

JAHRESBERICHT 2022

ZÜRCHER KUNSTGESELLSCHAFT

1**ABBILDUNGEN NEUZUGÄNGE**

Ausgewählte Werke und Erläuterungen	10
-------------------------------------	----

2**AKTIVITÄTEN**

Sammlung	46
Neuzugänge	49
Ausstellungen	54
Grafische Sammlung	63
Bibliothek	66
Restaurierung	69
Kunstvermittlung	73
Allgemeine Veranstaltungen	76
Veröffentlichungen	78

3**ZÜRCHER KUNSTGESELLSCHAFT**

Kunsthaut-Besuch	80
Generalversammlung	82
Vorstand und Museumsbeirat	83
Mitglieder	86
Mitarbeitende	87
Sponsoren	91

4**FINANZEN**

Rechnung	94
Betriebsrechnung	96
Bilanz	98
Geldflussrechnung	100
Anhang	101
Sammlungsfonds	106

Impressum	109
-----------	-----

SEHR GEEHRTE MITGLIEDER DER ZÜRCHER KUNSTGESELLSCHAFT

Seit dem 1. Juli 2022 bin ich nach Ihrer Wahl nun der neue Präsident der Zürcher Kunstgesellschaft, und an dieser Stelle bedanke ich mich bei Ihnen, liebe Mitglieder, für das mir entgegengebrachte Vertrauen. Ich habe mich auf diese interessante Aufgabe gefreut und setze mich mit ganzer Kraft für das Wohlergehen der Institution ein. Vor uns liegen grosse Herausforderungen, aber gleichzeitig auch Chancen. Doch war ich mir schon bei meinem ersten Treffen mit unserer neuen Direktorin Ann Demeester sicher, dass das Kunsthaus Zürich unter ihrer operativen und künstlerischen Führung die künftigen grossen Aufgaben meistern wird.

Der Start in das Jahr 2022 war geprägt von der Eröffnung des Chipperfield-Baus. Das überreiche Angebot des neuen Museums, darunter die Sammlungen Looser, Merzbacher und Bührle, sowie unsere eigenen, teils noch nie präsentierten Bestände, entpuppten sich rasch und anhaltend als Publikumsmagnet: Mehr als eine halbe Million Besucherinnen und Besucher verzeichnete die Statistik, ein Rekord in der mehr als hundertjährigen Geschichte des Hauses am Heimplatz. Zugleich erreichten die Mitgliederzahlen einen neuen Höchststand. Mein Dank geht an die beteiligten Stiftungen und privaten Leihgeber für ihr Vertrauen und ihre Grosszügigkeit, besonders an unsere Ehrenmitglieder Werner und Gabriele Merzbacher sowie Hubert und Ursula Looser.

Das Ausstellungsprogramm war geprägt von der im Umfeld der Pandemie aktuellen Themenausstellung «Take Care: Kunst und Medizin», dem gemeinsam mit der Künstlerin kuratierten und auf grosse öffentliche Resonanz stossenden interaktiven Konzept von «Yoko Ono», der Kombination von Zeichnung und Film bei «Federico Fellini», dem Abschlussprojekt von Christoph Becker und Publikumsliebbling «Niki de Saint Phalle» sowie von der elegant inszenierten Ausstellung «Aristide Maillol», die dank einer Kooperation

mit dem Musée d'Orsay und anderen renommierten Partnerinstitutionen möglich wurde.

Der Chipperfield-Bau wird angenommen und ist beliebt, nicht nur wegen seiner eleganten Grosszügigkeit, auch seine Funktionalität bewährt sich für zeitgemässe Präsentationen und Ausstellungen. Intensiv genutzt werden die Räume der Kunstvermittlung und die Vermietungen des Festsaals und des Foyers Haefner laufen erfolgreich.

Der Beginn der Amtszeit unserer neuen Direktorin Ann Demeester am 1. Oktober hatte grosse Resonanz in den Medien und in der Öffentlichkeit. Am 14. November verabschiedeten wir uns von Christoph Becker mit Dankbarkeit für die Realisierung des Erweiterungsbaus unter seiner Ägide. Die neue Leitung machte sich sofort daran, die Zukunft des Museums vorzubereiten. Gemeinsam mit dem Vorstand wurde eine Provenienzforschungsstrategie für die eigene Sammlung in Angriff genommen, die dem Kunsthaus helfen wird, noch intensiver zu forschen und proaktiv mit den Ergebnissen dieser Forschung umzugehen. Ausserdem wurde mit den Vorbereitungen begonnen für eine neue Ausstellung der Sammlung Bührle im November 2023 sowie für erfrischend spielerische Künstlerinterventionen in unserer Sammlung ab Herbst 2023. Daneben galt es, diverse Krisenherde als Chance zu begreifen.

Der relativ kleine, aber heftige Brand in einem Technikraum im Erdgeschoss des Bestandsbaus Anfang August hatte zur Folge, dass Teile des Gebäudes verrauchten waren. Der Pfister-Bau war nicht betroffen. Neben Reinigungs- und Sanierungsarbeiten lief sofort ein grosses Restaurierungsprojekt an, das im Frühjahr 2023 mit der Wiedereröffnung des Müller- und Moser-Baus abgeschlossen sein wird. Fast 700 Werke mussten abgehängt oder verschoben, vorübergehend zwischengelagert und gereinigt werden. Da fast alle Gemälde verglast sind, entstanden keine gravierenden Schäden an den Werken, jedoch benötigten die Skulpturen einen höheren Reinigungsaufwand. Während der Reinigungsarbeiten

wurden lose gebundener Asbest gefunden und gewisse Statikmängel festgestellt. In enger Zusammenarbeit mit der Stiftung Zürcher Kunsthaus wurden diese Probleme energisch angegangen und Sanierungen durchgeführt. Bedauerlicherweise wurden zwei kleinformatige Bilder aus einer privaten Dauerleihgabe, eine holländische Landschaft und ein Blumenstillleben, während der Reinigungsarbeiten vermisst. Die Untersuchungen, in die auch die Polizei eingeschaltet ist, laufen auf Hochtouren. Wir bleiben zuversichtlich, dass diese Kunstwerke wohlbehalten zurückkehren werden und rechnen es dem Eigentümer hoch an, dass er und seine Frau das Kunsthaus trotz dieses hoffentlich nur vorübergehenden Verlusts unterstützen.

Die Sicherheit des Kunsthauses, das bestätigen uns Versicherer und Expertinnen und Experten anderer Museen, ist auf gutem Stand. Dennoch überprüfen wir unsere Sicherheitsarchitektur, um das Zusammenspiel von menschlichen Fähigkeiten, digitalen Funktionen und räumlichen Gegebenheiten zu optimieren. Stellvertretend für alle Dauerleihgeberinnen und Dauerleihgeber danken wir den Kunstfreunden Zürich, der Alberto Giacometti-Stiftung, der Stiftung Sammlung E. G. Bührle, der Fondation Looser und Werner und Gabriele Merzbacher und der ganzen Familie Merzbacher für ihre besonnene Reaktion auf dieses aussergewöhnliche Ereignis, das für jedes Museum ein «worst case»-Szenario darstellt, und ihr nicht nachlassendes Vertrauen.

