Bauen im Neubau: Renovierung der vierten Erweiterung für das Kunsthaus Zürich

Ella Eßlinger und Fabienne Girsberger

Bauen im Neubau: Renovierung der vierten Erweiterung für das Kunsthaus Zürich
Ella Eßlinger und Fabienne Girsberger
Masterarbeit 2022 ETH Zürich

Im Oktober 2021 wird am Zürcher Heimplatz der vierte Erweiterungsbau des Kunsthauses Zürich eröffnet. Im Moment, dem zwanzig Jahre Planung vorausgehen, fällt das Gebäude aus der Zeit: Ein luxuriöser Betontresor für Privatsammlungen, der keine Bezüge zur unmittelbaren Umgebung aufweist, das gesamte Grundstück versiegelt und weder in seiner Erscheinung noch in seiner Bespielung zur Teilhabe einlädt. Der repetitive Kalksteinvorhang, der die Baumasse umhüllt, verstärkt den Monumentalcharakter ihrer Grösse, ein kostspieliger Ausdruck bestehender Machtverhältnisse. Die physische Trägheit findet ihr Pendant im intransparenten Umgang der Institution mit ihren Kontroversen(1).

Bauen im Neubau setzt unmittelbar nach vermeintlicher Fertigstellung des Gebäudes an und betrachtet sein physisches und ideologisches Material in einem weiten Zeitbegriff. Anhand der Baugrube lassen sich 20.000 Jahre Stadtgeschichte ablesen, die Moräne des Linth-Gletschers bildet ihren Boden (Vgl. S. 8). Die bauliche Entwicklung zeichnet sich über die folgenden Jahrhunderte durch Radierung aus (Vgl. S. 69), jede Schicht versiegelt rücksichtslos die vorangegangenen. Je tiefer die Auseinandersetzung mit dem Ort, desto mehr liest sich seine jüngere Geschichte als chronisches städtebauliches Scheitern (Vgl. S. 96).

Wie umgehen mit auf Ewigkeit angelegten Architekturen? Die barocke Stadtbefestigung, deren Überreste sich unter den Kunsthaus-Lagerräumen befinden, wird fünfzig Jahre nach Fertigstellung geschleift, da sie als wachstums- und verkehrsbehindernd wahrgenommen wird. Unser anfänglicher Übermut der Kritik, zusammen mit vorgenommener Akzeptanz der Gegenwart, schlägt bald in Konsternation um. Zu rigide scheint uns die massive Tragstruktur, ausgeführt als dreidimensionales Brückentragwerk, das uns vor statisch determinierte Tatsachen, ineinander verschachtelte Abhängigkeiten, eingeschriebene Veränderungsresistenz stellt. Ein maximal kompaktes Heiz- und Kühlsystem, das im Planungsprozess oberste Priorität geniesst, vollendet die verbauten Permanenzansprüche. Wie lässt sich der Erweiterungsbau renovieren, ohne dass der Eingriff in seiner Kleinteiligkeit kapituliert, oder schlimmer, in ebenbürtiger Stringenz das überholte Machtspiel reproduziert?

Der folgende Katalog bündelt eine Auswahl an Recherchematerial als Energiebilanz des Bauvorhabens zwischen 18.000 vor Christus und Dezember 2022. Er enthält die Dokumentationen und Transkripte unseres Arbeitsprozesses, der von ständigem Exponieren und Teilen geprägt war – Gespräche, Workshops, Spaziergänge, Ausstellungen. Bauen im Neubau TV verweist auf vier Episoden, die unsere persönliche Navigation durch die Geschehnisse vermitteln. Dokumentiert ist ein Entwurfsprozess, der nicht bis zur erhofften Erlösung, doch aber zu einem Vorschlag einer baulichen Veränderung führt. Dabei wird der Fokus auf das Öffentlichkeits-Versprechen der zentralen Halle gelegt, sowie auf die Wiederherstellung der städtischen Verbindung zwischen Heimplatz und Hochschulgärten. (Bauen im Neubau: The Great Struggle) Die Intervention soll nicht Großzügigkeit und Gastfreundschaft des Museums demonstrieren, sondern ungelöste institutionelle Fragen über Zugänglichkeiten verhandeln: Wen meinen wir, wenn wir „wir“ sagen?

Der Katalog begleitet ein Modell des vorgeschlagenen städtischen Raumes, ein Postkartenkiosk unserer Erzählung, sowie ein alternativer Audioguide für das Kunsthaus Zürich. Die Arbeit entsteht 2022 unter Begleitung von Prof. Arno Brandlhuber, Prof. Philip Ursprung, Berit Seidel und Olaf Grawert an der ETH Zürich. Ihnen gilt unser Dank, sowie auch Maarten Delbeke, Ann Demeester, Selini Demetriou, Ann-Kathrin Eickhoff, Matyas Enz, Götz Eßlinger, Christoph Felger, Simona Ferrari, Christophe Girot, Liliane Girsberger, Jürg Girsberger, Laura Hegner, Stefanie Hering, Jeremy Hosykn, Cyril Hübscher, San Keller, Silke Langenberg, Hilde Léon, Victor Lortie, Klara Mand, Viviane Mathis, Anas Mounir, Heinz Oeschger, Clara Richard, Bärbel Roller, Ilona Stutz, Gereon Sievi, Leopold Strobl, Egon Wittig, Dag Vierfuss und Matthias Vollmer.

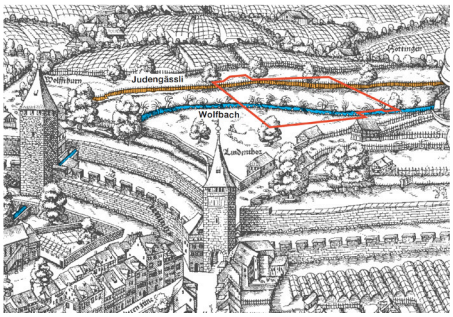
Ella Eßlinger und Fabienne Girsberger

(1)

Dem Projekt liegt eine ungewöhnliche öffentlich-privaten Partnerschaft zugrunde: Die Projektkosten von 206 Millionen Schweizer Franken werden zu zwei Dritteln durch öffentliche Gelder finanziert, das Grundstück wird im Baurecht vom Kanton zur Verfügung gestellt. Gleichzeitig ist das Programm zu ebenfalls zwei Dritteln auf die Beherbergung privater Sammlungen ausgelegt. Der öffentliche Kredit wird 2012 von den Zürcher Stimmberechtigten mit 54 Prozent angenommen. Zu diesem Zeitpunkt stören sich noch wenige daran, dass Hauptanlass für den Neubau die Dauerleihgabe der Kunstsammlung von Emil Georg Bührle ist. Der Waffenfabrikant beliefert während des zweiten Weltkrieges an Nazi-Deutschland. Seine Profite investiert er in einen Kunstmarkt, der Produkt der Kriegsverfolgungen war. Wiederholt tritt er in der Geschichte des Kunsthauses als grosszügiger Spender auf, stiftet Kunstwerke und finanziert den Erweiterungsbau in der Nachkriegszeit. Personelle Überschneidungen zwischen dem Kunsthaus Zürich und dem heutigen Stiftungsrat der Sammlung Bührle, ein defizitäres Stiftungsmuseum, sowie ein Raubüberfall auf die Sammlung motivieren deren räumliche Verlagerung und die Dauerleihgabe an das Kunsthaus. Erst Jahre nach der Abstimmung wird die Verlegung der Sammlung in ein öffentlich subventioniertes Gebäude medial thematisiert. 2017 vergibt die Stadt einen Forschungsauftrag an die Universität Zürich, um sie „historisch […] kontextualisieren“ zu lassen. 2020 wird ein Revisionsverfahren eingeleitet, da die Studienergebnisse mit massgeblichen Eingriffen des Stiftungsvorstandes veröffentlicht wurden und die Unabhängigkeit der Forschung nicht sichergestellt war. Medialer Druck führt im Februar 2022 zur Überarbeitung und Veröffentlichung der Verträge zwischen der Bührle-Stiftung und dem Kunsthaus. Seitdem liegt die Hoheit über den Dokumentationsraum und die Provenienzforschung beim Kunsthaus. Bis heute halten sich die Bestrebungen nach Transparenz und progressiver Aufarbeitung in Grenzen, nicht zuletzt aufgrund des Weiterbestehens der jahrzehntealten Verflechtung beider Institutionen. Die Auseinandersetzung mit den Sammlungen steht trotz ihrer Dringlichkeit nicht im Fokus der folgenden Arbeit.

Zürich um 17 000 v. Chr. mit dem Linthgletscher im Zürich-Stadium, rundherum die aufgeworfene Moräne. Das heutige Limmattal ist ein See («Schlierensee»), der vom Wolfbach, der Sihl und Gletscherschmelzwasser gespeist wird. Nahe am Gletscher belebten Tiere wie Mammuts, Wollnashörner, Rentiere und Pfeifhasen die Region. Rot eingezeichnet die Baugrube der Kunsthauserweiterung *(Bild und Unterschrift aus: Ausgrabung offen, AfS)*

Zürich um 2 600 v. Chr. Zu sehen ist eine bereits aufgelichtete Landschaft mit Anbauflächen im direkten Hinterland der Seeufersiedlungen. In der Mitte liegt die Talaue des Wolfbachs. *(Bild und Unterschrift aus: Ausgrabung offen, Amt für Städtebau)*

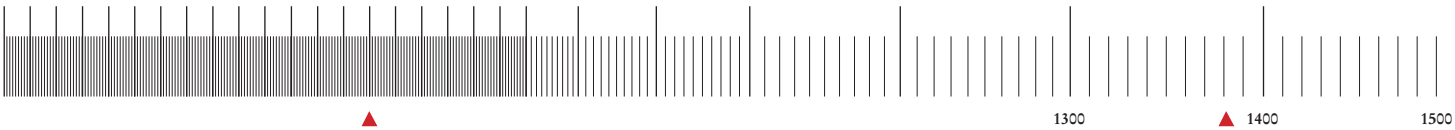


Oben: Ausschnitt aus der Stadtansicht von Jos Murer 1576 mit «Judengässli» und Wolfbach. Rot die ungefähre Grabungsfläche. *(Bild: BAZ)*

Unten: 2022 wird das «Judengässli» freigelegt. Vom jüdischen Friedhof, ebenfalls zwischen Wolfbach und Gasse kartiert, werden keine Spuren gefunden. (Vgl. 08/2016 S.16) *(Bild: AfS)*

Entwicklung Heimplatz

- **18 000 v. Chr.:** Der Linthgletscher zieht sich aus Zürich zurück
- **2500 v. Chr.:** Pfahlbauer beginnen das Land zu kultivieren
- **1381:** Ein jüdischer Friedhof auf dem Gelände wird vom Rat bewilligt



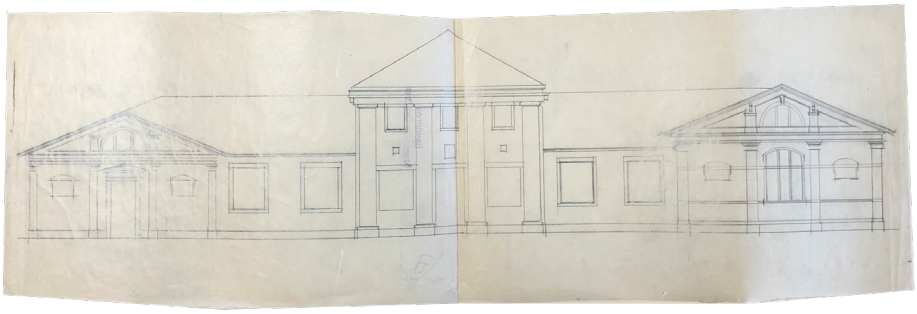
Oben: Plan der Stadt Zürich «samt deroselben Fortifications Werken Anno 1705» von Johannes Heinrich Vogel. Gelb die Grabungsfläche beim Kunsthaus. *(Bild: AfS)*

Unten: Schanze mit Hottingerpforte *(Bild: Website Stadt Zürich)*

Blick vom Heimplatz zur Kantonsschule, davor Turnplatz und Wolfbachbassin *(anonym, 1849)*

- **1640:** Bau Schanzenmauer nach Auflassung des Friedhofs
- **1787:** Gründung der Zürcher Kunstgesellschaft
- **1794:** Beginn Sammlungsaktivität Zürcher Kunstgesellschaft
- **1830:** Im ehemaligen Grabenbereich wird das Wolfbachbassin errichtet.
- **1833:** Abbruch der Schanzen
- **1842:** Bau alter Kantonsschule nach Plänen von Gustav Albert Wegmann (1812-1858)
- **1880:** Der Turnplatz wird angelegt und erste Turnhalle errichtet
- **1882:** Das Wolfbachbassin wird mit Baugrund für die zweite Turnhalle bedeckt
- **1890:** Geburt von Emil Georg Bührle in Pforzheim, Deutschland

Erster Bau des Zürcher Kunsthauses nach Plänen von Karl Moser *(Bild: BAZ)*



Auszug aus dem Protokolle des Stadtrates von Zürich

vom 5. Januar 1916.

9. Auf den Antrag der Bausektion I wird an den Regierungsrat geschrieben:

Das kantonale Hochbauamt hat kürzlich der Bausektion I des Stadtrates die Pläne für eine dritte Turnhalle zur baupolizeilichen Prüfung eingereicht. Die Bausektion I kam bei der Prüfung zu dem Schlusse, daß das Projekt ästhetisch nicht befriedige. Die Platzwand, die die drei Turnhallen auf der Nordseite des Heimplatzes bilden, erscheint ihr zerrissen und unschön. Die Bausektion I ist der Ansicht, daß gesucht werden sollte, einen ästhetisch befriedigenderen Abschluß gegen den Heimplatz zu schaffen, oder — um nicht einen solchen auf lange Zeit hinaus zu verunmöglichen — die dritte Turnhalle an die Kantonsschulstraße oberhalb der bereits bestehenden zu stellen.

Der Stadtrat schließt sich dem Wunsche der Bausektion I an. Er gestattet sich, darauf hinzuweisen, daß die Stadt vor wenigen Jahren für die Umgestaltung des Heimplatzes große Summen ausgeworfen hat. Der Platz ist auf der Südwestseite durch das Kunsthaus würdig eingerahmt, in den Studien über den Bebauungsplan für das Obmannamtsgebiet wird besonders danach getrachtet werden, die Nordwestwand ästhetisch befriedigend zu gestalten. Der Wunsch, es möchte auf der Seite des Kantonsschulgrundstückes ebenfalls eine schönwirkende Platzwand geschaffen werden, ist daher begreiflich und berechtigt. Der Stadtrat hat das Vertrauen, daß der Kanton, der in den letzten Jahren in anerkennenswerter Weise alle Bestrebungen zur Erhaltung und Schaffung schöner Stadt- und Landschaftsbilder unterstützt hat, diesem Wunsche möglichst entgegenkomme, auch wenn die Kosten sich etwas höher stellen sollten, als nach dem vorliegenden Projekt. Er richtet daher an den Regierungsrat das Gesuch, das Projekt im Sinne der Anregung der Bausektion I überprüfen und umarbeiten zu lassen, allenfalls die neue Turnhalle an die Kantonsschulstraße zu stellen und die dadurch bewirkte Verschmälerung des Turnplatzes durch Einbeziehung der Straße vor dem Kantonsschulgebäude in den Turnplatz auszugleichen, zumal in absehbarer Zeit dort keine öffentliche Straße erstellt werden wird.

Der Stadtrat bedauert, sein Gesuch nicht schon früher gestellt zu haben. Allein das Projekt war ihm vor seiner Behandlung im Kantonsrat völlig unbekannt und er konnte damals auch nicht wissen, ob es ästhetisch zu Bedenken Anlaß gebe. Die Äußerung des Präsidenten der Staatsrechnungsprüfungskommission im Kantonsrate, daß der Stadtrat seine Interessen an zuständiger Stelle rechtzeitig gewahrt hätte, wenn er gegen die Baute ästhetische Bedenken gehabt hätte, beruht daher auf unrichtiger Voraussetzung.

Der Stadtrat sieht der Äußerung des Regierungsrates entgegen und hat die Bausektion I eingeladen, bis dahin ihren Entscheid darüber, ob das Projekt den baupolizeilichen und ästhetischen Anforderungen entspreche, zu verschieben.

Mitteilung an die Bausektion I, den Vorstand des Bauwesens I, das Hochbauamt, das Tiefbauamt, die Baupolizei und durch Zuschrift an den Regierungsrat.

Für getreuen Auszug
der II. Substitut des Stadtschreibers

Links: Ansicht einer geplanten dritten Turnhalle, welche die zwei bestehenden zum Heimplatz hin verbände. *Rechts:* 1916 lehnt der Zürcher Stadtrat den Bau ab, da sie eine unerwünschte «Platzwand» bilde und «ästhetisch nicht befriedige». *(Originale im Stadtarchiv Zürich)*

- **1901:** Bau einer zweiten Turnhalle
- **1910:** Eröffnung Museumsbau von Karl Moser
- **1916:** Ablehnung des Stadtrats einer dritten Turnhalle
- **1925:** Erste Erweiterung des Kunsthauses Zürich von Karl Moser

1910 1920 1930 1940 1950

Oben: Die zweite Erweiterung (1958) nach Plänen der Brüder Pfister, finanziert von Emil Bührle *(Bild: BAZ)*

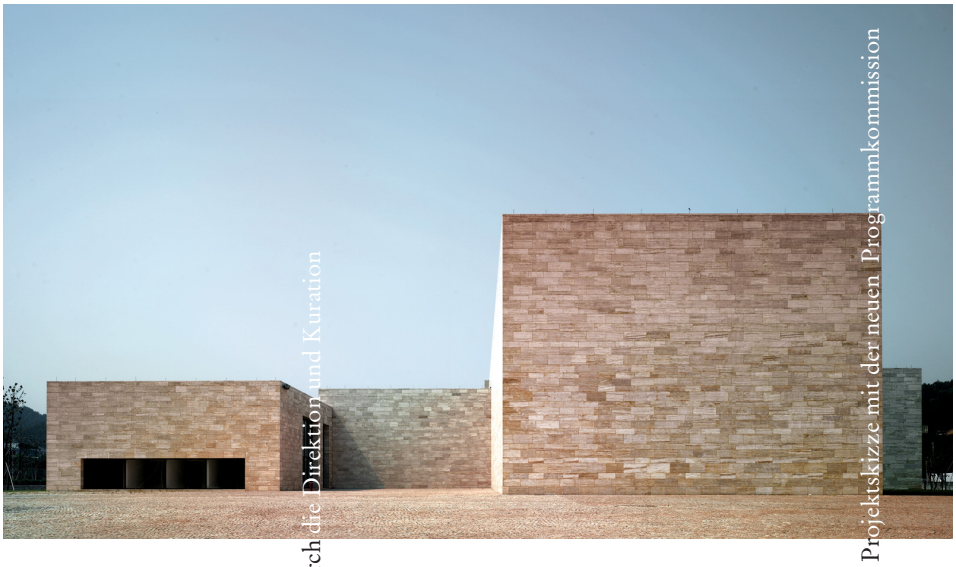
Unten: Die dritte Erweiterung (1958) nach Plänen von Erwin Müller *(Bild: BAZ)*

Mit «Wellenbank» gewann Jørn Utzon 1964 den Wettbewerb für ein neues Schauspielhaus. Der Theaterbau sollte sich «als flacher relifierter Gebäudeteppich zwischen dem Kunsthaus und der Kantonsschule ausrollen.» *(NZZ 07/1964)* Den Verkehr wollte er erst der Ausschreibung entsprechend unterirdisch, später durch das Gebäude selber hindurch verlaufen lassen. Nach sieben Jahren Planung kam es zu Verwerfungen zwischen Architekt und Bauherrschaft, aufgrund Verzögerungen und Fehlplanungen der Sydney-Oper. *(BAZ)*

• **1958:** Eröffnung der zweiten Erweiterung von den Gebrüdern Pfister, finanziert von Emil Georg Bührle

• **1964:** Jørn Utzon gewinnt den Architekturwettbewerb zum Schauspielhaus-Neubau

• **1976:** Eröffnung der dritten Erweiterung des Kunsthaus nach Plänen von Erwin Müller



Museum Folkwang *(Burçin Yildirim)*, Literaturmuseum Marbach *(Patricia Parninejad)* und Museum Liangzhun *(Christian Richters)*, geplant von David Chipperfield Architects.

Und sonst so

Entwicklung Heimplatz

- **2001:** Beginn der Kunsthaus-Direktion von Christoph Becker
- **2001:** Expert:innen Hearing und Erarbeitung einer Projketskizze durch die Direktion und Kuration
- **2003:** Christoph Becker tritt Bührle-Stiftungsrat bei
- **2003:** Beginn des Projekts Kunsthaus Erweiterung. Optimierung der Projektskizze mit der neuen Programmkommission

2001 | 2002 | 2003 | 2004 | 2005

«A museum is a non-profit (1974), permanent (1951) institution (1961) in the service of society and its development (1974), open to the public (1946), which acquires (1974), conserves (1951), researches (studies 1951), communicates and exhibits (1951) the tangible and intangible heritage of humanity and its environment (1974) for the purposes of education (1961), study (1961) and enjoyment (1961)»

Im Jahr 2007, zeitgleich zur Lancierung des Wettbewerbs für die Kunsthaus-Erweiterung, legt sich der internationale Museumsrat (ICOM) auf eine neue Museumsdefinition fest. Die Fragmente veranschaulichen die Kontinuität vorangegangener Definitionen. (Vgl. Definition vom August 2022, Seite 21)

- **2006:** Grundsatzvereinbarungen zwischen Kunsthaus und Stiftung Sammlung E.G. Bührle
- **2006:** Abschluss Renovation des River & Rowing Museum, geplant von David Chipperfield Architects
- **2006:** Eröffnung Literaturmuseum der Moderne, geplant von David Chipperfield Architects

- **2007:** Eröffnung Liangzhu Museum (Hangzhou), geplant von David Chipperfield Architects
- **2007:** Eröffnung Museum Folkwang (Essen), geplant von David Chipperfield Architects
- **2007:** Der internationale Museumsrat (ICOM) veröffentlicht eine neue Museumsdefition

- **2007:** Zürcher Kunstgesellschaft erklärt, die Hälfte der Baukosten privat beschaffen zu wollen.
- **2007:** Kanton bestätigt Areal für Erweiterungsbau, Bauland im Wert von 15 Mio. CHF im Baurecht freigegeben.
- **2007:** Architektur-Wettbewerb lanciert. 214 Büros bewerben sich zur Teilnahme

2006 ▲ 2007 ▲ ▲ 2008 ►

1. Preis, Aglaia von David Chipperfield Architects Berlin

Beitrag von ARGE Bucher Bründler, Mazzapokora

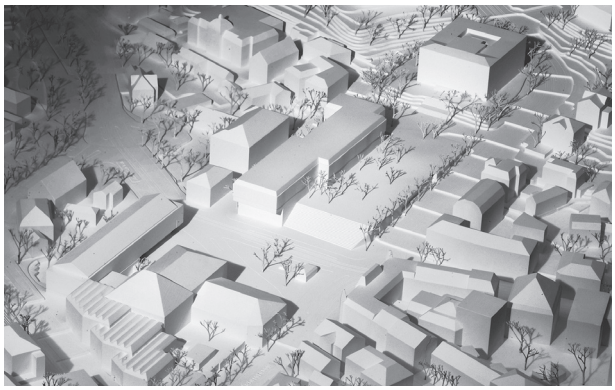
2. Preis, Beitrag von Gigon Guyer

Beitrag von Barkow Leibinger

3. Preis, Beitrag von Max Dudler

Beitrag von E2A

4. Preis, Beitrag von Grazioli Krischanitz



Ankauf, Beitrag von Diener & Diener

Beitrag von Fuhrimann Hächler

Beitrag von Meili Peter Archietkten

Beitrag von REX Architecture

Caruso St. John

- **07.04.2008:** Projektwettbewerb im selektiven Verfahren beginnt mit 20 teilnehmenden Architekturbüros
- **07.11.2008:** David Chipperfield Architects Berlin gewinnen den Wettbewerb
- **09.11.2008:** NZZ: «Steinkiste für das Kunsthaus Zürich», Gerhard Mack

- **2009:** Abschluss Renovation Neues Museum Berlin, geplant von David Chipperfield Architects
- **2009:** Stadt Zürich, Zürcher Kunstgesellschaft und Stiftung Zürcher Kunsthaus gründen die Einfache Gesellschaft Kunsthaus Erweiterung (EGKE)
- **2009:** Eröffnung Erweiterung Saint Louis Art Museum, geplant von David Chipperfield Architects

- **2010:** Erarbeitung der «Ethischen Richtlinien für Museen von ICOM» ICOM Schweiz, Deutschland, Österreich
- **2010:** D.C. gewinnt Grosser DAI-Preis für Baukultur des Verbandes Deutscher Architekten- und Ingenieurvereine für sein Gesamtwerk

- **2010:** Gründung Förderstiftung Kunsthaus-Erweiterung
- **2010:** Zürcher Gemeinderat erhöht Kredit von 6.5 auf 18 Mio. CHF mit 99:3 Stimmen

- **10.11.2010:** Tages-Anzeiger: «Jetzt hat das Volk das Wort zum Chipperfield-Bau», Jürg Rohrer
- **10.11.2010:** NZZ: «Bevölkerung kann mitreden beim Kunsthaus», Irène Troxler
- **20.11.2010:** NZZ: «Ich strebe nach einer zurückhaltenden Architektur», Interview mit David Chipperfield

2008 ▲ 2009 2010

Turnhalle vor

und während des Abbruchs *(Bilder: Juliet Haller, AfS)*

Entwicklung Heimplatz

- **29.11.2010 - 24.01.2011:** Veröffentlichung Gestaltungsplan

Und sonst so

- **2011:** Eröffnung Turner Contemporary (Margate), geplant von David Chipperfield Architects
- **26.11.2011:** 45 Einwendungen gegen Gestaltungsplan. Viele verlangen Rücksetzung des Bauvolumens um einige Meter. Initiative Open Pfauen
- **12.12.2011:** Kantonsrat bewilligt mit 154:1 Stimmen 30 Mio. Beitrag aus dem Lotteriefonds, sowie Grundstück (15 Mio) Baurecht für 80 Jahre
- **14.12.2011:** Stadtrat beantragt Investitionsbeitrag von 88 Mio. CHF, Beteiligung an Vorlaufkosten von 5 Mio. CHF und Erhöhung der Jahresbeiträge um 7.5 Mio. CHF ab Betrieb

Medienresonanz

- **05.01.2012:** WOZ: «Es geht um die Kunstwurst», Edith Krebs
- **29.05.2012:** Baukommission stimmt Gestaltungsplan zu
- **31.05.2012:** NZZ: «Kunstsammlung kommt ans Kunsthaus Zürich», Philipp Meier
- **13.06.2012:** NZZ: «Widerstand gegen Chipperfield-Neubau», Irène Troxler
- **04.07.2012:** Gemeinderat stimmt mit 79:41 Stimmen für die Kunsthaus-Erweiterung (Finanzierung und Gestaltungsplan)
- **25.11.2012:** Annahme Erweiterungsprojekt durch Zürcher Stimmbeteiligte: 53.9%:46.1%
- **12.11.2012:** NZZ: «Bührle-Stiftung legt Vertrag offen», Irène Troxler
- **25.11.2012:** NZZ: «Klares Ja für das Zürcher Kunsthaus»

2012

2013

- **2013:** Eröffnung Museo Jumex, geplant von David Chipperfield Architects
- **16.03.2013:** Gestaltungsplan in Kraft
- **25.03.2013:** Walter Haefner Stiftung spendet 20 Mio. an Kunsthaus Erweiterung
- **31.05.2013:** Baubewilligung erteilt, Rekursfrist 30 Tage
- **15.08.2013:** Der einzigen Rekurrentin Archicultura aus Luzern wird die Legitimation zur Beschwerde abgesprochen aufgrund von mangelnder räumlicher Beziehung zum Bauvorhaben und Nachweis gesamtkantonaler Tätigkeit.
  - **16.08.2013:** Limmattaler Zeitung: «Baurekursgericht tritt nicht auf Einsprache ein», Alfred Borter
  - **16.08.2013:** Tages-Anzeiger: «Luzerner Stiftung hat in Zürich nichts zu sagen», Jürg Rohrer
- **17.09.2013:** Archicultura zieht vors Verwaltungsgericht
  - **17.09.2013:** Tagesanzeiger: «Architcultura kämpft weiter gegen den Erweiterungsbau des Kunsthauses»
- **12.12.2013:** Verwaltungsgericht lässt Rekurs zu. Verzögerung Baubeginn und entsprechende Mehrkosten.

