

Bernd Nicolai

## **Form und Inhalt oder vom Ende der Architekturgeschichte. Zur Problematik des Erweiterungsbaus des Kunsthauses Zürich von David Chipperfield**

### **I. Einleitung**

Architektur- und Kunstgeschichte standen immer vor der Herausforderung der Gegenwart. Was sind die Maßstäbe, was die Möglichkeiten, die sie für zeitgenössische Analyse von Phänomen der Gegenwart über journalistische Kunst- und Architekturkritik herausheben? Adolf Behne hat darin für die Architekturgeschichte 1926 mit seinem wenig rezipierten Buch „Der moderne Zweckbau“ Maßstäbe gesetzt. Wiederentdeckt wurde es erst in den 1960er Jahren, als das Interesse an einer weiter gefächerten Geschichte der Bewegung der Moderne akut wurde.<sup>1</sup>

Angesichts der gegenwärtigen gesellschaftspolitischen Herausforderungen der Geisteswissenschaften im post-kolonialen Diskurs, die nicht selten in eine Indienstnahme für eine politische Agenda münden, erscheint es umso wichtiger, die möglichen Facetten einer Problemstellung aufzuzeigen, verschiedene Aspekte und Quellen auszuleuchten, um dann zu Schlussfolgerungen zu gelangen, die nachvollziehbar hergeleitet sind und über die sich die Leserschaft schlussendlich selbst ein Urteil bilden kann. In dem angedeuteten gegenwärtigen gesellschaftspolitischen Prozess scheint die Kunstgeschichte und mit ihr die geisteswissenschaftliche Architekturgeschichte Gefahr zu laufen, unter die Räder zu kommen, marginalisiert zu werden oder sich gar selbst überflüssig zu machen. Ein Dilettieren „an den Rändern“, von einem auktorialen westlichen Standpunkt aus, desavouiert sie oftmals selbst. Dagegen haben jüngste Forschungen zur Islamischen Architektur oder zu Süd- und Mittelamerika wichtige Standards gesetzt.<sup>2</sup> Basierend auf einer dialogischen Auseinandersetzung, die den Adressaten eine Stimme verleihen, beschreiben sie koloniale Praktiken oder den normativen Charakter der Modernisierung als Rezeptionsphänomene.

Gleichzeitig droht bei diesem Prozess die Rolle Europas und Nordamerikas aus den Augen zu geraten, wo globale Standards gesetzt wurden, die bis heute den Kunst- und Architekturbetrieb bestimmen. Auch die Frage nach der Durchsetzung dieser Standards im globalen Norden mit all den normativen Setzungen, Friktionen und Binnenkolonisierungen der letzten vier Jahrhunderte steht im Raum.

Anhand des 2021 eröffneten Erweiterungsbaus des Kunsthauses Zürich sollen im Folgenden einige dieser aufgeworfenen Problemfelder diskutiert werden. Dies geschieht angesichts der anhaltenden Diskussion um den Inhalt des neuen Hauses mit der inkriminierten Sammlung Emil G. Bührle aufgrund ihrer Provenienzproblematiken, unter anderem aus (zwangsweise) veräußertem jüdischem Besitz.

1 Behne Zweckbau; vgl. Bushart, Adolf Behne.

2 Zum Beispiel Gharipour und Coslett, *Islamic Architecture Today*; Akcan, *Architecture in Translation*; Real und Gyger, *Latin American modern architectures*.

## II. Emil Georg Bührle und seine Sammlung

Als Leiter der Werkzeugmaschinenfabrik Oerlikon in Zürich führte der deutschstämmige Bührle seit den 1920er Jahren neben der Werkzeug- die Waffenproduktion als weltweites lukratives Geschäft ein. Seit den 1930er Jahren belieferte er in großem Stil auch NS-Deutschland und das faschistische Italien, aber auch in Lizenz die Alliierten. In den 1950er Jahren stieg er zu einem der wichtigsten Schweizer Waffenhändler auf. Brisant im Kontext des Kunsthauses ist seine Rolle als Sammler und Mäzen. Der Sammler Bührle erwarb ab 1936, dann vermehrt nach 1952, eine große Kollektion mit Schwerpunkt auf dem französischen Impressionismus und Werken von Cézanne und van Gogh, deren Provenienzen zu einem kleinen Teil auf jüdischen Vorbesitz zurückführen, von denen 13 Hauptwerke 1952 restituiert beziehungsweise von Bührle erneut erworben wurden.<sup>3</sup> Die brisante Mischung aus Kriegsprofiteur und Sammler machen angesichts der seit mehr als einem Jahrzehnt geführten Provenienzdebatte die Stellung der Sammlung so prekär, vor allem weil bis vor kurzem seitens der Eigentümerin, der Bührle-Stiftung, alles versucht wurde, diesen Konnex zu marginalisieren.<sup>4</sup>

Bis zu seinem plötzlichen Tod 1956 engagierte sich Bührle als Mäzen stark in der Zürcher Kunstgesellschaft und initiierte den ersten Erweiterungsbau. Durch die zweite Erweiterung, die jüngst durch David Chipperfield Architects realisiert wurde, wurde die umrissene Problematik der Sammlung mit ihren belasteten Provenienzen auf den Neubau übertragen, zumal die Sammlung Bührle von vornherein als integraler Bestandteil der Erweiterung gesetzt war, die jetzt provokativ als ein „trotziges Gravitationszentrum“ des Baus bezeichnet wird.<sup>5</sup> Ausgelöst durch die lückenhafte Dokumentation als Vorspann zur Neupräsentation im Erweiterungsbau 2021 und durch die als einseitig kritisierte Studie der Forschungsstelle für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der Universität Zürich im Auftrag der Stadt Zürich, geriet die Eröffnung des Neubaus mit der Sammlung Bührle im Oktober 2021 zu einem kommunikativen Desaster.<sup>6</sup> Dem konnte auch die als Gegenpol gedachte Kollektion des jüdischen Sammlers Merzbecher – Fauves, Nabis und Expressionismus – nicht entgegenwirken, zumal beide Sammlungen räumlich ganz getrennt sind und kein wie auch immer gearteter Dialog angestrebt wurde.<sup>7</sup>

Insgesamt stellt sich hier für den Museumsbau die Frage nach dem Spannungsfeld von Form und Inhalt, inwieweit die Form der Architektur im Verhältnis zu einer Konvention der Baugattung seit dem 19. Jahrhundert steht, beziehungsweise Ausdruck der musealen Konzeption ist? Kann die Architektur unter diesen Voraussetzungen gattungsspezifisch oder auch innerhalb des Œuvres von Chipperfield als ein eigenes Zeichensystem gelesen werden, oder diene sie primär städtebaulich der Komplettierung des vorhandenen Ensembles sowie der Aufladung und Überhöhung der Sammlungsbestände, des musealen Inhalts, im Sinne des „reinen“ Kunstgenusses?