An die Mitglieder des Vorstands der Zürcher Kunstgesellschaft, der ehrenamtlich wirkt, an die Stiftung Zürcher Kunsthaus, den bisherigen Präsidenten Richard Hunziker und seinen Nachfolger Kaspar Wenger, an den langjährigen Geschäftsführer Thomas U. Müller und seinen Nachfolger Matthias Alber geht mein besonderer Dank. Die Stiftung setzte sich für die Realisierung des Neubaus ein und wird in den nächsten Jahren gemeinsam mit der Kunstgesellschaft die Sanierung des Altbaus weiter vorantreiben, so dass auch dieser Teil des Museums noch in diesem Jahrzehnt zukunftsfähig werden kann.

Mein Dank gilt weiter Stadt und Kanton Zürich, unseren Partnern Credit Suisse 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 bedanken. Dieses Jahr, das Jahr 2022, war in vielerlei Hinsicht ein Ausnahmejahr – voller unerwarteter Ereignisse, einem Besucherrekord und der grossen Transformation unseres Museums. Ich danke ihnen ganz herzlich für ihren ausserordentlichen Einsatz.

Mit Anerkennung und Respekt dürfen der Vorstand, dürfen Sie, liebe Mitglieder, die Sie bald 26 000 an der Zahl sind – übrigens der höchste Stand seit Bestehen unserer Organisation –, diesen Jahresbericht 2022 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



Odilon Redon
Vieux Chevalier, 1896

ODILON REDON VIEUX CHEVALIER, 1896

«Mystischer Ritter, woher kommst du? Welche heilsame und grausame Tat verhärtet deine reine Seele?» So heisst es in einem Gedicht aus den 1890er-Jahren, das sich auf das heute im Musée des Beaux-Arts in Bordeaux befindliche Pastell «Le Chevalier mystique» (Inv.-Nr. Bx E 1756) bezieht.¹ Dieses Pastell kann als eine Art Vorläufer unserer Lithografie angesehen werden, wobei der Ritter sich in dem Pastell aus Bordeaux noch in Zwiesprache mit einer Sphinx befindet und damit deutlich stärker als unsere Druckgrafik dem Vorbild Gustave Moreau verpflichtet ist (insbesondere dessen Gemälde «Ödipus und Sphinx» von 1864 aus dem Metropolitan Museum in New York, Inv.-Nr. 21.134.1). Zwar lässt sich auch in unserem jüngst erworbenen Druck eine Sphinx entdecken, allerdings ist diese nunmehr weit in den Hintergrund gerückt, während die Gestalt des Ritters nahezu den gesamten Vordergrund einnimmt. Aufgrund seiner langen Haare, dem Bart und seinem Gewand sind die Parallelen zu Redons «Parsifal» aus dem Pariser Musée d'Orsay (Inv.-Nr. RF36521, recto) mehr als offensichtlich.

Welche inhaltlichen Verschiebungen haben sich also von der Zeichnung hin zur Lithografie ereignet? Zunächst fällt auf, dass sowohl unsere Druckgrafik als auch das Blatt aus Bordeaux die Hauptfigur jeweils unter der Bezeichnung «Chevalier» (Ritter) laufen lassen. Hier jedoch enden bereits die Gemeinsamkeiten, da die Figur in Bordeaux aktiv in einen Dialog eingebunden ist, der Ritter auf der Lithografie hingegen gänzlich in sich gekehrt zu sein scheint. Die grossen Fragen über den Sinn des Lebens, so legt seine exponierte Stellung im Vordergrund der Grafik nahe, muss er mit sich selbst verhandeln. Dass seine äussere Erscheinung mit Parsifal korrespondiert, kommt sicher nicht von ungefähr, lässt sich dieser geheimnisumwobene Mann doch als Kämpfer innerhalb des ewigen Konflikts zwischen Ideal und Wirklichkeit

interpretieren, der unermüdlich auf der Suche nach der eigenen Hellsichtigkeit ist.²

Die Lithografie, die in einer Auflage von 100 Stück publiziert wurde, ist zweifellos im Umfeld von Redons Interesse an typisch wagnerianischen Themen entstanden, ohne dass der Künstler den ursprünglichen Bezug des Motivs zum Themenkreis von Ödipus und Sphinx gänzlich hätte tilgen wollen. Dass dieses inhaltlich vielschichtige Blatt noch dazu in seltener Form, nämlich ausserhalb der offiziellen Auflage, vorliegt, macht die Erwerbung für das Kunsthaus freilich nur umso reizvoller und ergänzt damit vortrefflich unseren Bestand an Zeichnungen und Druckgrafiken Redons.

Jonas Beyer

1 Vgl. hierzu: <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/00650002712>
(zuletzt abgerufen am 27.2.2023).

2 Giuseppina dal Canton, «Le chevalier mystique di Odilon Redon: slittamenti e incroci iconografici», in: *artibus et historiae*, Jg. 28, Nr. 55, 2007, S. 179–198, hier S. 194.



Friedrich Kuhn
Blick von Costa di Sessa nach Castelrotto, 1954



Maryan
Personnage, 1963

MARYAN PERSONNAGE, 1963

Der amerikanische Maler und Druckgrafiker Maryan, eigentlich Pinchas Burstein, wurde 1927 als Kind einer jüdischen Familie in der südpolnischen Stadt Nowy Sącz geboren.¹ Er lebte von 1942 bis 1943 im Ghetto von Rzeszów und wurde 1943 oder 1944 in das Konzentrationslager von Auschwitz deportiert. Bei der Befreiung durch die sowjetische Armee wurde er verletzt in einer Grube gefunden, ein Bein musste ihm amputiert werden. Burstein überlebte den Holocaust als einziges Mitglied seiner Familie. Nach dem Krieg studierte er Kunst in Jerusalem und gelangte 1950 nach Paris, wo er an der École Nationale Supérieure des Beaux-Arts studierte. In Frankreich nahm er den Namen Maryan Bergman an. Nachdem ihm die französische Staatsbürgerschaft versagt worden war, zog er 1962 nach New York. Er erhielt 1969 die amerikanische Staatsbürgerschaft und wechselte seinen Namen offiziell zu Maryan S. Maryan. Der Künstler starb 1977 fünfzigjährig in New York.