(Bretscher und Partner AG, 2012)

Ein Brunnen, sowie zwei Inschriftstafeln, «Zeugnisse eines lebendigen Zürcher Humanismus» *(NZZ 16.10/2015)*, werden vor dem Abriss gerettet und in das Bauteillager der kantonalen Denkmalpflege transportiert. Ihre Inschriften lauten: **«Sit mens sana in corpore sano»** («Möge ein gesunder Geist in einem gesunden Körper sein») und **«Non est vir fortis, qui laborem fugit»** («Das ist kein tapferer Mann, der die Anstrengung scheut», Seneca)
(Bild: Autorinnen)

2014

- **30.01.2014:** NZZ: «Planung für neues Kunsthaus wird auf Eis gelegt», Adi Kälin
- **31.01.2014:** Die EGKE verzichtet auf Anfechtung
- **September 2014:** Masterplan Hochschulgebiet Zürich-Zentrum
- **22.12.2014:** Rekurs wird vollumfänglich abgelehnt. Archicultura verzichtet auf Weiterzug
- **22.12.2014:** NZZ: «Eine Ohrfeige für die Kunsthaus-Gegner», Irène Troxler

2015

- **02.02.2015:** Medienmitteilung Archicultura. Verzicht auf Weiterzug
- **20.02.2015:** Baubewilligung rechtskräftig. Baustart Herbst 2015. Eröffnung 2020 geplant
- **03.08.2015:** Baubeginn Erweiterung Kunsthaus Zürich. Abbruch bestehender Turnhallen
- **05.08.2015:** NZZ: «Riesige Linde musste dem Kunsthaus weichen», Adi Kälin
- **25.08.2015:** NZZ: «Bührle ist kein Einzelfall», Thomas Ribi
- **27.08.2015:** WOZ: «Gesucht: Augenöffner», Kaspar Surber
- **02.09.2015:** NZZ: «Zürcher Politik will Klarheit über Bührle-Bilder», Adi Kälin
- **24.12.2015:** WOZ: «Über die Herkunftsforschung hinaus», Kaspar Surber
- **29.10.2015:** WOZ: «Lautloser Protest», Felix Thürlemann

Pointcloudmodell der Ausgrabung mit dem Wolfbachkanal und Überresten der Schanzenanlage. *(Bild: Matthias Vollmer, Lehrstuhl. Girot, Daten: AfS GeoZ Stadt Zürich)*

Grundsteinlegung *(Bild: Juliet Haller, AfS)*

«Mein Haus muss ganz unbedingt vergrössert werden», sagt dann der eine am Buffet einer Vernissage, der andere im Zimmer irgendeines Baubeamten. Wie sonst lässt sich der Anbauhype erklären, der seit Jahren jede Institution dazu bringt, so viel Geld wie möglich zusammenzukratzen, um wichtige Architekten anzurufen und sie zu bitten, weitere Räume für die Kunst zu entwerfen? Zürich, Chur, Basel, Genf, Bern, vielleicht sollte die Liste der Städte, die auf museales Wachstum setzen, ab sofort nicht mehr verlängert werden. (...) Sammlungen wachsen, das liegt in der Natur der Sache. Aber wenn sich der Anteil der Werke, die nicht länger im dunklen Depot liegen müssen, wie im Kunsthaus Zürich nur von 10 auf 20 Prozent erhöht, wird die Dunkelziffer nicht abgeschafft. Muss dann, in zwanzig bis dreissig Jahren, ein neuer Erweiterungsbau her?»

19.12.2017: NZZ: «Der Anbauhype bei den Schweizer Museen dient der Kunst kaum», Antje Stahl

11.01.2018: NZZ: «Das Kunsthaus Zürich verliert Besucher», phi./sda

17.03.2016: WOZ: «Absolut meine eigene Conception», Wolfgang Hafner

24.08.2016: Baugrube ausgehoben: Entdeckung Schanzenmauer der Stadtbefestigung aus dem 17. Jahrhundert
Spuren des jüdischen Friedhofs werden keine gefunden

08.11.2016: Grundsteinlegung Erweiterungsbau

08.11.2016: Tages-Anzeiger, «Das neue Kunsthaus wird ein echter Zürcher», Ewa Hess im Gespräch mit David Chipperfield

2017: Stadt Zürich vergibt Forschungsauftrag an Universität Zürich, um die Sammlung Bührle «historisch zu kontextualisieren» (in Abgrenzung zur Provenienzforschung)

2017: Schwarzbuch Bührle von Thomas B

März 2018: Veröffentlichung Weissbuch zur Entwicklung des Hochschulquartiers

26.04.2018: Durchbruch der 82 m langer Passage zwischen Alt- und Neubau

2017

2018

- **24.05.2019:** «Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter» von Bénédicte Savoy

- **03.07.2018:** Fertigstellung Rohbau

(Bilder: Juliet Haller, AfS)

- **21.11.2019:** WOZ: «Zürichs Tresor für Kunst und Krieg», Kaspar Surber

- **20.08.2020:** WOZ: «Bührle wird beschönigt», Kaspar Surber
- **20.08.2020:** WOZ: «Durchs Höllentor ins Kunsthaus», Daniela Janser
- **27.08.2020:** WOZ: «Vertrauen verspielt», Kaspar Surber
- **27.08.2020:** NZZ: «Emil Bührle – der deutsche Parvenü, der mit Waffendeals zum reichsten Schweizer wurde», Marc Tribelhorn
- **27.08.2020:** NZZ: «Anregungen» und andere Druckversuche: Wie Forschungsarbeiten zum Waffenfabrikanten Bührle beeinflusst werden», Fabian Baumgartner
- **28.08.2020:** NZZ: «Sammlung Bührle: Es geht um mehr als um Kunst», Thomas Ribi
- **03.09.2020:** NZZ: «Ja, er baute Waffen. Und ja, er förderte auch die Kunst. Dieser Gegensatz mag schwierig auszuhalten sein. Aber (...)», NZZ: Philipp Meier
- **24.09.2020:** WOZ: «Die Kunst der vernarbten Zonen (Kader Attia), Daniela Janser
- **17.11.2020:** NZZ: «Fall Bührle: Eine gute Fehlerkultur sieht anders aus», Marc Tribelhorn
- **19.11.2020:** WOZ: «Bührle wird berichtigt», Kaspar Surber
- **23.11.2020:** Swissinfo: «Das neue Kunsthaus Zürich: Zurück in eine internationale Liga?», Deborah Keller
- **03.12.2020:** WOZ. «Ein Cézaanne in den Wirren des Zweiten Weltkriegs», Erich Keller
- **16.12.2020:** Tec21 38/2020: Das Haus der Räume, Redaktion: Hella Schindel, Ulrich Stüssi
- **24.12.2020:** WOZ: «Es tut sich etwas», Daniele Janser

2019 — 2020

- **2021:** Abschluss Renovation Neue Nationalgalerie Berlin, geplant von David Chipperfield Architects

- **26.04.2021:** Republik: «Kiste, Palazzo, Pharaonengrab: Das neue Zürcher Kunsthaus», Max Glauner
- **28.04.2021:** Tages-Anzeiger: «Geheimnisvolle Störfaktoren auf dem Kunsthaus-Neubau», Martin Huber
- **29.04.2021:** WOZ: «Die Zürcher K-Frage», Daniela Janser & Kaspar Surber

Links: Livestream der Schlüsselübergabe 11. Dezember 2021
Rechts: Eröffnung *(Bild: Ennio Leanza/Keystone)*

- **30.07.2021:** NZZ: «Sind diese Mädchen nun böse, nur weil sie bei Bührle wohnten?», Philipp Meier

- **16.09.2021:** WOZ: «Pilatus drauf, Bührle drin», Kaspar Surber
- **02.09.2021:** «Bührles Arbeiterinnen», Daniela Janser
- **17.09.2021:** Spiegel Kultur: «Das Erbe des Kanonenkönigs», Ulrike Knöfe
- **23.09.2021:** *Das kontaminierte Museum. Das Kunsthaus Zürich und die Sammlung Bührle* von Erich Keller erscheint
- **23.09.2021:** WOZ: «Den Bührles stets zu Diensten», Kaspar Surber
- **24.09.2021:** NZZ: «Die Bührle-Sammlung – Zürichs angeblicher Standortmarketing-Trick», Philipp Meier

- **Oktober 2021:** Themenheft Hochparterre «Kunstmaschine im Sonntagskleid»
- **01.10.2021:** Republik, «Geschlossene Gesellschaft», Philip Ursprung
- **01.10.2021:** Hochparterre «Ein Monument der Abschottung», Rahel Marti
- **03.10.2021:** Frankfurter Allgemeine Zeitung: «Kanon und Kanonen», Niklas Maak

- **06.10.2021: Eröffnung** mit Anne Keller Dubach, Corine Mauch, Walter B. Kielholz, Dr. Christoph Becker, Sir David Chipperfield
- **06.10.2021:** Berner Zeitung: «Das Kunsthaus Zürich verkauft sich», Christoph Heim
- **06.10.2021:** Blick: «Das Kunsthaus spielt jetzt in der europäischen Champions League», Daniel Arnet
- **06.10.2021:** Tages-Anzeiger: «Endlich hängen die Werke – so sieht es im neuen Kunsthaus aus», Christoph Heim
- **07.10.2021:** Tages-Anzeiger: «Alles, was Sie über das neue Kunsthaus wissen müssen», Annik Hosmann
- **07.10.2021:** NZZ: «David Chipperfield will mehr als ein Museum – der Heimplatz wird «a place to go», Sabine von Fischer
- **07.10.2021:** Handelsblatt: «Verpasste Chance: Der Erweiterungsbau für das Kunsthaus Zürich», Susanne Schreiber
- **07.10.2021:** Tages Anzeiger: «Zürcher Kunsthaus vergibt eine Chance», Res Strehle
- **08.10.2021:** Tsüri: «Kunsthaus-Erweiterungsbau: Kritisch und genüsslich hinsehen», Thierry Frochaux
- **08.10.2021:** Limmattaler Zeitung: «Wie das Kunsthaus Zürich sich seit über 200 Jahren immer mehr ausbreitet», Matthias Scharrer
- **09.10.2021:** Republik: «Der Kunsthaus-Deal», Serie «Bührle-Connection» Teil 1, Daniel Binswanger

- **9.-10.10.2021:** Tage der offenen Tür unterstützt von der öffentlich privaten Bauherrschaft und Crédit Suisse - Partner Kunsthaus Zürich.
- **11.10.2021:** The New York Times: «A Nazi Legacy Haunts a Museum's New Galleries», Catherine Hickley
- **14.10.2021:** Wiener Zeitung: «Der Bau steht, der Streit schwelt», Petra Paterno
- **19.10.2021:** Republik: «Die Bührle-Blackbox: Aufklärung unerwünscht», Serie «Bührle-Connection» Teil 2, Daniel Binswanger
- **23.10.2021:** NZZ: «Dein steinerner Schleier und deine lichte Halle – eine Liebeserklärung an das Kunsthaus Zürich», Sabine von Fischer
- **26.10.2021:** Tages-Anzeiger: «So sah Zürich vor 20'000 Jahren aus», Martin Huber
- **29.10.2021:** Tages-Anzeiger: «Wegen ihm schreibt die «New York Times» über Zürich, Andreas Tobler

- **03.11.2021:** Espazium: «Ein goldener Käfig für die Kunst», Martin Tschanz
- **06.11.2021:** Republik: «Zürich forscht», Serie «Bührle-Connection», Teil 3, Daniel Binswanger
- **09.11.2021:** Jüdische Allgemeine: «Streit ums Kunsthaus Zürich», Geneviève Hesse
- **11.11.2021:** WOZ: «Raus aus der Zürcher Provinz», Kaspar Surber
- **14.11.2021:** Süddeutsche Zeitung: «Raubkunst hinter nobler Fassade», Isabel Pfaff
- **18.11.2021:** WOZ: «Missglückter Einzug», Daniela Janser
- **18.11.2021:** WOZ: «Der Zollbetrüger», Thomas Buomberger
- **20.11.2021:** Symposium: «Schluss mit den Ausflüchten? Ein Podium zur Bührle-Sammlung im Zürcher Kunsthaus und zur Erinnerungspolitik, Kooperation KOSMOS und Republik

- **12.12.2021:** Blick: «Wende im Zürcher Kunststreit. Bührle-Stiftung legt Verträge offen», Reza Rafi
- **15.12.2021:** NZZ: «Das Kunsthaus will Teile des Bührle-Leihvertrags offenlegen. In der Sammlung werden Anpassungen vorgenommen», Philipp Meier
- **15.12.2021:** Deutschlandfunk Kultur: «Ausweichende Antworten auf konkrete Kritik», Ellinor Landmann im Gespräch mit Britta Bürger
- **16.12.2021:** SRF: «Streit um Bührle-Sammlung. Viele Worte, nichts Neues», Ellinor Landmann
- **23.12.2021:** WOZ: «Wer ist hier bei wem eingezogen?», Erich Keller
- **23.12.2021:** NZZ: «Der Streit um die Sammlung Bührle nimmt bizarre Formen an», Thomas Ribi
- **23.12.2021:** NZZ: Bührle-Sammlung: «Künstlerin will ihre Werke aus dem Kunsthaus abziehen», David Vonplon

07 08 09 10 11 12 2022

Kunstauktion als Vorspiel von Milo Raus Tell-Inszenierung im Schauspielhaus *(Bild: Kunsthaus ZH)*

Bauen im Neubau

- **06.01.2022:** WOZ: «Sie müssten Bührle opfern. Und das wollen sie nicht»
- **13.01.2022:** Handelsblatt: «Kunsthaus Zürich: Ein Museum in Misskredit», S. Schreiber

Medienresonanz

- **14.02.2022:** Die Zeit: «Zürich will Ruhm und erntet Spott», Sascha Buchbinder
- **22.02.2022:** Offenlegung der neuen Verträge zwischen Kunsthaus und der Stiftung Bührle
- **24.02.2022:** NZZ: «Sammlung Bührle: Jetzt ist der Leihvertrag öffentlich (...)», Thomas Ribi
- **03.03.2022:** WOZ: «Vertrag gut, alles gut?», Daniela Janser
- **11.03.2022:** NZZ: «Der Bührle-Komplex: Kommunikatives Debakel und zeitgeistige Heuchelei», Benedict Neff

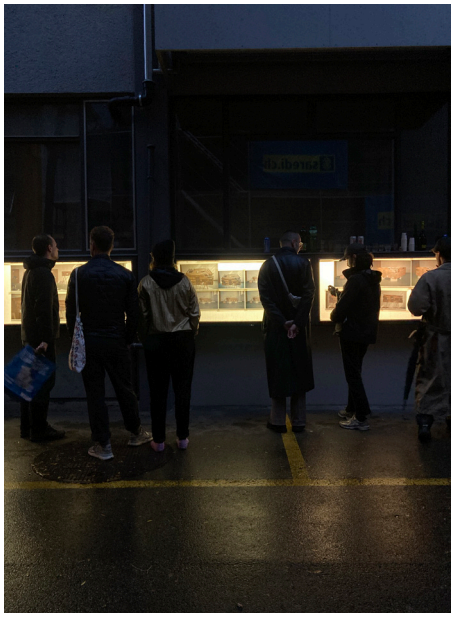
Entwicklung Heimplatz

- **2022:** Beginn Direktion Kunsthaus Zürich von Ann Demeester
- **18.03.2022:** Symposium und Workshop der Architektura *Können Wir das Kunsthaus retten?*
- **24.03.2022:** Hochparterre online «Wie Emil Bührle das Zürcher Stadtbild prägte», Urs Honegger
- **25.03.2022:** Spaziergang mit San Keller, Performancekünstler
- **01.04.2022:** Gespräch mit Vivane Mathis, Kunsthistorikerin, Autorin *Kunstinsel Heimplatz? Eine Platzarchäologie*
- **04.04.2022:** Gespräch mit Silke Langenberg, Professorin für Denkmalpflege, ETH Zürich
- **05.04.2022:** Gespräch mit Jeremy Hoskyn, Verantwortlicher Wettbewerb, Hochbauamt Stadt Zürich
- **11.04.2022:** Gespräch mit Hilde Léon, Mitglied Fachgericht, Architektin Léonwolhage
- **12.04.2022:** Gespräch mit Christoph Felger, Projektarchitekt, David Chipperfield Architects Berlin
- **19.04.2022:** Hochparterre online: «Können wir das Kunsthaus retten?», Nicolás Egon Wittig
- **22.04.2022:** Gespräch mit Sandrine Keck, Retterin Inschriftstafeln der Turnhallen, Bauteillager kant. Denkmalpflege
- **21.04.2022:** WOZ: «Unverbesserlich in die nächste Runde», Daniela Janser
- **21.04.2022:** Milo Rau lässt das Kunsthaus von Schamanen reinigen
- **23.04.2022:** Premiere Wilhelm Tell, inszeniert von Milo Rau. Auf der Bühne Irma Frei, ehemalige Zwangsarbeiterin von Bührles Spinnerei
- **30.04.2022:** Gespräch mit Archicultura-Mitglied, Rekurrentin gegen die Kunsthaus-Erweiterung
- **05.05.2022:** Republik: «In der Zürcher Kunstgesellschaft braucht es einen Kulturwechsel», Daniel Binswanger
- **09.05.2022:** Gespräch mit Ann-Kathrin Eickhoff, Kuratorin Kunstverein Lüneburg
- **20.05.2022:** Gespräch mit Maarten Delbeke, Professor für Geschichte und Theorie der Architektur, ETH Zürich
- **24.05.2022:** Alternativer Audiowalk durch das Kunsthaus Zürich
- **30.05.2022:** Gespräch mit Christophe Girot, Mitglied Fachgericht, Mitverfasser Masterplan Hochschulgebiet
- **01.06.2022:** Gespräch mit Ann Demeester, Direktorin Kunsthaus Zürich
- **13.06.2022:** NZZ: «Die Causa Bührle lässt im Zürcher Kantonsrat die Wogen hochgehen», Dorothee Vögeli

2021 | 01 | 02 | 03 | ▲ 04 | 05 | 06

«Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing.»

(Vgl. Definition 2007 S. 11) Aus dem ICOM Protokoll: *«Strategic management and definitions are two fundamental elements in thinking about the museum and its evolution, but it seems important to differentiate between them. (...) In Switzerland, the articles of association of many museums specify that the institution must remain politically neutral, which runs counter to this new definition as it requires political engagement. Should ICOM decide to transform the proposals underpinning the new definition into a sort of "mission statement", we would question the necessity of such a procedure.»*



Vernissage NO FEAR von Cyril Hübscher bei den Displays Weststrasse (Vgl. S. 118) *(Bild: Autorinnen)*

- **04.07.2022:** Hochparterre: «Der freie Markt liefert nicht, was die umwelt- oder sozialpolitischen Krisen brauchen», U. Honegger
- **06.07.2022:** Gespräch mit Dag Vierfuss, Vertreter des Kunsthaus Zürich im Projektteam
- **07.07.2022:** Hochparterre online: «Zürichs schönster Problemplatz», Urs Honegger
- **August 2022:** ICOM erweitert die empfohlene Temperatur- und Klimakorridore für Museen im Kontext der Energiekrise
- **August 2022:** Neue Museumsdefinition der ICOM
- **02.08.2022:** Klotz-Textaustausch mit Ilona Stutz und Selini Demetriou, freischaffende Künstlerinnen
- **29.08.2022:** NZZ: «Sammlung Bührle: Die Nachforschungen zur Herkunft der Werke sollen nächstes Jahr beginnen», T. Ribi
- **01.09.2022:** Detail: «Kubus in Naturstein. Erweiterung Kunsthaus Zürich von David Chipperfield Architects», Julia Liese
- **07.09.2022:** Republik: «Ein neuer Umgang mit Raubkunst», Antje Stahl
- **13.09.2022:** Tages-Anzeiger: «So reagieren das Kunsthaus und die Stadt Zürich auf die heftige Kritik», Martin Huber
- **29.09.2022:** Vernissage *NO FEAR* mit Cyril Hübscher, Displays Weststrasse
- **01.10.2022:** NZZ: «Christoph Becker war immer für Überraschungen gut», Philipp Meier

07 | 08 ▲ | 09 ▲ | 10 | 11 | 12 | 2022

Transkription Spaziergang mit San Keller 25. März 2022
Performancekünstler

Während eines ausgedehnten Spaziergangs durch die kostenlos zugänglichen Räumlichkeiten des Kunsthauses Zürich besprechen wir mit San mögliche Strategien um die sozialen Verflechtungen, die Verantwortlichkeiten, sowie die Meinungsbildung nach vermeintlicher Fertigstellung weiterzubauen. Das Gespräch findet seinen Abschluss in der Einweihung des Schliessfach-Altars zu Ehren vergangener Bausubstanz.

EE: Wir können überall da entlang gehen, wo man kein Ticket braucht. Einmal rundherum, in die Halle, in den Tunnel, in den Garten.

SK: Lasst uns kurz noch einmal darüber sprechen, wie viel Lead ihr von mir möchtet, was ihr eigentlich machen wollt, was ihr schon gemacht habt. Gebt mir ein bisschen Frame, auch zu diesem Interview, wie wichtig ist, was ich sage, die Interaktion mit dem Gebäude.

EE: Wir möchten gerne gewisse Ideen von uns diskutieren und Strategien finden, wie man am besten vorgeht. Ausserdem möchten wir mit dir einen kleinen Altar einweihen, um die Turnhallen, die mit dem Bau verschwunden sind, zu beweinen. Unsere Frage ist auch, wie kann man sich den Raum aneignen, kann man zum Beispiel was machen in den Schliessfächern? Wie lange bleibt es da? Können wir Leute einladen, da was zu machen? Vielleicht auch im Tunnel, wo wir überlegen, mit zwei befreundeten Tänzerinnen was zu organisieren. Was uns auch interessiert ist die Arbeit, die du mal im Altbau gemacht hast, könnte man die re-aktualisieren, würde das Sinn machen?

SK:Aber sind diese Gespräche eine Serie?

EE: Es wird wohl immer etwas anders sein. Nächste Woche sprechen wir mit jemandem von der Stadt, mit Philip, mit Pipilotti, mit Silke Langenberg. Wenn's geht, versuchen wir uns vor Ort zu treffen. Vielleicht können wir rüber gehen und sonst erzählst du mal über deine Aktion im Altbau. Oder darüber was deine Verbindung zum Kunsthaus ist, zu Museen generell, weil du ja auch schon dein eigenes hast.

(Im Tunnel. San zeigt auf die Bank, bzw. Sockelleiste)

SK: Wisst ihr dazu was? Habt ihr das recherchiert? Was ist das? Eine Bank? Es hat etwas Infrastrukturmässiges, das sich nicht recht einordnen lässt. Wie begründet sich das? Dazu wisst ihr nichts? Ok. Weil das würde mich interessieren.

EE: Ich finde interessant, dass an der Stelle diese Feuerschutztür ist, mit diesem Ausschnitt, weil die über die Bank drüber muss.

SK: Du sagst dem auch Bank.

EE: Ja wobei, neulich habe ich auch an Laufsteg gedacht.

SK: Hehe. Aber der Laufsteg wär auch in der Mitte, das passt nicht so ganz. Die Bank in einem Durchgang ist eigentlich auch absurd oder. Ah das hier - funktioniert des? … Auslösung Brandschutztüre. Sollen wir die auslösen? Wir können ja sagen, ich habe einfach diesen Knopf gedrückt und wusste nicht. Der hier sieht aus wie ein Techniker. Tschuldigung, bist du von der Technik?

I: Informatik

SK: Ah, Informatik, dann kannst du uns nicht helfen.

I: Worum geht's denn?

SK: Wir fragen uns, ob wir diesen Knopf drücken dürfen oder nicht.

I: Dann löst du die Brandschutztüre aus.

SK: Es interessiert mich, wie sie zugeht.

I: Wie sie zugeht. Das Problem ist, du löst einen Alarm aus, dann kommen von beiden Seiten Leute.

SK: Die Feuerwehr?

I: Nicht die Feuerwehr. Wobei, ich weiss nicht. Der Sicherheitsdienst bestimmt. Dann musst du das erklären.

SK: Weisst du, wer drückt wann diesen Knopf?

I: Wenn's brennt wahrscheinlich.

EE: Aber dann ist man nicht hier, oder?

SK: Es ist ja ein Knopf, und keine Brandschutzanlage.

I: Es geht darum, dass das Feuer nicht von einer Seite auf die andere springt. Oder –Ich kenn mich da zu wenig aus.

SK: Ja sorry. Sorry. Du bist von der Informatik.

I: Viel Glück, vielleicht findet ihr das noch raus.

SK: Ne wir lassen das jetzt mal.

EE: Ich frage mich, ob die nachts zu ist.

SK: Und ob sie genau in der Mitte ist. Ihr habt doch ein gutes Raumgefühl.

EE: Wir können uns in der Mitte treffen. Das sind diese Marmoreiswürfel von Olafur.

SK: Der Daniel Baumann würde hier Partys organisieren. In der Kunsthalle sind sie ja immer im Keller, um Partys zu feiern.

EE: Welche Treppe hattest du dir ausgesucht zum Leute hochtragen?

SK: Das war die Treppe da oben. Die ist immer noch gleich. Das hatte damals mit der Ausstellung zu tun. Die ist auch hübsch mit diesem Holder-Bild, das ist immer noch dasselbe Setting. Was mir jetzt auffällt, dass es auch hier bereits eine Donatoren-Tafel gibt, wie drüben, das ist jetzt so ein Thema, dass es im Treppenbereich ist, damals ist mir das eigentlich gar nicht aufgefallen. Ist auch ein bisschen schlichter. Ist ein schönes Trittmass, mit jedem Jahr wo man älter wird, merkt man, was Treppen machen, wo sie so fliessend sind…

EE: Wie viele Leute hast du hochgetragen?

SK: Das waren vielleicht so vierzig fünfzig am Tag, drei Tage. Ich wollte es erst während der ganzen Ausstellung machen, das konnten sie dann nicht finanzieren. Ich habe gesagt, ich arbeite hier wie ein Angestellter und möchte einen Lohn dafür und das konnten, oder wollten sie nicht. Ist auch die Frage, wie sehr will man das Bild, das hat man dann ja schon anyway und das bleibt. Ist immer eine spannende Frage bei einer Performance, wie langfristig ist es und was bewirkt es durch die Langfristigkeit und was macht das Bild. Die Performance an sich ist ein starkes Bild, aber es hat natürlich durchaus etwas gemacht mit den Menschen, die ich hochgetragen habe, es ist eine Nähe, eine Berührung, und das hätte sich natürlich multipliziert. Da könnte man auch sagen, es ist die Logik einer Ausstellung, dass sie immer da ist und allen zugänglich. Wir haben den Testlauf dokumentiert, mit value, das war so ein Künstlerduo, den Film haben wir dann aber nicht gezeigt. Dort bin ich relativ konsequent, dass ich die Performance nicht durch das dokumentarische Bild ersetze. Und wenn, dann ist es wie eine Weiterentwicklung der Performance, geht auf eine Metaebene.

EE: Kanntest du Leute, die du hochgetragen hast?

SK: Ich hab schon paar Leute gekannt. Peter Emch, ein Dozent von mir an der Schule, der liess sich hochtragen, glaube ich, Das hat mit ihm eine lustige Bewandtnis, weil er bei meinen walking-performances immer gesagt hat, ne ich bin kein Fussgänger, ich nehm immer das Taxi, das ist mir das liebste in einer Stadt, und da hat er sich dann hochtragen lassen. Ich schreib ihm immer, wenn es etwas gibt, wo man sich nicht bewegen muss. Dann die Bice Curiger, die Kuratorin. Dann Harald Szeemann war hier, aber der liess sich nicht hochtragen, den hätte ich natürlich noch gerne hochgetragen, so als Übervater der Kuratorinnen und Kuratoren. Sonst weiss ich nicht, ich bin ziemlich vergesslich. Selektiv.

(Kunsthaus-Mitarbeiterin sagt etwas wegen Filmen, unverständlich)
EE: Ah ok. Vielleicht können wir drüben ja auch eine Treppe suchen.

SK: Oder wollen wir hier noch in den Garten? Der hat schon noch eine Klasse, finde ich. Mit diesen Platanen, mit der Miro-Arbeit, die Treppe und diese Trennung, das man aber trotzdem durchsieht. Ich weiss nicht, wie ihr das architektonisch seht.

EE: Doch, ich finds auch einen spannenderen Raum.

SK: 2002 war das, San Keller trägt sie hoch zur Kunst, damals habe ich auch im Saal drüben die San Keller Show gemacht, noch eine Performance dazu. Dann glaube ich 2008 habe ich bei Shifting Identities, von Mirjam Varadinis kuratiert, mitgemacht-

(Kunsthaus-Mitarbeiterin redet unverständlich)

SK: Mir si doch im öffentliche rum. Oder das isch d'idee. … guet. Und was söllemer jetzt mache? Mir sind ja jetzt nid im Museum drinne. … ok, guet.

EE: Sonst gehen wir raus?

SK: Ne wartemer doch.

EE: Wir haben uns gefragt, ob man einfach so filmen kann.

SK: Fotografieren kannst du schon, aber sobald du so ein bisschen professioneller aussiehst. Mit dem iPhone könntest du filmen. Aber das ist so der Auftritt.

EE: Hat der Garten einen Namen eigentlich? Der andere heisst ja Garten der Kunst?

SK: Ist es ein Garten oder ist es ein Hof?

EE: Ein Vierseiten-Hof. Ich find das auch super mit diesem Durchgang.

EE: Weisst du, was das für eine Arbeit ist?

SK: Ja, die ist von Kader Attia. Noch nicht so lange hier, das war eine Einzelausstellung, die ist seither geblieben.

EE: Sollen wir rüber?

SK: Ja.

(Kunsthaus-Personal Gemurmel. Aussen rum ist eigentlich ok, sobald man in den Ausstellungsräumen ist, ist es privat. Halle drüben ist auch ok.)

EE: Super, Dankeschön.

SK: Gehen wir aussen rum zum Garten der Kunst?

EE: Wann warst du zum ersten Mal drinnen?

SK: Äh. Erst einmal. Und zwar während dieser Voreröffnung mit den Glocken. Das fand ich eine tolle Installation, die Räume leer, so über die Akustik. Das hat mich positiv gestimmt, das war eine Geste, die Räume akustisch zu verbinden, die sehr gut funktioniert hat. Und seither war ich nicht drin, aber habe mit verschiedensten Leuten darüber gesprochen. Das ist so eine zwiespältige Diskussion. Unbestritten ist der Umgang mit der Sammlung, wo vieles passieren muss, wo man politisch daran arbeiten muss, und auch künstlerisch, dass sich das verändert und entwickelt. Und das andere ist die Architektur, viele Diskussionen darüber, da bin ich oft auch kritisch, wenn man alles, das neu ist, gleich verurteilt, oder ihm keine Chance gibt, oder sich gar nicht darauf einlässt. Das merkt man natürlich auch, dieses Kritische. Und wo ist man dann nicht kritisch, das ist auch immer spannend. Ich glaube, bei jüngeren ist das gar nicht so ein Thema, mit jungen Kunst schaffenden hatte ich wenig Gespräche darüber, es waren mehr bisschen Etabliertere, schon länger dabei, mit dieser Attitüde.