3 Gloor, Die Sammlung Emil Bührle, 95–99.

4 Keller, Das kontaminierte Museum, 97–102; ders., Wer ist hier bei wem eingezogen?

5 Becker, Sammeln, 12; Gloor, Sammlung Bührle, 226; Keller, Das kontaminierte Museum, 152; zur Provenienzproblematik Buomberger/Magnaguagno, Schwarzbuch Bührle.

6 Keller, Wer ist hier bei wem eingezogen; Stahl, Geschichtsbilder, 1–8, vgl. Buomberger/Magnaguagno, Schwarzbuch Bührle; Gloor, Sammlung Bührle, vgl. Kriegsgeschäfte.

7 <https://www.kunsthau.ch/sammlung/private-sammlungen/merzbacher/> (10.02.2024).



Abb. 1 Kunsthaus Zürich, Wettbewerb Erweiterung 2008, Siegerprojekt David Chipperfield Architects Berlin

### III. Geschichte

Die Planung einer Erweiterung des Zürcher Kunsthauses geht mehr als zwei Jahrzehnte bis in das Jahr 2001 zurück. Erste Konzepte mündeten 2008 in einen Wettbewerb, in dem die städtebauliche Komponente in Form eines vierten platzbeherrschenden Gebäudes am Heimplatz eine zentrale Rolle spielte, ebenso die Durchwegung zur alten Kantonsschule, die den Auftakt zur sogenannten Bildungsmeile mit ETH und Universität bildet. Diesen mit 214 Einsendungen international stark beachteten Wettbewerb gewannen im Rahmen eines weiteren eingeschränkten Wettbewerbs unter 20 Projekten Chipperfield Architects vor anderen renommierten Büros, wie Gigon/Gyger, Diener & Diener oder Miller & Maranta, aufgrund ihrer Architektursprache, der klaren Kubatur und dem besonderen Wert der Innenausstattung<sup>8</sup> [Abb. 1]. 2012 fand die Volksabstimmung über das immense Budget von 206 Millionen Franken statt. Erst drei Jahre später begann der Bau, verzögert durch private Einsprachen. 2017 stand der Rohbau, coronabedingt fand die Eröffnung 2021 statt.<sup>9</sup>

Der Bau hat jedoch neben der lokalen Zürcher Komponente eine globale Dimension. Er positionierte sich von Beginn an im Rahmen eines Diskurses um Museumsarchitektur des frühen 21. Jahrhunderts. Doch nicht nur das, er ist auch Teil des Prozesses, in dem Zürich zur globalen *Brand* und zum globalen Player aufsteigen sollte, dem „Millionenzürich“.<sup>10</sup> Damit wird deutlich, dass es wesentlich übergeordnete kulturpolitische und wirtschaftliche

8 Stadt Zürich, Wettbewerb Kunsthaus, 2008; Loderer, Baugeschichte, 58–59; Becker, Sammeln. Bauen, 9–10.

9 Loderer, Baugeschichte, 61; Becker, Sammeln, 11–12.

10 Loderer, Baugeschichte, 61; Keller, Das kontaminierte Museum, 58.

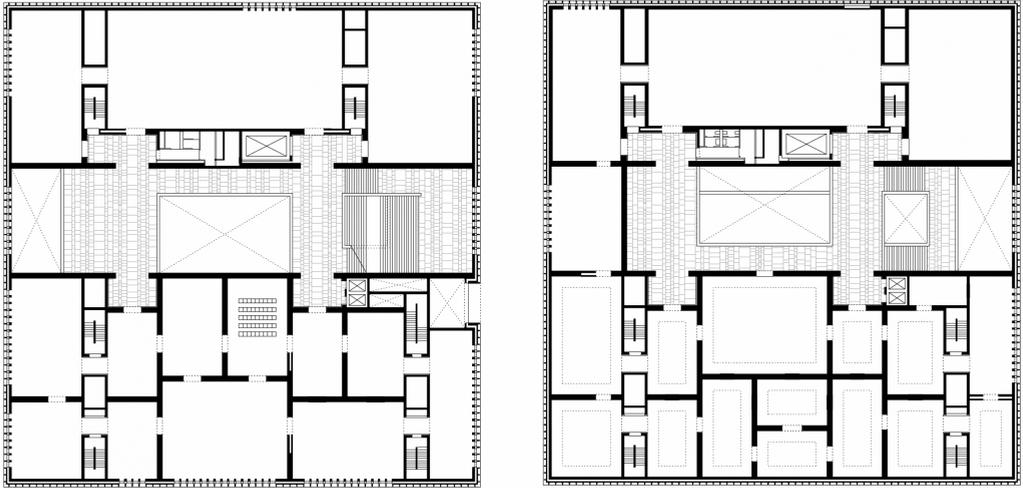


Abb. 2 Kunsthhaus Zürich, Erweiterung, Grundrisse 1. und 2. OG

Rahmenbedingungen sind, die Museumsprojekte mit globalem Anspruch bestimmen. Die Auftraggeberschaft umriss die Zielstellung folgendermaßen: „Für die Stadt steht die Kunsthaus-Erweiterung im Einklang mit den übergeordneten kulturpolitischen und städtebaulichen Interessen der Stadtentwicklung. Das Kunsthaus leistet einen wichtigen kulturellen Beitrag zur Positionierung Zürichs innerhalb der Metropolen dieser Welt.“<sup>11</sup>

Ohne Zweifel reiht sich die Architektur des neuen Kunsthauses Zürich damit in das Konzert der großen Projekte der globalisierten Museumsarchitektur unserer Gegenwart ein. Sie ist Teil einer globalen Museumsbaupolitik, die man mit Warnke als „repräsentativen Bauzwang“ umschreiben könnte, formal als *Signature-Architecture*, ideell als *Star-Architecture*, entworfen vom „Stararchitekten“ David Chipperfield. Diese Bauten verkörpern spätestens seit dem New Yorker Guggenheim Museum, mehr noch seit der Postmoderne, einen neuen Standard, von dem Anthony Vidler schon 1989 sagte: „all the burdens of signification [lies] on the architecture itself.“<sup>12</sup>

Auch wenn Chipperfield betont, dass das Kunsthaus ein durchaus konservativer Bau in der Museumstradition des 19. und frühen 20. Jahrhunderts ist – ähnlich der Dresdner Gemäldegalerie von Gottfried Semper mit dem kanonischen Enfilade-System und repräsentativem Treppenhaus oder den Reformbauten der Kunsthalle Mannheim und dem Kunsthaus Zürich – stellt er doch eine selbstbewusste Setzung dar, weit mehr als eine „bedeutungsvolle Beiläufigkeit“<sup>13</sup> [Abb. 2]. Es ist ein Bau von hoher repräsentativer Bedeutung, Repräsentation der Auftraggeberschaft (Zürcher Kunstgesellschaft, Stiftung Kunsthaus Zürich und Stadt Zürich) sowie des „Status der Institution und der Qualität der Sammlung“.<sup>14</sup>