Sein Leben und seine künstlerische Arbeit wurden durch seine Erfahrungen in der Kriegszeit aufs Tiefste geprägt. Er entwickelte einen drastischen, ihm eigenen Figurenstil und gehört zu den Künstlern, die zeitgleich mit Jean Dubuffet oder Künstlern aus dem Umkreis der COBRA-Bewegung, die der reinen Abstraktion kritisch gegenüberstanden, das Thema der Figur wieder als Hauptthema in die Malerei zurückbrachten. Bei Dubuffet war die Rückkehr zu archaisch anmutenden Figuren nach dem Zweiten Weltkrieg mit der Erkenntnis des Scheiterns der traditionellen abendländischen Kultur verbunden. Bei Burstein reicht die Notwendigkeit zur Arbeit an der menschlichen Figur und ihrem Körper noch tiefer. Er war als Kind direkt mit dem unvorstellbaren Grauen der Vernichtungslager der NS-Diktatur konfrontiert und entkam den Todeslagern auch physisch nicht ohne Verletzung. Die Erfahrung der physischen Auslöschbarkeit und zugleich Vernichtungskraft des Menschen und seines Körpers wurde entsprechend zu einer essenziellen Ausgangslage seiner eindrucksvollen Kunst.

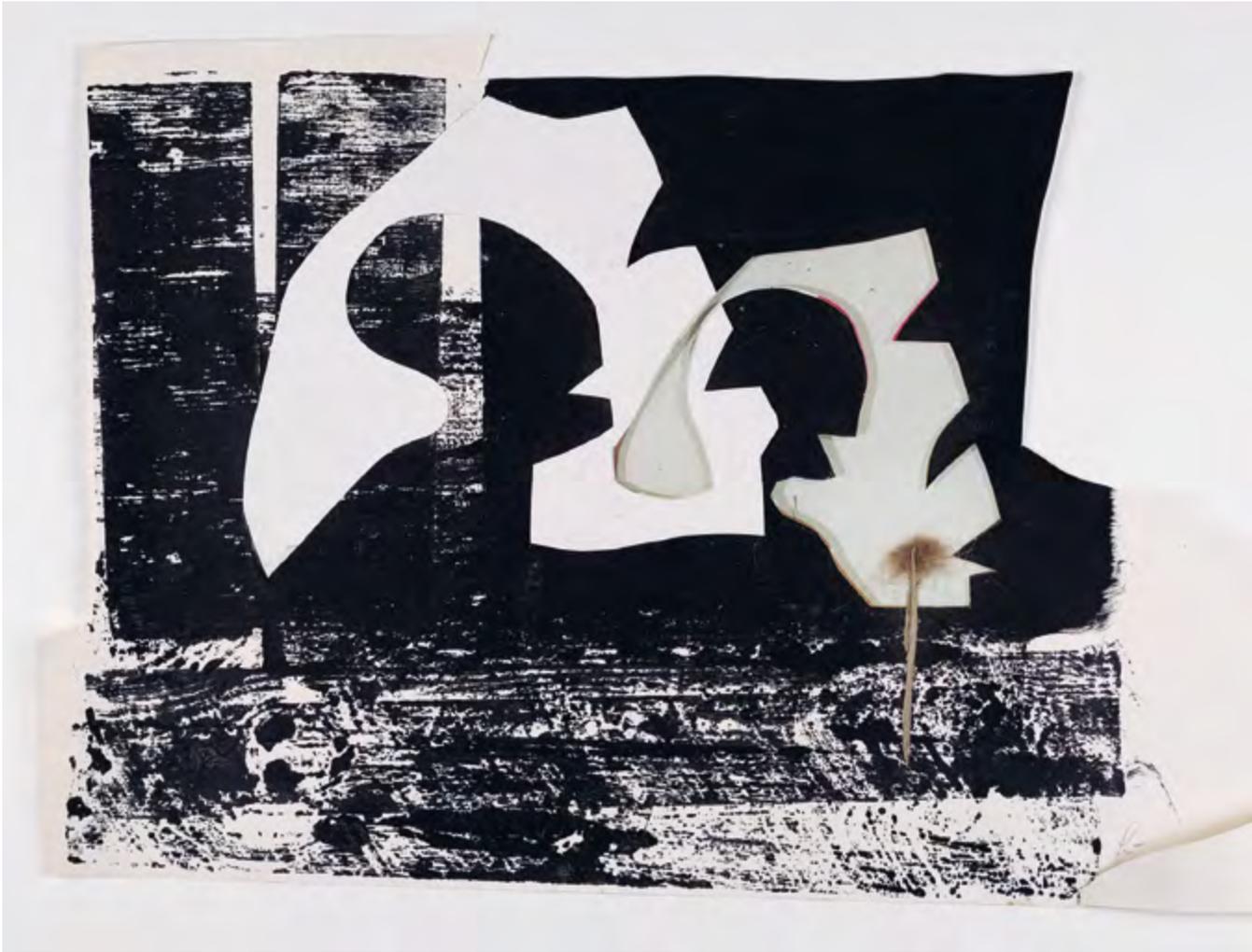
Das 1963 in New York entstandene Bild des Kunsthauses ist bereits mit «Maryan» signiert. Es zeigt, wie der Künstler zeitgleich mit dem Aufkommen der Pop Art seinen unverkennbaren figürlichen Stil schärfte. Wir sehen eine unheimlich anmutende, vordergründig leuchtend bunte Figur. Mit einer hellen Schürze und Mütze bekleidet und einen Lollipop schleckend, könnte sie wie eine Verkäuferin oder ein Verkäufer (das Geschlecht der Figur bleibt trotz der rosa lackierten Fingernägel unklar) von Süßigkeiten anmuten. Zugleich wird diese Kennzeichnung durch düstere Elemente massiv konterkariert: Die «Personnage» des Bildtitels starrt uns aus schwarzen Augenschlitzen mit einem maskenartigen Blick an. Auf einem schwarzen Boden und vor einer pechschwarzen Wand stehend, erscheint die Figur wie ein alptraumartiges Zerrbild eines Menschen vor der Membran des Nichts. Auffällig ist auch die schwarz-gelb-schwarze Armbinde, die die Figur mit ihrem hochgehaltenen Unterarm sichtbar präsentiert. Soll sie an die Kennzeichnungen erinnern, die jüdische Menschen unter der Nazi-Diktatur tragen mussten, oder gemahnt sie im Gegenteil an ein Emblem der Unterdrückten? Haben wir es also mit der pervertierten Darstellung eines Opfers oder eines Täters zu tun? Der Vergleich mit anderen Werken der gleichen Zeit lässt auf das Zweitgenannte schließen, doch bleibt insgesamt eine Ambivalenz bestehen zwischen dem Ausdruck von Gefährdung und einer das Innerste des Menschen ebenfalls zerstörenden Komplizenschaft mit dem Bösen. Der Künstler selber sprach von autobiografischen «Truth Paintings». Er werde er selbst sein in jeder Farbe, die er auf die Leinwand bringe.

Philippe Büttner

1 Zu Maryan siehe: Maryan, Ausst.-Kat. Galerie Haas, Zürich 2022, mit einem Beitrag von Adam Szymczyk; Maryan, la ménagerie humaine 1927–1977, Ausst.-Kat. Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris 2013. Empfehlenswert ist zudem der englischsprachige Wikipedia-Artikel zu Pinchas Burstein (zuletzt abgerufen am 3.3.2023).