EE: Ich glaub, wir kritisieren's schnell nach Erstellung und fragen uns, ob es programmatisch genau so brisant wäre, wenn das Gebäude anders wäre.

SK: Ich glaube schon. Es lässt sich auch nicht trennen, das stimmt natürlich, das Gebäude ist auch wegen der Sammlung entstanden, das hat eine Art Allianz, die keine good Vibes hat. Es ist auch erstaunlich, wie sich das in Zürich mit einer linken Regierung, die doch viel Geld dafür gibt, so durchsneaken konnte, das ist schon ein spannendes Beispiel für Allianzen, für gegenseitiges Möglichmachen. Wo man mitspielt, wie weit man interveniert, und so. Und wo Versprechungen gemacht werden, die dann so halb eingelöst werden, aber mit denen man doch im Rahmen einer Ausschreibung den Boden bereitet für eine Zustimmung. Es ist ein politisches Schaustück irgendwo, die auch die Kultur in der wir leben, offen legt.

EE: Ich komme aus Berlin, da würde mich so ein Gebäude nicht überraschen. Mit einer anderen Geschichte macht das mehr Sinn. Hier ist es noch anachronistischer, weil die Schweiz immer diese Sonderposition hatte.

SK: Aber habt ihr euch auch Referenzgebäude in der Schweiz angeschaut? Oder wo findet man die jetzt?

EE: Wir haben grob überschlagen. Chipperfield sagt auch gern, dass die Gebäude für ein breites Publikum verständlich sind. Oder dass diese Bilder einem was gemeinschaftliches suggerieren können, was dann für andere trotzdem exklusiv sein kann. Wahrscheinlich wurde gar nichts falsch gemacht.

SK: Wie analysiert ihr dann aus Sicht der Architektur das Volumen? Klassisch betrachtet wäre das Volumen doch schon ein bisschen komplexer als eine Kiste? Und dann über die Fassade eine Form von Strukturierung. Es gibt auch keinen Sockel. Es ist eine Kiste, und das ist ja spannend, dass von der breiten Bevölkerung registriert wird, dass es eine Kiste ist, die irgendwo wohlverpackt ist, mit einer Struktur. Vielleicht gibt's auch Überlegungen mit den Geschosshöhen und so, aber der Körper ist doch eigentlich super banal. Ich habe nicht die Architekturtheorie, aber das fällt mir dann auf, dass es einfach ein sehr banaler Körper ist. Es könnte auch ein Logistikgebäude sein, das im Mittelland steht, es würde nicht auffallen, wenn da eine Blechhülle rundherum wäre. Es wäre dann vielleicht blau orange gelb, dann wär's einfach eine Kiste, wo Waren drin gelagert wären. Es hat irgendwie keine Anmut.

EE: Ich glaube, es gibt zwei mögliche Argumentationen: Zum einen kann man das architekturhistorisch versuchen einzuordnen, wie wir das gemacht haben. Zum anderen die allgemeine Beobachtung, dass nur noch Kisten gebaut werden und die referenzieren sich vielleicht nicht immer an etwas, womit wir sonst argumentieren. Aber im Wettbewerb waren ja auch 20 Büros mit dabei und schaut man sich alle Beitrage an, sind die meisten sehr kistig und alle von der gleichen Generation Architektinnen und Architekten, also eigentlich nur Architekten, alle Büros sind Anfang 90er gegründet worden, die beiden Nachwuchsbüro sind auch nicht wirklich Nachwuchs, die Auswahl der beteiligten Personen von Wettbewerbsteilnehmenden bis Jury sind ein homogener Brei und der führt zu so Kisten, und das ist vielleicht die anmutigste darunter gewesen.

SK: Ich merke einfach, in den letzten Jahren habe ich eine Sensibilität für diese Kisten entwickelt, oder auch für den Körper als Ganzes, wie sich der Körper auch zum Umraum stellt, das finde ich hier auch ein Thema. Wo profitiert man von der Einfachheit?

EE: Die sind schon auch sehr detailliert, die Kisten. Jeder macht die Kisten ja auch ein bisschen anders.

SK: Ist ja immer auch die Frage, wie argumentierst du ökonomisch, aber das Geld wäre ja hier vorhanden gewesen, auch für was anderes und vielleicht ist es aber auch der Reiz, wie man diese Einfachheit hier hineinsetzt und … Ich kenn die Diskussion nicht, auch die stadtplanerische nicht. Ich bin nicht so kritisch mit der Stadtplanung hier in Zürich und es ist eigentlich vieles gelaufen. Es ist neues entstanden, immer mit extrem viel Kritik. Aber ich mag zum Beispiel auch

die andere Seite, da im Kreis 5, die fühlt sich für mich ziemlich gelungen an, wie sich diese Vorderseite jetzt entwickelt hat. Dort ist es halt auch gelungen, Genossenschaften einzubeziehen, diese Verschränkung zu machen, die bei der Europaallee ein bisschen pseudomässig ist. Ich denke, dass ist hier auch ein Problem. Das Soziale, oder worüber ich mit Philip gesprochen habe, diese Kunstgesellschaft, was das für ein Konstrukt ist. Irgendwie müssen sich glaub auch die sozialen Konstrukte mehr durchdringen. Ich seh auch ein Potential mit dem Schauspielhaus, dieses Nähe, wie funktioniert es miteinander, oder gegeneinander. Dass auch das Schauspielhaus darunter leidet, dass sie kein Foyer haben, oder ein zu kleines Foyer. Oder ab wann wurde das als zu klein empfunden? Wie war es früher? Dann hat man jetzt hier diese riesen Halle, die noch nicht genutzt wird, da hat's schon Potential das zu verschränken. Am Samstag habe ich dann zum ersten Mal wieder die Gallerien-Tour gemacht, da runter. Habt ihr euch die auch angeschaut? Weil ich finde die wären mitzudenken, die Präsenz vom Kunsthaus, die sich hier erweitert, die Gallerien, die näher an dieses Kunsthaus rankommen. Ich denke, dass ist auch eine Dynamik, wer kommt und wer kommt nicht? Ich finde, dass ist dann ein gesellschaftliches Problem, dass Gallerien kommen und andere Institutionen nicht, können es sich auch nicht leisten. Wie könnte man denn einem kritischeren Spirit hier Raum geben?

EE: Vielleicht brauchen wir mehr Tunnel. Nächste Woche gehen wir ins Schauspielhaus

SK: Ja das find ich wichtig. Geht auch zu den Gallerien, das gehört zum Umfeld. Auch Prohelvetia ist ja hier. Wenn das hier öffentlicher Raum ist, wär's ja vielleicht auch interessant, wenn der nicht vom Kunsthaus bespielt wird, sondern zum Beispiel von der Stadt, wenn zum Beispiel die KiöR diese Zone hier bespielen würde, sodass eine Reibungsfläche entsteht. Damit diese Kunsthausbubble, von der man jetzt gemerkt hat, die ist in sich geschlossen, die kann nicht aus sich raus mit sich selber kritisch sein, weil's hierarchisch ist, das ist im Sozialen zu denken, wie kann man das vielstimmiger machen? Das ist sicher auch Aufgabe der neuen Direktion aber das ist dann wieder so top down und auch wenn man jetzt durch diese goldene Türe geht … Ist geschlossen?

EE: Ja ist noch geschlossen. Krass, haben die hier vergessen aufzuschliessen.

FG: Nehmen wir den Lift?

SK: Okay.

EE: Schau da hat's auch Fugen.

(Liftstimme: Etage Null)

SK: Jetzt aber, Schliessfächer.

EE: Ah, da ist die andere Donatorenwand. Nächstes Mal sprechen wir noch in dieses Mikro da oben rein. Was mich total irritiert an diesen Fenstern, die haben alle so unterschiedliche Rahmen.

SK: Wie meinst du?

EE: Die zweite Reihe ist so dick, und im Geschoss weiter oben dann wieder dünner und in manchen sieht man gar keine Rahmen. Und hier wieder umgedreht.

SK: Intuitiv macht es vielleicht schon was. Da kann man schon sagen, es öffnet sich nach oben, weil es ein bisschen leichter ist. Auch die Distanz, ich weiss nicht, wie viel macht das aus, wo die oben schmaler sind und hier unten dicker. So eine unmerkliche… s'hat so was subversives.

EE: Mhm.

SK: Ich hätt's jetzt noch nicht bemerkt. Obwohl ich doch relativ genau schaue, aber es ist mir noch nicht aufgefallen. Wo ist es sonst noch?

EE: Wie findest du die Möblierung?

SK: Dezent. Zurückhaltend. Wenn es zu einem guten Diskurs kommt und sich das hier auch verändert, dann wäre es auch ein Teil davon eine andere Ästhetik hier drin zuzulassen, die sich irgendwie reibt. Die Frage ist dann immer, muss es ein künstlerisches Projekt sein oder wie kommt etwas anderes hier rein, damit es nicht so uniform wirkt. S'hat auch so was kirchliches, akrales, ist auch der Sound, das hohle, hohe… Ich glaub dort drüben ist Holzboden, es wird dann wärmer, irgendwie ist es ja schon bedacht.

EE: Also ich find's auch beruhigend hier drin.

FG: Und kühl. In Athen war ich an heissen Tagen immer im Museum, weil's dort auch die kältesten Orte der Stadt sind.

SK: Sagen wir ihnen noch, dass die Türe oben geschlossen ist.

EE: Wir haben mal mit Philip und Tamino darüber gesprochen, wenn man jetzt die Bührle Sammlung nach Schwamendingen und hier irgendwie die Werkerei rein macht, die wird ja abgerissen. Also ob man schnell so was programmatisch umtauschen könnte.

SK: Hm. Die haben ja jetzt hier Yoko Ono programmiert. Das ist ja schon so kuratorisch durchdacht, nicht so, dieses, so affirmative auf das Soziale, aber Yoko Ono ist jetzt auch keine kunstsystemkritische Position oder so. Ich denke, die Geste das anders zu programmieren ist sicher das eine, aber da könnte man auch sagen, was passt ins Zürcher Umfeld, oder von wo kommt was und passt es dann dazu? Es gab jetzt wegen dem Kunsthaus und der Bührle-Sammlung keinen Opernhaus Krawall. Es gibt von der Strasse her keine Rebellion, sondern es gibt einen intellektuellen

Diskurs, der über die Medien geführt wird und sich kritisch mit dem Umgang dieser Sammlung auseinander setzt und ich denke auch, dass muss man irgendwo akzeptieren und sich fragen, was bedeutet das? Dass es sicher keine bottom up roots Bewegung gibt, sondern dass das auch aus dem kulturellen Establishment heraus kritisiert wird und ich glaube eigentlich, das müsste weitergeführt werden, weil die Bewegung auf die Strasse kriegst du nicht einfach so hin, das habe ich auch am Samstag gesagt, ich finde es fällt auch auf, dass die Kunst sich bisher nicht richtig laut gemacht hat, ausser vielleicht Miriam Cahn, die so eine Kultur hat, ich weiss nicht ob ihr das Buch kennt? Es gibt ein tolles Buch von ihr, in dem all ihre Briefe gesammelt sind, wo sie widerspricht, das ist wirklich sehr lesenswert. Aber sonst wär die Frage, wer hat sich kritisch geäussert bisher? Es ist nicht viel passiert. Was könnte jetzt wie passieren? Ein Schritt jetzt ist mit der neuen Direktorin, was wird sie machen. Oder ich finde auch eure Initiative ist super wichtig, aber ihr müsstet euch auch überlegen mit wem ihr euch verbündet. Weil ihr seid eine andere Generation und schaut, wer von dieser Generation kann sich dazu auch äussern, oder dazu etwas beitragen.

EE: Ich fänd toll, wenn man zum Beispiel mit der Stadt Zürich was machen kann.

SK: Das wär auch von meiner Seite so ein Ding, wenn das hier öffentlicher Raum ist, könnte der von der KiöR bespielt werden und was kann die KiöR als Institution für Kunst im öffentlichen Raum hier dazubeitragen? Das ist ja jetzt auch eine neu zusammengesetzte Kommission, die bespielt die Mittel, die für Kunst am Bau aus dem Strassenbereich Tiefbau frei werden. Und das führt dann zu so Projekten wie Art in the City oder die Platzierung von Kunst im öffentlichen Raum auf verschiedene Arten.

Brauchst du eine Massage?

EE: Ein Glück haben wir nicht diese andere Kamera von Berit. Sollen wir ins Schliessfach – oder

(schlüpfen in den dunklen Saal)

SK: Ah, der ist dafür offen. Aber sag doch nochmal, wie meintest du das mit die Stadt involvieren?

EE: Ich frag mich einfach, ob die da jetzt alle happy damit sind.

SK: Ne, die sind natürlich nicht happy.

EE: Und ich glaub, dass da aber jetzt nicht wer ist, der vielleicht Kapazität hat zu sagen, hey, können wir da nicht nochmal drüber sprechen, jetzt sind wahrscheinlich erst mal alle froh, dass das geschafft ist.

SK: Also das Ding ist ja auch die Provenienz, das muss vom Bund her kommen, das ist politischer Druck und dieser Druck kommt nicht nur von der Stadt Zürich, sondern auch von anderswo. Das find ich gut, wenn der nicht nur intern entsteht, sondern man auch auf Bundesebene sagt, wir müssen uns das genauer anschauen, dann gibt es Projekte, auch politische Gremien, eine Form von Handlungsbedarf. Gibt es von aussen keinen Anlass, müssten sie sich ja selber exponieren und das ist immer so ein weiterreichen von Druck, das ist auch ein Prozess, der noch nicht abgeschlossen ist und trotzdem ist es erstaunlich wie es so durchgehen konnte, das ist kritisch zu betrachten, und genauer, weil es auch Aufschluss darüber gibt, wie man sich selber darin täuscht, wie man Geschichte aufarbeitet und wo es aber immer wieder Blinde Flecken gibt und warum oder, ist man so greedy auf diese Sammlung oder auf was auch immer damit verbunden ist, mehr Publikum, Standortattraktivität, …

EE: Man hat ja 2006 schon besprochen, noch vor dem Wettbewerb, dass das das Gebäude wird für die Sammlung. Der Deal für die Sammlung war gefixt und dann so, ok, machen wir einen Wettbewerb und später kamen noch die anderen Sammlungen dazu. Es ist ein Projekt das entstanden ist, weil man ein neues Behältnis für diese Gemälde brauchte.

SK: Ich habe mit Philipp am Samstag kurz gesprochen über die Komplexität von diesen Strukturen, die Kunstgesellschaft, wer wie involviert ist, die Mitsprache der Politik, das Mitspielen von Sponsoren, das gibt ein Konglomerat, von dem ich auch denke das ist was sehr schweizerisches, à la Bankgeheimnis, eine Verschachteln von wer wofür verantwortlich ist, alles wird delegiert. Klar kann man auf die Bührle Sammlung zeigen, aber wenn wir jetzt hier drin stehen, sind die Verantwortlichkeiten auch bei der Stadt, auf ganz viele Positionen verteilt. Das muss jetzt auch so gemeinsam gelöst werden. Aber lasst uns noch ein bisschen über euer Projekt reden. Wie seid ihr dazu gekommen oder wie habt ihr euch das vorgestellt?

EE: Uns geht's auch darum nach grundsätzlichen Strategien zu suchen, wie man mit gescheiterten Gebäuden umgeht, die vielleicht auch ähnlich anachronistisch sind, also der Frage nachgehen, wie lange muss man warten um ein Gebäude wieder diskutieren zu können. Je früher desto besser, gleich nach Fertigstellung, analog dazu wie technische Mängel überprüft werden.

Für uns scheint es ja aus der Zeit gefallen zu sein, das passiert oft und ist auch nichts überraschendes, weil Architektur ja lange dauert. Klar finden wir jetzt das Centre Pompidou ist das zeitloseste Gebäude, aber vielleicht war's damals zu futuristisch, oder irgendwann zu Vergangenheit. Aber das hier fühlt sich gar nicht nach jetzt an, vielleicht müssen das Gebäude auch nicht, aber wie baut man denn überhaupt, sodass es sich aktueller anfühlt, oder einfach besser, oder einfach, keine Ahnung.

SK: Also ihr hattet ja auch diese Vorschläge, zum Beispiel mit der Signaletik, um ein paar Kontraste zu setzen zu diesem Gebäude, was natürlich das Gebäude

per se nicht ändert, aber wir kennen ja nur zu gut, wie man Industriebauten so in den 90er Jahren aneignet für kulturelle Zwecke, die Kunsthalle zum Beispiel, und jetzt hier ist die Kunst wieder wo sie hingehört, im Tempel, der sich an der klassischen Schönheit orientiert, wo der Widerspruch von einer anderen Ebene kommen muss. Das ist auch das, was in letzter Zeit mit Museen passiert ist, in Lausanne oder Basel, die fühlen sich alle nicht wirklich zeitgemäss an, was sagt uns das heute und was verspricht uns das für die Zukunft.

EE: Ich glaube, wir dürfen nicht so lange warten mit Vorschläge machen und vielleicht sind manche von denen so was wie Signaletik, dann kann man das diskutieren. Oder es ist ein grösserer Eingriff, was total anderes, oder man setzt darauf sozialen Wohnungsbau –

SK: Ja das fand ich ja auch zeitgemäss, nicht sozialer Wohnungsbau, aber das Moma funktioniert auch so, der Neubau, der war gekoppelt mit Wohnen, also dann eher Loft oder so.

EE: Oder die Elbphilharmonie, sind halt nur Luxuswohnungen.

SK: Die Frage ist, wo man die Provokation setzt. Wenn ihr sagt, Schwammendingen kommt hier rein, wo geht dann die Sammlung hin? Oder ist es eher durch eine aufgestockte Nutzung? Oder das Bild mit dem Durchbruch zur Strasse und dem Platz. Toll ist es ja, wenn diese Diskussion einfach läuft, wenn man etwas als nicht gegeben akzeptiert. Und trotzdem ist das dringlichste, glaube ich, hey, das müsst ihr nochmals mit Philip besprechen, der sich ja als Historiker für die Geschichte einsetzt und so, für die Integrität von Geschichte und Geschichtsschreibung. Ich find einfach der Umgang mit einer Sammlung, wie man Fakten offenlegt, wie die zugänglich sind, das hat etwas mit Integrität von Geschichte und dem Umgang damit zu tun, was extrem relevant ist, weil sonst kann man sich das Museum auch streichen, diesen Zugang zu einer anderen Zeit, wenn man Fakten beschönigt, aufgrund von persönlichem Interesse. Das ist ja primär mal keine bauliche Frage, sondern man hätte auch sagen können, das Gebäude ist so eine geniale Verpackung, dass man sich diese Fragen nicht stellt, weil man dem ganzen irgendwie auf den Leim geht, weil es so gut verkauft wird für alle Leute.

EE: Ich fand spannend am Vortrag von Gloria und Maurin vom Kunstverein München, dass sie von diesen Archivraum und der Archivarin gesprochen haben. Müssen wir uns ja auch überlegen, wie wir gewisse Inhalte denn vermitteln, wir arbeiten auch an einem Zeitstrahl. Was können andere daraus nehmen, um selber auch Vorschläge machen zu können. Oder mit Aktionen, dass zum Beispiel jeden Monat wer neues was in einem Schliessfach macht.

SK: Ich wollt euch noch fragen, wie kommt ihr zum Schliessfach als Bild? Hat das eine ironische Konnotation im Sinne von, etwas das abgeschlossen und nicht zugänglich ist? Warum macht man es nicht in diesem Raum hier, der für alle zugänglich ist?

EE: Zum einen ist es ein bisschen ein Geheimnis, im öffentlichen Raum ist das Schliessfach für die Zeit, wo man da drin ist, ja etwas total privates, ich war zum Beispiel in einer Stadt im Museum und hab den ganzen Tag meine Sachen in dem Schliessfach gelassen, weil ich keine Lust hatte, die rumzuschleppen und das war dann mein Ding, ich hatte diesen Schlüssel. Das müssen wir uns noch überlegen, wir eignen uns vielleicht ein Schliessfach an, nehmen wir den Schlüssel mit, vervielfältigen ihn oder einfach offen lassen, stecken lassen?

SK: Ich versteh den Reiz schon. Ich versuche immer auch noch zu verstehen, wie denn eure Agenda ist, wie ihr etwas hier setzt, oder setzen lässt, und einen Raum dafür schafft, und was es auch bewirken kann. Ich würd jetzt auch zurückspiegeln, es entzieht sich erstmal einer Einflussnahme durch das Kunsthaus und was bedeutet das eigentlich, wie diese Machenschaften vom Kunsthaus, vielleicht auch durch die Komplexität von Strukturen, eigentlich öffentlich nicht zugänglich sind und ihr dann eigentlich eine Parallelstruktur dazu schafft und sagt, wir machen auch etwas, das gar nicht öffentlich sein muss, es geht jetzt nicht um das laute Statement hier in der Halle, weil irgendwo ist es auch eine Machtdiskussion. Ich finde die Frage schon spannend, warum sich die Kunst hier noch nicht geäussert hat. Aber lass uns doch nochmal kurz rausgehen, ich wollte mit euch auch noch den Kiosk anschauen.

EE: Den Shop meinst du?

SK: Ne, den Kiosk draussen.

EE: Aber nochmals zu dem Schliessfach, wir haben auch darüber gesprochen, Gefühle da reinzustecken, vielleicht gibt's auch ein Schliessfach der Wut.

SK: Ist es eines, oder sind es zum Beispiel alle? Was wäre das Statement, würde man, sagen wir es hat 300 Schliessfächer, 300 Kulturschaffende auffordern, an einem Tag so ein Schliessfach zu bespielen und was würde das bedeuten?

EE: Was habt ihr über den Kiosk gesprochen?

SK: Weil der halt in der Mitte ist. Er ist so ein verbindendes Element zwischen Schauspielhaus und Kunsthaus. Und auch, was ist ein Kiosk. Gerade wegen der Sammlung, es lief viel über die Presse und Presse hat ja auch eine gesellschaftliche Bedeutung, wie informiert man sich, was ist der Kiosk heute für ein Bild. Was war er früher und heute, ist er nur noch Snacks? Es ist natürlich ein Ort, der nicht sehr viel Charme hat, aber immerhin ist er noch grösser angeschrieben als das Kunsthaus. Also er braucht noch eine Anschrift. Mein Ding ist halt, wie kann man vom Zentrum, oder vom Rand her denken. Die Frage ist ja, kann man das Kunsthaus retten, oder wie kann man

eine Struktur verändern, oder weiterentwickeln, und meine Meinung ist, man muss die Struktur analysieren und kennen, aber das Veränderungspotential kommt eigentlich auch von aussen. Was wäre es zum Beispiel, wenn das Kunsthaus einen anderen Hauptsponsor hätte. Für mich wäre zum Beispiel ein aktivistischer Gedanke, was wäre, wäre nicht die Credit Suisse, sondern Google, mit Sitz in Zürich, Hauptsponsor – würde sich hier am Kunsthaus etwas verändern? Wie wäre die Sicht von einem solchen Sponsor auf die Vergangenheit? Von einer Firma die selber nicht über die Machenschaften informiert ist oder war, also nicht über Bankgeheimnis, Vermögen, und so, auf die gleiche Art korrumpiert ist, wie die Leute, die im Kunsthaus involviert sind, und inwieweit könnte das dazu beitragen, dass die Struktur verändert werden kann, ob das dann zum Guten wäre oder nicht, hehe. Aber es würde für ein anderes, neueres Zürich stehen. Ich denke, strategisch gesehen, müsste man auch solche Sachen anschauen und nicht nur die Stadt, sondern auch, was könnte auf Bundesebene entstehen, dass man Probleme angeht, und löst, und auch gezwungen ist eine andere Bildhaftigkeit zu wählen, etwas, das nicht wie eine grosse Schalterhalle von der Credit Suisse aussieht.

EE: Findest du, es ist ein Luxusproblem darüber zu sprechen?

SK: Nein. Also, klar ist es – es ist kein Luxusproblem, es löst ganz viele Probleme natürlich nicht, aber es ist trotzdem etwas, das verändert und entwickelt werden muss und zum Glück gibt es genügend Leute und Fokusse und klar könnt ihr euch auch fragen, warum fokussiert ihr euch jetzt gerade darauf, wofür profiliert ihr euch mit diesem Projekt, ihr könntet ja auch an einen anderen Ort hinschauen, aber es ist da und es muss irgendwie etwas passieren, find ich.

EE: Wir wollen nicht, dass es wie ein Empörungsprojekt aufgefasst wird, sondern dass wir uns das aufrichtig anschauen. Auch wenn's klar aus einer Kritik entsteht.

SK: Ja, Empörung ist eine Emotion. Man empört sich und dann verflacht es. Es ist ja auch das schöne bei architektonischen Prozessen, so wie bei politischen Prozessen, dass es langfristige sind, die Empörung könnte ein strategisches Moment sein, um etwas in Bewegung zu setzen, aber damit veränderst du es nicht. Dazu braucht es eine Energie, die nachhaltiger und längerfristiger ist als ein Aufschrei. Ich glaub, das schafft man nur indem man die Player lokalisiert, analysiert und sich überlegt, wo man irgendwo etwas rauszieht, damit eine Bewegung entsteht, damit eine Dringlichkeit zum Handeln entsteht. Das kann manchmal auch durch etwas kleines ausgelöst werden, aber das kriegt man nur hin, indem man die Interessenlage richtig analysiert, ich glaube dazu kann man noch lange das Kunsthaus anschauen, das ist ein Element der Bildhaftigkeit, aber viel wichtiger sind eigentlich die ganzen sozialen Strukturen, die Vernetzungen. Ich würde eigentlich gerne da noch hineingehen, wart ihr da schon mal drin?

EE: Ja. Wollen wir?

(Gehen in die Bar)

EE: Wollt ihr was trinken?

SK: Ja, mögt ihr auch?

EE: Ich nehm einen Espresso

SK: Ich auch. … Stylisch gell?

(Popmusik im Hintergrund)

Nehmt ihr einfach das Kunsthaus als Beispiel, um verschiedene Methoden anzuschauen, wie man Gebäude laufend weiterentwickeln kann?

EE: Ich fand's cool, wäre das ein Fallbeispiel – Es gibt ja zum Beispiel das Berliner Schloss.

SK: Weisst du, ich frag mich immer noch, aber vielleicht bin ich zu sehr ein Kind der 90er Jahre, wie ihr all diese Umnutzungen von Industriebauten anschaut, wo ja genau das passiert, das Gebäude ist aus den 20er Jahren, in den 90er Jahren kam dann eine Kunsthalle und Werbeagentur rein. Oder das Bauernhaus, das jetzt ein Ferienhaus ist. Geht es um die Weiterentwicklung von Repräsentationsbauten, Museum, Kirche?

EE: Ja schon, um die Diskussion über Denkmäler, Museumsbegriff, Umnutzung, etc.

FG: Fragst du, wie wir dazu stehen, dass Orte der Produktion umgenutzt wurden zu Orten der Repräsentation, Leisure, und so?

SK: Genau, Orte der Produktion wurden tendenziell zu Orten der Repräsentation umgenutzt. Und ihr wollt jetzt Repräsentation zu Produktion, das wäre ja so, man macht Studios rein, was ökonomisch nicht funktioniert

EE: So wie die Werkerei Schwamendingen

SK: Genau, der Verso-move

FG: Aber Kunstproduktion ist ja nicht die Gegenthese zur Kunstausstellung, kurz bevor die Fabriken zu Museen wurden, kamen ja oft noch kurz paar Ateliers rein.

SK: Das ist auch interessant, das war auch ein Art Club 2000, weiss nicht ob ihr diese Ausstellung gesehen habt, find ich spannend in eurem Zusammenhang, weil die einen Zeitsprung macht, 20 Jahre zurück, New York, und das jetzt heute wieder zu zeigen, ein Revue auf das, eine coole Publikation mit Interviews mit angehenden Galeristen, die von Soho nach Chelsea hoch sind, wann ist das passiert und warum

und so. Das ist ja hier spannend mit den Galerien, das ist nicht die Logik von Gentrifizierung, deshalb macht es den Künstlerinnen und Künstler tendenziell Angst, weil es ist eine andere Logik, wir haben hier jetzt kein Industrieareal und die Kunst kommt, sondern das hier ist Hochpreissegment und die Galerien kommen her und nehmen sich den Raum in diesem Hochpreissegment, um die Klientel, die dann vielleicht auch ins Kunsthaus geht, bedienen zu können.

EE: Aber hat man dann nicht mehr Angst gehabt, beim Löwenbräu ist das ja total blöd geworden

SK: Klar gibt es den kritischen Blick auf die Gentrifizierung. Aber hier ist es eine Festigung von bestehenden Machtverhältnissen und es fühlt sich auch nicht an, als ob etwas in Bewegung wäre, auch wenn man sagt, in den letzten Jahren kamen sieben oder acht Galerien an die Rämistrasse. Kommt doch auch, es gibt im fünften Stock einen neuen Kunstraum, und Gregory Hari hat dort eine Eröffnung und es ist ein bisschen so ein Einstieg in die Szene, aber es ist eben nicht ground floor, sondern Fifth floor… Also gehen wir runter? Geht's mit dem Arm? Du musst jetzt ein bisschen Training machen

(Batterie leer. Unterbruch)

Du kommst in der Nacht nicht rein. Das ist auch ein Zeichen, wie nahe kommst du an die Institution ran, was ist sie in der Nacht, der öffentliche Raum kommt eigentlich bis dort hin, du bist auf dem Platz

EE: Es wäre schon toll, irgendwann weiter vorgedrungen zu sein. Aber vielleicht kann man jetzt hier noch logistisch trainieren. Was wir vorschlagen, kann eine Art Testplanung sein. Ein Bild, das heisst noch nicht viel, aber kann schon viel zu einer Diskussion beitragen. Ursprünglich war mal die Idee vom Diplom, dass wir einen neuen Wettbewerb veranstalten und dann im zweiten Semester Rollen tauschen und daran teilnehmen.

