas Vater hatte zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine der spektakulärsten Kunstsammlungen aufgebaut, die von seinem Sohn erweitert wurde und die lange in der Villa Favorita bei Lugano zu besichtigen war. Nachdem die Wolkenbilder durch Zufall bei einer eingehenden restauratorischen Untersuchung 1983 entdeckt worden seien, habe der Sammler verboten, die Vorderseite der kostbaren Gemälde und deren Autorschaft jemals wieder zu veröffentlichen. So stehe es auch in der Schenkungsurkunde der Gemälde an das Kunsthaus Zürich. Aus diesem Grund sei es nur noch möglich, die Fotografi-

en der bemalten Rückseiten zu zeigen. Weiter beschäftigte sich Raad mit der Frage der Zuschreibung. Offenbar seien die Wolkenstudien in den 1820er-Jahren gemalt worden und sähen denjenigen des britischen Malers John Constable (1776–1837) ähnlich. Constables Interesse an Meteorologie habe ihn dazu gebracht, über hundert Wolkenstudien zu fertigen, allerdings wisse man nur von einer, die sich auf der Rückseite eines Gemäldes befindet. Ob die hier abgebildeten Studien auch von seiner Hand stammen, sei daher ungewiss.

Mit solchen Geschichten, die um die Arbeit in einem Museum kreisen – Annahme von Werken aus Privatsammlungen, Restaurierung, Zuschreibung, Provenienzrecherchen, Hängung –, führt uns Raad auf labyrinthische Fährten, auf denen mehr Fragen aufgeworfen als beantwortet werden. Diese für Museen zentrale Fragen sind gerade für das Kunsthaus Zürich von besonderer Relevanz. Das hat auch der Umgang mit der Sammlung Emil Bührle gezeigt.

Die sieben Fotografien unterschiedlichen Formats werden jeweils auf einer Fototapete als Arrangement gehängt. Die Tapete täuscht dabei einen roten Damast vor, wie er in vornehmen Bauten seit der Barockzeit verwendet wurde. Im Kunsthaus Zürich befanden sich bisher nur einzelne grafische Arbeiten von Walid Raad. Dank der Zürcher Kunstfreunde fand nun eine installative Arbeit des international renommierten Künstlers Eingang in die Sammlung.

Sandra Gianfreda, Kuratorin

1 Walid Raad, Cotton under my feet: The Zurich chapter, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, Zürich 2024.



Walid Raad
Epilogue II: The Constables, 2021
Dauerleihgabe Vereinigung Zürcher Kunstfreunde



Barbara Visser
Alreadymade II, 2024
Ankauf

BARBARA VISSER ALREADYMADE II, 2024

«Fountain», ein mit «R. MUTT» signiertes Urinal, ist eines der einflussreichsten Kunstwerke des 20. Jahrhunderts. 1917 wurde das Alltagsobjekt, das durch die Signatur zum Kunstwerk, zu einem sogenannten «Ready-made», erklärt wurde, anonym zur Ausstellung der «Society of Independent Artists» in New York eingesandt. Aufgrund der durch diese Aktion provokanten Hinterfragung des Kunstbegriffs wurde es jedoch nicht ausgestellt. Seit jenem Jahr gilt das Original, von dem nur eine fotografische Aufnahme erhalten ist, als verschollen. Fast zwei Jahrzehnte später erklärte Marcel Duchamp (1887–1968) «Fountain» zu seinem Werk.

In ihrem Einkanal-Video «Alreadymade II» (2024) geht die niederländische Künstlerin und Filmemacherin Barbara Visser (*1966 Haarlem) Spekulationen nach, die die Autorschaft Duchamps infrage stellen. Sie greift die Theorie auf, die vorbringt, dass die Dadaistin und radikale Dichterin Elsa von Freytag-Loringhoven (1874–1927) die Schöpferin von «Fountain» war. Ohne die Autorschaftsfrage abschliessend zu beantworten, offenbart Visser eine Spurensuche nach der lange vergessenen «Dada-Baroness». Dabei wirft sie grundlegende Fragen auf: Was zählt als Kunstwerk? Was macht ein Original aus? Wie wichtig ist der Autor oder die Autorin? Und warum werden häufig die Frauen nicht erinnert? Von Freytag selbst schrieb: «Ich bin nicht bekannt genug geworden, und so werde ich vergessen.»