Barbara Hammer
Sanctus, 1990



Felix Droese
Ohne Titel, 31.5.1991



Danh V6

Aconitum souliei, Inflorescence portion / *Lilium souliei*, outer and inner tepal / *Anemone coelestina* var. *souliei*, flowering plant / *Rosa soulieana*, fruit / *Aconitum souliei*, cauline leaf / *Anemone coelestina*, basal leaf / *Anemone coelestina*, carpel / *Luzula rufescens*, flowering plant / *Anconitum souliei*, upper cauline leaf / *Anemone coelestina*, basal leaf / *Anemone coelestina*, flowering plant / *Rosa soulieana*, fruiting branch / *Lilium souliei*, distal portion of flowering plant / *Nepeta souliei*, flowering plant / *Rosa soulieana*, flowering branch / *Cerasus fruticosa*, fruiting branch / *Cerasus tomentosa* var. *souliei*, fruiting branch, 2009

William Forsythe
A VOLUME WITHIN WHICH IT IS NOT POSSIBLE FOR
CERTAIN CLASSES OF ACTION TO ARISE, 2015





WILLIAM FORSYTHE A VOLUME WITHIN WHICH IT IS NOT POSSIBLE FOR CERTAIN CLASSES OF ACTION TO ARISE, 2015

Die erste künstlerische Intervention im neu erstellten Kunsthaus-Erweiterungsbau inszenierte William Forsythe (*1949). Einige von Ihnen erinnern sich. Im Frühjahr 2021 verwandelte der berühmte Choreograf und Künstler den gerade fertiggestellten, aber noch nicht mit Kunst bestückten Neubau in einen riesigen Klangraum. Auf verschiedene Räume verteilt, aktivierte Forsythe entwidmete Kirchenglocken in verschiedenen Grössen, Tonhöhen und Klangfarben in einer kontrapunktischen Komposition. Die Besucherinnen und Besucher waren eingeladen, den immensen architektonischen Körper mit ihrem eigenen Körper zu erkunden und dabei sich und den Raum neu zu erfahren. «The Sense of Things» hiess die Installation und war ein – wie William Forsythe diese räumlichen Interventionen nennt – riesiges «choreografisches Objekt».

Das erste dieser Objekte entstand 1991 und war eine Überführung von Forsythes erweitertem Choreografie-Begriff in den (Museums-)Raum. Seither realisiert Forsythe regelmässig solche choreografischen Objekte. Im Unterschied zu seinen Bühnenstücken richten sich diese nicht an Tänzerinnen und Tänzer, sondern an ein untrainiertes Publikum. «Bei einer Choreografie auf der Bühne sitzt das Publikum still und die Ideen werden vor ihm bewegt», so Forsythe, während bei einer Rauminstallation «das Publikum zwischen den Ideen zirkuliert». Die Bewegung und der Körper sind dabei zentral. Denn Forsythe geht es nicht nur um eine räumliche Erfahrung, sondern vielmehr um «eine Form der Wissensproduktion für diejenigen, die sich darauf einlassen». Denken mit dem Körper bzw. den Körper als Werkzeug zum Denken zu verwenden, das sollen die choreografischen räumlichen Anordnungen bewirken. Forsythe bricht damit mit der gerade im

Museum noch in weiten Teilen vorherrschenden Dichotomie von Körper und Geist.

Begleitet werden die «choreografischen Objekte» von einer kurzen Anleitung oder sog. «instruction». Diese beschreibt jeweils sachlich das Setting und gibt Hinweise, wie sich das Publikum dem Objekt nähern soll/kann. Sie lässt aber genügend Spielraum für individuelle Interpretation, und die Art der Ausführung sagt immer auch viel über den jeweiligen Menschen aus.

Die im letzten Jahr erworbene Arbeit «A VOLUME WITHIN WHICH IT IS NOT POSSIBLE FOR CERTAIN CLASSES OF ACTION TO ARISE» (2015) ist ebenfalls ein «choreografisches Objekt». Dieses besteht aus einem grossen rechteckigen oder quadratischen Einbau, der die Raumhöhe auf 70 cm ab Boden beschränkt. Der Kubus wird jeweils auf den Raum angepasst und durchbricht den regulären Bewegungsfluss im Museum bzw. verunmöglicht, sich aufrecht stehend im Raum zu bewegen. «Das Werk bietet dem Publikum die Möglichkeit, den Verlust dieser grossen Freiheit, die tagtäglich wesentlich zu unserem Weltbild beiträgt, bewusst zu erleben», so William Forsythe. Diese Aussage zeigt erneut, dass der körperliche Perspektivenwechsel bei Forsythe untrennbar mit einem neuen Blick auf die Welt verbunden ist. Denn die Art und Weise, wie wir uns bewegen bzw. bewegen können und dürfen, sagt nicht nur viel über uns selbst, aber auch über unsere Gesellschaft aus. Das haben gerade die letzten Jahre der Pandemie gezeigt, in denen der Bewegungsradius stark eingeschränkt wurde und das Verhältnis von Nähe und Distanz neu definiert werden musste.