SK: Wär auch toll, wenn ihr auch den Draht zum Stück von Milo Rau findet. Ich glaube, dort kann einiges passieren, auch übers Schauspielhaus. Ich glaube Milo Rau, hat so eine präzise und analytische Denkweise und ich weiss jetzt nicht, wie sehr das zu einer Provinzposse wird über Zürich und den Heimplatz oder so, aber das würde ich einfach nutzen.

EE: Das Thema haben wir uns ja auch nicht ausgedacht, das ist uns zugelaufen durch Philip und Berit, und man kann jetzt viele Fäden zusammenführen, aber auch an andere Stücke andocken.

SK: Für mich ist noch die Frage, wie nehmt ihr das normale Publikum mit, wie bezieht ihr das ein? Oder wie sehr bewegt ihr euch in eurer Architektur-Kunst-Bubble. Für mich war das immer eine Qualität vom Kunsthaus, es hat so ein breites bürgerliches Publikum. Bei aller Kritik spürt man hier noch was es bedeutet. Das wurde in den letzten Jahren immer verwischter, weil der Tourismus und der Kulturtourismus immer dominanter wurde, aber letztendlich ist es so eine Idee von Bürgerlichkeit und diesen Institutionen, man schaut sich die Kunst an, geht in die Kirche, ins Theater, darauf muss man glaub auch immer Antworten finden, was das heute sein könnte, was es denn heute für Rituale sind. Weil es ist ja auch ein bisschen Altar für dieses Publikum, für den Herrn Doktor und seine Frau, die ins Theater und Museum gehen. Man ist dann auch Teil dieser Kunstgesellschaft. Ich würde zum Beispiel ja auch all die gerne mal besuchen, alle diese 20'000 Mitglieder.

EE: Ja das wäre spannend, die anzufragen.

SK: Geht doch ein paar besuchen, einfach klingeln. Oder zumindest ist das meine Strategie, auch so eine Art Überraschungsstrategie, schaut mal vorbei und seht, wie die so leben und wohnen, wie sie auf euch reagieren. Ihr müsst ja vielleicht nicht alle 25'000, sondern nehmt euch einen konzeptionellen Ansatz, alle mit einem Namen, wo es auch einen Künstler dazu gibt, oder was auch immer.

EE: Wir können auch noch die Paar-Mitgliedschaft abschliessen.

SK: Meint ihr, das ist öffentlich einsehbar die Mitgliedschaften?

EE: Was wir uns noch überlegen müsen, in welchen Formaten wir das alles vermitteln.

SK: Vom Altar zur Ausstellung… Vielleicht habt ihr auch eine ganz andere Perspektive, aber die erschliesst sich mir noch nicht ganz. Wir führen jetzt ja nicht ein Gespräch an der ETH und ihr sitzt an eurem Schreibtisch, ihr seid ja auch schon öffentlich und entsprechend fällt vieles auf, wie seid ihr vorbereitet, wie man filmt, dass man nicht fragt, damit man die Struktur spürt, und wie geht es weiter, also es ist eine Strategie von der Öffentlichkeit und mit der Öffentlichkeit das Projekt weiterentwickeln, das heisst auch es gibt eigentlich kein Training, es gibt nicht dieses hinter verschlossenen Türen, sondern man ist immer schon draussen und exponiert und teilt den Stand mit denen, die irgendwie dazustossen, und fragen, wieso hat's hier eine Zigarette, oder so, und das würde an der ETH ja nicht passieren, wenn man erst Pläne schmiedet und zeichnet. Das würd ich sagen, so from the Book, es ist eine Strategie, es ist immer schon öffentlich, weil ihr hier eine Öffentlichkeit vermisst, es ist so professionalisiert. Wie ist man auch verletzlich in dem, was man macht im Prozess und was bedeutet das, wenn man ein Diplom macht, was hat das mit der Macht und der Position zu tun, die man innehat. Also wie viel Experiment erlaubt man sich noch, wenn man das Kunsthaus leitet, oder muss immer alles doppelt abgesichert sein? Das ist natürlich meine Art, alles ist immer schon öffentlich. Das heisst auch eure Schlusspräsentation ist so ein Element irgendwann, aber davor gab's schon hunderte öffentliche Momente. Überlegt euch auch die mediale und die Dokumentationsstrategie,

Einweihung des Schliessfach-Altars am 25. März 2022

Transkription Gespräch mit Silke Langenberg 4. April 2022
Professorin für Denkmalpflege, ETH Zürich

Mit Professorin Silke Langenberg besprechen wir eine provisorische Schutzabklärung für das Kunsthaus: Welche Aspekte wären erhaltenswert? In Urbanophil führt Gabi Dolff-Bonekämper den Begriff des Streitwertes ein: Dass [Bau]denkmale wertvoll sein können, nicht obwohl, sondern gerade weil über sie gestritten wird, weil sie gesellschaftliche Konflikte anschaulich und verhandelbar machen.

Uns scheint das Gebäude anachronistisch, unmittelbar nach Fertigstellung bereits nicht mehr aktuell. Gleichzeitig bedient es sich klar an Referenzen, Wie würdest du das Gebäude stilistisch, architekturhistorisch einordnen?

Meine Frage zurück: Was meint ihr mit anachronistisch? Das heisst ja nur in einer anderen Zeit verhaftet, das kann sowohl vorwärts als auch rückwärts gewandt sein. Meistens wird der Begriff rückwärts verwendet, aber eigentlich ist das nicht festgelegt.

Architekturhistorische Einordnung ist gar nicht meine Aufgabe, ich bin nicht Historikerin. Ich sehe natürlich deutliche parallel zu anderen Objekten, wie in eurem Video zum Beispiel erwähnt zum Beispiel zum Haus der Kunst in München. Das ist insofern eine interessante Referenz, dass es dort auch ein Umbauprojekt von Chipperfield gibt und eine unglaubliche Diskussion um das Objekt. Insbesondere weil die Bäume davor entfernt werden sollen. Ihr habt auch den Säulenvorhang davor angesprochen. Andererseits sehe ich von hier, wo wir sitzen, auch eine Referenz zur Kantonsschule, da muss man sich dann mit Schinkel und der Bauakademie auseinandersetzen. Auch interessant wäre, sich die alten Wettbewerbsbeiträge anzuschauen, der 60er Jahre, das ist ja nicht der erste. Das, was vorgeschlagen wird, macht weniger eine Wand, aber ist von der Höhe schon auch massiv. Die Vorschläge für den Heimplatz sind nicht zurückhaltend. Was ich einen interessanten Aspekt finde ist, wie wenig der Platz Teil der Planung ist. Wenn ich mir anschaue welche Plätze sehr gut funktionieren: Einer der städtischsten Plätze in Zürich ist der Stampfenbachplatz, wo die Tram schräg durchgeht, dadurch ergeben sich diese zwei Teile. Es hat recht massive, kolossale Fassaden rundherum, das Walchehochhaus. Und trotzdem funktioniert es als Platz relativ gut. Da frag ich mich: Wie ist das hier?

EE: Der Platz wird durch den Neubau auch eher als solcher gefasst. Die Fassade wirkt monumental durch die schiere Grösse des Volumens. Wir zitieren im Video Sigfried Giedeon, wie er sagt, dass durch einen generischen Säulenvorhang vor einem überdimensionierten Gebäude eine Pseudo-monumentalität erreicht wird, ein Denkmalanspruch geschaffen.

SL: Jetzt, hey, hab ich die Vermutung, dass ihr euch noch nicht so viel mit Denkmalpflege beschäftigt habt. Diese Monumentalarchitektur ist nicht per se Denkmal.

EE: Aber es stellt ja den Anspruch für die Ewigkeit gebaut zu sein

SL: Also redet ihr von einem Denkmal, das aufgestellt wird zur Erinnerung an etwas oder redet ihr von einem Baudenkmal, was aufgrund bestimmter Kriterien dann ein Schutzobjekt wird? Das ist ja was ganz anderes und eine sehr wichtige Unterscheidung. Dass man ein Tempelmotiv verwendet als Zitat, ist ein Zitat auf ein anderes Bauwerk, aber nicht unbedingt auf ein Denkmal. Ihr habt im Video auch die Akropolis herbeigeführt. Find ich als Denkmal-Diskussion schwierig, weil's dann ein bisschen durcheinander geht. Die Akropolis ist ein Baudenkmal, selbstverständlich, aber nicht weil sie das Tempelmotiv zeigt, sondern aus ganz vielen verschiedenen Gründen. Wenn ihr jetzt sagt, es ist zeitgeschichtlich interessant, dass hier etwas aufgenommen wird, von Museums-Kolossal-Bauten und das ist typisch für die Zeit 2008, dann können wir drüber diskutieren. Ob das dann ein Denkmalwert ist und ob das dann zeittypisch ist… Ihr müsst euch überlegen, was macht ein Objekt zu einem Schutzobjekt? Ist es zum Beispiel Repräsentant seiner Zeit, beispielhaft für das Zeitgeschehen? Dann müsst ihr euch anschauen, was 2008 passiert, als der Entwurf entsteht. Ist das die Referenz und wer übernimmt alles von dem Bau? Man könnte sich auch anschauen, in welcher Tradition steht das mit den ganzen anderen Museumsbauten von Chipperfield, wie wichtig ist das in seinem Werk? Aus solchen Überlegungen könnte man dann ableiten, ist es wirklich das Objekt? Das wäre jetzt ein Kriterium. Es könnte aber auch ganz andere Denkmalwerte haben.

EE: Kommt die Diskussion schneller auf bei öffentlich finanzierten Repräsentationsbauten als beim Einfamilienhaus? Normalerweise werden Gebäude erst diskutiert, wenn sie in Stand gesetzt werden müssen.

SL: Ihr könnt das Objekt als Denkmal diskutieren, weil es gibt in der Schweiz keine Jahreszahl wie alt ein Objekt sein muss. Theoretisch, auch ganz praktisch, könnte das Objekt unter Schutz gestellt werden. In anderen Ländern gibt's so was wie eine Mindestzeit von 30, 50 Jahren, die das Gebäude alt sein muss. In Deutschland muss es einer abgeschlossenen Epoche angehören. Das kann auch gestern sein. Das könnte man hier diskutieren: Gehört das einer abgeschlossener Epoche an? Wäre interessant zu sehen, wie ihr die definiert. Wir hatten gerade die Tagung in Weimar über die Postmoderne, die per Begriff ja nie

abgeschlossen ist. Alles ist post-modern. Das ist dann schwierig. Da gab's tatsächlich einen Fall, bei welchem ein Objekt per Gerichtsentschluss aus diesem Grund nicht eingetragen wurde. Ihr müsst überlegen, wenn ihr es als Schutzobjekt diskutieren wollt, was sind das für Werte? Du hast Details angeführt, das wären gestalterische Werte, oder konstruktive Gründe. Würd ich jetzt bei so einem Objekt als eher nebensächlich bezeichnen. Bei solch einem Objekt kämen wahrscheinlich erst städtebauliche Gründe, oder vielleicht historische Gründe, zeittypisch. Eine Kollegin aus Berlin hat den Begriff des Streitwertes eingeführt: Dass Objekte, über die die Gesellschaft diskutiert und streitet, bereits dadurch einen Wert haben. **Der Streitwert zeigt, dass das Objekt wichtig ist, schon nur, weil sich daran was entzündet. Das habt ihr hier par excellence, auch was den Inhalt der Sammlung angeht natürlich.** Das gleiche ist beim Pfauen der Fall. Alleine dadurch, dass darum gestritten wird, hat man einen Denkmalwert. Und dann, der nächste Schritt –würdet ihr zum Schluss kommen es ist ein Schutzobjekt, aufgrund dieses Wertes– was muss ich dann vom Bauwerk erhalten, damit dieser Wert nicht geschmälert wird? Jetzt könnte man sagen, dass Gebäude könnte man zur Ruine verkommen lassen, der Streitwert wird sich immer noch daran ablesen lassen, der städtebauliche Wert wahrscheinlich auch, aber der baukünstlerische Wert ginge verloren, Gebrauchswert ginge verloren. Eine Sache ist, ob etwas ein Schutzobjekt ist, und wie wirkt sich das dann darauf aus, wie ich danach damit umgehe. Ein Projekt, das nur städtebaulich bedeutend ist, das kann ich entkernen, da sind die Details nicht mehr wichtig.

FG: Was hältst du von der minimalen Zeitspanne, um ein Gebäude zu schützen?

SL: In Deutschland heisst es: Es ist ein Gebäude von öffentlichem Interesse vergangener Zeit. Vergangene Zeit ist gestern. Und dann gibt es die Ergänzung in manchen Bundesländern mit der abgeschlossenen Epoche. Wir machen das bewusst anders in unserem Kurs future monuments, Studierende müssen ein Gutachten schreiben für ein Objekt, das maximal 20 Jahre alt ist. Und zwar bewusst jung, weil die zeitliche Distanz dann fehlt. Das machen wir vor allem auch, weil wir sagen, die Erneuerungszyklen sind so schnell mittlerweile, dass wir eigentlich ganz schnell die Schutzausweisung machen müssten. Zumindest ein Inventar machen: Was sind die potentiell wichtigen Objekte? Meiner Meinung nach muss man keine grosse zeitliche Distanz haben. Bei dem, was sich an diesem Objekt entzündet hat, gäbe es bereits genug Gründe, weshalb es ein Schutzobjekt ist.

FG: Der Streitwert ist aber enger mit der Sammlung und der Entstehungsgeschichte des Gebäudes als damit selbst verknüpft?

SL: Ja aber auch mit dem Standort, mit der Diskussion um die Aufgabe der Sporthallen, der Vorplanung, die auf diesem Platz hier waren, städtebauliche Gründe, das Zusammenspiel mit dem Gegenüber, der Streitwert mit der Sammlung, aber auch was ihr jetzt macht, oder was Philip angestossen hat, der Streitwert um das Objekt. Da scheiden sich ja die Geister dran.

EE: Wir haben letzte Woche eine Kunstgeschichtsstudentin getroffen, die ihre Masterarbeit über den Heimplatz schreibt. Sie hat über die Inschriftstafeln der Turnhallen erzählt, die gerettet wurden und hier in den Garten der Kunst kommen sollen und meinte, dass das automatisch zu einer Schutzempfehlung führt.

SL: Die Spoglien? Da muss man kucken, was ist denn bewegliches Kulturgut? In dem Moment wo es ausgebaut wurde, ist es eigentlich museal konserviert, das wird dann manchmal ins Depot gebracht und später wieder installiert. Ist dann schwierig, wenn es als Kunstobjekt ausgestellt wird, ist es ja per se erhalten als museales Objekt … Find ich jetzt nicht so eine spannende Diskussion. Da wäre dann eher der Erhalt der Turnhallen spannend. Sie sind ja bewusst entlassen worden. Meiner Erinnerung nach standen die auch nicht beide unter Schutz, beide waren inventarisiert, eine war noch in sehr gutem Zustand und die andere war, glaube ich, schon stark verändert worden. Und es war klar, eine kann gut entlassen werden und wie funktioniert dann die zweite ohne die erste? Ist aber auch schon lange her.

EE: Die Geschichte wiederholte sich. Bereits für den Pfisterbau wurden geschützte Gebäude des Krautgartenquartiers abgerissen.

SL: Wenn es ein übergeordnetes Interesse gibt, kann der Denkmalschutz ausgehebelt werden. Wie bei der Diskussion um den Pfauen. Da ist offensichtlich das gesellschaftliche Interesse am Erhalt höher gewesen als das der Theaterschaffenden. Hier kann man sagen, dass es eine Erweiterung vom Kunsthaus brauchte, das hat ja niemand in Frage gestellt, auch der Kredit ist ja relativ klar gesprochen worden. Es ist immer die Frage, wie sich die Bevölkerung dann mit solch einem Bau identifiziert. Das braucht vielleicht auch Zeit. Eine andere Frage ist auch immer, wer sind solche Entscheidungsträger? Ich kenne jemanden, der ist im Aufsichtsrat oder im Stiftungsrat, der hat mit das Band durchschnitten am Anfang, der wär sicher ein guter Gesprächspartner, der dem Bau ganz anders gegenüber steht als ihr vielleicht, CEO von Pensimo, für Immobilien zuständig, hochgebildet, in vielen Aufsichsräten, ein wesentlicher Entscheidungsträger, der den Bau begleitet hat.

EE: Für uns stellt sich die Frage wie wir uns zum Bau verhalten, eher konservativ in der gleichen Sprache oder grenzen wir uns klar ab? Sieht man bei neueren Gebäuden eine klare Haltung, wie man damit umgeht? Perioden, wann es angefangen hat, dass man sich stärker abgrenzt?

SL: Beim Bauen im Bestand gibt es natürlich genauso Trends, bestimmte Theorien, denen man folgt. Was die Grundlage für alles bietet, ist die Charta von

Venedig, aber die Aussagen von dort sind so formuliert, dass man sie so rum oder so rum interpretieren kann. Es soll sich vom Bestand bewusst abgrenzen und harmonisch einfügen. Es darf sich neuen Techniken bedienen. Die Frage ist: Muss das dann ein Laie erkennen oder müssen das nur Fachleute erkennen? Es kam dann selbstverständlich in den 70er 80er Jahren, dass man sich bewusst abgegrenzt hat, da hat man sehr technokratisch versucht darauf zu reagieren, es gibt dann immer diese berühmten Glasfuge. Karljosef Schattner wäre da ein Repräsentant. Das hatte ganz lange Gültigkeit, das hat man jahrelang gemacht. Dann kam um die Jahrtausendwende das Thema weiterbauen, man kann auch massiv weiterbauen, dann nimmt man vielleicht ein anderes Material, vielleicht Beton statt Naturstein und trotzdem ist es das Mittel unserer Zeit, man erkennt auch, dass es weitergebaut wurde, es fügt sich aber ganz anders ein. Da gibt es, wie sonst in der Architektur, Wellenbewegungen. Was ich im Moment beobachte, ist, dass sehr viel zurückgebaut wird und das sehr viel mehr Schichten aufgegeben werden. In dem Fall ist das ein schwieriges Beispiel, es gibt ja nur eine Schicht, aber beim Pfauen wären es verschiedene Umbauphasen und es gibt den Trend dass man auf die Ursprungsphase zurückgeht, dass man alles zurückbaut, was eine spätere Zutat ist und auf den Ursprungsentwurf geht. Je nach Objekt ist das nicht wirklich denkmalverträglich, weil jede Zeitschicht hat natürlich unter Umständen ihre Bedeutung oder ist Teil des Denkmals. Es kommt darauf an, als wie wichtig die erachtet wird, neuere Zutaten werden häufig als weniger wichtig erachtet.

EE: Chipperfield in München versucht ja auch dieses Schamgrün wegzukriegen. Ich find's spannend welche Rolle Landschaft spielt, die Bäume zu pflanzen war damals ja eine bewusste Reaktion.

SL: Ich habe drei Jahre lang direkt daneben gewohnt und das völlig anders konnotiert. Für mich ist die Baumreihe Schutz vor dem Verkehr gewesen, davor geht die Prinzregentenstrasse durch, eine der schlimmsten Strassen. Wenn man daher läuft ist man froh um die Bäume. Ich hab's als Trennung vom Verkehr wahrgenommen und nicht so, dass man dann diese Monumentalarchitektur nicht mehr sieht. Das ist aber meine sehr persönliche Wahrnehmung davon. Ich finde den Bau hier nur zum Teil vergleichbar, er hat ja gar nicht diese Geschichte. Was in München wenig thematisiert wird: Das Gebäude hat zwei Seiten, es steht auch zum englischen Garten hin als Monumentalbau, das wird irgendwie weniger diskutiert, ob man nicht da mal abholzen müsste, um den Bau vom Park aus anders wahrzunehmen. Was auch wenig diskutiert wird: da drin ist eine der berühmtesten Diskotheken. Dass es in Ordnung ist, dass die High Society da drin Party macht, das könnte man eher mal hinterfragen anstatt diese Baumreihe. Da wird's dann ein bisschen absurd. Was ich interessant finde am Haus der Kunst, oder am Haus der deutschen Kunst, wie es ursprünglich hiess, sind die ersten Ausstellungen die stattfanden. Dass genau das ausgestellt wurde, was davor als entartet galt, oben diese Schriftbänder. Das ist ja mittlerweile im Bild schon anders konnotiert. Wie viel Problem ist bei diesem Bau hier die Sammlung? Das einzige Plakat, was drauf ist, ist für die Bührle-Sammlung.

EE: Uns ist es auch ein Anliegen, kein Empörungsprojekt zu machen, wir möchten aufrichtig daran weiterdenken.

SL: Was ich erstaunlich finde, ist, wie wenig der Park dahinter mit einbezogen wird. Es hätte ja ein Torhaus werden können in irgendeiner Form, wo man durchläuft und dann seitlich rein und hoch. Ist man drin, nimmt man es wahr, da hat man den Blick nach aussen, aber man will ja gar nicht so richtig reingehen. Man sieht den Eingang nicht und macht dann auch noch so ein Schlenker.

EE: Städtebaulich ist es deshalb ja nicht wirklich schützenswert, oder?

SL: Na gut, die Bauflucht wird aufgenommen. Aber es könnte die gleiche Kubatur haben und aufgeständert sein, das würde völlig anders wirken. Wenn es wie das Lina Bo Bardi Projekt einen Stock hochgestellt werden und wir hier sitzen und unten durch auf das Kunsthaus schauen könnten, wär's was anderes, aber das hat natürlich wieder mit Bauhöhen und Volumen und so zu tun.

EE: Beim Pfisterbau hat man sich bewusst dafür entschieden, ihn aufzuständern. Das wurde nach dem Wettbewerb in der Nachbearbeitung gefordert.

FG: Nochmal kurz zum Streitwert, das ist deiner Meinung nach das wichtigste Schutzkriterium?

SL: Wenn ihr das mit der Epoche machen wollt, das Thema der anachronistischen Architektur, das ihr da angesprochen habt, dann müsstet ihr das belegen. Wenn ihr sagt, das Objekt ist der Endpunkt einer Zeit, danach geht was neues los. Das würde mich jetzt interessieren, aber das müsst ihr nachweisen. Ist das jetzt auch ein Bau, den noch jemand zum Vorbild nimmt als Museumsbild, oder woran orientiert man sich danach? Zum Beispiel bei der Hightech Hochschularchitektur ist das Klinikum in Aachen so ein Endpunkt, danach ist irgendwie fertig, dann passiert was neues. Was ich noch ein interessantes Projekt finde: Es gab einen sehr schönen Entwurf für das Landesmuseum in Münster von Chipperfield. Münster hat kleine giebelständige Häuser, seine Grossform hat das mit Sheddächern aufgenommen. Das Projekt wurde nicht genommen, das war eine vertane Chance, was vollkommen anderes als das hier, obwohl es auch mit diesen Streifen arbeitet.

EE: Chipperfield sagt ja, dass seine Architektursprache breit verständlich ist. Stimmst du dem zu?

SL: Läuft man einmal um das Haus, sieht man die Referenzen. Man kann die Kantonsschule relativ leicht erkennen und dass es etwas mit dem Kunsthaus

gegenüber zu tun hat. Mit dem neuen Bauhaus Museum in Weimar hatte ich eher meine Schwierigkeiten, das hatte dann für mich mehr mit dem Bauforum zu tun als mit dem Bauhaus. Ich find es sieht vor allem verdammt teuer aus. Auf mich wirkt es nicht besonders modern, auch von der Haltung her.

EE: Wir diskutieren oft, ob sich die Diskussion um die Sammlung verschiebt, wäre sie im Centre Pompidou. Also inwiefern neue Eingriffe ein Gefühl hervorbringen könnten, dass Verhältnisse weniger in Stein gemeisselt sind.

SL: Man kann sagen, es könnte auch der Kern eines Gebäudes sein, die Schatztruhe in der Mitte. Eigentlich ist es Dagobert Ducks Geldspeicher, müsste nur doppelt so hoch sein. Das wäre ein schönes Bild, doppelt so hoch und B für Bührle! Im Prinzip ist es das ja, eine Schatzkiste. Janu. Ich bin jetzt ein oder zweimal drin gewesen. Ich habe eigentlich andere Kritikpunkte als ihr, die eher mit dem Inneren zu tun haben, wo das Innere und das Äussere vielleicht nicht ganz stimmen oder die Nutzung der zentralen Halle, die so leer und anonym ist. Das funktioniert im Kunsthaus München zum Beispiel viel besser. Auch das Durchlaufen, es gibt dort diese grosse Terrasse, wo man wirklich auch durchläuft. Dann steht das ganze auch nicht mitten in der Stadt, bzw. dahinter ist dieser riesige Park.

EE: Unsere Hauptkritik ist schon auch, dass es nicht so öffentlich ist wie versprochen.

SL: Aber wenn ihr's vergleicht mit anderen Museen: Ist das Landesmuseum zum Beispiel öffentlicher? Das Cafe im Flügel ist extrem gut gelungen, aber der Erweiterungsbau selber wirkt auch nicht einladender. Dann könnt ihr fragen, war das früher so was öffentlicheres, die Glaskisten, die Vitrinen, und jetzt ist es eher so die Nationalbank, so was unnahbares?

FG: Was meinst du mit, das Innere stimmt nicht mit dem Äusseren überein?

SL: Aussen ist es sehr hochwertig, alles scheint durchgeplant. Wenn man dann reingeht sind oben diese komischen Oblichter, Technikinstallationen und Lüftungsrohre. Man denkt so hey, habt ihr das nicht untergebracht? Wollt ihr das dann nicht besser wie beim Centre Pompidou nach aussen bringen? Kuckt man in der Halle hoch empfinde ich das als extrem störend. Aussen ist es so präzise – abgesehen von dieser Kamera da vorne – und innen geht's dann nicht ganz auf. Wobei dann wiederum viele Details wahnsinnig aufwändig sind, wie das da alles um die Ecke geführt wird.

Transkription Gespräch mit Jeremy Hoskyn, Verantwortlicher Wettbewerb Stadt Zürich, 5. April 2022

EE: Wir möchten in unserer Masterarbeit die fehlende Öffentlichkeit des Chipperfield-Erweiterungsbaus zurückfordern. Gibt es Verfahren der Prüfung kurz nach Fertigstellung eines Gebäudes? Analog zur Überprüfung technischer Mängel, eine Überprüfung der Nutzung? Deckt sich das Ergebnis mit dem Auftragsversprechen?

JH: Die Kunsthauserweiterung ist lange eine Aufgabe gewesen – sicher 20 Jahre lang. Jetzt hat man quasi eine Lösung, jetzt ist es eröffnet. Ich habe mich gewundert, dass ihr euch mit der Aufgabe nochmal beschäftigen wollt. Ich finde es grundsätzlich interessant. Wahrscheinlich etwas akademisch. Es hat schon diverse praktische Gründe, dass man nach der Eröffnung schaut, ob alle Sockelleisten fest sind, ob die Lüftung funktioniert. Aber es wird nicht gefragt, ob das Gebäude betrieblich funktioniert, ob es architektonisch das richtige ist, ob das richtige Raumprogramm umgesetzt wurde. Bauen ist immer ein ökonomischer Kraftakt. Es kostet viel und belastet die Finanzen vom Bauherr, wer auch immer das ist. Man müsste dann ja Fehler zugeben, dazu bräuchte eine ganz andere Fehler-Mentalität – eine sogenannte Fehlerkultur. Darum glaub ich eure Frage nach einer Nutzungsüberprüfung ist etwas akademisch. Aber ihr seid ja an der Akademie und ich finde es eine anregende und interessante Fragestellung.

Ich arbeite schon lange beim Amt für Hochbauten, bei der Projektentwicklung. Ich leite drei operative Gruppen. Wir machen Studien- und Auswahlverfahren für Wettbewerbs Neubauten und interne Projekte bis 10 Millionen. Die grösseren Bauvorhaben gehen dann an zwei andere Abteilungen. Das Kunsthaus ist entwickelt worden vom Amt für Städtebau, die sind auf der anderen Seite der Brücke (geo.) Die machen Stadtplanung und eine Art architektonische Beratung für private Bauherren. Da gibt es manchmal Überschneidungen mit uns. Alle öffentlichen Bauten machen wir und alle privaten Bauherren betreuen sie. Sie sind natürlich auch unsere Sparringspartner bei den öffentlichen Bauten.

Das Kunsthaus hat das Amt für Städtebau entwickelt. Sie haben die Testplanung gemacht. Wir sind ins Spiel gekommen, als es um das Wettbewerbsverfahren ging, wir haben den Wettbewerb organisiert und das ganze Projektmanagement gemacht bis zur Realisierung. Also ab ca. 2008 bis 2020 war es bei uns.

Die Frage was ist das Kunsthaus im 21. Jahrhundert, ist das ein Tresor oder Tempel, wo man innen staunt oder mehr ein Ort an dem man Kunst vermittelt oder animiert wird selber Kunst zu machen – das haben wir diskutiert, aber das ist natürlich stark gesteuert worden von der Kunsthaus Gesellschaft und von der Kunsthaus Stiftung. Die Stiftung sind die Eigentümer und die Gesellschaft sind die, die es betreiben. Die haben einen Direktor, der Christoph Becker, der halt sehr stark in diesem traditionellen Kunstbegriff verhaftet ist. Das habt ihr sicher auch etwas mitverfolgt oder ist etwas, das euch reizt und wo ihr nochmal etwas Druck machen wollt.