Vissers «Alreadymade II» basiert auf ihrem 2023 veröffentlichten Dokumentarfilm «Alreadymade» (Tomtit Film/VPRO), dessen lineare Narration sie in fünf parallel ablaufende Erzählstränge aufsplittet. In einer Endlosschleife sehen wir Vielfalt, Gleichzeitigkeit und Wiederholung historischer und zeitgenössischer bewegter Bilder. Gemeinsam ergeben sie eine Choreografie im Geiste des Dadaismus. Dabei zeigt Visser eindrucksvoll, wie die Gegenwart und die Vergangenheit in mehrfacher Hinsicht

miteinander verwoben sind. Spekulation, Projektion und Interpretation sind ebenso Teil des Werks wie auch die Position der erzählenden Person. Vissers Projekte erforschen, wie Geschichte und Erinnerung durch das Wissen Einzelner sowie durch die sich stetig verändernden Normen der Gesellschaft geprägt sind. Dass in der Forschung um die «Baroness» noch nicht alles erzählt ist, zeigt Visser, indem sie in ihrem Werk mit den Auszügen aus David Wark Griffiths (1875–1948) Stummfilm «A Philistine in Bohemia» (1920) die ersten überhaupt bekannten Bewegtbilder von Freytags präsentiert. Damit trägt sie dazu bei, dass eine von vielen Frauen der Dada-Bewegung ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Es bleibt zu hoffen, dass von Freytag durch Forschungsbeiträge und künstlerische Auseinandersetzungen wie diejenige Vissers nun «bekannt genug» ist, um nicht mehr, wie von der Dadaistin selbst prognostiziert, «vergessen» zu werden.

Simone Gehr, Wissenschaftliche Mitarbeiterin



Monia Ben Hamouda
Burial of all meanings I, 2024
Dauerleihgabe Vereinigung Zürcher Kunstfreunde, Gruppe Junge Kunst



Izidora I LETHE
RE_APPEAR. Aus der Serie «APROPOSITIONS ()», 2024
Ankauf

IZIDORA I LETHE APROPOSITIONS (, 2024

Izidora I LETHEs (*1987 Split, lebt in Zürich) Werk «APROPOSITIONS (» besteht aus drei Teilen: einer Zeichnungsreihe, einer Performance und einer inszenierten Videoarbeit. Die Zeichnungen stellen die Recherche LETHEs als eine Art verkörpertes Denken zu Begriffen wie RE_APPEAR oder DIS_RELATE dar. Sie sind konzipiert als Parameter für die Bewegungen der Performenden, die diese als Impulse ihres eigenen Körperwissens interpretieren sollen. In LETHEs Praxis geht es um das unterschätzte Wissen, welches im Körper gespeichert wird, in der Fachsprache spricht man von «embodied knowledge». Für die von Sandra Gianfreda und Cathérine Hug mit den Kunstschaffenden Sabian Baumann, Ishita Chakraborty und RELAX (chiarenza, hauser & co) co-kuratierte Ausstellung «Apropos Hodler. Aktuelle Blicke auf eine Ikone» (Kunsthaus Zürich, 8.3.–30.6.2024) hat LETHE den Werkkomplex «APROPOSITIONS (» realisiert, der aus Körpern, Gesten und Landschaftsbildern des Schweizer Malerschwergewichts und Ikone Ferdinand Hodler Inspiration schöpfte. Ein konkreter Ausgangspunkt war u. a. «Blick ins Unendliche» von 1916, permanent im Kunsthaus Zürich im Treppenhaus des Moser-Baus installiert. LETHEs Werk «APROPOSITIONS (» erweitert und «aktualisiert» die (hermetische) Landschaft transhistorisch, transgeografisch und sich kontinuierlich transformierend.