11 Stadt Zürich, Wettbewerb Kunsthaus, 2008.

12 Vidler, *Losing Face*, 54; zu den Museumsbauten der Schweiz in Kürze Loderer, *Baugeschichte*, 60.

13 Christoph Felger, in: Chipperfield Architects, 23.

14 David Chipperfield, in: Chipperfield Architects, 9.



**Abb. 3** Kunsthhaus Zürich, Die Erweiterung (Mitte) im Ensemble mit dem Moserbau (rechts) und dem Bühler-Ausstellungsbau (links)

#### IV. Typus

Im Rahmen der Vielfalt von Museumsarchitekturen der Gegenwart – und David Chipperfield ist ein herausragender Vertreter der Gattung selbst – ist davon auszugehen, dass die Wahl des Typus sehr reflektiert erfolgte. Nach Chipperfield speist sich der Bau aus seiner „Bedeutung als Monument, als Ausdruck von Bürgerschaft“.<sup>15</sup> Mit Monument ist Größe, Proportionalität und klare Zeichenhaftigkeit impliziert, mit dem Verweis auf die Zürcher Bürgerschaft ein entsprechender Modus der Repräsentation. Gewählt wurde eine kubische Form mit einer Fassade, die nach dem Architekten – den Design Lead hatte der Partner bei Chipperfield Architects Christoph Felger – durch die „Dualität von Schwere und Leichtigkeit“ bestimmt ist.<sup>16</sup> Die lamellenartigen Fassade aus Kalkstein ist nicht komplett geschlossen, sie weist Fensterflächen auf, die aber durchgängig mit dem Lamellensystem überzogen sind. Dadurch erscheint der Bau in der Annäherung geschlossen, geradezu hermetisch mit einer parataktischen Gliederung, die sich zurzeit besonders bei Schweizer Bauten, unter

<sup>15</sup> David Chipperfield, in: Chipperfield Architects, 10.

<sup>16</sup> David Chipperfield, in: Chipperfield Architects, 21; dort wird als Partner Christoph Felger (Design Lead) aufgeführt, <https://davidchipperfield.com/projects/kunsthhaus-zurich#modal:project-details> (18.02.2024).



Abb. 4 Kunsthaus Zürich, Chipperfield-Bau, Situation am Heimplatz

anderem den Berner und Zürcher Justizzentren, großer Beliebtheit erfreut.<sup>17</sup> Hans Frei charakterisierte den „Koloss“ zugespitzt deshalb als „so attraktiv wie das Polizei- und Justizzentrum“ in Zürich.<sup>18</sup>

Seine *raison d'être* erhält dieses Fassadensystem aus der Bezugnahme zum 1958 fertiggestellten breitgelagerten Ausstellungsbau (genannt die Schuhschachtel) des Kunsthauses der Gebrüder Hans und Kurt Pfister. Diese Stiftung von Emil Bührle aus dem Jahr 1944 war erst ab 1954 realisiert worden und berief sich in seiner Materialität auf das immer wieder betonte Vorbild des secessionistischen Kernbaus von Karl Moser aus den Jahren 1906–1910.<sup>19</sup> Damit entsteht ein spannungsvoller Dialog zwischen diesen drei Großbauten [Abb. 3]. Die gelungene städtebauliche Disposition wird jedoch dadurch konterkariert, dass der Platz weiterhin vom Durchgangsverkehr beherrscht wird und bislang keine Verweilqualitäten aufweist [Abb. 4].

Strenge Vertikalität kennzeichnet auch andere Bauten von Chipperfield, so die Ciudad de la Justicia in Barcelona, welche Abgeschlossenheit als „caractère“ im Sinne einer erneuerten Charakterlehre des 18. Jahrhundert als Widerspiegelung des Inhalts einsetzt. In Projekten wie dem Literaturmuseum der Moderne in Marbach und der James-Simon-

17 Bern, Verwaltungszentrum des Bundes Guisanplatz, Bundesanwaltschaft, 2016–2019, Arch. Aebi & Vincent; Zürich Aussersihl, Polizei- und Justizzentrum, 2017–2022, Arch. Theo Hotz.

18 Frei, Ein neuer SUV.

19 Loderer, Baugeschichte, 31–35; Hildebrand, Kunsthaus Zürich, 132–137.

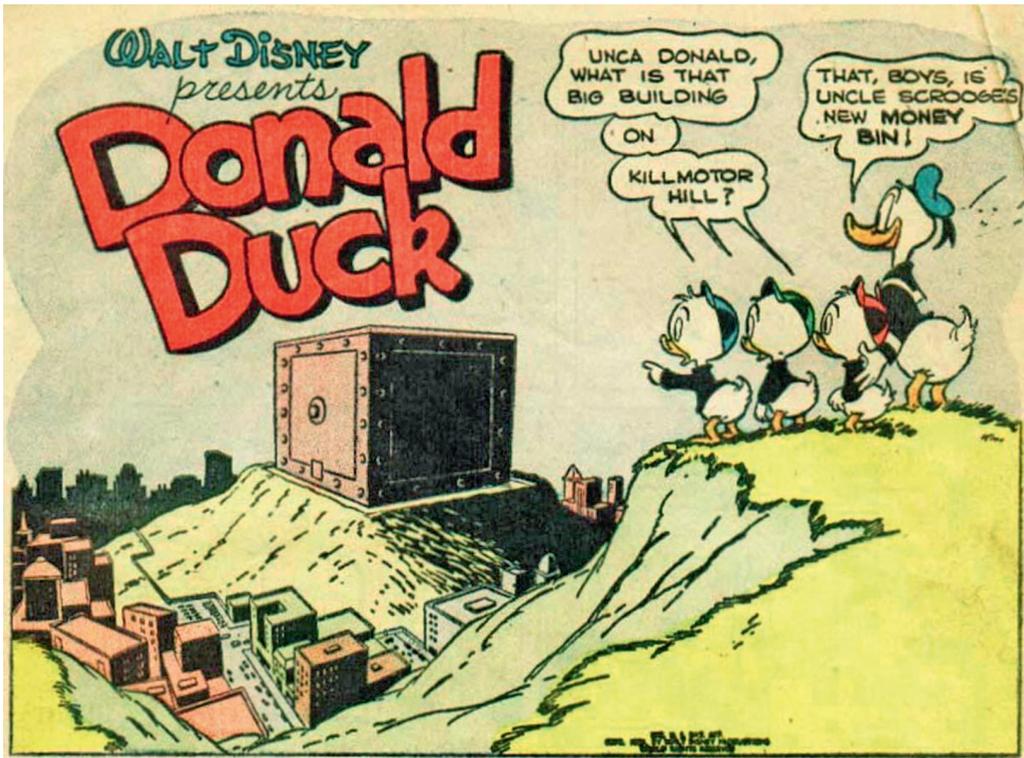


Abb. 5 Carl Barks, Dagobert Ducks Geldspeicher, The Big Bin on Killmotor Hill, Titelblatt, Walt Disney's Comic and Stories 135, vol. 12, No. 3, Dezember 1951