FG: Als ihr dazu gekommen seid, ist schon alles gefixt gewesen vom Amt für Städtebau? Der Ort und die Bedürfnisabklärung?

JH: Ja, der Ort ist fix gewesen und das Raumprogramm wurde schon gegeben.

FG: Unter welchen Voraussetzungen ist es möglich, dass öffentlich private Partnerschaften entstehen? Wieso gilt das Kunsthaus als private Bauherrschaft, obwohl die Stadt Teil davon ist?

JH: Da bin ich auch nicht ganz sattelfest. Das Kunsthaus hat glaub private Wurzeln und ist stadtnah geworden durch Subventionen und eine weitere Öffentlichkeit der Stadt. Das hat sicher auch mit Stadtmarketing zu tun. Die Stadt hat sich mit der Zeit bereit erklärt, Subventionen auszusprechen und die Entwicklung vom Kunsthaus ist auch im Sinn von der öffentlichen Hand gewesen. Darum hat es so eine Partnerschaft gegeben. Sowas gibt es eher selten. Es ist eine Konstellation, die historische Gründe hat, in der Regel gibt es klare Schnittstellen. Sonst ist es oft eine Pensionskasse und eine Bank, die Wohnsiedlungen bauen und die Stadt Zürich baut gemeinnützigen Wohnungsbau.

Das Grundstück gehört dem Kanton. Es ist das untere Ende der ehemaligen Kantonsschule Rämibühl, wo die Turnhallen waren. Ich glaube, die haben das Land im Baurecht gegeben und zusätzlich einen Beitrag aus dem Lotteriefonds. Einen Teil hat die Stadt finanziert, einen Teil das Kunsthaus und natürlich die etwas etablierten Kreise, Familien, oder Einzelpersonen aus Zürich. Und die Kunstgesellschaft ist ja privat. Das war der Walter Kielholz damals. Die neue Nachfolge Anne-Keller Dubach ist ja kürzlich verstorben. Ich weiss gar nicht, wer jetzt präsidiert.

EE: Die inventarisierten Turnhallen wurden abgerissen, ebenso wurden inventarisierte Gebäude aus dem Krautgartenquartier damals für den Pfisterbau abgerissen. Schnell wurde das Kunsthaus als übergeordnetes Interesse festgelegt, wie wird so etwas erarbeitet? Fühlt sich die Stadt unter Druck ge-

setzt? Wie wird damit umgegangen?

JH: Die Vorgeschichte zum Pfisterbau kenne ich nicht. Es gibt ja die Moser-, Pfister-, und Müller-Erweiterungen. Es wurde auch untersucht, für den jetzigen Neubau den Müllerbau abzureissen, Da gab es ganz unterschiedliche Haltungen. Ich kann nur von mir reden, mir hat das immer recht eingeleuchtet, dass man auf dieses Areal kam. Die Hallen waren inwendig kaputt renoviert, entweder hätte man das akzeptieren oder wieder teilweise rekonstruieren müssen. Letztendlich ist es eine politische Frage, man muss eine politische Mehrheit finden, jemanden, der das Projekt stützt und dann kann man es machen. Der Zürcher Stadtrat wollte das und eine Mehrheit vom Gemeinderat hat das Projekt getragen. Die Hallen waren ja im Inventar, aber nicht geschützt und man hat sie dann entlassen. Das passiert hin und wieder, das wollte man auch beim Schauspielhaus machen, um den Saal zu renovieren. Man muss dann einfach damit rechnen, dass es Rekurse gibt, das gab's ja dann auch beim Kunsthaus, durch die Archicultura Stiftung aus Luzern.

FG: Kann man nur als Verband Rekurs einlegen?

JH: Man muss ein Interesse geltend machen können, entweder als Anwohner, Eigentümer oder Mieter, alle, die entlang dem Heimplatz wohnen, sind einspracheberechtigt, sowie die sogenannten Verbände, das Verbandsbeschwerderecht, die gemeinnützigen Verbände. Das ist häufig der Heimatschutz, gesamtschweizerische Institutionen.

EE: Und der Rekurs wurde abgelehnt, weil sie nicht genug lokale Interessen vorweisen konnten?

JH: Es gibt dann eine Interessenabwägung. Interessen anhand des Schutzobjekts und andererseits das Interesse der Erweiterung, dem Ausstellen von Kunst, dem Stärken vom Standort Stadt Zürich, da gibt es gegenläufige Interessen und der Stadtrat hat entschieden, dass er das entlässt. Dagegen kann man dann rekurrieren, erst an die Baurekurskommission, das ist auf kommunaler Ebene und dann am Verwaltungsgericht, das ist kantonal, und dann zum Bundesgericht. Sie sind bis zur zweiten Stufe.

EE: Und das Wettbewerbsverfahren war selektiv, aus den 214 Bewerbungen wurden 20 ausgewählt, die teilnehmen konnten. Wer macht da die Selektion?

JH: Das macht immer die Jury, also zumindest bei uns. Man hat das ausgeschrieben. Wir machen ja viele offene, beim Kunsthaus war's selektiv mit 20 Teilnehmenden, weil's halt ein bisschen eine Jahrhundertaufgabe ist. Offen wollte man nicht von der Kunsthausseite.

FG: Wieso nicht?

JH: Die etablierten Büros scheuen sich etwas vor offenen Wettbewerben, die haben genug Direktanfragen.

FG: Da hatte man Angst, dass man die Chance verpasst, einen renommierten Namen zu kriegen?

JH: Ja genau, Leute von der Kunstgesellschaft haben Büros auch direkt angeschrieben und angefragt, sich zu bewerben. Es war sicher ein besonderer Wettbewerb, wir hatten ein sehr internationales Teilnehmerfeld und am Schluss gewann ja auch ein internationales Büro.

EE: Wurde abgesprochen, wer eingeladen wird?

JH: Man kann nur jemanden auffordern, sich zu bewerben, aber die Auswahl trifft am Schluss die Jury. Und die setzt sich ja immer zur Hälfte aus der Bauherrschaft zusammen, zur anderen Hälfte aus unabhängigen Fachleuten.

EE: Und die Formulierung des Wettbewerbsprogramms, ist das in Zusammenarbeit entstanden?

JH: Ich war operativ dafür zuständig, aber ich war natürlich eingespannt in dieser Situation zwischen dem Amt für Städtebau und der Kunsthaus Stiftung und der Gesellschaft. Das Programm wird dann von der Jury gegengelesen und es gibt Ergänzungen, Anregungen, Kritik. Das ist immer so.

EE: Wir haben uns über gewisse Formulierungen gewundert. Auch in Anbetracht dessen, dass wir den Museumsbegriff untersuchen. Zum Beispiel wird das geforderte Raumgefühl der öffentlichen Halle zwischen «Museum und Mall» beschrieben. Es hat uns erstaunt, dass der Museumsbegriff da in einen expliziten Zusammenhang mit Konsum rückt.

JH: Der Begriff ist im Programm? Hm. Ja, der Inhalt macht im Prinzip die Eigentümerin, wir sind als Diskussionspartner involviert, aber was das für ein Museum werden soll, hat in diesem Fall ganz klar das Kunsthaus bestimmt. Ledergerber war damals noch als Stadtpräsident involviert. Es ist ja eigentlich eine private Gesellschaft, die die Stadt aktiv unterstützt. Das ist Teil der Kritik, die im Nachhinein erhoben wird, dass die Stadt mit Land und so viel Geld und Manpower, Heerscharen von Beamten, an diesem Projekt mitgearbeitet haben, und dann die ganze Bührle Geschichte. Die Idee des Kunsthaus war, einen klassischen Museumsbetrieb zu machen, ein Stock mit Seitenlicht, der andere mit Oberlicht, Enfilade, Räume für Bilder und Skulpturen. Und die Verbindung nach aussen hätte diese Halle werden sollen, eine Seite zum Platz, die andere nach hinten in den Garten und das Versprechen war, dass diese Halle öffentlich ist. Ich war seit der Eröffnung zwei mal dort, ist sie wirklich öffentlich?

FG: Schwierig. Die Halle ist spannend für uns, weil sie Teil des Deals war, dass ihre Öffentlichkeit auch die Subventionen zu einem Teil legitimiert, aber das funktioniert heute noch nicht. Vieles hat auch operative Gründe, dass die Mitarbeitende instruiert werden, dass sich möglichst niemand auf diese

Treppe setzen soll.

JH: Eben, das müsste man jetzt ein bisschen ausloten. **Man hat wirklich davon geredet, dass man vom Heimplatz durch diese Halle durch in das Hochschulquartier hochgeht, so wie man heute durch die Bahnhofshalle läuft.**

EE: Das ist räumlich ein bisschen komisch, mit dem unscheinbaren Eingang und dann hinten die Treppe hoch und wieder ums Eck hinaus.

JH: Ja, das ist der Chipperfield. Bei der Überarbeitung habe ich gefragt, weshalb man nicht direkt, sondern über diese Box reinkommt.

EE: Wie wird denn in dieser Phase mit der Stadt zusammengearbeitet?

JH: Nach dem Wettbewerb gibt es noch eine Bereinigungsrunde. Es war ja anonym, ein Projekt wurde ausgewählt, alle hatten dann eine Scheissfreude, dass es der Chipperfield ist. Und wie es häufig der Fall ist bei Wettbewerben, hat es teils mit Uneinigkeiten innerhalb der Jury zu tun, dass man sagt, man muss es nochmals überarbeiten und der Jury zeigen. Und der Hauptpunkt war die Setzung, wie viel Vorgelände braucht es, etc. Im Wettbewerb war es noch weiter südlich hangabwärts. Da war die Frage, wie viel genau, so dass der Platz noch Spannung behält. Ich habe das Gefühl, es sitzt recht gut. Vieles an der Kritik kann ich nachvollziehen, was die Bedeutung einer solchen Kunstinstitution angeht, dass man das anders denken soll. Aber als öffentliches Monument an dem Platz… eigentlich ist der Heimplatz erst durch dieses Haus zu einem Platz geworden, weil er jetzt diese Front noch hat. Ich trauere diesen Turnhallen nicht nach.

EE: Es gab ja auch den Entwurf von Diener und Diener, die vorgeschlagen haben, diese Verbindung zwischen dem Heimplatz und dem Garten beizubehalten.

JH: Die haben seitlich entlang der Kantonsschulstrasse ein schmales langes Gebäude gemacht und haben die Verbindung nach oben gesucht zur Kantonsschule. Ich persönlich finde den Chipperfield besser, weil er den Platz fasst. Der zweite, Gigon Guyer macht das ja auch, einfach mit anderen Mitteln. Da ist die Architektur nicht so klassisch.

FG: Davor ging halt der Platz bis nach oben zur Monumentaltreppe.

JH: Die Frage ist, ob es dann noch ein Platz ist. 150 Meter hangaufwärts, zuoberst, steht schon ein monumentales Gebäude, aber zur Fassung des Platzraumes hat man das nicht erlebt.

FG: Wir waren im städtischen Archiv und haben gesehen, dass Anfang des 20. Jahrhunderts der Bau einer dritten Turnhalle, welche die beiden existierenden verbunden hätte, abgelehnt wurde, mit der Begründung, dass dadurch eine unerwünschte Platzwand zum Heimplatz entstünde, die die städtebauliche Verbindung zur Kantonsschule kappt.

JH: Ich mein, die Archicultura fand das auch, die meinten, diese Sichtverbindung dürfe man nicht zerstören, das sei historisch falsch.

FG: Die Kantonsschule wird jetzt schon zum Hinterding. Das funktioniert ja nicht mehr.

JH: Ja, aber die Kantonsschule ist auch nicht mehr die Kantonsschule seit. Das Rämibühl ist ja jetzt in dem Neuenschwander. Die Lehrerausbildung war danach drin. Und jetzt?

FG: Die Universität Zürich, die vegane Mensa.

EE: Und in welche architektonische Epoche würdest du das Chipperfield-Gebäude einordnen? Findest du das zeitgemäss?

JH: Wenn man den Museumsbegriff des Kunsthauses teilt und das Haus so nutzen möchte, finde ich es ein gutes Projekt. Es ist halt ein klassisches Kunsthaus und in dem Sinne ein bisschen retro. Da kann man sich die Frage stellen, ob es zeitgemäß ist. Aber es hat ein Eingangsgeschoss, ein Geschoss mit Seitenlicht, ein Geschoss mit Oberlicht und in der Mitte eine grosse Halle, die das alles verbindet. Das sind alles klassische architektonische Mittel, um ein solches Haus zu machen. Es gibt eine Platzfront mit dem warmen Stein, mit dem Relief, wo die Sonne schön einfällt nach Süden und Westen und es schließt den Platz, es sitzt am richtigen Ort. Von dem her bin ich happy, finde es ein gelungenes Gebäude. Aber es ist ein Tresor, ein Kunsttresor. Aber das war die Aufgabe. Das Gebäude setzt die Anforderungen um.

FG: Gab es noch andere Anpassungen nach dem Wettbewerb, ausser dass das Gebäude zurückversetzt wurde?

JH: Habt ihr den Jurybericht? Dort unter Empfehlungen sollte das aufgelistet sein.

FG: Gab es damals eine Antwort darauf, weshalb der Eingang nicht angepasst wurde?

JH: Ich mag mich an das Thema vom Windfang erinnern, das sonst nicht gelöst ist.

EE: Und die Landschaftsplanung?

JH: Die finde ich übel. Das fand ich schon im Wettbewerb. Das ist jetzt so gebaut.

EE: Das wurde nicht nochmals überarbeitet?

JH: Ich bin halt nach dem Wettbewerb aus dem Projekt ausgeschieden. Wir bekamen damals auch eine neue Direktorin. Wobei der alte Direktor gar nicht involviert war im Wettbewerb, ich war der einzige vom

Amt , weil es unter der Regie des Amt für Städtebau gelaufen ist. Bei den städtischen Bauten, den Wohnsiedlungen, Schulen, Verwaltungsgebäuden, können wir uns stärker einbringen. Beim Kunsthaus war es natürlich schwierig, weil das Kunsthaus der Nutzer und der formelle Eigentümer ist und dann hat man solch ein renommiertes Büro mit einem Stararchitekten. Dass man sich da noch gestalterisch einbringt, ist sicher nicht passiert, höchstens marginal.

EE: Und Grünstadt Zürich, sind die involviert in Freiraumplanung?

JH: Grundsätzlich schon, aber eben, der Garten, der hat offensichtlich dem Kunsthaus gefallen. Ich finde den wirklich nichts. Mit diesen Buchsbaumhecken… Das ist alles tote Fläche, kann man nicht brauchen. Dann gibt's auch noch Zäune dazwischen, damit man weder rein noch raus kann.

EE: Der ist ja auch zeitlich begrenzt zugänglich.

JH: Wann war die Eröffnung?

EE: Letzten Oktober.

JH: Ich denke, man muss mal so ein warmes halbes Jahr abwarten, bevor man ein Urteil fällt. Ich habe meine Zweifel, ob diese Halle so öffentlich wird, wie sie versprochen wurde, und ich glaube nicht, dass aus dem Garten etwas wird, da find ich das Konzept und die Gestaltung nicht angemessen.

FG: Und weisst du, weshalb die Erweiterung und die Gestaltung des Heimplatzes getrennt betrachtet wurde und nicht zusammen koordiniert?

JH: Das ist immer die Frage des Perimeters, wie weit man eine Aufgabe denken kann. Grundsätzlich war der Perimeter einfach dieses Grundstück. Damals schon gab es ein Projekt, das den ganzen Belag durchziehen wollte, den es heute vor dem Moserbau gibt, die Klaksteinplatten, oder was es ist. Marmor?

FG: Marmor?

JH: Dann hiess es mal, das sei gestorben und jetzt gibt es glaube ich ein neues Projekt. Jetzt haben sie ja wieder die Platten gelegt vor dem Erweiterungsbau, es kommt glaub wieder.

EE: Das war, glaube ich, schon auch die Idee vom Chipperfield, dass das rüber wächst, aber es wird sich eh nochmals einiges ändern, oder? Die Haltestelle des Kunsthauses verschiebt sich ja nach oben und auf dem Platz selber… I don't know. Müssen wir mal mit dem Tiefbauamt reden.

JH: Wir haben in der Konstellation, in der wir das Programm gemacht haben, mit dem Tiefbauamt zusammengesessen und versucht, sie zu motivieren, Spuren zu reduzieren oder den Verkehr. Meine persönliche Meinung, das war chancenlos. Kurz davor hat man das Limmatquai freigespielt, das hat dazu geführt, dass der ganze Verkehr von unten jetzt einfach da oben durchgeht. Wenn man hätte warten wollen, bis der Heimplatz verkehrsarm wird, hätte man nochmal 20 Jahre warten müssen.

EE: Ist ja auch kein Platz, sondern eine typisch Zürcherische Platzkreuzung.

JH: Räumlich finde ich es jetzt schon einen Platz. Das find ich einen Gewinn des Kunsthauses. Aber es ist ein Platz mit viel Verkehr. Ich bin kein Autofahrer, aber ich finde das ok. Ein paar Orte in der Stadt…

EE: Ist mehr Platz als der Limmatplatz.

FG: Oder Paradeplatz.

EE: Auf der Insel passiert halt nix.

JH: Ich finde die Idee des homogenen Belages noch schön, das bindet es etwas zusammen.

EE: Und die Installation, hattet ihr was damit zu tun?

JH: Ja, das hat unsere Fachstelle, Kunst am Bau, organisiert, Karin Frei war das. Ich bin ja seit 12 Jahren nicht mehr beim Projekt dabei, von dem her bin ich vielleicht nicht der richtige Ansprechpartner. Rahel Marti hat das Projektmanagement gemacht, nicht ganz von Anfang an, am Anfang noch Martin Schmid aus meinem Team, dann Lea Zimmermann und dann Rahel Marti bis fast am Schluss. Und die Installation von Pipilotti Rist wurde ausgewählt von unserer Fachstelle für Kunst am Bau. Die finde ich auch cool, weil sie hilft die Bauten zusammenzubringen, mit dem tastenden Licht.

FG: Und weisst du, wer beim Amt für Städtebau verantwortlich war?

JH: Das war Sandra Nigsch, die ist auch noch hier. Sie war eine Art Projektleiterin von diesen Testprojekten. Es waren glaub drei Büros, vielleicht Senn von St. Gallen? (?) Es waren drei, Sandra Nigsch wüsste das.

EE: Die Testplanung wurde wann gemacht?

JH: Ganz grob 2000-2005. Das Problem ist, dass die sehr heikel sind mit Plänen.

EE: Wir haben nach den Einsprachen beim Gestaltungsplan gefragt, die waren öffentlich aufgelegt.

JH: Der Gestaltungsplan hat sicher eine private Firma gemacht im Auftrag der Stadt. Dagegen konnte man einwenden, gegen die Inventarentlassung und gegen das Baugesuch.

FG: Lada meinte, weil es als private Bauherrschaft gilt, wurde eine Geheimhaltungsvereinbarung unterzeichnet.

JH: Ja klar.

EE: Find ich spannend, dass es öffentlich finanziert ist, aber dann trotzdem als ein privates Konstrukt gilt.

JH: Ich glaube, es war etwa halb halb, 80 Millionen von der Stadt, und 30 vom Kanton plus Grundstück. Private haben auch etwa 80 Millionen bezahlt.

EE: Und die Sammlung, ja auch ein Vermögen, das mobil gemacht wurde, damit das Projekt entsteht. Sonst hätte man ja nix zum drin hängen gehabt.

JH: Das Kunsthaus hat immer gesagt, dass sie im Altbau nur 10% ihrer Sammlung ausstellen können. Aber der Auslöser war natürlich die Bührle Sammlung. Becker hat immer geschwärmt, dass die Stadt Zürich nach Paris die grösste Sammlung von Impressionisten hat. Das ist offenbar in der Kunstszene voll der Blockbuster. Hast du am meisten Publikum.

FG: Nach Bauabschluss gelten die Projekte als abgeschlossen, oder? Dann werden die nicht begleitet in den ersten Phasen danach?

EE: Es gibt zum Beispiel von der RIBA post occupancy evaluations, building performance evaluations, die auch recht dicht nach Erstellung durchgeführt werden.

JH: Ich habe das noch nie gehört.

FG: Wie du vorhin sagtest, ist auch eine Kostenfrage, oder?

JH: Hat auch ein bisschen mit Psychologie zu tun. Das Bauen ist immer ein Kraftakt, physisch, materiell, finanziell, irgendwann ist es einfach fertig. Es gibt ja dann immer noch Nachbesserungen und Kinderkrankheiten, aber das ist häufig rein technisch und nicht inhaltlich, oder kulturell, oder wie man das nennen möchte.

EE: Unser Kritikpunkt ist ja die versprochene Öffentlichkeit, die noch nicht da ist, aber dazu wäre es in einem anderen städtischen Projekt wohl gar nie gekommen, weil bei anderen Typologien die Programmation nicht hinterfragt werden muss, Schulhäuser zum Beispiel. Aber in der Konstellation stellt sich dann die Frage, abgesehen von technischen Dingen.

JH: Die Eröffnung war intensiv in den Medien. Philip Ursprung hat das kritisiert und Martin Tschanz noch? Man kann ja sagen, das ist etwa das, oder? Einfach von Seiten der Öffentlichkeit und nicht vom Eigentümer? In der Öffentlichkeit wurde das schon kritisch ausgeleuchtet: Hat man bekommen, was man wollte? Wurden die Ziele richtig abgesteckt? Mir kam noch ein anderes Beispiel in den Sinn, das Letzigrund. Für die Euro brauchte man ein Stadion, das musste dann schnell gehen. Da gab es auch einen selektiven Wettbewerb, ich war schon im Amt. "Die eingedrückte Muschel" hiess das, das wurde als Quartierpark verkauft, das sei öffentlich.

FG: Ist das auch privat betrieben?

JH: Nein, städtisch, aber das ist zu, so wie jedes andere Stadion auch zu ist.

EE: Aber es ist schon schön, dass es tiefergelegt ist und nicht so dominant.

JH: Ja klar, normalerweise sind die Stadien einfach Töpfe, die nur samstags offen sind. Im Prinzip ist es aber das gleiche. Man müsste etwas wacher sein, aber ich glaube nicht, dass man da als Quartierbewohner tschüttelen kann? Das kam mir noch in den Sinn, à propos nicht eingehaltene Versprechen.

FG: Und ab einem gewissen Punkt geht's ja nicht mehr um räumliche Fragen, sondern um die Bewirtschaftung. Auch im Kunsthaus wäre es etwas total anderes, wenn man auf dieser Treppe sitzen oder skaten könnte, oder die Türen nachts offen wären.

JH: Vielleicht muss es nicht die ganze Nacht sein, es gibt ja schon Sicherheitsfragen. Aber vielleicht von acht bis acht.

EE: Oder Montags.

FG: Gab es drei Projektleiter?

JH: Von Seiten des Kunsthaus gab's jemanden. Ich hatte mit Günther Lieck zu tun, Björn Quellenberg war Kommunikationsbeauftragter. Manchmal gab's Anlässe mit Becker und Kielholz und so, die waren auch in der Jury.

FG: Es war nicht so, dass man sich damals bewusst unter Druck gefühlt hat von der schwer einflussreichen Zürcher Kunst High Society?

JH: Höchstens hinter vorgehaltener Hand, aber grundsätzlich hat man sich gefreut, dass das geht, so bitz public private, miteinander.

FG: Aus der heutigen Perspektive ist es schwer nachvollziehbar, weil die Vorteile für die Privatsammler offensichtlicher sind als die für die Bevölkerung, abgesehen vom Standortmarketing. Wenn man nicht grosser Impressionismus-Fan ist, hat das ganze die Sache ja nicht zugänglicher gemacht.

JH: Ich weiss, es gab damals schon Diskussionen, auch aus der Kunstszene. Wie hiess er, Honegger, so ein konkreter Künstler, so eine Zürcher Institution? Der ist inzwischen gestorben. Ich war damals vielleicht zu naiv oder zu wenig wach, aber es gab schon Kritik am Kunsthaus-Konzept, von Anfang an. Es gab aber auch viele Liebhaber, die das so wollten. Man sah es vor allem als Chance, dass die Stadt und die Privaten das

machen konnten und dass da ein Publikumsmagnet entsteht am Eingang zum zukünftigen Hochschulquartier, das ja massiv ausgebaut wird.

EE: Da kommt ja viel zusammen mit dem Schauspielhaus, aber das hat eine ganz andere Präsenz, weil es in der Blockrandbebauung drin sitzt. Hat man mal über eine programmatische Verbindung nachgedacht?

JH: Es gab ja das Projekt von Jörn Utzon, wo man alles abgerissen hätte.

EE: Das Theater wäre dann über den ganzen Platz gewachsen.

JH: Wie eine Brücke über eine Stadtautobahn. Das hat man fallengelassen, weil die Kosten in Sydney explodiert sind. Utzon bekam ein Imageproblem und Züri wollte dann nicht mehr. Was ist denn euer Eindruck? Findet ihr's gelungen?

FG: Der Wunsch, daran weiterzubauen, entsteht schon aus einer Kritik, weil das Potential nicht ausgeschöpft ist, oder die Öffentlichkeit der Halle nicht umgesetzt wurde, oder der ganze architektonische Ausdruck historisch betrachtet etwas problematisch ist.

EE: Wie du sagtest, man hat bekommen, was man bestellt hat. Es wurde vor 20 Jahren geplant, da hat man noch anders über die Dinge nachgedacht. Wenn ich heute davor stehe, wirkt das überhaupt nicht zeitgemäss. Ist halt so geworden und wundert mich auch nicht.

JH: Ich würde es nicht an der Zeit festmachen, sondern an Personen, an der Mentalität. Das Centre Pompidou in Paris…

FG: Das kommt immer wieder.

EE: Dadurch, dass es baulich so leicht und flexibel wirkt, aktualisiert es sich von selbst. Wir diskutieren auch immer, was wäre, wäre da die Bührle Sammlung, wenn man das Gefühl hat, man könnte da sogar selbst Wände verschieben, weil das das Gebäude erlaubt.

FG: Im Fall vom Kunsthaus ist es krass, wie die Sammlung mit dem Gebäude zusammenspielt.

JH: Es ist ein Gebäude für die Sammlung und bei jedem Bild gibt's das Täfelchen.

FG: Man kriegt nicht das Gefühl von einem dynamischen Geschichtsverständnis, an dem man arbeiten kann, alles ist in Messing und Marmor gemeisselt.

JH: Becker hat immer gesagt: Zur Kunst muss man hochgehen.

EE: San Keller, ein Performancekünstler, war lange Assistent an der ETH, wir waren da neulich mit ihm spazieren. 2002 hat er eine Performance im Altbau gemacht «San Keller trägt sie hoch zur Kunst» und hat dann Ausstellungsbesucherinnen die Treppe hochgetragen.

FG: Aber Becker wollte sich nicht hochtragen lassen.

JH: Ist halt eine steife Figur, die immer alles unter dem Deckel halten wollte. Das war nie eine öffentliche Figur, die Dinge erneuern wollte, sondern eher ein konservativer Mensch, der alles kontrollieren wollte. Wahrscheinlich ist er jetzt auch wahnsinnig enttäuscht, dass man das nicht gleich toll findet wie er.

EE: Jetzt kommt ja Ann Demeester.

JH: Das ist ja auch interessant, ich kenne sie nicht, aber hat offenbar einen anderen Hintergrund, eine andere Prägung. Ob das gleiche Haus trotzdem leistungsfähiger wird, in einem Öffentlichkeits-sinn…

«Mir kommt noch ein anderes Beispiel in den Sinn, à propos nicht eingehaltene Versprechen: Das Letzigrund. Für die Euro brauchte man ein Stadion, das musste plötzlich schnell gehen. Es gab auch einen selektiven Wettbewerb und eine Abstimmung. «Die eingedrückte Muschel» hiess es, das wurde als Quartierpark verkauft, das sei öffentlich. Man müsste etwas wacher sein, aber ich glaube nicht, dass man da als Quartierbewohner tschüttelen kann?»

Transkription Gespräch mit Hilde Léon 11. April 2022,
Jury-Mitglied im Projektwettbewerb zur Kunsthaus-Erweiterung

(Hilde Léon schaut Fotos vom Gebäude an)

EE: Im ersten Semester machten wir die Analyse des Kunsthauses Zürich von Chipperfield Architekten versuchten es kritisch einzuordnen, als Grundlage, um dann im zweiten Semester daran weiterzubauen. Das Gebäude wurde medial kritisiert, aber mit Fokus auf die Bührle-Sammlung und weniger auf die Architektur.

HL: Den Konflikt um die Bührle-Sammlung habe ich am Rande mitbekommen, zum Zeitpunkt des Wettbewerbs war das überhaupt kein Thema. Ganz im Gegenteil, die Bürle Sammlung war ja mit ein Grund für die Erweiterung und Herr Bürle war auch Mitglied des Preisgerichts.

Ich kann hier nur für den Wettbewerb sprechen, an dem ich als Preisrichterin teilgenommen habe. Der Wettbewerb 2008 ist ja inzwischen eine ganze Weile her. Ich kann mich an ein paar Arbeiten erinnern, vor allem an die von Diener und Diener Architekten und an die Situation vorher, an die Kantonsschule, ein prominenter Bau, ein massiver Kubus. Diese Monumentalität und Körperlichkeit finden wir auch bei dem Konzept von Chipperfield wieder, wenn auch der Museumsbau viel wuchtiger ist. Auf dem heutigen Museumsgrundstück war ein großer Freiraum der Schule mit zwei kleinen Turnhallen, die wie Torhäuser auf den Grundstücksecken standen. Das war eigentlich eine sehr schöne stadträumliche Situation, vorher. Ich dachte damals, schade, dass hier gebaut wird. Parallel dazu gab es diesen alles beherrschenden Verkehrsknotenpunkt.