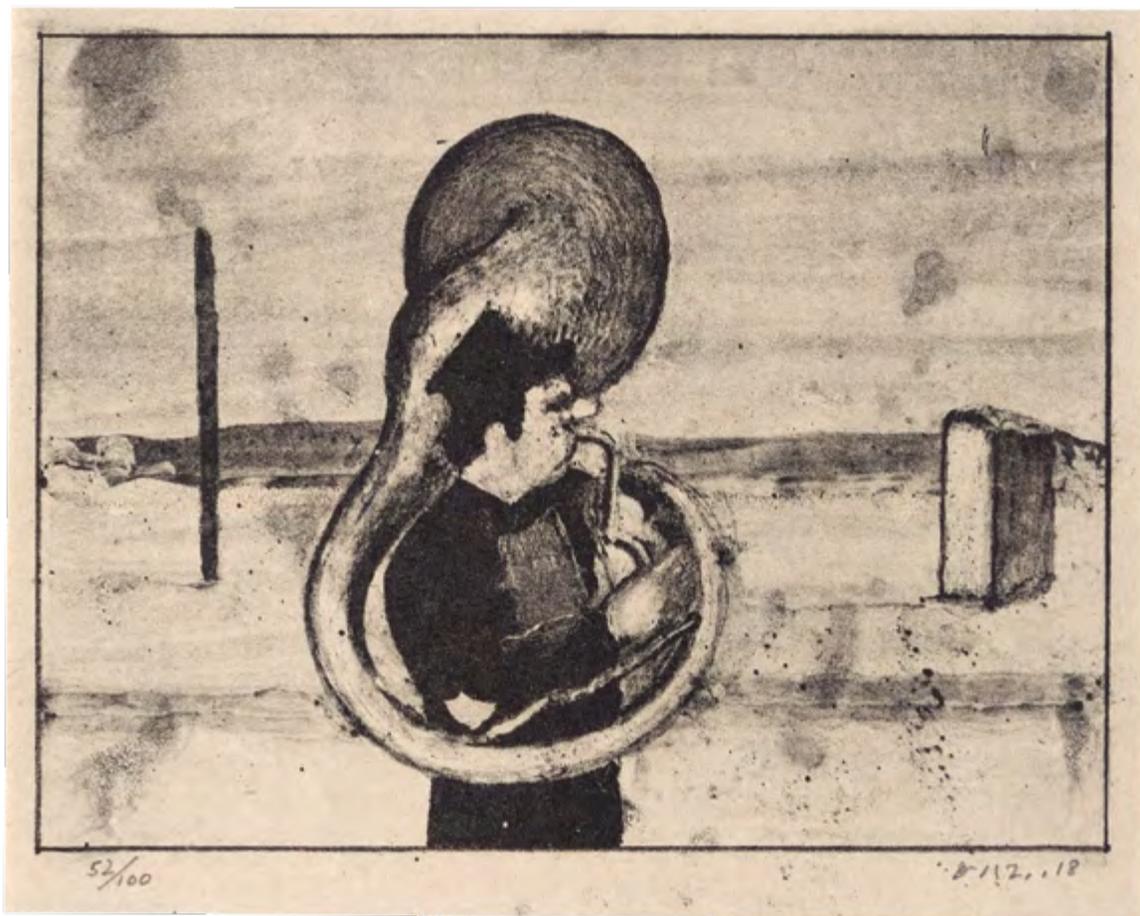
Wie schon bei der Klanginstallation «The Sense of Things», spielt auch bei «A VOLUME WITHIN WHICH IT IS NOT POSSIBLE FOR CERTAIN CLASSES OF ACTION TO ARISE» der Leerraum eine ganz zentrale Rolle. Es ist eine erfüllte Leere, die Forsythe inszeniert. Eine Leere, die Raum schafft für neue Erkenntnisse und Erfahrungen, und die erst durch das Publikum im Museum aktiviert bzw. mit Sinn aufgeladen wird.

Der Erwerb von «A VOLUME WITHIN WHICH IT IS NOT POSSIBLE FOR CERTAIN CLASSES OF ACTION TO ARISE» ergänzt die im letzten Jahr angekauften Zeichnungen der «Human Writes»-Serie von William Forsythe. Das Kunsthaus versucht jeweils das Schaffen eines Künstlers oder einer Künstlerin in seinen verschiedenen Facetten abzubilden. Das gelingt nicht immer, aber wir freuen uns, dass William Forsythe nun mit einer wichtigen Werkgruppe in der Kunsthaus-Sammlung vertreten ist.

Mirjam Varadinis



Baltensperger + Siepert
Ways to Escape One's Former Country /
Patterns & Traces, 2017

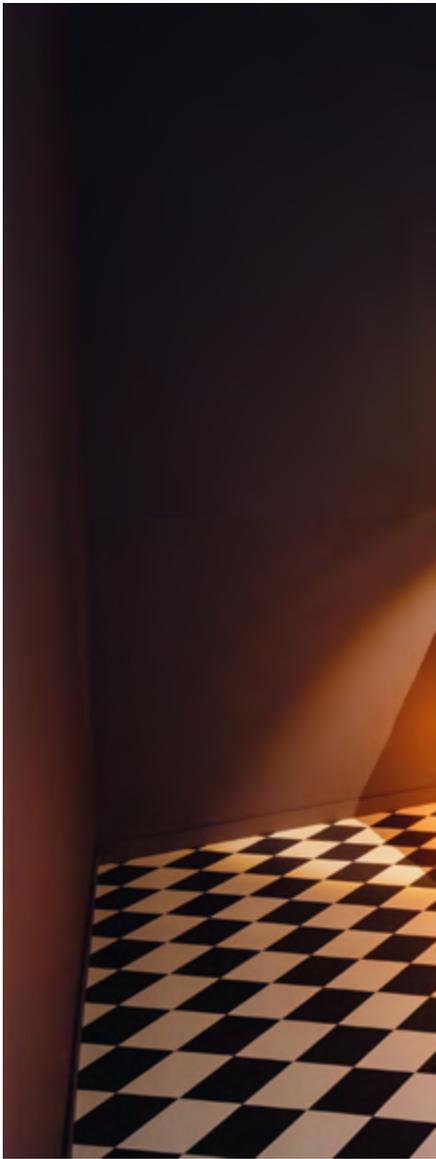


David Lynch
Dreams. A Tribute to Fellini, 2018

MANON LACHGAS, 2019

Die Angst vor einer Operation war lange Zeit eng mit der Angst vor Schmerzen verbunden. Schmerzen, die dazu führen konnten, dass Menschen an einem Schock während der Operation verstarben. Die Möglichkeit, schmerzfrei in zeitweiliger Bewusstlosigkeit eine OP zu überstehen, war ein zivilisationsgeschichtlicher Meilenstein, eine Sprunginnovation. Lachgas ist neben dem von William Morton benützten Diethylether eines der frühesten Narkosemittel. Da Lachgas keine Nebenwirkung hat, wird es bis heute situativ eingesetzt. Obwohl die Entdeckung der Vollnarkose durch Morton Medizingeschichte schrieb, blieben operative Eingriffe des hohen Blutverlusts von Patientinnen und Patienten wegen noch lange die Ausnahme. Mit der Entdeckung des ABO-Blutgruppensystems 1901 durch den Wiener Pathologen Karl Landsteiner gelang der Durchbruch, er ermöglichte 1914 die erste Bluttransfusion ab Konserve und rettete Millionen Menschen im Ersten Weltkrieg das Leben.

Zum Titel ihrer Installation sagt MANON: «Das Wort Lachgas hat ja einen Doppelsinn. Es ist etwas sehr Unheimliches und gleichzeitig etwas Lustiges. Und dieses Zusammenspiel finde ich spannend.»¹ Das sind stimmungsvolle Stichworte für diese Rauminstallation. Ein Krankenbett steht in der Mitte, erhöht auf einem Sockel mit umlaufenden Glühbirnen. Es drängt sich das Bild eines Podests in einer Table-Dance-Bar auf, das Felix Gonzalez-Torres in der Kunstgeschichte verewigte. Zudem übt der schachbrettmusterartige Fussboden bei intensiver Betrachtung einen vibrierenden, ja man möchte sagen hypnotisierend psychedelischen Effekt aus. Am Rand des «Krankenzimmers» befindet sich ein altmodisch-eleganter Kleiderständer, auf dem ein schillernd gelbes Party-Kleid – zumindest vorläufig – von ihrer glamourösen Trägerin abgestreift werden musste.