Galerie auf der Berliner Museumsinsel in Berlin – dort explizit als „Pathosformel“ vom Auftraggeber gefordert – wird die Vertikalgliederung zum Pfeilergegliederten Peripteros beziehungsweise zur Pfeilerkolonnade gesteigert. Damit bewegen wir uns im Bereich der architektonischen Pathosformel, die Chipperfield in unterschiedlichster Form im Kunsthaus einsetzt.<sup>20</sup>

Als Pathosformel, einem Begriff, der von Aby Warburg anhand einer spezifischen Antikenrezeption – ekstatische Gebärdensprache mit einer kalkuliert emotionalen Wirkung – entwickelt wurde, möchte ich für die Architektur grundlegende Elemente, Raumformen oder Materialelemente nennen, die gezielt auf Wirkung bis zur Einschüchterung abzielen.<sup>21</sup> Dabei geht es nicht um Monumentalität im Sinne von Größe, sondern um kalkuliert wirkende Effekte. Klaus Lankheit hat für die Malerei das Triptychon als Pathosformel bezeichnet.<sup>22</sup> Im übertragenen Sinne soll hier der Kubus, das Treppenhaus oder die Portalausbildung als Pathosformel gelten, auch eine spezielle Materialästhetik beziehungsweise -semantik kann

20 Form Matters, 54–57 (Barcelona), 14–16 (Marbach), 130–134 (James-Simon-Galerie); vgl. Pathosformel bei Schwarz, Auf der Suche, 35.

21 Zur Forschungsgeschichte Michels, Die Gottlosen, 7–9, dort wird auf Grundlage einer Diskussion zwischen Warburg und Fritz Saxl allein das Rustikamotiv durch die Architekturgeschichte verfolgt, eine Engführung, die hier nicht als Grundlage gelten kann. Bezüglich der Rustikarezeption bei deutscher Monumentalarchitektur des frühen 20. Jahrhunderts wäre auch noch die Ebene der mittelalterlichen staufischen Buckelquader an Burg- und Kastellbauten zu berücksichtigen.

22 Lankheit, Triptychon; vgl. Kritik bei Furtmüller, Das Triptychon, 8–11.



**Abb. 6** Chur, Bündner Kunstmuseum, Erweiterung, Fabrizio Barozzi, Alberto Veiga, 2011–2016



**Abb. 7** Hamburg, Kunsthalle, Galerie der Gegenwart, Oswald Matthias Ungers, 1993–1997

in diesem Zusammenhang gelesen werden, wie der gezielte Einsatz von goldfarbenem Messing. Doch zunächst sei die Gesamterscheinung der Architektur des Kunsthouses in den Blick genommen.

### Das Schatzhaus

Als gewaltiger Kubus mit beinahe gleicher Seitenlänge von 62 Metern, nimmt die Kunsthauseweiterung das Motiv des Schatzhauses auf, es ist eng verbunden mit dem Tresorgedanken des Museums. Architektonische Popularisierungen des Tresors wie dem Geldspeicher von Disneys Dagebert Duck [Abb. 5] oder Fort Knox in der filmischen Adaption des James-Bond-Films „Goldfinger“ vermittelten schon vor Jahrzehnten einem weiten Publikum die Symbolkraft des Schatzhauses.<sup>23</sup> Der antike Kultbau spielte als Referenz eine wichtige Rolle, auch in der Schweiz, was als symbolische Form bei der Bedeutung des globalen Kapitalzuflusses für das Land nicht verwundern dürfte.

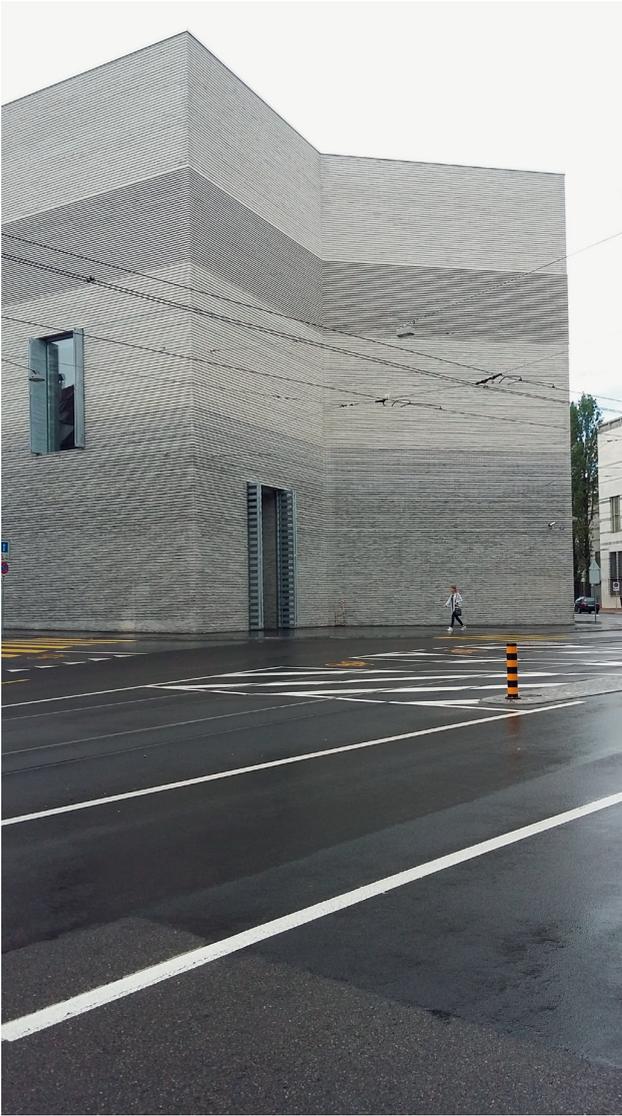
Einer der spektakulärsten Neubauten der an Museumseröffnungen reichen letzten Jahre war die Erweiterung des Bündner Kunstmuseums in Chur durch Fabrizio Barozzi und Alberto Veiga aus Barcelona im Jahr 2017 [Abb. 6]. Hier wurde mit einem Bautypus gearbeitet, der in seiner Monumentalität und Geschlossenheit deutlich Bezug nimmt auf den Grabbau und das Schatzhaus der Antike, in der Erscheinung aber auch auf den Rationalismus des italienischen Faschismus und dem Neorationalismus eines Aldo Rossi oder Giorgio Grassi verpflichtet ist. Die meist positiven Kritiken betonten den Bezug zum Neorenaissance-Altbau. Doch muss der Neubau in seiner solitären Form mit der Würdeformel des hohen Portals und der geschlossenen kubischen Gesamtform als eigenwillige, autonome Setzung begriffen werden, die sich gerade vom Altbau absetzt und ihn überstrahlt. In Chur konnte der symbolische Aspekt der Pathosformel quasi beiläufig eingebracht werden, ohne sich in Deutungskontroversen zu verlieren.<sup>24</sup> Ein frühes Beispiel dieser Art entstand bereits mit der Galerie der Gegenwart von Oswald Matthias Ungers als Erweiterung der Ham-