Ich erinnere mich gut an den zweiten Preis, ein Konzept von Gigon /Guyer mit übereinander geschichteten Kuben und einer Glasbaustein-Fassade, auch ein Block, aber raffinierter als beim erste Preis. Nicht ganz so ein «boah»-Block. Sie hatten mit dem Raster von Glasbausteinen gespielt, wodurch das Gebäude nachts wie ein Leuchtkörper in der Stadt wirken sollte. Ich kann mich erinnern, dass der erste und der zweite Preis sehr heftig diskutiert wurden. Der zweite Preis war damals mein Favorit. Und ja, das Konzept von Max Dudler, das fand nicht nur ich interessant, nämlich das Programm in zwei Körper aufzuteilen. Das hatte einen gewissen Reiz in Hinsicht auf die Maßstäblichkeit der Volumina, aber es gab daher eben auch Nachteile in der inneren Organisation.

Das Konzept Chipperfield funktionierte natürlich ziemlich gut in der Organisation. Eine zentrale Mitte, um die herum sich alles organisiert. Wenn man genau guckt, ist der Entwurf gar nicht so unterschiedlich im Vergleich zu vielen anderen Arbeiten im Wettbewerb, die auch eine zentrale Mitte hatten, um die sich ein Ring aus Museumsräumen bildet. Der Entwurf von Chipperfield ist natürlich sauber, klar, aber eben auch monumental repräsentativ und genau das war bevorzugt. Aber genau das hat mich damals wenig überzeugt.

EE: Wurde die Landschaft damals auch diskutiert?

HL: Naja, viel Landschaft oder besser Freiraum bleibt ja nicht übrig. Das sind nur Straßenräume und der Zwischenraum zwischen dem Schulgebäude und dem Museum, der in der Auslobung nicht Bestandteil des Baufeldes war, woran sich die Mehrheit der Teilnehmer auch gehalten hat. Dieser grüne Freiraum sollte eine Distanz zur Kantonsschule wahren. Ein öffentlicher Garten. Ist es so gekommen?

FG: Naja, der Garten ist allen zugänglich, aber oft geschlossen durch diese Tore, theoretisch sollte er bis elf Uhr abends offen sein.

HL: Die Einfriedung von öffentlichen Gärten und Parks kennt man ja aus Paris. Der Jardin du Luxembourg und viele historische Pariser Plätze haben ein hohen Zaun mit großen Portalen. Tagsüber kannst du dich darin aufhalten, nachts kannst du reingucken und der Freiraum ist geschützt. Manchmal würde ich mir wünschen, dass das in Berlin auch so wäre, denn es gibt doch viel Vandalismus und Kriminalität, weil diese Räume des Nachts schwer zu sichern sind. Deswegen habe ich kein Problem damit, dass hin und wieder besondere Gärten besonders geschützt werden. Hier in Zürich scheint man die Einfriedung gut versteckt zu haben, jedenfalls sieht man es nicht auf diesen Fotos hier.

EE: Es haben sich damals 214 Büros beworben, 20 davon wurden für eine zweite Phase ausgewählt. Diese Auswahl wurde auch von der Jury getroffen. Hast du damals gleich gedacht, dass der ausgewählte Entwurf von Chipperfield sein könnte?

HL: Ich versuche grundsätzlich zu vermeiden, bei den Entwürfen auf die Verfasser zu spekulieren. Wenn man hinterher die Namen sieht, wirkt es manchmal total offensichtlich. Ich bin ganz froh, wenn ich die Verfasser nicht mal ahnen kann und daher viel freier auf die Entwürfe zugehe und schaue, was ich daran wirklich gut finde.

EE: Wie war die Dynamik in der Jury? Die war ja unüblich groß, oder?

HL: Je größer die Aufgabe, desto größer die Jury. Das macht die Entscheidung nicht einfacher. Das hat natürlich damit zu tun, dass es dann viele Personen gibt, die etwas zu sagen haben, die Macht haben in der Stadt, von der Sammlung, vom Museum und alle wollen mitreden. Das hat den Vorteil, dass sie Teil des Teams werden, wenn sie von Anfang an dabei sind – und nach der Entscheidung nicht sagen können, dass

sie das so nie wollten. Also versucht man Personen der Politik, aus der Fachwelt, Nutzer, Sammler und vor allem Geldgeber in die Entscheidung einzubinden, damit man alle «unter einen Hut» bekommt. Sehr hilfreich für den weiteren Prozess der Planung.

EE: Gibt's da Hierarchien?

HL: Wenn man klug ist als Vorsitzender, versucht man Hierarchien zu vermeiden, schaut, dass keiner zu dominant ist, dass man alle gut einbindet. Sonst kann eine Jury, und das habe ich auch schon erlebt, echt gesprengt werden z.B. wenn Architekten sich gegen Sachpreisrichter kampfbereit durchsetzen wollen. Und das ist dann ein richtiges Problem, das hinterher die preisgekrönten Architekten ausbaden müssen. In diesem Falle, in Zürich, gab es eine starke Jury mit starken Figuren.

EE: Wie bist du in diese Jury reingekommen?

HL: Das weiß ich natürlich nicht, denn man wird eingeladen. Vielleicht bin ich von jemandem empfohlen worden, der mich aus einer anderen Jury kannte. Dann braucht es natürlich immer eine Frau. Wenn du mal durchguckst, Francine und ich waren die einzigen Frauen in der Fachjury, aber man sieht in der Liste der Preisrichter fünf Frauen aufgeführt und zwei vier sechs acht zehn zwölf vierzehn sechzehn achtzehn zwanzig Jurymitglieder: Frauen waren auch hier in der Minderheit.

EE: Letzte Woche haben wir mit jemandem von der Stadt geredet. Im Programm wurde die gewünschte Atmosphäre der öffentlichen Halle «zwischen Museum und Mall» erläutert. Das stieß ein bisschen auf. Das sind so Kleinigkeiten, die da drin sind, aber hat man überhaupt nochmal diskutiert, was ein Museum ist?

HL: Vielleicht kann ich das generell beantworten. Eine Jury kommt relativ spät zustande, nach der Programmierung und nach Klärung der Finanzen. Aber bevor die Teilnehmenden loslegen, trifft sich die Jury. Man kriegt das Programm vorab geschickt und kann sich äußern. Meistens geht es um Themen wie: Was sind die Leistungen im Wettbewerb, was ist das Auftragsversprechen? Gibt's überhaupt ein Auftragsversprechen? Auch zu einzelnen Passagen des Programms kann man sich kritisch äußern, weniger grundsätzlich. Diese Assoziation zu einer Mall ist definitiv deplatziert, das habe ich vermutlich damals überlesen. Eine zentrale Halle als Verteiler und Sammlungsort ist in so einem großen Haus sicher notwendig, um die Orientierung nicht zu verlieren. Ich persönlich finde, dass diese ganzen Hallen in Museen zumeist zu groß sind, auch zu repräsentativ und häufig auf Kosten der eigentlichen Museumsräumen gehen.

Schaut oder besser noch begeht man beispielsweise das Kimbell Art Museum von Louis Kahn ist es erfrischend einfach: Man kommt rein, man kauft ein Ticket und dann ist man auch schon in der Sammlung. Heutzutage quert man riesige mehrgeschossige Hallen, mit großem Servicetrakt, einen riesigen Konferenzraum, dazu gib es noch eine Cafeteria, am besten noch ein veritables Restaurant und vor dem Ausgang wird man noch durch den Bookshop und den Museumsshop geführt. Das wird inzwischen in jedem Museum unglaublich groß aufgezogen. Wenn man das mit den 60er-Jahren vergleicht, merkt man, wow, das war viel bescheidener, viel zurückhaltender. Insofern ist das heute einfach Standard, also diese riesigen Entrees. Bis zum Museum des 20. Jahrhunderts in Berlin finden wir die großangelegten öffentlichen Eingangshallen und sie sind hier bei den Architekten Herzog & de Meuron noch größer.

EE: Uns ist aufgefallen, dass die Typologien der teilnehmenden Büros sehr ähnlich waren. Die Beiträge sind dann dementsprechend auch alle irgendwie ähnliche Kisten. In Berlin waren die Beiträge alle extrem unterschiedlich.

HL: Das Karree war schon von Anfang an in dem Baufeld angelegt mit dem öffentlichen Freiraum rückwertig, eine eindeutige Zweiteilung: Vorne wird gebaut und hinten kommt der Garten. Deshalb ist ja auch das Diener und Diener Projekt interessant, das die Weite zwischen den Gebäuden zugelassen hat. Und wenn man ein festgezurrtes Baufeld hat, gibt es auch nicht unerschöpflich viele Möglichkeiten.

EE: Was sprach denn gegen den Entwurf von Diener und Diener?

HL: Man wollte nicht alle Museumsräume im Sockel haben, aber am Ende war das Museum sicher nicht repräsentativ genug. Das Büro hat deswegen «nur» einen Ankauf erhalten.

(Hilde Léon blättert durch das Wettbewerbsprogramm)

HL: Hier ist ja das Konzept von Diener und Diener. Es wurde heftig diskutiert, aber die Idee der großen Plattform, auf der auch Bäume stehen und die den öffentlichen Raum von der Schule bis zum Bestandsgebäude des Museums aufspannt, kam nicht so gut an. Ich fand es damals überzeugend und finde das immer noch. Es gab natürlich Gegenargumente von Belichtung bis hin zur Sicherheit. Aber was sage ich, man findet immer Argumente dagegen, wenn ein Projekt nicht den Nerv der Mehrheit trifft. Es wurde eben heftig diskutiert, ob es ein angemessenes Museum ist.

EE: Inwiefern war es denn bereits eingeschrieben, dass es ein Klotz werden wollte?

HL: Ich glaube – wie schon gesagt –, das hat das Baufeld präjudiziert: ein Teil Garten, ein Karree für die Bebauung und ein riesiges Programm für den Ort. Und man sieht auch, dass die meisten dieses Baufeld vollständig überbaut haben. Daran haben sich fast alle – außer beispielsweise Diener und Diener – gehalten. Nochmals zu diesem Projekt hier, da wir uns

die Grundrisse anschauen. Im Museumsgeschoss gehst du von Raum zu Raum zu Raum ohne Orientierung nach draußen. Du bist so im Hang drin, und du weißt dann auch nicht mehr so genau, wo du wirklich bist. Auch das war eine massive, aber auch richtige Kritik. Man sieht bei fast allen, dass sie das Karree bebaut haben, in unterschiedlicher Weise, rund um unterschiedlich formierte Hallen. Wie beispielsweise hier bei dem Konzept von Caruso St. John, die mit einer U-Figur ebenfalls nicht nur das Karree bebaut haben, sondern die Länge des Grundstücks ausgenutzt und den Garten dann zur Straße hin orientiert haben. Das Projekt hat sich mir – ehrlich gesagt – überhaupt nicht eingeprägt.

Es war übrigens auffallend, dass bei fast allen dieser aufgeblasene Hase von Jeff Koons in den Renderings aufpoppte. Der eignete sich anscheinend in diese Renderings sehr gut. Für mich ist es hier interessant, in dieser Publikation diese Projekte nach all den Jahren wieder zu sehen. Neben dem Hasen war die Louise-Bourgeois-Spinne auch ein beliebtes Motiv, um diese Halle zu füllen.Es ist schon in der Tat so, dass sehr massiv dieses Karree bespielt wurde, ein paar gestalterische Außenpositionen gibt's immer wieder bei Wettbewerben, wie hier z. B. Flexible Abfolge. Alle Teilnehmer mussten übrigens für ihre Arbeiten ein Motto erfinden wie bei den Wettbewerben in den zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts. Da kamen einige auf die komischsten Titel.

EE: Du warst wahrscheinlich auch als Außenperspektive eingeladen?

HL: Naja, das kann man wirklich nicht so sagen. Die Jury war international. Sie war deutschsprachig, was die Diskussion – ehrlicherweise – etwas einfacher macht. Peter Fischli, Fingerhut, ... Girot, Franzose, aber lange in der Schweiz arbeitend, Francine als Holländerin, Laurin Ortner, Österreicher neben vielen anerkannten Schweizer Architekten.

FG: Anhand welcher Kriterien wurden denn die teilnehmenden Büros ausgewählt?

HL: Das weiß ich nicht, damit hatten wir nichts zu tun, das wird getrennt, um Neutralität zu wahren. Manchmal macht das eine extra Jury. Hier war ese indeutig so, dass international bekannte – übrigens mehrheitlich europäische – Büros ausgewählt wurden.

(Hilde Léon schaut sich nochmals den Beitrag von Chipperfield Architekten an.)

Chipperfield hat eben das Programm prägnant kompakt untergebracht, hat alles um diese Eingangshalle herum komponiert. Die Typologie ist ja sehr überschaubar und klar. Die Halle als Verteiler über alle Geschosse ist übersichtlich und könnte ja auch bespielt werden. Wie ist denn nun die Halle im Museum heute?

EE: Leer, bis auf vier Sitzbänke und dieser Kassen-Desk. Und natürlich nicht so öffentlich, wie mal gedacht. Man kann da schon einfach reingehen, aber will man jetzt nicht unbedingt.

HL: Das liegt natürlich an der ausschließlichen Museumsnutzung. Aber kann man durchgehen?

EE: Ja, aber hier rein, durch den Windfang, hier wieder raus. Schon bisschen absurd, dafür dass von diesem öffentlichen Durchgang geredet wird, aber man geht da ganz umständlich durch diesen Windfang, die Treppe hoch, da wird manchmal vergessen, die Tür aufzuschließen. Das Personal wird instruiert, dass da niemand groß auf der Treppe sitzen soll, dabei hat Chipperfield mal von Skatern geredet.

HL: Naja, die Architekten stellen sich eine Wirklichkeit vor, zeigen Möglichkeiten auf, aber wie das dann genutzt wird, darauf hat man als Architekt keinen Einfluss mehr. So eine Halle kann ja schon einladend sein, aber dafür braucht es auch entsprechende Nutzungen und klar, dann braucht es einen Windfang, dazu kommen Sicherheitsfragen und, und, und…

EE: Der wurde noch angepasst.

HL: Im Wettbewerb war's noch ein richtiges Portal. Hier jetzt einfach noch ein Rücksprung. Das find ich in der Überarbeitung besser als im Wettbewerb. Im Wettbewerb ist es so «boah». Das hat seine Maßstäblichkeit verändert. Hier gab es noch eine Dreiteilung mit zentraler Achse und in der Überarbeitung hier löst die Fünferteilung die eindeutige Symmetrie auf. Das finde ich angemessener als die Monumentalität der Dreiteilung. Ich bin gespannt, ich hab's wirklich noch nie fertig gesehen und auch nicht von innen, nur einmal im Bau. Das war erst einmal ein Schock, wie massiv der Bau ist. Allerdings geht es einem häufig so, dass sich das Auge erst einmal an neue Dimensionen und Räume gewöhnen muss. Insgesamt steht das Gebäude nicht so schlecht da, das muss man auch mal sagen. Ich habe das Gefühl, dass ihr das zu kritisch seht, oder? Dem kann ich eigentlich nicht ganz folgen.

EE: Das Projekt entsteht schon aus einer Kritik. Es geht allerdings weniger darum zu überlegen, was man hätte anders machen können, sondern wie man jetzt damit umgeht. Mit der bedingungslosen Akzeptanz der Gegenwart.

HL: Es wäre doch interessant, als Diplomprojekt zu sagen, wir bauen weiter, weil auf einmal noch ganz viel mehr Sammlungen dazu kommen, oder weil, oben drauf noch eine Schule sein soll, oder was auch immer, als ein radikales Projekt weiterdenken… ehrlich gesagt sehe ich fast nur, dass man das aufstocken kann, wo wollt ihr sonst erweitern? Beim Garten ist man ja froh, dass es den gibt. Der Platz zwischen den Museumsbauten war immer furchtbar, aber das ist ja auch schwieriger Platz mit den Straßen und dem Verkehr. Man wünscht sich hier weniger Verkehr, vielleicht eben nur die Straßenbahnen.

EE: Genau. Anfang des 20. Jahrhunderts wollte

man die beiden Turnhallen durch den Bau einer dritten verbinden. Das wurde vom Stadtrat abgelehnt mit der Begründung, dass es eine unerwünschte Platzwand zum Heimplatz bilde.

HL: Ja, wie gesagt, ich habe mir das vor dem Wettbewerb angeschaut, das war schon ganz charmant mit diesen beiden Torhäusern und der freien Mitte vor der Kantonsschule: die Bildungseinrichtung als Pendant zum Museum. Das hatte eine ganz schöne Präsenz. Und wupps steht dann da dieser massive Kasten.

FG: Letzte Woche haben wir mit Jeremy Hoskyn geredet, der damals von der Stadt Verantwortlicher für den Wettbewerb war. Er ist froh, dass der Platz durch den Rahmen endlich ein Platz wurde.

HL: Das ist natürlich die klassische Argumentation, dass man sagt, man muss einen Platz fassen, das ist eine 19. Jahrhundert Position, dass die Platzkanten gefasst sein müssen, um das Platz-Gefühl zu bekommen. Und dann kommt man mit den italienischen Städten als Argument. Diese negative Wirkung von Massivität hat auch mit der Fassade von Chipperfield zu tun. Ich kann mich erinnern, dass ich damals die Fassade zu eindimensional fand, diese einheitlichen Lisenen, die natürlich die verschiedenen Öffnungen homogenisieren. Auch deswegen war mir der zweite Preis näher, der ein differenziertes Volumen nach außen zeigt und es auch innenräumlich komplexer war. Gigon/Guyer hatten natürlich auch eine Halle, die dann bis ins Untergeschoss führte, sodass man auch den Übergang zu den Bestandsbauten besser integrieren konnte.

FG: Und da gibt's da auch noch die merkwürdige Marmorpflasterung, die vor dem Pfister-Bau ausfranst und dann vor dem Chipperfield-Bau wie ein kleiner Fußteppich wieder aufgenommen wird.

HL: Da hatten wahrscheinlich die Architekten den Wunsch einer einheitlichen Platzgestaltung, was dann sicherlich am Verkehrsamt scheiterte. Da spielt auf einmal die ganz banale Realität mit hinein.

Transkription Gespräch mit Christoph Felger 12. April 2022, Partner und Design Director bei David Chipperfield Architects Berlin

Im ausführlichen Gespräch geht es unter anderem um die Herausforderungen, ein solch dichtes und komplexes Raumprogramm während drei Monaten Wettbewerbszeit in einem städtebaulich verträglichen Entwurf unterzubringen, um die Handlungsspielräume von Architekt:innen, sowie um mögliche Bewertungen von Gebäuden nach deren Bezug. Der Veröffentlichung wird rückwirkend nicht zugestimmt aufgrund von Zeitmangel auf Seiten von DCA für eine notwendige Revidierung und für ein abschliessendes Verständnis für den Gesamtkontext der Arbeit.

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

Transkript Gespräch mit Archicultura-Mitglied, 30. März 2022
Stiftung für Orts- und Landschaftspflege, einzige Rekurrentin gegen die Kunsthauserweiterung

In einem leidenschaftlichen Pladoyer über die (schwer vernachlässigte) Verantwortung von Architekt:innen, den Städtebau als wichtigste Priorität zu pflegen, zeigt unser Gesprächspartner auf, wie symptomatisch der Kusnthaus-Erweiterungsbau für diese «Misere» steht. Die Luzerner Stiftung für Orts- und Landschaftspflege Archicultura zog den Rekurs gegen das Bauvorhaben bis vor das Verwaltungsgericht. (Vgl. Rekursreplik und Alternativvorschläge auf Seite 54) Das Gespräch findet unter der Bedingung statt, dass es nicht veröffentlicht wird.

FO: Wir sind ja auf Sie aufmerksam geworden durch die Rekurs-Bewegung der Archicultura-Stiftung, da waren Sie dabei, oder?

HO: Ja genau, wie Goethe nach der Schlacht, der Kanonade von Valmy, ich kann sagen, ich bin dabei gewesen.

FF: Aber Sie sind nicht aus Luzern?

HO: Nein, aus Zürich. Also gut, der Wille des Kunsthauses zu erweitern war eigentlich eine private Initiative. Und die Kunstgesellschaft, die ist in Zürich auch, hat viele Gönner, funktioniert gut, man kann Mitglied sein. Ich bin mal ausgetreten, ich war lange jahrelang Mitglied und als ich gesehen habe, was die für Politik betreiben, wollte ich nicht mehr dabei sein. Dann haben sie auch zu fest ausgeweitet, früher war das eitel, heute ist das Krach und Pleche, dann haben sie neue Ausstellungen eröffnet und davor kommen die Mitglieder mit dem Direktor das anschauen und das war so englisch pucked, dass ich beinahe einen Herzstillstand gekriegt habe, dass war heiss und feucht vor lauter zu vielen Leuten. Und das ist, typisch Zürich, da läuft was, das ist lustig und so wirklich bodenständig sind nur noch wenige und das ist nicht so gut, wenn es zu schnell geht. Und das hat sich gespiegelt und da habe ich gedacht, so fertig. Dann kam noch der neue Direktor, der jetzige noch, in Stuttgart war er nicht mehr so ganz willkommen und kam nach Zürich. Er macht das wunderbar, kann gut reden, aber ob er so gut ist? Christoph Becker. Ich bringe auch gleich seinen Spruch, mit dem er provoziert hat: "Welche ist erste Liga spielen oder Turnhallen?" Genial, oder?

Dann habe ich einen Bekannten Steinbrunner kennengelernt, der gehörte auch zu denen, die das stützten, ich glaube, es war nur die Archicultura allein, die das unterschrieben hat, den habe ich per Zufall getroffen und er meinte, hier passiere irgendetwas. Und dann haben wir uns wieder getroffen und gesagt, wir müssen etwas machen. Er ist Architekt und hat eine Dissertation über Medizinbauten geschrieben, das Burghölzli, und das Kantonsspital, hat da beschrieben, wie fortschrittlich die waren in Zürich, kannte deshalb auch die frühliberalen Bauten gut, er war auch Mitglied im ZAS, in der Zürcher Arbeitsgruppe für Städtebau, dass Sie das kennen, find ich schon ein Kompliment wert.

FO: Er existiert wieder, Ella ist auch Mitglied.

HO: Aha, ja sehr gut! Da müssen wir uns dann austauschen! Die wollten ja das Limmatquai verkehrsfrei machen, überall Stufen, weil das Projekt von Bär singt hat überhaupt nichts gemacht, das hat nichts verbessert, der Verkehr ist ein bisschen weniger, aber immer noch da, Velos sind so aggressiv, dass Fussgänger warten müssen, als ob eine Kolonne von Mercedes vorbeifahre, es war also ein mässiger Erfolg. Ausser am Sonntag Nachmittag, da laufen alle auf der Strasse, da funktioniert es. Aber die Abstufung ist nicht gekommen, man hat diese Kragplatte abmontiert, das war natürlich etwas vom Schlimmsten, ein Ufer mit einer Betonkragplatte, da kann sich einer, der am ertrinken ist, gar nicht mehr retten, und jetzt ist es einfach eine Mauer. Es gab ein sehr schönes Plätzchen bei diesem Restaurant neben dem Rathaus, bei diesem Café von Till Neuss (?), dort nebenan gab es Abstufungen zum Wasser, im November von 2 bis 5 ging man auf diese Stufen, dann kam der Schatten. Jetzt gibt es dort eine Mauer auf einem Meter Höhe. Wenn ein Kind reinfällt, kann man es nicht mehr retten. Also es ist die Misere, dass Architekten nicht mehr wissen, dass sie eigentlich einen Auftrag haben, das Ambiente für das Volk zu verbessern, das war unser Hippokrates oder Eid zu Zeiten von Lari (?). Und Hoedli, die muss man nicht vergötzern, die haben uns nicht alles gebracht, der Corbusier, der Wright, aber Städtebau gab es nie an der Architekturabteilung, das war immer auf dem Seitenwagen und deshalb sieht es in der Schweiz auch so aus. Und die meisten Sachen, die neu gebaut werden, haben das Defizit im Städtebau, so auch der Chipperfield-Bau.

Mit dem Steinbrunner haben wir dann – also da gab es noch den Heimatschutz.

FF: Das war vor der Abstimmung?

HO: Ja, nach dem Wettbewerb, vor der Abstimmung. Wir haben einen Fehler gemacht, an dem wir aber nicht schuld sind. Es gibt eine neue Erfindung, den Gestaltungsplan. Der wurde erfunden, wenn Sie zum Beispiel hier eine Bauzeile haben und hier und dort kann nichts mehr machen wegen der Grenzabstände und dann geht er zum Architekt und der sagt, ich mache euch gleich viel mit der Ausnützungsziffer und dann gehen wir um einen Gestaltungsplan herum, also es ist Rettungsanker für Sachen, die verkorkst sind in der Gesetzgebung. Weil diese Fälle kann man nicht alle voraussehen. Und dann wurde das in Zürich immer mehr missbraucht, um die Bau- und Zonenordnung auszuhebeln. Und das macht jetzt Frau Bügler,

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

FC: Aber zurück zum Franz Weber.

HO: Ja der Schönauer, der den Heimatschutz damals geführt hat, der hat mich eingeladen, der hat hier geklingelt, rechts im Nordtrakt wollte er mich über reden, er habe meine Quartieranalyse gelesen und hielt selbst das bei einer der Generalversammlungen und die wir übernommen und so haben wir uns kennengelernt. Der hatte seine Schulung bei Franz Weber. Und ich hatte meine politische Bildung bei Schönauer, wir haben recht von Zehn gewonnen. Zum Beispiel Hotel Widder, 22 Altstadthäuser haben wir gerettet. Also Zürich ist eine faszinierbare Stadt, immer wieder, es ist schon mal wirklich gut, die Quaianlage ist fantastisch. Also was die Frau Bügler hier bastelt. Auf alle Fälle hatte es der Weber nicht gemacht, hat sich schon zurückgezogen, ganz anständig, aber dann hatten wir wirklich ein Problem. Dann war einer aus Zürich bei der Architektur und beim Heimatschutz, und der war ein bisschen unser Feindbild, weil der hat gegen die Flachdächer gekämpft, wie die SVP, war aber ein guter Typ und der hat gesagt, wir könnten die Architektur einsparen. Wir haben die getroffen und sie meinten ja wisse nicht, aber finanziell können sie nicht viel machen, wir hatten Anwaltskosten von etwa 30'000 Franken, und dann hatten wir einen Betriebsunfall, wir hatten nicht recht, vor allem weil wir nicht schon beim Gestaltungsplan rekurriert haben. Und sie sagten zu recht, das Volumen wurde damals schon bestimmt, niemals hat damals Rekurs eingelegt. Wir wollten das ja lebe lassen und die Nutzungen verteilen. Die Abstimmung kam bevor wir rechtlich eingegriffen haben, die war knapp, irgendwo bei 50 Prozent und ich muss sagen die Zeitungen haben uns ignoriert. Der Tagesanzeiger hat uns gebraucht, all die wunderbaren Skizzen, das reicht ja eigentlich, da muss einer halt kurz drauf schauen und dann weiss er, was er absolvieren muss. Stadtpark oder Kloten und der ist einfach zu gross, das ist ja schon ein Konglomerat, das ist auch sehr interessant, aber der ist so weit weg.

FC: dann die Architektur als Träger verein auf?

HO: Ja und vorher haben wir die Presse bedient, vor der Abstimmung, und die Presse hat das nicht übernommen, die NZZ ist ja ofi gemein, indem sie's nicht bringt, das ist ihr Charakter, wie ein Mensch, teilweise edel, teilweise ein sehr miiser Charakter, ich nenne es manchmal das meinteidige Sachblatt, es ist wirklich so. Wenn die irgendwie verbandelt sind mit einem Bauunternehmer, dem das nicht passt, dann wird es nicht gebracht. Dann ist der Kunstgesellschafts-Chef, der Kielholz, der ist HSG, der hat doch keine Ahnung von Kunst, "die neue liberale Schule der Nordostschweiz". Er ist engstirnig, aber kein kultivierter Mensch. Hat sicher gute Examinarien, ist sicher in einer Zunft. Auf alle Fälle hat das die NZZ nie gebracht und der Tagi hat uns kaputt gemacht. Der hat plötzlich angefangen, den Heimatschutz auseinander zunehmen. Und jetzt wird es mir auch wieder klar, wir haben mit dem Heimatschutz publiziert und die haben eine solche Geschichte gemacht, die wir der Presse übergeben haben. Und dann hat der Heimatschutz Sheiss gschrieben, das Kunsthaus angegriffen, also das ist auch eine schlechter Charakter, Heimatschutz der kein Heimatschutz machte. Dann ist noch ein Unfall passiert, sie haben die ganze Geschichte dahin einfach gelöscht, die Grafiken, die auf diesem Computer eingegeben sind, waren nicht gelöscht, aber die ganze wunderbare Geschichte vom Heimatschutz war gelöscht.

FC: Vom Heimatschutz selber? Ausversehen?

HO: Nein! Wir haben immer alle auf diese Homepage verwiesen, dabei hatten die das schon Monate zuvor gelöscht.

FC: Aber sie hatten die Dokumente noch?