LETHEs Arbeit nimmt direkten Bezug auf einen Künstler, der quantitativ und qualitativ ein Schwerpunkt in der Sammlung des Kunsthaus Zürich darstellt: den bereits genannten Ferdinand Hodler. Dass sich junge Kunstschaffende wie Izidora I LETHE für den Schweizer Künstler interessieren, ist keine Selbstverständlichkeit. Dadurch, dass sie mit ganz anderen Erfahrungen und Erwartungen an Hodlers Werk herangehen als die typischen Hodler-Fans, ermöglichen sie den Museumsbesuchenden andere Blicke auf ein in der Regel rein historisch gelesenes Œuvre.

LETHEs Videoarbeit «APROPOSITIONS (» und die drei dazugehörigen Zeichnungen stellen einen neuen Ansatz im Umgang mit Hodlers Darstellungen von Körpern in der Natur und dem Körperverständnis im sozialen Kontext dar. Izidora I LETHE ist bislang mit einer skulpturalen Arbeit in der Kunstsammlung der Stadt Zürich vertreten und seit 2024 mit einem Monoprint (Edition VFO) in der Sammlung der Schweizerischen Nationalbibliothek. LETHEs Werk war jedoch bis zu diesem Ankauf bislang in keiner öffentlich-musealen Institution vertreten.

Angesichts ihrer Bedeutung hat auch die Debatte rund um Geschlechtsidentitäten, dem anderen grossen Thema in LETHEs Œuvre, Einzug in unseren Alltag gefunden. Aber gerade in der Kunstwelt wird sie vermutlich am konsequentesten geführt, da sie hier am meisten Gehör beziehungsweise am wenigsten Repressalien erfährt. Schlüsselfigur in dieser Entwicklung ist der Philosoph Paul B. Preciado (*1970), dessen einflussreiches und preisgekröntes Buch «Testo Junkie» (2016 auf Deutsch, erstmals 2008) die eigene Transformation enttabuisierte und mit Mandaten bei der «documenta 14» (2017) und am Centre Pompidou eine breitenwirksame Öffentlichkeit erreichte. Damit wurde ein zivilisatorischer Meilenstein gesellschaftlicher Toleranz erreicht. Allerdings soll an dieser Stelle auch daran erinnert werden, dass es sich dabei um eine seit Längerem stattfindende Kunstproduktion rund um die Thematik der Gender-Fluidity handelt, wie die Auseinandersetzungen mit Crossdressing und Weiblichkeitsstereotypen in den 1970er-Jahren zeigen.¹ Körperlichkeit ist auch Demarkation und Inanspruchnahme von Territorium und damit von Macht. Wenn LETHEs Performende vor Hodlers «Blick ins Unendliche» agieren, kann das als solche Geste verstanden werden, zumal zwei Welten mit unterschiedlichen Wertesystemen – der heteronormativen und der post-binären – aufeinandertreffen und in einem Augenblick der Transzendenz verschmelzen. Werden Grenzen also aufgelöst, kann das bekanntlich als Bedrohung empfunden werden, oder aber es wachsen neue Sachen zusammen: «Weder sehen noch verstehen wir die Welt, wir nehmen sie