Abb. 8 Kunsthau Zürich, Chipperfield-Bau, Eingangsfront zum Heimplatz

23 Fort Knox mit Reminiszenzen an das vorklassische Grabmonumente wurde 1935–1936 von Lawrence Casner und Louis A. Simon erbaut und 1937 mit Gold befüllt <https://sah-archipedia.org/buildings/KY-01-093-0030> (07.02.2024). Für den Film „Goldfinger“ 1965 wurde die Außenansicht nachgebaut. Spektakulärer war der fiktionale Innenraum von Ken Adam, vgl. Smolteczk, James Bond, 144–148.

24 Die Betrachtungen zu Chur aus Nicolai, Museen, 278–280.



**Abb. 9** Basel Kunstmuseum, Erweiterungsbau, Christ & Gantenbein, 2010–2016, Außenansicht

burger Kunsthalle (1993–1997) unter Bezugnahme auf Schemata der sogenannten Revolutionsarchitektur um 1800, ein streng gegliederter Kubus auf geböschtem Sockel<sup>25</sup> [Abb. 7]. Parallel dazu entstand als opak-gläserne Ausformung das epochemachende Kunsthaus in Bregenz von Peter Zumthor als Variante des White Cube, dem 2005 eine Antwort mit dem gläsernen Würfel des Stuttgarter Kunstmuseums von Hascher Jehle Architektur folgte. Die Form dieser Bauten oszilliert in einem ganz anderen Maße als in Zürich zwischen den Themen von Abschottung und Transparenz.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Schneede, Anschluss, 7–8.

<sup>26</sup> Erbaut 1994–1997, vgl. <https://www.kunsthau-bregenz.at/architektur> (05.02.2024); <https://www.baunetz-wissen.de/glas/objekte/kultur/kunstmuseum-in-stuttgart-71470> (05.02.2024).

Der Zürcher Kubus bleibt durch die enge Vertikalgliederung in Kalkstein und Beton (bei den Öffnungen) sowie durch die massiven Doppelportale weitgehend hermetisch und entwickelt keine einladende Geste, er verschließt sich vielmehr der Öffentlichkeit [Abb. 8]. Darin folgt er dem 2016 eröffneten Erweiterungsbau des Kunstmuseums Basel von Christ und Gantenbein [Abb. 9].

### Treppenhaus

Eine spezifische Pathosformel stellt das Treppenhaus dar, dessen monumentaler Charakter in Zürich durch die Schwere des Materials, dem Marmor der Stufen, den Betonwänden und -brücken noch betont wird. In einer Typologie des Treppenhauses fallen nicht nur barocke Vorbilder für ein absolutistisches Zeremoniell ins Auge, sondern durch die Austerität der

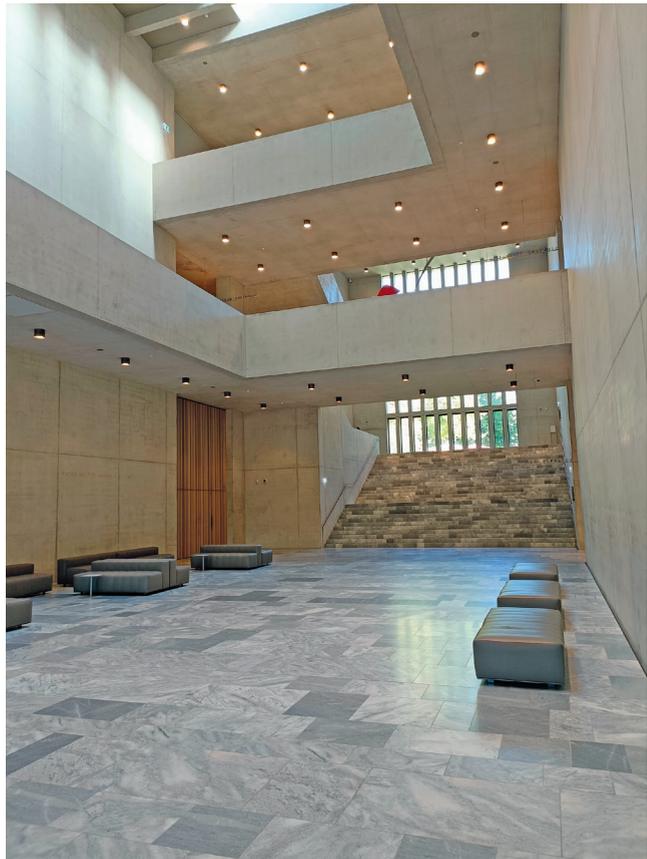
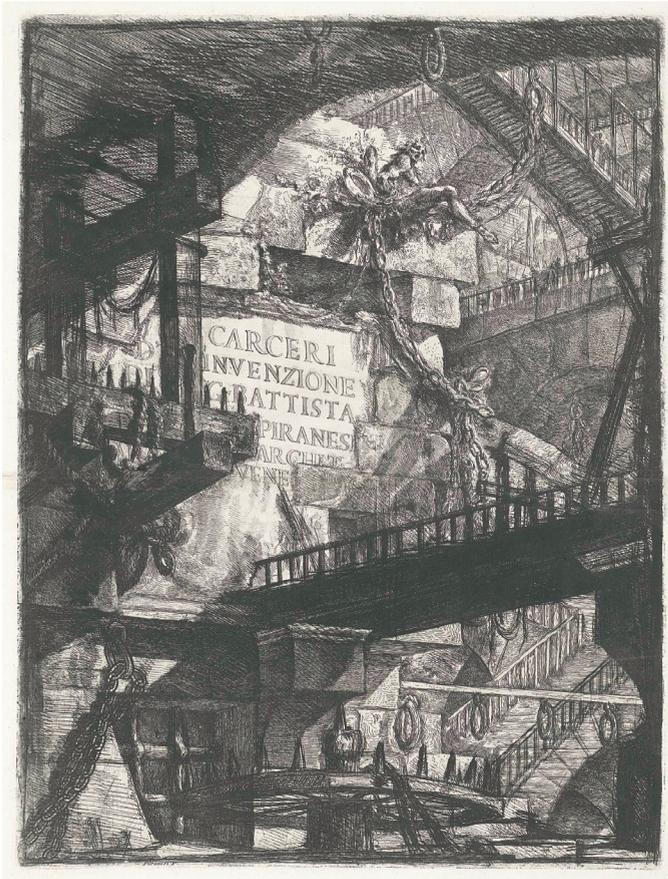