HO: Nein, das ist weg. Ich habe nur noch das, was ich produziert habe. Der Heimatschutz hatte dann eine neue Präsidentin, die war ein bisschen schwach, obwohl sie Juristin war, die musste immer gleich auflegen, weil grad irgendwas war wie ihren Kindern, das ist ja alles gut, aber dann muss man ja nicht Heimatschutzpräsidentin werden, wenn man so in der Mühle drin ist. Auf jeden Fall hat sie den Ausschlag gegeben, dass alle machen wurden. Dann haben wir den Weber gefragt und dann ist die Architektur reingesprungen und zwar rasch und gut. Und wir mussten das finanzieren, hier in Zürich, und dann haben sie uns die Legitimation abgesprochen, das Gericht, das Baurekursgericht des Kantons Zürich, mit der Begründung, dass sie zu wenig verbreitete Tätigkeit ausüben, oder so, weiss ich nicht mehr genau. Dann musste die Architektur Beweisfüllungen bringen, wo überall in der Schweiz sie tätig ist, dann hat sie eine Landkarte gezeichnet und mit gelben Punkten alle Projekte eingezeichnet. Unser Anwalt, der Fritz Frey hat gesagt, das reicht, das machen wir, so haben wir uns die Legitimation erstritten. Dann haben wir diese Rechtsschrift gemacht, das war dann toll. Dann haben sie uns das abgelehnt, die Schweiz ist da nicht so viel anders als Polen, kann man sagen. Der Chef des Baurekursgerichts ist ein ehemiger SVPler, der nicht ertragen hat, dass freie Bürger eine andere Meinung haben. Dann kann er auch keine Pläne lesen, der hat das abgeschmettert und uns eine Wahnsinns-Busse angehängt. Und da muss ich schweigen. Wir haben auf alle Fälle die Busse nicht bezahlt.

FC: Busse wofür?

HO: Ja ich mache einen bösen Vergleich. Sie gehen nach Paris in den 60er, wo man Touristen ausgenommen hat, in irgend ein teures Lokal, wo die Schauspieler hingehen und am Schluss kosten ein Bier und paar Snacks 300 Franken. Auf diese Art haben sie uns abgerissen, und die mussten gar nicht viel studieren, die haben's ja abgelehnt. Unser Anwalt meinte, das geht nicht, wir können auch Beschwerde gegen die Höhe machen und uns fragen, ob wir weiter machen wollen und wir haben gesagt, die Architektur wollte eigentlich nicht mehr, sie hatten Angst es werde zu gefährlich, mit dem ganzen Volk und so. Aber wir wollten nicht aufgeben und dann habe ich gesagt,

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

FC: Welche Hochhäuser mögen Sie?

HC: [redacted]

Rekursreplik von Archicultura vom 22. April 2014

WOLFER & FREY

RECHTSANWÄLTE

DR. ROBERT WOLFER
DR. FRITZ FREY
DR. KONRAD WILLI
LIC. LUKAS WOLFER

TEL. Kanzlei 044 211 87 83
TEL. RW 044 211 09 80
TEL. FF 044 211 87 84
TEL. KW 044 212 39 10
TEL. LW 044 211 87 81

FAX 044 211 20 79
E-MAIL kanzlei@wolfer-frey.ch
WEBSITE www.wolfer-frey.ch

MITGLIEDER
DES SCHWEIZERISCHEN
ANWALTSVERBANDES

EINGETRAGEN IM ANWALTSREGISTER

Baurekursgericht
des Kantons Zürich
1. Abteilung
Postfach
8090 Zürich

8021 ZÜRICH, 22. April 2014/FF/at
NÜSCHELERSTRASSE 35, POSTFACH 1123
PAKETADRESSE: 8001 Zürich

G.-Nr. R1S.2014.05004

In Sachen

ARCHICULTURA, Stiftung für Orts- und Landschaftsbildpflege,
Postfach, 6002 Luzern,
vertreten durch RA Dr. Fritz Frey, Wolfer & Frey, Nüschelerstrasse 35, Postfach 1123, 8021 Zürich

Rekurrentin

gegen

1. **Bausektion der Stadt Zürich**, Amtshaus IV, 8021 Zürich
2. **Baudirektion Kanton Zürich**, Walchetor, Postfach, 8090 Zürich
3. **Einfache Gesellschaft Kunsthaus-Erweiterung (EGKE)**, c/o Thomas Müller, Baiergasse 2, 4126 Bettingen/BS, bestehend aus:
   3.1. **Zürcher Kunstgesellschaft**, Winkelwiese 4, 8001 Zürich
   3.2. **Stiftung Zürcher Kunsthaus**, Heimplatz 1, 8001 Zürich
   1.3. **Stadt Zürich**, Stadthaus, 8022 Zürich
   vertreten durch RA Dr. Felix Huber, Bellerivestrasse 10, 8008 Zürich

Rekursgegnerschaft

betreffend Baubewilligung

beziehe ich mich auf die (direkt an meine Klientin statt an mich; vgl. dazu meine Vollmacht ad acta) zugestellten Rekursantworten der Rekursgegnerschaft und unterbreite Ihnen dazu im Namen und Auftrag der Rekurrentin die nachstehende

Replik

unter Wiederholung der bereits im Rekurs gestellten Anträge, unter Kosten- und Entschädigungsfolgen zulasten der Beschwerdegegnerschaft.

I. Ungenügende städtebauliche Einordnung bzw. fehlende Rücksichtnahme auf benachbarte Schutzobjekte (§ 238 II PBG in Verbindung mit Art. 10 GBV)

1. Vorbemerkung: Keine Rügeeinschränkung durch Gestaltungsplan

Sowohl die Stadt Zürich wie auch die Baudirektion stellen sich auf den Standpunkt, dass die Kritik an der Grösse (Volumen/Dimensionen) des Neubauprojekts verspätet sei, da dieser Aspekt bereits durch den öffentlichen Gestaltungsplan Kunsthaus-Erweiterung beurteilt bzw. vorweggenommen worden sei. Dieser Rechtsauffassung ist zu widersprechen, aus folgenden Gründen:

a) Richtig ist, dass mit einem stark projektbezogenen Sondernutzungsplan die Einordnung eines Bauvorhabens in seine landschaftliche und bauliche Umgebung weitgehend vorweggenommen werden *kann*. Dies ist aber keineswegs zwingend. Je offener ein Gestaltungsplan formuliert ist und je grösser demgemäss der Spielraum

für die Projektierung ist, desto weniger (bis gar nicht) wird die Einordnung des konkreten Projekts durch den Gestaltungsplan vorweggenommen.

b) Die Stadt verweist zur Begründung ihres Standpunkts auf die Präjudizien zum Stadion-Projekt (VB.2006.00354). Dabei verschweigt sie aber, dass der Gestaltungsplan "Stadion Zürich" mit den besonderen Vorschriften viel konkreter und projektbezogener formuliert war, als es der diesem Erweiterungsbau zugrundeliegende Gestaltungsplan ist. Der vorliegende Gestaltungsplan legt die äusseren Abmessungen des Projekts keineswegs bindend fest. So definiert er lediglich einen "Gebäudemantel" und sagt bloss, dass auf die Mantellinie gebaut werden *darf* (Art. 6 GPV); er schreibt dies aber keineswegs vor, schon gar nicht zwingend, sondern überlässt dies der (im Baubewilligungsverfahren zu überprüfendenden) Projektierung, welche wiederum einer rechtlichen Überprüfung nur standhalten kann, wenn sie u.a. der zentralen Gestaltungsvorgabe von Art. 10 GPV Rechnung trägt. Nach dieser Vorschrift sind alle Bauten und Anlagen nicht nur für sich, sondern insbesondere auch "in ihrem Zusammenhang mit der baulichen, *stadträumlichen* und landschaftlichen Umgebung im Ganzen und in ihren einzelnen Teilen so zu gestalten, dass eine *besonders gute städtebauliche Gesamtwirkung* erreicht wird. In der gleichen Vorschrift wird sodann ausdrücklich auch festgehalten, dass diese Anforderung namentlich *auch für das Zusammenwirken mit den schützenswerten benachbarten Gebäuden* und deren Umschwung Geltung besitzt.

c) Mit Blick darauf muss es der Rekurrentin im vorliegenden Fall möglich und erlaubt sein, die ungenügende städtebauliche/architektonische Einordnung und Qualität des Neubauprojekts vollumfänglich – also auch im Lichte der Gebäudedimensionen – und ohne Einschränkungen zu kritisieren und deren Überprüfung zu verlangen. Das gleiche gilt auch mit Blick auf die Rüge, dass das Projekt städtebaulich die nötige Rücksicht auf die schützenswerten Nachbarobjekte vermissen lasse (wie etwa auf das *Schauspielhaus*, das neben diesem monumentalen Erweiterungsbau zu einem eigentlichen

Zwerg mutiert). Wenn diese Rügen nicht zulässig sein sollten, würde nicht nur die Vorschrift von Art. 10 GBV zu einer reinen Worthülse degradiert, sondern bewusst auch in Kauf genommen, dass diese konkrete Einordnungsprüfung im gesamten Verfahren unterbleibt.

2. Ungenügende städtebauliche Einordnung

a) Gemäss Art. 10 GPV werden an die Gestaltung und Einordnung eines Neubaus im Gestaltungsplangebiet überdurchschnittlich hohe Anforderungen gestellt, und zwar insbesondere auch hinsichtlich seiner städtebaulichen Auswirkungen. Verlangt wird, dass damit eine "besonders gute städtebauliche Gesamtwirkung" erreicht wird. Erforderlich ist also nicht bloss eine "gute" Gesamtwirkung, wie dies in Fällen von § 238 Abs. 2 PBG der Fall ist, sondern *weitergehend* eine "besonders gute" Gesamtwirkung. Weshalb diese hohe Messlatte im konkreten Fall erreicht sein soll, wird von der Stadt nicht näher begründet. Vielmehr wird lediglich behauptet, dass das Neubauprojekt die geforderte Gestaltungsqualität erfülle, worin jedoch noch *keine ausreichende Begründung* im Sinne von § 10 Abs. 2 VRG liegt. Wo eine Behörde – wie hier – einen Ermessensspielraum besitzt, ist sie verpflichtet, ihren Entscheid ausführlich, differenziert und sorgfältig zu begründen (vgl. Kölz/Bosshart/Röhl, Kommentar zum VRG, N. 41 zu § 10). Diesem Begründungserfordernis kommt die Stadt auch in der Rekursantwort nicht nach, da sie damit nur – in leicht geänderten Worten – nochmals wiedergibt, was sie schon – unsubstantiiert – im Bauentscheid ausgeführt hat. Soweit die Stadt darüber hinaus darauf verweist, dass der Gestaltungsplan die Realisierung des Siegerprojekts des vorausgegangenen Planungswettbewerbs bezwecke, liegt darin keine taugliche, im Rahmen des vorliegenden Rechtsmittelverfahrens überprüfbare Begründung, da es in diesem Verfahren nicht um die Beurteilung des Juryentscheides geht, sondern um die Beantwortung der Rechtsfrage, ob mit diesem Neubauprojekt die geforderte "besonders gute städtebauliche Gesamtwirkung" erreicht wird oder nicht.

b) Die städtebauliche Bedeutung dieses Ortes wird im *Gutachten Archäologie und Denkmalpflege vom 15. Juni 2006*, das von den städtischen Fachleuten im Rahmen der Testplanung zur Kunsthauserweiterung erstellt wurde, sehr detailliert beschrieben und gewürdigt (act. BRG Nr. 13.7). Das Areal bildet Bestandteil der *barocken Schanzen* (Teil der ehemaligen Stadtbefestigung)

BO: Kolorierter Plan Schanzen (**Beilage 1**)

und wurde nach deren Abbruch mit *einer repräsentativen, offenen Bebauung* gestaltet. In gleicher Weise wurde auch bei den folgenden Arealen (Kantonsschule, Universität, ETH) verfahren. Die Rämistrasse wurde im Zuge dieser Entwicklung nicht nur in verkehrlicher Hinsicht, sondern auch in städtebaulicher Hinsicht zur Zürcher Version einer Ringstrasse. Alle so entstandenen wichtigen Bauten entlang dieser Strasse *verfügen über grosszügiges Vorgelände, räumliche Gesten und /oder Umraum*. Sie stehen nicht direkt an der Strasse und können "atmen", wie es sich für repräsentative Bauten an eine Ringstrasse europäischen Zuschnitts gehört.

c) Das Neubauprojekt weicht diametral von diesen bereits bestehenden Folgebauten ab. Es ist derart gross und monumental geraten, dass es das *Areal zwischen Rämistrasse, Heimplatz und Kantonsschulstrasse vollständig auffüllt und jegliche Blickachsen schliesst*. Der Neubau kommt satt an das Trottoir der Rämistrasse zu liegen und stellt damit eine eigentliches Hindernis (statt einen Auftakt) zu der im Masterplan beschworenen "Kultur- und Bildungsmeile" dar. Durch die aus Verkehrsgründen notwendige Aufweitung der Rämistrasse (siehe dazu das Strassenprojekt "Heimplatz" verschlechtert sich diese missglückte städtebauliche Einordnung noch weiter, da dadurch das Trottoir noch näher an den Baukörper gedrückt wird und jeglicher Raum für Baumreihen oder Baumalleen im Bereich Rämistrasse/Heimplatz) genommen wird. Solche Baumreihen oder Baumalleen sind jedoch im *städtischen Alleenkonzept* ausdrücklich vorgesehen und werden auch in der "Entwicklungsplanung Hochschul-

gebiet" über die Zukunft des Hochschulstandortes Zürich ausdrücklich gefordert.

BO: Offizielle Visualisierung des Erweiterungsbaus (**Beilage 2**)
Ausschnitt aus dem Zürcher Alleenkonzept (**Beilage 3**)
Entwicklungsplanung Hochschulgebiet; **Edition** des Master- und Richtplans durch Kanton und Stadt Zürich

d) Im bereits zitierten Gutachten Archäologie und Denkmalpflege der Stadt Zürich vom 15. Juni 2006 wird speziell hervorgehoben, dass die städtebauliche Qualität des Heimplatzes nicht nur die Summe der einzelnen Gebäude umfasse, sondern auch die städtebauliche Struktur mit freiem Platzraum in der Mitte und verschiedenen Blickachsen, und dass umgekehrt die *architektonische Wirkung der an den Heimplatz angrenzenden Bauten stark von dieser offenen Struktur abhängig* ist (act. BRG Nr. 13.7 S. 31). Mit dem Neubauprojekt wird dieser städtebaulichen Struktur nicht nur keinerlei Rücksicht getragen, sondern sie wird durch die *kompromisslose Strassenrandbebauung* unter Verzicht auf jegliches Vorgelände, städtebauliche Geste und kubische Differenzierung *regelrecht zerstört*. Der Neubau sucht nicht den Dialog mit seinem städtebaulichen Umfeld, sondern verweigert jede Kommunikation mit seiner Umgebung. Er *Baukörper ist auf allen Seiten stumm, seine Architektur introvertiert und nach innen gekehrt*. Ein eigentlicher Kunsttresor, aber ohne Bezug auf das städtebauliche Umfeld.

Zur Erinnerung: Der Kunsthaus-Erweiterungsbau der Gebrüder Pfister aus dem Jahre 1958 musste seinerzeit durch qualifizierte Intervention (von Prof. Dr. Martin Usteri und Ernst Gisel) erst für das Pfauengebiet verträglich gemacht werden, bevor er realisiert werden konnte. Die Umstellungen waren erheblich: freies (rundum verglastes) Erdgeschoss, Bührlesaal auf Stützen, Öffnung zur Altstadt. Offenbar scheint man aus dieser Erfahrung nichts gelernt zu haben!

e) Stichwortartig lassen sich die *gravierenden Einordnungsmängel* des Neubauprojekts wie folgt zusammenfassen:

Seite Heimplatz
- Hermetischer Auftritt, kontaktscheu, abweisend und damit ungeeignet für den hochkommunikativen Ort des Heimplatzes
- Keine Eingangsgeste, Öffnung nur ca. 8.5% der Anstosslänge
- Keine Vorzone beim Eingang (kein Treffpunkt, kein Wetterschutz)
- Kein offenes Erdgeschoss (Sandsteinpalisaden bis Boden)
- Keine Adressierung (Zuwendung) zum Platz

Seite Rämistrasse
- Hermetischer Auftritt
- Entwertung des anliegenden Trottoirs auf über 60m Länge
- Die geforderte Baumreihe mit entsprechenden Vorraum abgelehnt
- Keine grüne Vorzone wie Kantonsschule
- Kultur- und Bildungsmeile von Zürich (gemäss Masterplan) nicht möglich
- Durststrecke für die Fussgänger

Seite Kantonsschulstrasse
- Dem ursprünglich mit Schaufassade auf den Turnplatz ausgerichteten Schulhaus Wolfbach wird der Erweiterungsbau ins Gesicht gestellt
- Erweiterungsbau an Stelle des Turnplatzes/heute Park lässt Strassenschlucht entstehen
- Weder kubisch noch gestalterisch eine Reaktion auf das Gegenüber
- Fassade steht direkt am Trottoir – kein grüner Umraum wie Kantonsschule; es ist weder eine Baumreihe noch eine Baumallee möglich und vorgesehen
- Durststrecke für die Fussgänger

Seite Kantonsschule
- Keine Geste, keine Anerkennung des Leitbaus des demokratischen Aufbruchs im Kanton Zürich
- Weder auf die Freitreppe noch auf die 3-achsige Eingangshalle der Kantonsschule wird geantwortet
- Die Sichtachse zum Pfauen wird von der Rückfassade konsequent verstellt
- Keine räumliche Geste zum Garten der Künste
- Kantonsschulpark hat keinen räumlichen Bezug zu Heimplatz oder Altstadt

f) Zuguterletzt sei auch noch erwähnt, dass der projektierte Neubau als *Flachdachgebäude* konzipiert ist und mit dieser Dachform in *Widerspruch zu sämtlichen umliegenden Bauten* steht. In Art. 10 GPV wird aber eine besonders gute städtebauliche Gesamtwirkung auch in Bezug auf die *Dachlandschaft* verlangt. Selbst die (geschützte) alte Kantonsschule besitzt hinter den Zinnen teilweise noch das alte historische Walmdach. Das streitige Bauprojekt kollidiert somit auch in diesem Punkt mit den Gestaltungsvorgaben des Gestaltungsplans. Indem die Stadt gleichwohl eine Bewilligung für dieses (dominante) Flachdachgebäude erteilt hat, hat sie somit gegen die von ihr selbst aufgestellten Regeln verstossen. Und dies *ohne Angabe der vorgeschriebenen Begründung* (§ 10 Abs. 2 VRG).

II. Unauflösbarer Konflikt mit den Anliegen des Verkehrs

1. Fehlende Koordination mit der Umgestaltung des Heimplatzes

Die Rekurrentin hat in ihrem Rekurs darauf hingewiesen, dass wegen der kompromisslosen Strassenrandbebauung durch den Neubau nicht nur das für die Museumsbesucher notwendige Vorgelände fehlt, sondern dass deswegen auch der Heimplatz seine städtebaulichen und verkehrlichen Funktionen nicht mehr ausreichend wahrnehmen kann (Rekurs S. 11). Diese Kritik hat sich zwischenzeitlich bestätigt. Die Stadt Zürich hat kürzlich – im Februar/März 2014 – das Strassenprojekt für die Umgestaltung des Heimplatzes öffentlich aufgelegt und das Einwendungsverfahren gemäss § 13 StrG durchgeführt. Der Auflageplan hat in aller Deutlichkeit gezeigt, dass das Kunsthaus-Erweiterungsprojekt in seiner geplanten Form mit den Anliegen des Verkehrs nicht vereinbar ist.

BO: Auflageplan "Heimplatz" (**Beilage 4**)

Ein bewilligungspflichtiges raumwirksames Bauvorhaben ist nach allgemeinen Koordinationsgrundsätzen von Bundesrechts wegen (Art. 25a

RPG) unter sämtlichen relevanten Aspekten des Planungs-, Bau- und Umweltrechts zu koordinieren, und zwar sowohl in materieller als auch formeller Hinsicht. Die Umgestaltung des Heimplatzes ist ohne weiteres raumwirksam und muss somit zwingend mit dem Bewilligungsverfahren für den Neubau des Kunsthaus-Erweiterungsprojekts zu koordinieren. Dies ist aber offensichtlich nicht geschehen, was sich mit Blick auf die verkehrlichen Bedürfnisse im Bereiche des Heimplatzes zu einem eigentlichen Desaster entwickelt.

Zur Erinnerung: Der *Heimplatz ist aus verkehrlicher Sicht von überragender Wichtigkeit für Stadt und Kanton Zürich*. Denn:

- Die Rämistrasse ist eine kantonale Hauptverkehrsstrasse.
- Die Heimstrasse ist regional klassiert.
- Durch die Rämistrasse wie auch durch die Heimstrasse führen gemäss regionalem Richtplan regionale Velorouten. Entsprechende Velowege fehlen jedoch noch vollständig.
- Sowohl in der Rämistrasse als auch in der Heimstrasse verlaufen mehrere Tram- und Buslinien. Bergseitig des Heimplatzes, zwischen diesem und dem Neubauprojekt, befindet sich eine Tramhaltestelle, eine weitere Tramhaltestelle befindet sich heute noch an der Rämistrasse vor dem Kunsthaus, diese soll gemäss Strassenprojekt aber offenbar bergwärts, in den Bereich zwischen dem Neubauprojekt und der Pfauen-Apotheke, verschoben werden. Eine Bushaltstelle befindet sich sodann seeseitig des Heimplatzes.
- Im Weiteren verlaufen um diesen Platz herum mehrere planerisch festgelegte öffentliche Fusswegverbindungen.
- Und schliesslich soll neu auch noch eine oberirdische Verbindung zwischen dem bestehenden Kunsthaus und dem Erweiterungsbau geschaffen werden. Zu diesem Zweck soll im Zuge der Umgestaltung des Heimplatzes auch dessen Überquerbarkeit verbessert werden.

Mit Blick auf diese verkehrliche Bedeutung ist der enge sachliche Zusammenhang zwischen Neubauprojekt und Strassenprojekt offensichtlich. Trotzdem wurde das Baubewilligungsverfahren *nicht mit dem Strassenprojektierungsverfahren materiell und formell koordiniert*, was nicht

nur rechtsfehlerhaft ist, sondern auch ganz massiv die *Planung der Heimplatzumgestaltung nachteilig präjudiziert*, wie der Auflageplan zeigt. Nachdem bereits das Gestaltungsplanverfahren nicht mit der Strassenplanung koordiniert wurde, hätte spätestens das vorliegende Baubewilligungsverfahren darauf abgestimmt werden müssen. Um den verschiedenen verkehrlichen Bedürfnissen den notwendigen Raum (Platzbedarf) zu verschaffen und gleichzeitig die im Gestaltungsplan vorgeschriebene besonders gute städtebauliche Gesamtwirkung des Neubaus innerhalb dieser Verkehrsachsen zu gewährleisten, drängt sich zwingend ein Koordination dieser raumwirksamen Vorhaben auf. Um dies zu ermöglichen, gibt es *zwei Möglichkeiten*:

- Entweder wird die Baubewilligung aufgehoben und die Sache zur Ergänzung (Koordination) an die Vorinstanz zurückgewiesen;

- oder es wird das vorliegende Rekursverfahren sistiert, bis das definitive Strassenprojekt festgesetzt wird, und es wird alsdann auf dessen Basis die "besonders gute städtebauliche Gesamtwirkung" des Neubauprojekts beurteilt.

Die erstere Möglichkeit ist die sachgerechtere. Sie stellt sicher, dass alle massgeblichen raumwirksamen Gesichtspunkte bei der Projektbeurteilung angemessen berücksichtigt werden, und sie entspricht damit den einschlägigen Koordinationsvorgaben von RPG und PBG.

2. Konkrete raumwirksame Konfliktpunkte zwischen Neubauprojekt und Strassenprojekt

Aus dem Auflageplan des Strassenprojekts (**Beilage 1**) lassen sich folgende raumwirksame Konfliktpunkte, welche die Gestaltung und städtebauliche Wirkung des Neubauprojekts nachhaltig beeinträchtigen, ersehen:

- Die Erstellung der neuen Tramhaltestelle im Bereich zwischen dem Neubauprojekt und der Pfauen-Apotheke erfordert zwingend eine erhebliche Aufweitung der Rämistrasse, mit der Folge, dass das heutige

Trottoir um volle 3.25 m nach Westen, d.h. zum Neubauprojekt, verschoben werden müsste. Der Bereich zwischen neuer Strassengrenze und Neubaufassade betrüge lediglich noch 4.08 m. Wenn auf diesem Raum auch noch Veloabstellplätze (mit der üblichen Unordnung) untergebracht werden müssen, stünde den Fussgängern gerade noch eine Trottoirtiefe von weniger als 2 Meter an der Rämistrasse bergwärts zur Verfügung. Zusammen mit der weitgehend geschlossenen, deutlich über 20 m hohen Neubaufassade ergäbe dies weder städtebaulich noch verkehrlich eine akzeptable Situation, schon gar nicht eine "besonders gute städtebauliche Gesamtwirkung".

- Die im Auflageplan ausgewiesenen Traminseln der neuen Haltestelle besitzen zudem lediglich eine Breite von 2.60 m, was alles andere als üppig ist, wenn der starke Verkehr berücksichtigt wird, der auf der Rämistrasse seit der Sperrung des Limmatquais herrscht.

- Die Strassenspuren zwischen neuer Haltestelle und Trottoir betragen zudem gerade noch je 3.25 m. Diese Mass ist völlig ungenügend für die Einrichtung (Markierung) der im regionalen Richtplan vorgesehenen regionalen Veloroute. Dafür bräuchte es mehr Platz gegen Westen (und damit eine Verschmälerung des Neubauprojekts).

- Die Haltestelle vor dem Schauspielhaus soll laut Auflageplan offenbar aufgehoben werden. Dies mag umsetzbar sein für die Tramlinien 5 und 9, ist es aber nicht für die Tramlinie 8. Die Aufhebung dieser Haltestelle wurde bis heute noch nie öffentlich diskutiert, und es nicht zu erwarten, dass dies ohne Weiterungen durchsetzbar ist.

- Die vorgesehene Verlängerung und gleichzeitige Verbreiterung der Traminseln der Haltestelle der Linie 3 (vor dem Neubau) würde die Strassenspuren beeinträchtigen und ebenfalls auf 3.25 verschmälern. Auch hier könnte die im regionalen Richtplan festgelegte Veloroute somit nicht realisiert werden. Ohne Ausscheidung einer Velospur ist der Sicherheit der Velofahrer aber nicht Genüge getan werden. Dafür bräuchte es mehr Platz gegen Süden (und damit eine Verschiebung des Neubauprojekts).

- Im Auflageplan sind drei Bäume längs der Heimstrasse, direkt vor dem Neubauprojekt, festgelegt. Durch diese Festlegung wird der (ohnehin viel zu schmale) Fussgängerbereich vor dem Neubauprojekt zusätzlich eingeengt. Wie sollen sich die Museumsbesucher (und auch die übrigen Fussgänger wie Tramumsteiger etc.) hier überhaupt noch (sicher) bewegen?

III. Augenschein/Gutachten

Die Rekurrentin hat in Ihrem Rekurs die Durchführung eines Augenscheins sowie den Beizug von geeigneten Gutachten beantragt. An diesen Anträgen wird festgehalten.

Mit freundlichen Grüssen

(Dr. Fritz Frey)

Einschreiben
Fünffach

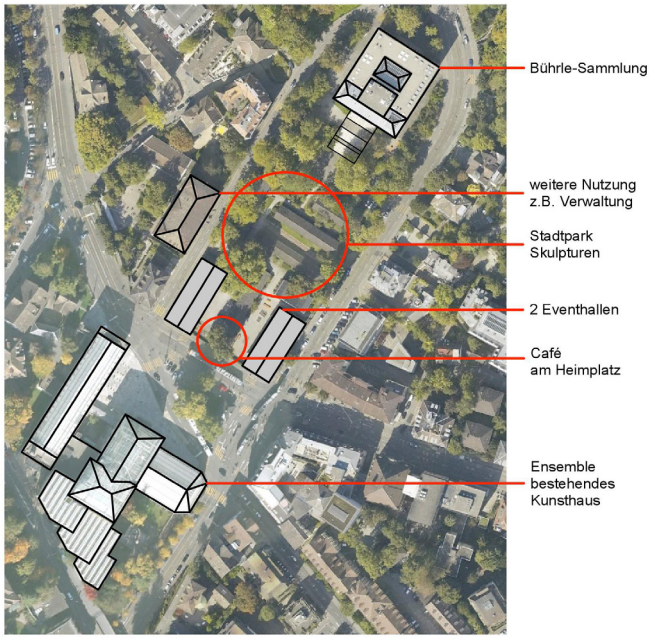
Beilagen gemäss Beilagenverzeichnis

Alternativen (Auszug aus dem Rekurs)

Lesen Sie hier die Rekursreplik vom 22. April 2014 >>

Bild rechts: Alternative zum Erweiterungsbau.

Alternative zum Erweiterungsbau: Kunst gruppiert sich um einen Stadtpark



Die locker bebauten barocken Vorstadtgebiete bzw. Ringstrassenzonen sind, wie beschrieben, sind für die Identität von schweizerischen und europäischen Städten entscheidend. Zürich besitzt nicht mehr viele Grünräume in der Innenstadt. Städtebaulich korrekte Alternativen bezüglich Kunsthauserweiterung müssen deshalb davon ausgehen, das Vorgelände der alten Kantonsschule frei zu halten und als öffentlichen Grünraum zur Verfügung zu stellen. Einem öffentlich zugänglichen Stadtpark in dieser Lage wird im Zusammenhang mit einem künftigen dritten Kronenbau (nach ETH und Universität) grosse Bedeutung zukommen, denn dieser soll angrenzend an das Areal der alten Kantonsschule, jenseits der Kantonsschulstrasse auf dem Schanzenberg, errichtet werden.

Eine der prinzipiellen Alternativen besteht in der Verdichtung auf der Rückseite des Moserbaus bei der Einmündung des Hirschengrabens in die Rämistrasse.