MANON
Lachgas, 2019



MANON thematisiert in ihrer Kunst häufig die Verbindung zwischen Leib und Seele, und das nicht selten über den Umweg der Erotik. Das Nachtclub-Setting erhöht und erotisiert nun das Krankenbett. In Gedanken versunken könnte jeder Betrachtende auf diesem Bett liegen, und wer erst mal auf diesem Bett liegt, ist jedenfalls der Mittelpunkt des Geschehens. Nur ist diese «Bühne» immer auch mit einer tiefen Einsamkeit verbunden. Kranksein bedeutet für viele, auf unangenehme Weise abhängig von Pflege und Zuwendung zu sein. Die Kulturkritikerin Susan Sontag, die selbst an Krebs gelitten hatte, brachte den Aspekt, dass dies uns alle etwas angehe, in ihrem wegweisenden Aufsatz «Krankheit als Metapher» auf den Punkt. Dabei ging es ihr gerade nicht darum, dass Krankheit eine Metapher sei, sondern ihre Wirklichkeit benannt werden müsse²: «Krankheit ist die Nachtseite des Lebens, eine eher lästige Staatsbürgerschaft. Jeder, der geboren wird, besitzt zwei Staatsbürgerschaften, eine im Reich der Gesunden und eine im Reich der Kranken. Und wenn wir alle es auch vorziehen, nur den guten Ruf zu benutzen, früher oder später ist doch jeder von uns gezwungen, wenigstens für eine Weile, sich als Bürger jenes anderen Ortes auszuweisen.»³

MANONS Installation wirft zahlreiche Fragen danach auf, wie der Raum für uns bei Krankheit aussehen sollte, damit wir uns nicht einfach ausgeliefert fühlen, sondern auch Vertrauen, Kraft und Zuversicht schöpfen können. Wie werden Spitalräume heute gestaltet? Man denke an die neue Überbauung des Universitätsspitals unter der Ägide von Christ & Gantenbein.⁴ Ist **MANONS** «Lachgas» ein Tableau, eine fiktive Performance, eine Skulptur, oder alles zugleich? Eine erbauende Schlussfolgerung aus diesem multiperspektivischen Bild des Krankenbetts, das wir im Grunde genommen alle kennen, formulierte die Künstlerin

mal so: «Ich muss aus meinen negativen Erfahrungen stets etwas Gutes machen, einen kreativen Akt schlagen. Ich habe keine andere Wahl. Das war seit Anbeginn überlebenswichtig, der einzig gangbare Weg.»⁵

Cathérine Hug

1 <https://www.arttv.ch/kunst/kunsthhaus-zofingen-manon/>, 02:33 – 02:48.

2 Susan Sontag, *Krankheit als Metapher, Aids und seine Metaphern*, Frankfurt a. M. 2003 (erstmalig 1977), S. 74.

3 Ebd., S. 9.

4 Siehe dazu <https://www.usz.ch/campusmitte/einzelzimmer/> (Stand Juni 2022 mit der Baufreigabe, zuletzt abgerufen am 22.2.2023).

5 MANON zit. in: Ursula Badrutt, «Vanitas – Vom Verschwinden, Zeit wird knapp», in: *Kunsthhaus Zofingen (Hrsg.), MANON, Ausst.-Kat. Kunsthhaus Zofingen, Centre Culturel Suisse, Fotostiftung Schweiz, Zürich/Zofingen/Paris/Winterthur 2019*, S. 123.



Ursula Biemann
Forest Mind, 2021

URSULA BIEMANN FOREST MIND, 2021

Ursula Biemanns Werke waren bislang dem Aufzeigen der rapiden Verschlechterung der Lebensbedingungen auf unserem Planeten im geopolitischen Zusammenhang gewidmet. In «Forest Mind» wechselt die 1955 in Zürich geborene Künstlerin ihre Perspektive. Mit dieser Videoinstallation von 2021 und vor allem mit dem damit verbundenen Projekt «Devenir Universidad» setzt Biemann ihr künstlerisches Tun ein, um auf positive Art und Weise in einem von der Zerstörung betroffenen Gebiet im Amazonas-Regenwald mitzuwirken.

Auf der Suche nach der Intelligenz der Natur nimmt die Künstlerin eine biozentrische Weltsicht ein, die sich sowohl auf westlich-wissenschaftliche als auch auf schamanistische Perspektiven des Umgangs mit der Welt stützt. Ausgangspunkt für «Forest Mind» war eine Reise in den Süden Kolumbiens, die Biemann 2018 auf Einladung der in Bogotá tätigen Kuratorin Maria Belén Saez de Ibarra unternommen hatte. Sie besuchte damals das Territorium der Inga, der dort ansässigen indigenen Bevölkerung, unter der Leitung ihres Gemeindevorstehers Hernando Chindoy. Im Gegenzug bat er die Künstlerin nach der Reise, ihn und seine Bevölkerung bei der Gründung einer indigenen Universität zu unterstützen, die sowohl das Wissen ihrer Vorfahren als auch zeitgenössisches Wissen (des Westens) vermitteln sollte. Daraus entstand das Projekt «Devenir Universidad», im Zuge dessen sich Biemann intensiv mit Fragen zu den indigenen und westlichen Erkenntnislehren, deren Geschichte und den Folgen des Kolonialismus auseinandersetzte.

«Forest Mind» ist ein Video-Essay über die Intelligenz der Natur, die Verbindung allen Lebens und über die Epistemologie des Regenwaldes. Bilder spielen dabei eine aktive Rolle bei der Verschmelzung von Geist (mind) und Wald (forest). Im Zentrum der Erzählung steht die Figur des traditionellen Mediziners im Amazonasgebiet, die in Kolumbien «Taita» genannt wird. Im 31-minütigen

Video hören wir im gross an die Wand projizierten ersten Kanal Taita Carlos Porfirio Jaanamejoy Quinoa von seiner Initiation mit dem psychoaktiven Pflanzensud Yagé, auch unter dem Namen Ayahuasca bekannt, berichten. Diese Substanz hat die Fähigkeit, Menschen in einen anderen Wahrnehmungszustand zu versetzen. Gemäss den Indigenen gelingt es ihnen dadurch, mit der Pflanzen- und Tierwelt zu kommunizieren und Wissen zu erlangen. Ebenfalls zu Wort kommen die Indigenen Hernando Chindoy und Waira Nina Jacanamijoy. Im Video wechseln sich die Interviews mit Luftaufnahmen des Regenwaldes, Aufnahmen von Performances und künstlich generierten Bildern ab. Letztere sind der visuelle Output eines von der ETH Zürich entwickelten Transformationsprozesses, mit dem binäre Informationen in genetische Codes umgewandelt und gespeichert werden können. Mit dieser neuesten Errungenschaft liess Biemann eine Bildaufnahme und eine Tondatei des Regenwaldes sowie eine Biopsie eines dort aufgefundenen Baumens in einen einzigen DNA-Code umwandeln. Die daraus resultierende DNA, gespeichert in nanometrische Glasperlen, wurde der dunkelgrünen Farbe beigemischt, mit der ein Quadratmeter auf die Trägerwand des Erweiterungsbaus des Kunsthaus Zürich als Teil von Biemanns Videoinstallation aufgetragen wurde. Diese DNA wird für immer mit dem Gebäude verbunden bleiben. Das Video wird von der Off-Stimme der Künstlerin sowie von einem Soundtrack begleitet. Dieser beinhaltet die Schumann-Resonanz – die messbare Tonfrequenz, die die Erde aussendet. Der zweite Kanal projiziert ergänzende Bilder im Kreisrund auf den Boden.