Abb. 10 Kunsthaus Zürich, Chipperfield-Bau, Halle mit Treppenhaus

Materialien erhält der Bau eine sublimen Note, verstärkt durch die den Raum kreuzenden L-förmigen und brückenartigen Geschossplattformen aus Sichtbeton. Deren Unterseiten bekommen zusätzlich mit rasterförmig angeordneten zylindrischen Beleuchtungskörpern eine ornamentale Note [Abb. 10]. Dadurch wird die zentrale Halle nach Norden abgeschottet, unterstützt durch die gitterartige Fensterstruktur an der Rückfront, stellt sich der Eindruck des Gefangen- beziehungsweise Ausgeliefertseins in diesem Raumgefüge ein. Halle und Treppenaufgang werden zu einem Ort sui generis, dessen Wirkmacht sich bis hin zu Giovanni Piranesi „Carceri“ zurückführen lässt. Norbert Miller hat auf die emotionale, unbewusste Dimension dieser Raumschöpfung verwiesen, gleichzeitig auf die „gewaltige Steigerung der räumlichen Imagination“ in Piranesi zweiter Version von 1761, die einem bereits im Titelblatt geradezu entgegenspringt<sup>27</sup> [Abb. 11]. Damit verbunden ist bei Piranesi die Transformation der Erhabenheit, des Sublimen nach Edmund Burke, auf das Überraschungsmoment des Raumgefüges selbst, das durch Haltbarkeit und Stärke als eigentlichem Zeichen von Erhabenheit gekennzeichnet ist.<sup>28</sup> Der von Piranesi präferierte Ernst der

<sup>27</sup> Miller, *Archäologie des Traums*, 195 und generell 194–202.

<sup>28</sup> Ebd., 234–238.



**Abb. 11** Giovanni Battista Piranesi, *Il Carceri d'invenzione*, Titelblatt, 2. Zustand 1761, Rijksmuseum Amsterdam

(römischen) Architektur ist es, von dem die Linie zu Chipperfield führt: ein ernster Bau, ein ernstes Treppenhaus, das beeindrucken und auf den „Kunstgenuss“ hinführen soll.

Es ist erstaunlich, wie bei allem Understatement in der Schweizer Architektur das Treppenhaus zu einem so entscheidenden Element im zeitgenössischen Museumsbau wurde. Christ & Gantenbein arbeiteten bei ihrer Erweiterung des Kunstmuseums Basel, aber auch beim Schweizerischen Landesmuseum mit Treppenhäusern als Ausdrucksträgern und brachten damit diese Pathosformel neu ein – in Basel mit Verweis auf den Altbau von Paul Bonatz und Rudolf Christ (1932–1936) –, wobei sich in Basel das Hoheitliche mit dem Labyrinthischen verbindet [Abb. 12]. Immer wieder wird die Bescheidenheit, Kargheit und Klarheit der beiden Bauten betont, aber in Wirklichkeit sind es Prachtbauten, die schon beim Eintreten auf ein sublimes Raumerlebnis hin konzipiert sind.<sup>29</sup> Im Rahmen des musealen Wettbewerbs mit dem Basler Kunstmuseum und darüber hinaus,<sup>30</sup> bei dem Zürich sich an die Spitze setzen möchte, entstand hier unausgesprochen jener „repräsentative Bauzwang“, der die dominierende Rolle des Treppenhauses im Zusammenspiel mit der Halle erklärt.

<sup>29</sup> Nicolai, *Museen*, 280–281.

<sup>30</sup> Loderer, *Baugeschichte*, 64.



**Abb. 12** Basel Kunstmuseum, Erweiterungsbau, Christ & Gantenbein, 2010–2016, Treppenhaus



**Abb. 13** Kunsthaus Zürich, Chipperfield-Bau, Messing-Wandverkleidungen als Entrée in den Veranstaltungssaal

## V. Materie semantik, Form und Inhalt

Das Spiel von Materialien manifestiert sich sowohl in den großen Verkehrsräumen als auch in den Ausstellungssälen. Jenseits von Funktionalität und dem Raumerleben generiert das Material gerade in den öffentlichen Bereichen eine repräsentative Dimension. Dies trifft besonders auf die den Bau durchschneidende zentrale Halle mit intendiertem Öffentlichkeitscharakter zu, die oftmals als Passage bezeichnet wird.<sup>31</sup> Mit der merkwürdigen Äußerung, dass die Passage „die Sicherheit für das Publikum und die Kunst garantiere“,<sup>32</sup> setzte der ehemalige Direktor des Kunsthhauses Christoph Becker einen anderen Akzent, der den nach innen gewendeten Charakter des Raums deutlich werden lässt, was sich auch architektonisch bestätigt. Hier entstand kein Durchgangsraum, sondern das innere Zentrum des Baus.<sup>33</sup> Die architektonische abschottende Wirkung wird durch die Semantik des Materials noch verstärkt. Sichtbetonpaneele, polierte Marmorfußböden, Messingelemente und ganze Wandverkleidungen aus dem glänzenden Metall bestimmen diesen Bauteil [Abb. 13]. Flächigkeit, Glanz und die Monumentalität der stumpfen Oberflächen ergeben ein beeindruckendes Wechselspiel, das aber nicht unbedingt einladend wirkt. Schon um

<sup>31</sup> So Wiebke Rösler Häftlinger im Interview mit Sabine von Fischer in Chipperfield Architects Berlin, 14.

<sup>32</sup> Becker, Sammeln, 11.

<sup>33</sup> „Zwischenraum“ bei Tschanz, Ein goldener Käfig, oder „Privatisierung des öffentlichen Raums“ bei Ursprung, Geschlossene Gesellschaft, 7–8.

1930 bemerkten Vertreter der Moderne wie Hans Poelzig, dass edle Materialien mit Glanz und Farbgebungen die Rolle des Ornaments in der Architektur im Zusammenspiel mit der Bevorzugung von reinen Flächen übernommen hatten,<sup>34</sup> wofür manifestartig die Bauten unter anderem von Ludwig Mies van der Rohe stehen.