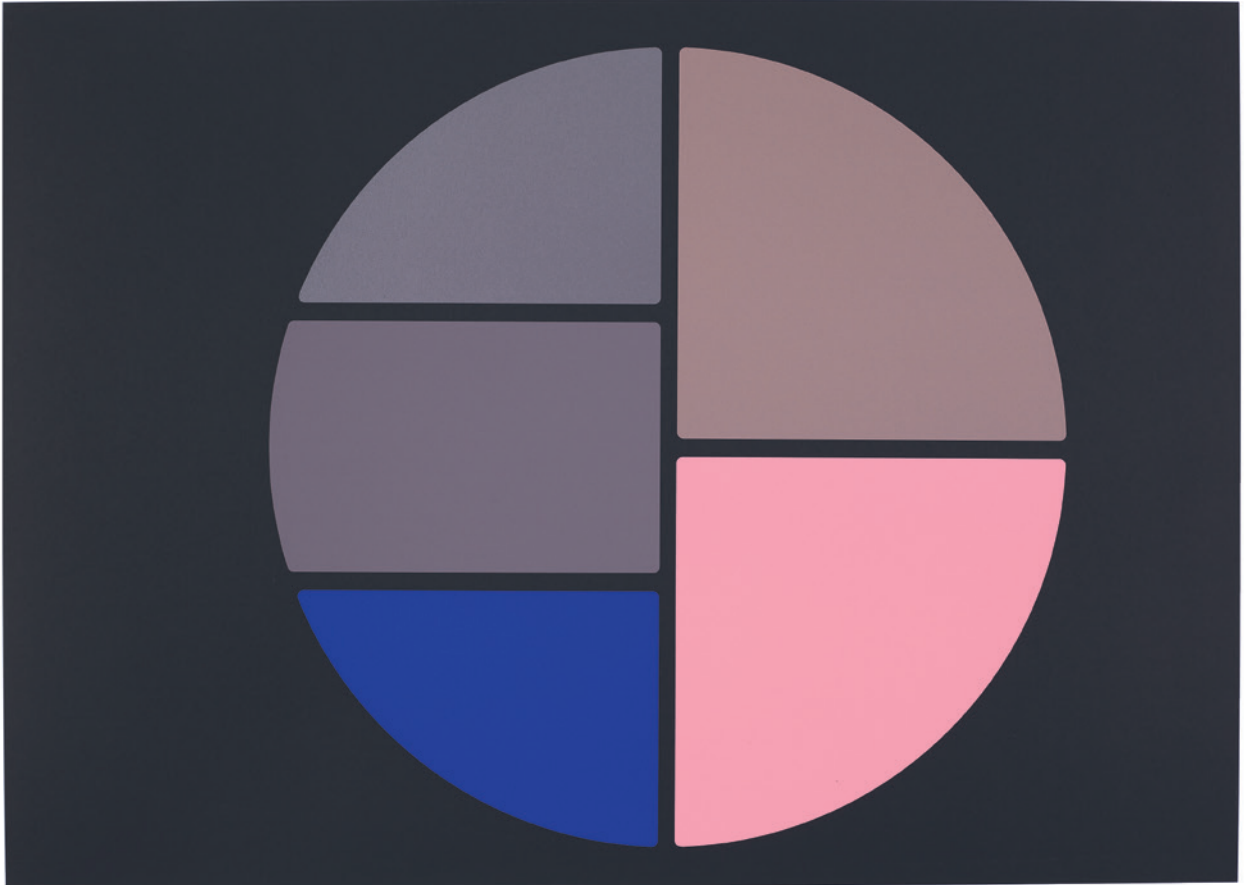
wahr durch das Zerreißen der engen Kategorien, die uns bewohnen», beschrieb Preciado dies einprägsam in seiner jüngsten Gesellschaftsanalyse.² Mit dem Eingang dieser eigens für das Kunsthaus Zürich entstandenen Werkgruppe wird die Mediensammlung dieser Institution um eine zarte, subtile, aber von ihren inhaltlichen Themen her brisante Arbeit reicher, die angesichts der Entwicklungen in der politischen Grosswetterlage (Stichwort weltweiter Rollback) aktueller und universeller nicht sein könnte.

Cathérine Hug, Kuratorin

- 1 Wegweisende Ausstellung war «Transformer. Aspekte der Travestie», der Katalog dazu: Jean-Christophe Ammann (Hrsg.), Transformer. Aspekte der Travestie, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Luzern/Neue Galerie Am Landesmuseum Joanneum, Graz/Museum Bochum, Luzern 1974.
- 2 Frei übersetzt nach: Paul B. Preciado, Dysphoria mundi, Paris 2023, S. 17: «Nous ne voyons ni ne comprenons le monde, nous le percevons en le déchirant à travers les catégories étroites qui nous habitent».



Ida Ekblad
SATYR SATYR SABOTAGE, 2025
Dauerleihgabe Vereinigung Zürcher Kunstfreunde



Sylvie Fleury
Palette of Shadows (# 6), 2025
Ankauf