«Forest Mind» feierte seine Weltpremiere in der Ausstellung «Earth Beats. Naturbild im Wandel», die Teil der Eröffnung des Chipperfield-Baus im Oktober 2021 war.

Sandra Gianfreda

Weiterführende Informationen:

Ursula Biemann, Forest Mind. On the Interconnection of All Life, Leipzig 2022.

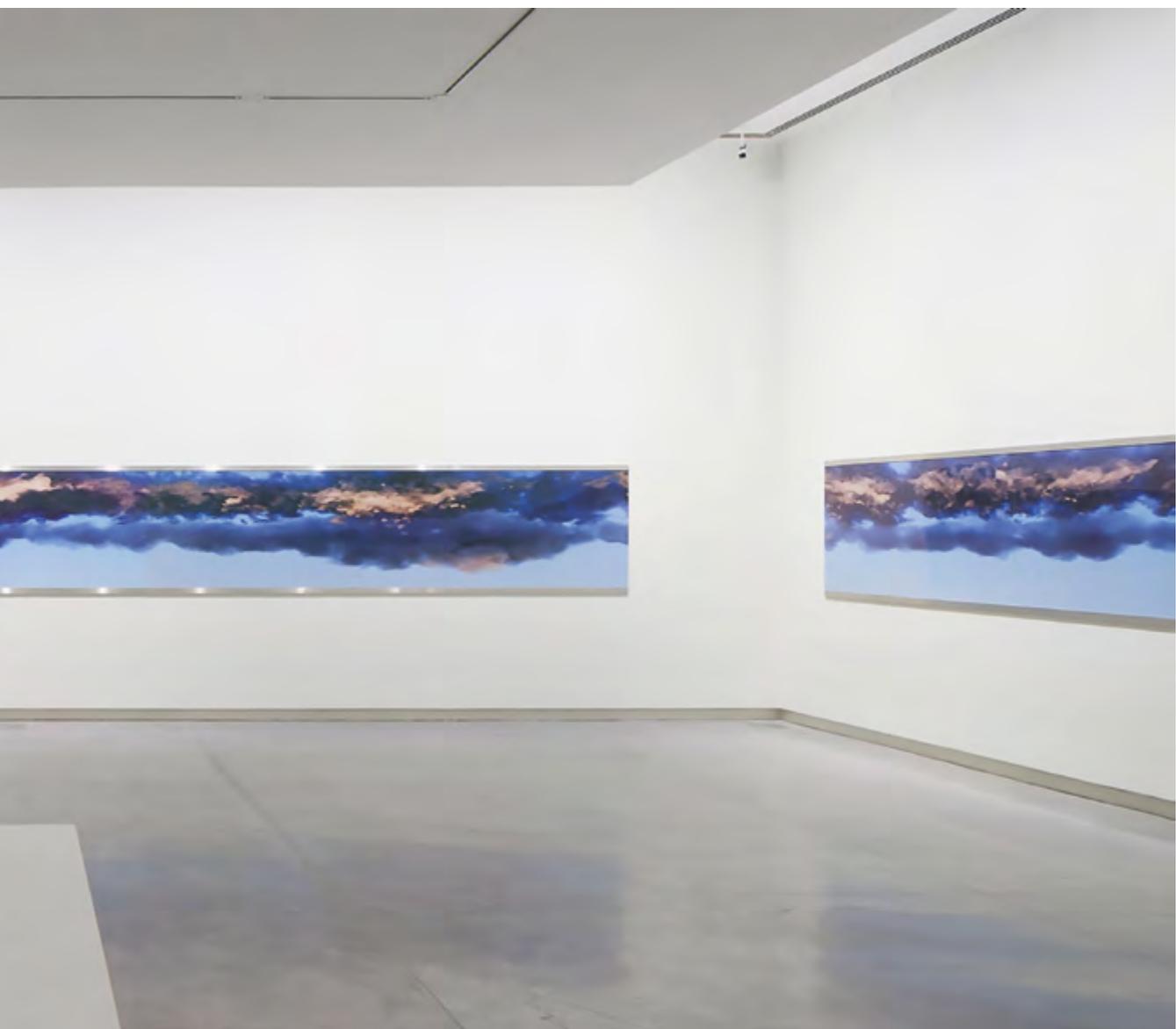
<https://geobodies.org/art-and-videos/forest-mind/>