Der kalkulierte Einsatz des Messings nobilitiert das Kunsthaus. Er materialisiert den Glanz des Projekts Erweiterungsbau und darf mehrdeutig auf die Auftraggeberschaft und als Abglanz auf das Publikum bezogen werden. Glanz kann als „medialer Agent“ zwischen den Dingen und den Betrachter:innen verstanden werden. Er verheißt nach Walter Grasskamp „das Versprechen eines Soziallebens mit den Dingen“.<sup>35</sup>

Der öffentliche Charakter des Kunsthauses wird trotz aller Einfachheit und Klarheit der Architektur mit einem „more is more“ untermalt, das mit Martin Tschanz auch als „goldener Käfig“ bezeichnet werden kann. Das hat wenig mit Schweizerischem Understatement zu tun und repräsentiert einen breiten bürgerlichen Konsens, für den die Zürcher Kunstgesellschaft mit ihren aktuell 24.000 Mitgliedern steht. Gleichwohl ist das neue Museum in erster Linie ein Sammlermuseum, das Privatsammlungen isoliert präsentiert und im Falle der als Dauerleihgabe ins Kunsthaus gegebenen Sammlung Bührle Teile der eigenen Kollektion integriert und nicht umgekehrt. Es bleibt die Frage, ob das die wichtigste Aufgabe eines öffentlichen Museums sein kann.<sup>36</sup> Ein selbstzufriedenes Ausruhen angesichts der Ausstellung in edel gestalten, fast perfekten Räumen konnte es angesichts der anhaltenden Kritik an der Sammlung und ihrer gleichsam „geschichtslosen“ Präsentation nicht geben. Der Versuch, über die Brüche der Geschichte einfach hinwegzugehen, ist gescheitert, Kunstgenuss kann hier nicht ohne Kontextualisierung stattfinden.<sup>37</sup> Dem trägt die aktuelle Neuordnung der Sammlung unter dem Titel „Eine Zukunft für die Vergangenheit. Die Sammlung Bührle: Kunst, Kontext, Krieg und Konflikt“ Rechnung, indem sie die „Biografien der Bilder“ thematisiert und einer nach Ankäufen entwickelten Chronologie folgt.<sup>38</sup> Die Räume wurden gleichsam entauratisiert, ihre farbige Wände dem White Cube angenähert, verbunden mit zeitgenössischen Installationen und mit Informations- und Partizipationsräumen ergänzt. Die innere Pracht der Räume wird dadurch gebrochen und auch bis zu einem gewissen Grad das architektonische Konzept von Chipperfield.

## VI. Fazit

Inwieweit beim Kunsthaus der Inhalt die Form bestimmte, lässt sich allenfalls aus den Quadratmeterzahlen für Ausstellungen und Erschließung sowie aus der Ausschreibung interpolieren. Die Architektur, die ganz wesentlich für den Inhalt die Sammlung Bührle konzipiert ist, setzt auf Noblesse und Aura. Sie bringt damit auch Saturiertheit und eine gewisse Starre zum Ausdruck, die sich mit den Intentionen der Auftraggeberschaft und dem Genius Loci in idealer Weise traf. Doch ist auch zu beobachten, dass der Bau einem eigenen architektonischen Referenzsystem der Baugattung Museum folgt, das in die pathosgeladene Seite von Chipperfields Œuvre, ausgehend vom Neuen Museum in Berlin bis zum Literaturmuseum in Marbach, einzuordnen ist. Dass der Inhalt zum Problem werden

34 Vgl. Gstöhl, *Der neue Stellenwert*, 58.

35 Zit. n. Wagner, *Staub und Glanz*, 15.

36 Tschanz, *Goldener Käfig*; Keller, *Wer ist hier wo eingezogen?*

37 Keller, *Das kontaminierte Museum*; Heim, *Es reicht jetzt*.

38 <https://buehrle.kunsthaus.ch/> (18.02.2024); zur aktuellen Raumgestaltung kritisch Simon, *Ein Kunsthaus*.

könnte, stand beim Entwurf nicht zur Debatte. Jedoch können sich Inhalte in der Zukunft wandeln, und wenn die Sammlung Bührle nach Ende des Leihvertrags in 20 Jahren ausgezogen sein sollte, wird man immer noch mit dem Bau umgehen müssen, der in perfekter Weise auf diesen Inhalt zugeschnitten ist.<sup>39</sup>

In einem Land, in dem über Geld und Wohlstand nicht gesprochen wird, das jedoch beides als Grundlage seiner Identität ansieht, materialisiert sich hier ganz unmittelbar der Glanz des Wohlstandes. Es ist kein Bau, der Fragen aufwirft und beantwortet oder gar mit architektonischen Irritationen oder Innovationen aufwartet. Es ist ein Bau, der am Ort seiner Entstehung absolut zeitgemäß ist, „a place to go“,<sup>40</sup> und darin geradezu eine Widerspiegelung der heutigen bürgerlichen Kultur des globalisierten „Millionen Zürich“ darstellt.

39 Vgl. Frei, Ein SUV; vgl. Simon, Ein Kunsthaus.

40 David Chipperfield, in: David Chipperfield Architects, 13.

## Literaturverzeichnis

- Esra Akcan, *Architecture in Translation, Germany, Turkey, and the modern house*, Duke 2012.
- Adolf Behne, *Der moderne Zweckbau*, München 1926, Reprint Frankfurt am Main/Berlin 1964 (Bauwelt Fundamente 10); Reprint Berlin 1998 mit einem Nachwort zur Neuauflage von Ulrich Conrads.
- Christoph Becker, *Sammeln. Bauen. Ausstellen: Das Kunsthaus Zürich*, in: Christoph Becker und Philippe Büttner (Hg.), *Das Kunsthaus Zürich in neuem Licht*, Zürich 2021, 9–10.
- Thomas Buomberger und Guido Magnaguagno, *Schwarzbuch Bührle. Raubkunst für das Kunsthaus Zürich?*, Zürich 2015.
- Magdalena Bushart (Hg.), *Der moderne Zweckbau. Essays zu seiner Kunst- und Architektur-Kritik*, Berlin 2000.
- David Chipperfield Architects Berlin und das Kunsthaus Zürich, Zürich 2021.
- Mohammad Gharipour und Daniel E. Coslett (Hg.), *Islamic Architecture Today and Tomorrow, (Re)Defining the Field*, Bristol 2022.
- Form Matters. David Chipperfield Architects* (Ausst.-Kat. London, Design Museum), Köln 2010.
- Corinna Furtmüller, *Das Triptychon im 20. Jahrhundert als Reaktion auf politische Geschehnisse*, MA-Arbeit, Karl-Franzens-Universität Graz 2010.
- Hans Frei, *Ein neuer SUV für die Züricher Kultur*, in: *Tech21*, 10, 2021, <https://www.journal21.ch/artikel/ein-neuer-suv-fuer-die-zuercher-kultur> (05.02.2024).
- Lukas Gloor, *Die Sammlung Emil Bührle. Eine Kunstsammlung der Moderne*, in: *Die Sammlung Emil Bührle. Geschichte, Gesamtkatalog und 70 Meisterwerke*, München/Zürich 2021, 27–470.
- Florin Gstöhl, *Der neue Stellenwert des Materials in der Architekturmoderne: Das Beispiel Otto Rudolf Salvisberg*, in: Roger Fayet und Regula Krähenbühl (Hg.), *Kunst und Material. Konzepte, Prozesse, Arbeitsteilungen*, Zürich 2022, 55–72.
- Christoph Heim, *Es reicht jetzt Herr Becker, übergeben sie das Zepter an Ann Demeester*, in: *Tagesanzeiger*, 02.01.2021, <https://www.tagesanzeiger.ch/es-reicht-jetzt-herr-becker-uebergeben-sie-das-zepter-an-ann-demeester-263006446294>, (06.02.2024).
- Sonja Hildebrand, *Kunsthaus Zürich (WV 223, 474, 548)*, in: Werner Oechslin und Sonja Hildebrand (Hg.), *Karl Moser, Architektur für eine neue Zeit, 1880–1936*, Zürich 2010, Bd. 2, 132–141.
- Erich Keller, *Das kontaminierte Museum*, Zürich 2021.
- Erich Keller, *Wer ist hier bei wem eingezogen?*, in: *WOZ* 23.12.2023, 51/52, <https://www.woz.ch/2151/buehrle-komplex/wer-ist-hier-bei-wem-eingezogen> (10.02.2024).
- Kriegsgeschäfte, Kapital und Kunsthaus. Die Sammlung Emil Bührle* (mit Open-Access-Version des Berichts und diversen Pressestimmen 2017–2023), <https://www.fsw.uzh.ch/de/personenaz/lehrstuhllemgruber/Forschung/B%C3%BChrle.html> (10.02.2024)
- Klaus Lankheit, *Das Triptychon als Pathosformel*, Heidelberg 1959.
- Benedikt Loderer, *Die Baugeschichte des Kunsthaus Zürich*, Zürich 2020.
- Karen Michels, *„Die Gottlosen des freigelassenen Temperaments“*. Zur Theorie und Praxis der gebauten Pathosformel, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 48, 2021, 7–19.
- Norbert Miller, *Archäologie des Traums. Versuch über Giovanni Battista Piranesi*, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1981.
- Bernd Nicolai, *Museen als quasi sakrale Bauaufgabe*, in: Johannes Stückelberger und Ann-Kathrin Seyffer (Hg.), *Die Stadt als religiöser Raum. Aktuelle Transformationen städtischer Sakraltopografien*, Zürich 2022, 270–289.
- Patricio del Real und Helen Gyger (Hg.), *Latin American modern architectures, ambiguous territories*, New York/London 2013.

- Uwe M. Schneede, Anschluss an die Gegenwart, in: Ders. (Hg.), Hamburger Kunsthalle Galerie der Gegenwart, München/New York 1997, 6–15.
- Alexander Schwarz, Auf der Suche nach einer anderen Moderne. Entwerfen auf der Museumsinsel, in: *Antike Welt* 50/5, 2019, 33–37, <https://www.jstor.org/stable/26918819> (03.02.2024).
- Axel Simon, Ein Kunsthaus, das alt aussieht, in: *Hochparterre* 3, 2024, 3.
- Alexander Smoltczk, James Bond, Berlin, Hollywood. Die Welten des Ken Adam, Berlin 2002.
- Stadt Zürich, Wettbewerb Kunsthaus Erweiterung, [https://www.stadt-zuerich.ch/hbd/de/index/hochbau/wettbewerb/abgeschlossene-wettbewerbe/archiv-wettbewerbe/wettbewerbe\\_2008/kunsthaus-erweiterung.html](https://www.stadt-zuerich.ch/hbd/de/index/hochbau/wettbewerb/abgeschlossene-wettbewerbe/archiv-wettbewerbe/wettbewerbe_2008/kunsthaus-erweiterung.html) (05.02.2024).
- Antje Stahl, Die Geschichtsbilder in der Schweiz und im Kunsthaus Zürich halten sich hartnäckig, in: *Republik* 23.11.2023, 1–8, <https://www.republik.ch/2023/11/23/die-geschichtsbilder-in-der-schweiz-und-im-kunsthaus-zuerich-halten-sich-hartnaeckig> (10.02.2024).
- Martin Tschanz, Ein goldener Käfig für die Kunst, in: *Espazium* 03.11.2021, <https://www.espazium.ch/de/aktuelles/ein-goldener-kaefig-fuer-die-kunst> (04.02.2024)
- Philip Ursprung, Geschlossene Gesellschaft, in: *Republik*, 01.10.2021, <https://www.republik.ch/2021/10/01/geschlossene-gesellschaft> (04.02.2024).
- Anthony Vidler, Losing Face: Notes on the Modern Museum, in: *Assemblage* 9, 1989, 40–57.
- Monika Wagner, Staub und Glanz. Konzepte von Materialität und Dematerialisierung, in: Roger Fayet und Regula Krähenbühl (Hg.), *Kunst und Material. Konzepte, Prozesse, Arbeitsteilungen*, Zürich 2022, 15–36.

## Abbildungsnachweise

Abb. 1 Visualisierung AGLAIA, [https://www.stadt-zuerich.ch/hbd/de/index/hochbau/wettbewerb/abgeschlossene-wettbewerbe/archiv-wettbewerbe/wettbewerbe\\_2008/kunsthaus-erweiterung.html](https://www.stadt-zuerich.ch/hbd/de/index/hochbau/wettbewerb/abgeschlossene-wettbewerbe/archiv-wettbewerbe/wettbewerbe_2008/kunsthaus-erweiterung.html) (04.02.2024) © Imaging Atelier, Helsinki; Abb. 2 © David Chipperfield Architects; Abb. 3–4, 8–10, 12–13 © Bernd Nicolai; Abb. 5 Johnny A. Grote, Carl Barks Werkverzeichnis, Stuttgart 1995, S. 201; Abb. 6 © Ralph Feiner; Abb. 7 © Architekturbildarchiv; Abb. 11 © EasyDB, <https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/smk-a4b06521c8ce64952dbd30b9563ce1eb2829026a> (08.02.2024).