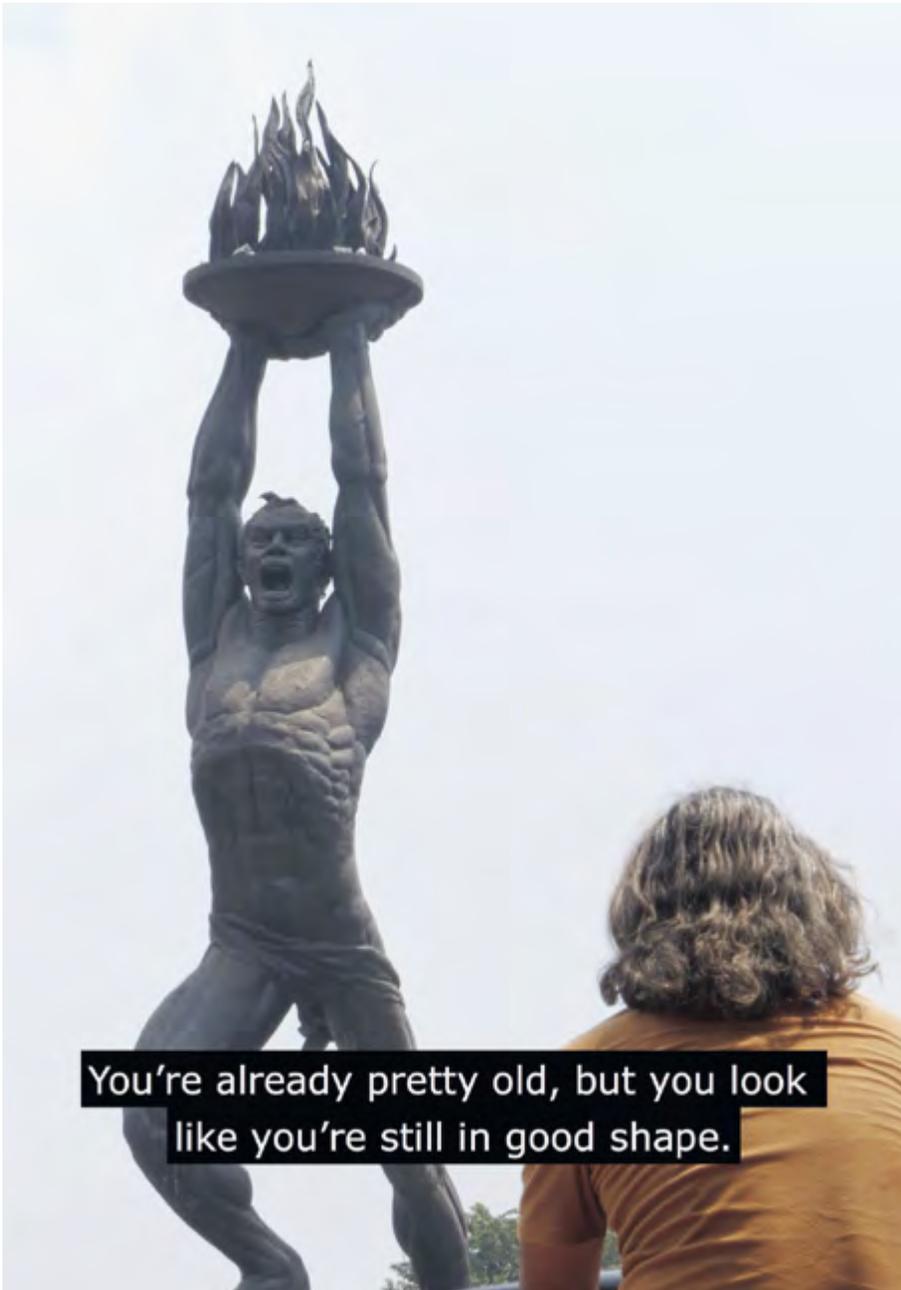


Mirna Bamieh
The tongue tracing the hand tracing the earth, 2022



Lawrence Abu Hamdan
Air Conditioning, 2022





Sebastián Díaz Morales
Smashing Monuments, 2022

IMAGINE PEACE

love, yoko 2022



Shirana Shahbazi
Seabird, 2022

VERONIKA SPIERENBURG DIE ENTSPANNUNG, 2022

In diesem neuen, erstmals 2022 im Kontext der Ausstellung «Take Care: Kunst und Medizin» (siehe S. 57) präsentierten Film «Die Entspannung» geht es um die Autoimmunerkrankung Multiple Sklerose (MS), von der die Künstlerin selbst betroffen ist. MS ist eine chronische, entzündliche und bislang nicht heilbare Erkrankung des zentralen Nervensystems. Viele Menschen sind von ihr betroffen, aber nur wenige sprechen offen darüber. Gleichzeitig gelangen der Forschung im letzten Jahrzehnt grosse therapeutische Durchbrüche, beispielsweise mit der Immuntransplantation. In diesem Film, der skurril, fiktional, tragikomisch und zugleich tiefgründig anmutet, ist diese Krankheit Hauptprotagonistin, ohne dass sie als MS direkt benannt wird. Die Kamera folgt verschiedenen Personen, die sich gegenseitig ablösen, jede Figur charakterisiert eine der vielfältigen Charakteristiken dieses Kosmos: die Patientin, der Arzt, die Sensomotorik oder auf feinstofflicher Ebene die die Nervenzellen umschliessende Myelinmembran. Anhand von Robert Carswells pathologischen Zeichnungen aus dem Jahr 1838 wird auch ein Exkurs in die Medizingeschichte gemacht. Der Pathologe Robert Carswell und der Anatom Jean Cruveilhier waren die ersten, die praktisch zeitgleich, aber unabhängig voneinander die für MS typischen Läsionen des zentralen Nervensystems beschrieben und illustriert haben.

Eine glückliche Fügung führte dazu, dass die Berliner Regisseurin und Produzentin Nicola Graef das Kunsthaus 2021 wegen ihres Dokumentarfilms über Krankheit in der Kunst kontaktierte und sich nach der Ausstellung «Take Care» erkundigte, worauf der Kontakt zu der Kuratorin Cathérine Hug hergestellt wurde. Im Austausch über die jeweiligen Konzepte wurde schnell klar, dass eine Zusammenarbeit zwischen Graef und Hug produktiv zu werden versprach, und so wurde die Regisseurin durch die Kuratorin mit der Künstlerin bekannt gemacht. In ihrem Feature «Kranke

Körper, verletzte Seelen» (SWR/Arte und Lona Media, 2021/22, 52 Min.)¹ wird Spierenburg (neben Koryphäen wie Siri Hustvedt, Yayoi Kusama, Ai Weiwei oder auch Hannah Wilke) in ihrem Leben als chronisch kranke Künstlerin und insbesondere bei der Produktion ihres Films «Die Entspannung» begleitet. Spierenburg sagt dort: «Für mich ist es sehr wichtig, dass es auf der sinnlichen Ebene stattfindet, und natürlich ist dieser Film auch eine Verarbeitung dieser Krankheit». Spierenburgs «Die Entspannung» mag eine Reflexion über das eigene Schicksal sein. Dieser Film ist aber auch Ausdruck davon, wie bislang viel zu selten vorkommende Bilder von Schmerz und ihrer Sichtbarmachung, Behandlung oder Linderung, die damit verknüpfte existenzielle Not, aber auch die daraus entspringende Kraft, aussehen können.

Spierenburg lebt und arbeitet in Zürich. Sie studierte an der Schule für Gestaltung Basel, an der Gerrit Rietveld Academy in Amsterdam und an der Central Saint Martins in London. Wiederkehrende Themen in ihrem Œuvre sind das Wechselverhältnis von Mensch und Gesellschaft oder auch die formalen Qualitäten von Alltagsgegenständen. Mit «Die Entspannung» haben wir es mit dem ersten Kunstfilm der Kunstgeschichte über MS zu tun, und es wird hoffentlich nicht der letzte sein, denn zu viele Themen rund um den Körper werden zwar medizinisch erforscht, aber bleiben auf kultureller Ebene unan- und unausgesprochen. Warum das so wichtig ist, bringt Bárbara Rodríguez Muñoz 2020 im Referenzbuch «Heath» auf den Punkt: «Krankheit ist eine Konstante in unserem Leben [...] auch wenn diese Konstante immer wieder durch den Hochglanz unseres Wellness-Kults mundtot gemacht wird [...] so verlangen Künstler:innen nach Existenzberechtigung jenseits eines «state of health as norm».»²

Cathérine Hug

1 Die Erstpräsentation fand am 28.4.2022 am Kunsthaus Zürich statt, im Rahmen der Ausstellung «Take Care» (8.4.–17.7.2022). Ausstrahlungen am 29.5.2022 und am 8.6.2022 auf Arte, SRF1.

2 Bárbara Rodríguez Muñoz (Hrsg.), HEALTH: Documents of Contemporary Art, London/Cambridge 2020, S. 12–13.



Veronika Spierenburg
Die Entspannung, 2022