Die andere der prinzipiellen Alternativen ist an derselben Stelle der Website zu finden und besteht in der Nutzung der historischen Schulbauten und der Turnhallen für Zwecke des Museums. Die alte Kantonsschule, die eigentliche Mutterschule bezüglich Allgemeinbildung im Kanton Zürich, wurde unbegreiflicherweise in den achtziger Jahren für Unterrichtszwecke aufgegeben. Die Folgenutzungen haben keinen öffentlichen Charakter, was für diesen entwicklungsgeschichtlich wichtigen Bau unverständlich ist. Deshalb wurde auf der oben genannten Website auf die Möglichkeit hingewiesen, die Bührle-Sammlung in diesen Bau zu integrieren. Der Bau verfügt über einen glasgedeckten Innenhof, grosszügige Befensterung und bietet die Möglichkeit, Oberlichtsäle einzurichten.

Die Kulturstadt Winterthur hat ihre alte Kantonsschule, aus derselben Bauepoche stammend, bereits um 1950 erfolgreich in ein Museum umgewidmet. Der Architekt, Leonhard Zeugheer, war Zeitgenosse von Gustav Albert Wegmann. Beide haben übrigens das Zürcher Kantonsspital in derselben Epoche des demokratischen Aufbruchs gemeinsam erbaut. Das durch Umwidmung der Kantonsschule entstandene Museum Oskar Reinhart liegt am Stadtgarten von Winterthur, ebenfalls in einem Vorgelände ausserhalb der Altstadt. Die Zürcher Kantonsschule würde sich auf Grund der oben beschriebenen Eigenschaften übrigens besser für Museumszwecke eignen. Winterthur zeigt mit der neuen Publikumsnutzung des Gebäudes der ehemaligen Kantonsschule und auch mit der Erhaltung und dem öffentlichen Zugang zum Grünraum, wie mit einem Vorstadtgelände umzugehen ist.

Das ohnehin für eine neue Nutzung zur Verfügung stehende Schulhaus Wolfbach könnte ebenfalls Nutzungen des Kunsthauses aufnehmen. Dabei ist anzumerken, dass die Raumreserve der alten Kantonsschule durch die Aufnahme der Bührle-Sammlung bei weitem nicht ausgeschöpft wäre.

Der Unwirtlichkeit des Heimplatzes würde mit der Umwidmung der Turnhallen z.B. zu Eventhallen des Kunsthauses und der Einrichtung eines Kunsthauscafés unter den bestehenden Grossbäumen in deren Zwischenraum wirkungsvoll begegnet. Die Verkehrsanlage des Heimplatzes würde dann bergseits in einen mit interessanten Nutzungen angereicherten Grünraum übergehen. An Stelle eines nicht einzuhaltenden Versprechens einer bekömmlichen Neugestaltung des Heimplatzes, bietet sich die Gelegenheit, in dem aus der Epoche der Schanzen stammenden Grünraum einen öffentlichen Stadtpark zu errichten.

Transkript Gespräch mit Ann-Kathrin Eickhoff, Kuratorin Kunstverein Lüneburg, 9. Mai 2022

EE: [...] Es schien allen Beteiligten klar gewesen zu sein, was ein Museum ist und leisten soll.

AK: Das würde ich schon mal hundert Prozent hinterfragen, dass man weiss, was ein Museum ist. Wenn ich euch richtig verstanden habe, ist eure Frage an mich, wie gerade über Mussen geredet wird als Konzept und wie die Diskussion produktiv für euch genutzt werden kann.

Ist ja auch interessant, dass das Büro, welches das Kunsthaus Zürich gebaut hat, hauptsächlich die Museumsinsel in Berlin wieder hergerichtet hat. Und dass die Museumsinsel das erste Mal ist, dass in einer deutschen Grossstadt so massiv viele Museen an einem Ort gebaut werden. Dass es aber auch alles Museen sind, also die Gründungsmuseen, die zwei Schinkelbauten, beziehungsweise das Neue Museum und das Pergamonmuseum, in denen koloniale Objekte gezeigt werden. Und wenn man sich die Diskussion um das Humboldt Forum anschaut, genau gegenüber, ist es ja überhaupt nicht klar, was diese Museen sind, weil die Sammlungen total problematisiert werden. Das passiert ja beim Kunsthaus auch, nur dass diese Raubkunst-Diskussion in der Schweiz relativ spät kommt, in Deutschland wird die halt schon voll lange geführt. In Deutschland ist die Diskussion noch anders, weil die Raubkunst ja auch zum Teil restituiert wird. Also höchstwahrscheinlich werden die (?) in den nächsten zehn Jahren zurückgegeben, wie das der französische Staat macht.

An der TU unterrichtet eine Kunsthistorikerin, mega wichtig, Bénédicte Savoye, die kennt ihr wahrscheinlich. Das würde ich sagen ist state of the Art Kritik am Museumsbegriff, die sich natürlich hauptsächlich auf ethnologische und ethnographische Sammlungen bezieht.

Vielleicht ein bisschen zur Backstory der Kunstgeschichte, man beschäftigt sich durchaus mit Museumsgeschichte, aber es gibt auch eine eigene Disziplin, die heisst Museologie, die du in Deutschland eigentlich kaum studieren kannst, es geht immer in Richtung Archivwissenschaft, aber in den USA insbesondere, kannst du das häufig studieren, museology als Studienfach, da geht‘s um Sammlungsaufbau, es gibt viele Überschneidungen mit Bibliotheks- und Archivwissenschaft, es geht stark um das Verwalten von Kulturerbe, das betrifft wieder nur Ausstellungshäuser, wo Sammlungen existieren und da gibt es einen zweiten interessanten Punkt, um den Museumsbegriff zu problematisieren, weil, ihr habt sicher schon vom Bilbao-Effekt gehört, der Idee, dass du ein Ausstellungshaus hast, das in erster Linie grosse Wechselausstellungen zeigt, die Publikumswirksam sind. In der Logik des Bilbao-Effektes machen Sammlungen natürlich überhaupt keinen Sinn, weil du immer was Neues haben musst, in der Logik, nach der du immer neue Wechselausstellungen hast. Dass solche Museen überhaupt Wechselausstellungen haben, ist was ziemlich neues. Da entsteht ein ganz grundsätzlicher Konflikt darüber, was ein Museum ist. Ist es ein Archiv oder ist es ein Ausstellungsraum? Weil ein Archiv hat ganz andere Funktionen. Wenn man rein über technische Funktionalität nachdenkt, ist natürlich ein Archiv für Forschung da, es geht darum, dass etwas bewahrt wird, es ist tendenziell exklusiver, weil es für eine spezifische Zielgruppe ist, also für Menschen, die zu einem spezifischen Thema forschen. Gleichzeitig sind Archive und Bibliotheken die ersten öffentlichen Wissensräume, könnte man sagen. Es gibt ein gutes kunsthistorisches bildwisssenschaftliches Buch von Charlotte Klonk, spaces of experiences, das ist leider vergriffen und wird in allen Bibliotheken geklaut und irgendwie legen die das nicht wieder auf, aber das findet man als pdf online. Das war meine Professorin in Berlin, ich glaube das Buch ist eine Abhandlung ihrer Habel. Das ist so das Standardwerk in dem Teil der Kunstgeschichte, der sich mit Museumsbauten auseinandersetzt. Was ich ganz interessant finde an dem Buch, sie stellt immer die Frage von Öffentlichkeit, wer ist die Gruppe, an die sich dieses Museum richtet. Zum Beispiel der Louvre im 19. Jahrhundert war einer der wenigen beheizten Räume, das heisst, dass da immer Leute rumhängen und picknicken, weil es überall sonst furchtbar kalt ist. Da gibt es auch tolle Zeichnungen von diesen Museumsräumen.

Das wird schnell auch ein Klassenproblem, dass man sich überlegt, welche Öffentlichkeit hätten wir denn gern. Das ist vielleicht auch ein Aspekt, der für eure Überlegungen interessant ist. Weil wenn man sagt, es ist ein öffentlicher Raum und ein Kulturort, sind da schon so viele Voraussetzungen drin, die jetzt meiner Meinung nach überhaupt nicht klar sind. Ich würd sagen, dieses Museum will von der Architektur her nur eine ganz bestimmte Öffentlichkeit und es will eine bestimmte Öffentlichkeit definitiv nicht. Menschen, die wohnungslos sind, Menschen, die weniger Geld haben. Das ist ein interessanter Aspekt, weil Museum und Öffentlichkeit so genuin miteinander verknüpft sind, man denkt immer, öffentliche Orte, ah, Schulen, Schwimmbäder, Museen, aber ich glaube, dass Museen von diesen öffentlichen Orten die exklusivsten sind, weil die Voraussetzung dahin zu gehen extrem hoch sind und zwar nicht nur, weil es Eintritt kostet und man erst mal hinkommen muss, sondern weil Bildung und Zugänglichkeit sehr viel miteinander zu tun haben. Und das ist ja, was in der Diskussion um das Kunsthaus mega wenig diskutiert wird, dass es einfach eine soziale Frage ist, wer kann überhaupt in Museen gehen, wer hat überhaupt das Gefühl, sie könnten oder dürften sich in diesen Räumen aufhalten. **Die Frage ist, wem wird es zugestanden, diese Treppe hochzugehen? Und der Ort ist eh schon selektiert, da muss man erst mal hinkommen, ich finde, da wird ein Öffentlichkeitsbegriff mega unreflektiert**

eingesetzt und gesagt «aber es ist doch öffentlich zugänglich.»

FG: Auf eine Art war's auch ein Werkzeug, eine Volksabstimmung zu gewinnen. Danach bestand von Seiten des Kunsthauses eine geringe Bereitschaft oder Interesse, das tatsächlich umzusetzen. Das war der Deal, ok, zwei Drittel Steuergelder, dafür kriegt ihr einen öffentlichen Platz zurück.

AK: Es gibt zwei grundsätzlich unterschiedliche Museumsmodelle. Es gibt das Modell, wie man das meistens in Europa hat, dass es eine öffentliche Trägerschaft ist, es vielleicht einen Freundeskreis gibt, der was beisteuert, aber größtenteils sind es die Städte, die das mitfinanzieren, oder Vereine. In den USA ist es grundsätzlich so, dass die ganzen Museen Unternehmen sind, das heisst, sie haben ein Board, einen CEO und sie müssen Gewinn erwirtschaften. Deswegen hat zum Beispiel das Moma einen riesen Merchandise-Shop, deswegen sind die ganzen Museen in den USA auf private Spenden angewiesen, weil sie natürlich als Unternehmen nicht in dem Sinne öffentliche Spenden annehmen können wie europäische Museen. Da gab's vor nicht allzulanger Zeit einen Skandal, weil einer von den Hauptförderer des Whitney-Museums ein Waffenlieferant war und da ein Interessenkonflikt - könnte man behaupten - entsteht zwischen der Idee, dass man fortschrittliche Kunst öffentlich machen möchte und man das im Endeffekt macht mit Geld von jemandem der sein Geld mit … Gas verdient. In der Schweiz ist es nochmals interessant, weil es häufig diese PPP gibt. Da hast du best of both worlds, du hast den ökonomischen Teil, mit dem kannst du zum Beispiel Vermietung machen. Ich zum Beispiel bin ja auch in der Situation, ich leite einen Verein, das heisst, alles Geld, das ich einnehme und ausgebe, muss ich transparent machen gegenüber dem Steueramt, weil ich natürlich eine Steuerbefreiung habe. Und als Unternehmen hast du keine Steuerbefreiung und das Kunsthaus hat natürlich in dem Moment beides. Häufig ist es auch so, vielleicht könntet ihr das herausfinden, dass zum Beispiel für die Vermietung der Räume eigene Firmen gegründet werden und diese Firmen dann die Aufgabe wahrnehmen, während der Ausstellungsbetrieb anders finanziert wird, zum Beispiel durch öffentliche Förderung der Stadt oder durch Firmen, Vereine, Freundeskreis. Deswegen gibt es auch sehr unterschiedliche Museumsstrukturen, ob das jetzt Unternehmen sind, oder Vereine oder Mischformen, das macht sehr viel aus. Das betrifft auch was du vorhin gesagt hast, nachdem das Kunsthaus den Teil seiner Öffentlichkeit bekommen hat, gibt es kein Interesse, sich da weiter zu beteiligen, weil es schon innerhalb der Institution, würd ich sagen, einen Interessenkonflikt gibt.

EE: Nochmals eine andere Frage. Wie stehst du zu Dauerleihgaben? Das Gebäude ist ja hauptsächlich entstanden wegen dem Einzug der Bühler-Sammlung. Die Stiftung hatte auch Probleme, wusste nicht wo unterkommen und hat dann gesagt, wir sind so großzügig und spenden euch das. Dann haben sie halt ein neues Gebäude gekriegt.

FG: Im Stiftungszweck der Sammlung steht scheinbar, dass sie nur in Zürich ausgestellt werden kann, das heisst, das Kunsthaus hätte eine gute Verhandlungsposition gehabt. Das Haus ist ja vollgestopft mit Dauerleihgaben, ausser einer kleinen Ecke mit Wechselausstellungen.

AK: Das ist oft so. Der Hamburger Bahnhof würde ohne die Dauerleihgabe der Christian Flick Collection nicht existieren und die Flick-Familie ist eine der Familien, so wie die Stoschek Famile, die definitiv Dreck am Steck, Nazi-Dreck am Stecken haben. Der Bahnhof wird in den 90er Jahren renoviert, das funktioniert nur wegen den Dauerleihgaben von Flick, das ist vor allem Popart, relativ viel auch Anselm Kiefer, …, Cy Twombly, das ist der Grund auch, warum die staatlichen Museen sich entscheiden, diesen Hamburger Bahnhof, der ja eigentlich Grenzgebiet war, zu einem Museum des 20. Jahrhunderts umzubauen. 20. 21. …

EE: Kulturforum ist ja auch M20

AK: Genau. Also das passiert häufig, dass Privatsammlungen Grundstöcke bilden für solche Sammlungen und das hat auch damit zu tun, dass Kunst, wenn man über zeitgenössische Kunst redet, nicht mehr von öffentlichen Institutionen gesammelt werden kann, weil sie zu teuer ist. Die grossen zeitgenössischen Kunstsammlungen in öffentlichen Museen sind meistens privat.

FG: Als Dauerleihgaben.

AK: Genau. Ein anderes Beispiel ist die Stiftung von Peter und Irene Ludwig von soner Schokoladenfabrik aus Köln. Sie fangen früh an Picasso zu sammeln, die besitzen die größte Picasso-Sammlung ausserhalb von Spanien und im Endeffekt gibt es drei Museen, in denen Dauerleihgaben dieser Sammlung hängen: das Museum Ludwig, das wegen der Stiftung so heisst, das mumok in Wien, das auch im Untertitel Stiftung Ludwig hat und das Ludwig Forum in Aachen. Das heisst, alle drei Museen bestehen wegen dieser Sammlung, das ist eine, könnte man sagen, der besten zeitgenössischen Kunstsammlungen, die es im deutschsprachigen Raum gibt. Das sind alles Dauerleihgaben an diese Museen und die Museen tragen auch den Namen der Stiftung in ihrem Namen. Das ist ein normales Modell und man muss dazu sagen, die Stiftung Ludwig ist weniger problematisch, Schokoladengeld ist vielleicht weniger problematisch als Waffengeld, aber natürlich glaube ich auch, dass der Kunstbetrieb ohne privates Geld nicht existieren könnte, oder nicht mehr existieren würde. Das ist immer die Frage, wie unterscheidest du zwischen gutem und schlechtem Geld, weil Geld ist Geld. Das Modell gibt es oft und schon lange, nur hat sich vielleicht auch die Kunstwelt auf eine Art politisiert, wie sie es glaube ich davor nicht war. Dass Dinge wie die Restitution von den Benin Bronzen diskutiert wird, ist ja noch nicht lange der Fall. Das ist seit eh und je im British Museum ausgestellt und allen

war vollkommen klar, dass das Raubkunst ist und dass es eigentlich nicht ok ist. Aber ich würde sagen, dass erst seit es postkoloniale Theorie als universitäre Disziplin gibt, eine Diskussion darüber läuft, dass auch diese Objekte problematisch sind, dass heisst seit den späten 80er, frühen 90er. Und die Bührle-Sammlung ist insofern nochmal speziell, weil es schon so wirkt, als hätte sich das Kunsthaus ein bisschen blenden lassen. Ist vielleicht Geschmackssache, aber das ist halt nicht so eine krasse Sammlung. Wenn du das vergleichst mit der Sammlung Ludwig, ist das nichts. Der hat halt aufgekauft, was er noch kriegen konnte.

FG: Wir hatten ein Gespräch mit Florian Schmidt-Gabain, der sich auch über den Slogan lustig gemacht hat. Wer wirbt schon damit, das zweitbeste zu sein.

AK: Eben, die richtig gute Impressionisten-Sammlung hängt im Musée d'Orsay, das wissen halt alle. Es gibt ja auch häufig die Idee von einer Wanderausstellung, zum Beispiel, eine sehr gute Wanderausstellung, die ich im Kunsthaus gesehen habe, war die Picabia-Ausstellung. Vielleicht ist das für räumliche Überlegungen interessant: Ausstellungsraum, Sammlungsraum, Sammlungspräsentation, Ausstellungspräsentation, wo verschwimmen da auch die Grenzen. Und - nur für die theoretische Analyse- was sind das auch für unterschiedliche Gebäudefunktionen, ein Gebäude, das eine Sammlung hat und ein Gebäude, das eine Sammlung zeigt. Ich weiss nicht genau, wie das im Kunsthaus ist, aber es muss ja irgendwo auch Lagerflächen geben, wie stehen diese Lagerflächen im Verhältnis zu dem, was gezeigt wird und wie funktioniert die Sammlungs- und Bewahrungsaufgabe. Nochmals à propos was ist ein Museum - ihr kennt sicher das ICOM, das ist quasi die Interessenvertretung aller Museen weltweit und die veröffentlichen auch Definitionen, was sind Museen, was machen Museen. Das ist vielleicht eine gute Arbeitsdefinition, weil sie die Aufgabe des Bewahrens ganz stark in den Vordergrund stellen. Sidenote, die ICOM hat ein Pressestatement herausgegeben, dass sie es extrem unverantwortlich fanden, dass Kim Kardashian das Marilyn Monroe Kleid getragen hat. Das Problem ist, es ist im Besitz eines Privatsammlers, der kann damit machen, was er will. Die ICOM hat ein Statement rausgelassen, dass es problematisch ist, weil historische Kleidungsstücke auf eine Art behandelt werden müssen und man die nicht einfach anziehen kann.

EE: Also FSG hatte ja die Idee, die Gemälde auszuleihen.

AK: Machen die das, leihen sie die Bührle Sammlung aus?

EE: Neinein. Aber das wäre vielleicht noch lustig.

AK: Komisch, dass die das nicht ausleihen. Weil eine Sammlung die du nicht ausleihen kannst, ist für ein Museum ein krasser Klotz am Bein.

EE: Er meinte das privat.

FG: Aber im ersten Vertrag stand auch, dass die Sammlung nur genauso gezeigt werden kann

EE: Ja, das Kunsthaus hat gar nichts zu sagen.

AK: Das ist interessant, weil wenn du als Museum Leihgaben kriegen willst, musst du Leihgaben geben und wenn du einen grossen Sammlungsbestand hast, den du nicht ausleihen kannst, ist das eine krasse Behinderung für deinen Museumsbetrieb. Weil du natürlich Leihgaben brauchst, um welche zu kriegen.

EE: Auf jeden Fall für die nächsten 60 Jahren, oder?

FG: Im Februar wurden die Verträge nochmal neu ausgehandelt, vielleicht hat sich das verändert. Die wurden ja veröffentlicht, aber der alte in einer Form, die fast unmöglich zu entziffern ist.

AK: Was für ein Nazi-Krimi

EE: Wir haben wir ein bisschen Bammel davor konkret zu werden, was wir da jetzt genau umbauen, weil man ja auch über ganz viele andere Sachen und Funktionen nachdenken könnte; ob das ein Museum bleibt und man am Verständnis dessen feilt, oder wie das öffentlicher für nicht nur eine bestimmte Schicht ist, oder ob wir ein soziales Wohnungsbau-Hochhaus draufbauen.

FG: Und inwiefern die Probleme gelöst werden können durch architektonische Eingriffe.

EE: Auch die Bührle-Sache, das spielt sicher mit, aber wir müssen aufpassen, dass wir das lösen nicht wollen.

AK: Auch nicht für sie lösen wollen, ist ja auch ein bisschen zu nett von euch. Ich persönlich bin ja sehr stark dafür, Kuratieren und architektonische Lösungen viel stärker zusammenzudenken, als das in den meisten Museen gemacht wird. Klar, am Ende braucht ihr eine Form von Intervention, Pläne und so, aber vielleicht ist auch die Frage, wie können die einzelnen Akteur:innen sensibilisiert werden für bestimmte Fragen und Konzepte und Vorgänge auf der einen Seite und auf der anderen Seite was wäre, wenn ein kuratorisches Konzept für die Sammlung mit einem bestimmten architektonischen Konzept Hand in Hand gehen würde und wie würde das konkret aussehen. Das man dann nicht sagt, ok das ist die Hülle und da kann man jetzt was reintun, wie das leider häufig gemacht wird, sondern, was wäre wenn man das Installieren von Objekten in einem Raum und die tatsächliche Gestaltung des Raumes, beide Gruppen, mehr füreinander sensibilisieren würde.

Im Endeffekt habt ihr eine bestimmte Expertise, ein bestimmtes Repertoire an Gestaltungsmöglichkeiten und ich glaube, dass diese Gestaltungsmöglichkeiten sehr produktiv sein können, um genau die politisch-

gesellschaftlichen Fragen, die daraus hervorgehen, anzugehen. Das muss gar nicht so sehr in den Bereich des Politischen verschoben werden, es geht hier auch sehr stark um eine ästhetische Aushandlung. Also die Aushandlung, die stattfindet über diese Sammlung, ist nicht nur eine rein historische oder politische, sondern wirklich auch eine ästhetische. Und da ist es vielleicht nochmals interessant über das 20. Jahrhundert und das 21. nachzudenken, weil so was wie Kunstgeschichte, ein kunsthistorischer Kanon, das entsteht im 19. Jahrhundert, das gibt es noch nicht so lange. Und die Idee, dass diese Museen Meisterwerke zusammenfassen, das ist auch eine nicht so total alte Idee. Mit dieser Idee vom Museum des 20. Jahrhunderts hat man es mit einer Konstruktion zu tun, die man, glaube ich, wenn man den richtigen Hebel findet, relativ leicht umschubsen kann. Es ist ja auch interessant, inwiefern hier Geschichte als ein ästhetisches Instrument verwendet wird, als ein Instrument der Selektion, als ein Instrument für die Konstruktion bestimmter Begriffe und inwiefern stimmt das eigentlich und inwiefern lässt sich das ästhetisch an den Objekten nachvollziehen. Weil warum wird in einem Museum für das 21. Jahrhundert Kunst des 20. Und 19. Jahrhundert gezeigt? Offensichtlich entsteht es ja dadurch, dass wir glauben, dass das 19. und 20. Jahrhundert essentiell prägend für das 21. Jahrhundert sind, aber ist es denn eigentlich so? Man spricht ja auch vom langem 19. Jahrhundert und langem 20. Jahrhundert. Sagen wir, das 19. bis zum zweiten Weltkrieg. In der Logik könnte man auch vom langen 20. Jahrhundert sprechen, weil irgendwie sind wir ja immer noch im 20. Jahrhundert, weil bestimmte moderne Ideen, was ist der Staat, was ist privat, was öffentlich, sind alles Ideen aus dem 20. Jahrhundert, also DIE Ideen des 20. Jahrhunderts. Vielleicht hilft euch das auch, die Geschichte ein bisschen zu dekonstruieren, dass ihr das nicht aufdröseln und erklären müsst. Ich fand die Idee von einem Zeitstrahl ganz gut, weil das eine Form von Unterlaufen der Geschichte ist. Was sind denn die wichtigen Erzählungen, man spricht ja auch in der Geschichtswissenschaft von den grossen und kleinen Narrativen und parallel in der Zeit, oder bisschen früher fängt in Frankreich die Geschichtswissenschaft an, sich mit den kleinen Narrativen zu beschäftigen, nicht mit den grossen, Mikro Polynesien in den 1940er Jahren… Und daraufhin entsteht ja auch die ganze poststrukturalistische Theorie in Frankreich, eigentlich parallel zur Entwicklung der kleinen Erzählungen, und Foucault, wie Dinge Welt generieren und wie Regeln Welt generieren. Also es gibt ja eigentlich ganz viel Material, was schon im 20. Jahrhundert versucht, das 20. zu zerlegen und warum will man dann unbedingt an der Idee des 21. Jahrhunderts festhalten. Auch so eine total anti post-moderne Idee…

FG: Was meintest du vorhin genau, das kuratorische Konzept enger mit dem Entwurf zu verschränken? Nicht im Sinne, dass es sich an einzelnen Objekten festmacht, oder?

AK: Ich habe noch keine konkrete Idee, wie das denn aussehen würde. Es wäre eine Praxis, die das Entwerfen von Räumen und das Platzieren von Objekten parallel denken würde. Dass ihr euch nicht auf den Punkt zurückzieht, wo ihr sagt, wir machen jetzt einfach eine neue Hülle, sondern dass es in einer Wechselwirkung steht. Als jemand aus der kuratorischen Praxis sprechend bin ich natürlich umgekehrt immer mit einer Hülle konfrontiert und muss mir überlegen, was ich mit der Hülle anfange. Und das wäre ja interessant, wenn man diese Trennung auflösen könnte in eurem Projekt, weil ihr dann auch einen Umgang hättet mit der Sammlung, ohne dass ihr mit damit umgehen müsst.

FG: Dass man die räumlich inszeniert zum Beispiel? Dass man ein Ausstellungskonzept entwickelt?

AK: Und damit einhergehend Umbauvorschläge.

EE: Wir erzählen ständig, dass wir an einem Zeitstrahl haben. Der existiert so noch nicht, weil das in der Schnelligkeit, in der wir Sachen machen müssen, nicht mehr funktioniert hat.

FG: Es wird wohl weniger Werkzeug als Vermittlung.

AK: Ich finde es auch eher interessant als gestalterisches Tool.

EE: Wir haben das alles in ein google doc geschmissen, ist auch total unübersichtlich. Die Idee ist ja toll, dass sich jeder da seine eigene Geschichte rausziehen kann, aber wir mussten eh schon eine Auswahl treffen für unsere Videos.

AK: Was ich an dem Projekt ja voll spannend finde, ganz persönlich, dass es komplett ahistorisch ist. Für mich ist generell die Architektur des Büros ahistorisch. Und ich find's faszinierend wie man das schafft ahistorische Architektur zu machen nach der Postmoderne, da verknotet sich mein Gehirn immer. Das setzt so viel, was seit den 80er Jahren gesetzt wurde, wieder außer Kraft, die tun so, als wäre es nie da gewesen. Ich finde das immer ein bisschen beunruhigend, als würde sich die Postmoderne selbst in den Fuss schiessen. Weil die behauptet anything goes, wir können alles miteinander kombinieren, fair enough, dann können die da auch ihre ahistorischen Tempel bauen. Ups, auf einmal haben wir überall nur noch ahistorische Tempel. So war das aber nicht gedacht. Be careful what you wish for.

EE: Wir haben letzte Woche mit Maarten Delbeke gesprochen und er meinte, es wäre zu einfach, das in Klassizismus einzuordnen.

AK: Es ist kein Klassizismus, ne.

EE: Und er würde es näher an der Moderne sehen, so als Kiste.

AK: Wäre es Klassizismus oder Moderne, dann wäre es ja nicht ahistorisch. Also würde es eine klare Refe-

renz aufnehmen, hätte es ja einen historischen Marker. So wie der Neoklassizismus –

EE: Mit den Referenzen wird ein bisschen lax umgegangen. Ganz Berlin ist ja voll mit dieser Art von Gebäuden, die bilden dann wieder eine Gruppe, die man vielleicht in hundert Jahren beurteilen kann.

AK: Ich find den Vergleich mit postmoderner Architektur nützlich, weil da hast du auch eine Rekombination von Elementen, man könnte auch sagen "einen laxen Umgang mit Referenzen", aber der ist halt total präzise, der einzelne Architrav bedeutet mega viel. Ich glaube, bei dieser Architektur bedeutet das alles nichts mehr.

EE: Also ist sie bedeutungslos

AK: Und sie kann mit jeder Bedeutung aufgeladen werden, ist mega praktisch.

EE: Deshalb könnte sie ja total demokratisch sein.

AK: Könnte sie ja. Man muss nur den richtigen Hebel finden. Das ist doch ein schöner Endpunkt.

MD: I only have second hand experiences of the building itself.

FG: We're interested in talking to you about the facade and its horizontal lines.

MD: I don't accept them as cornices.

FG: Why not?

MD: It is an essentially flat composition. It's a surface that is articulated by horizontal and vertical lines but there is no real syntax that goes beyond that. I think in order to speak of a cornice, you should have at least some kind of hierarchy. Both, in how things develop horizontally, as horizontal layers, and how things develop in profile. That is not really the case. There is also no distinction, the lines all have the same value, the same balance, the same weights. It feels like a kind of raster, laid over a volume that tries to neutralise any sense of hierarchy over the full development of the facade. Perhaps this facade is a bit more cornicy that that one (The front one compared to the back one).

FG: True, in the back the horizontal lines just symbolise the Geschossigkeit. In the front they somehow try to mediate.

MD: Exactly. But I have to say that in pictures I find it more cornicy than in reality, because here on the image you do get this kind of shadow line and horizontal layering. But in reality – depending on the light circumstances – it doesn't come across. It works very much as a box, as a closed volume, whereas this is some kind of uniform surface drawn around.

EE: Why did you say this facade is more cornicy than the other one?

MD: Here you have an attempt to establish a hierarchy between a base, a body and a crowning element. Which has to do with the way the building lands into its urban environment. Whereas here it comes across as a pretty abstract surface. And obviously, there is a play with the heights, but it is only a reaction to the height of the floors, rather than an attempt to give an urban expression to the building. What I find essential: One of the reasons why I am interested in the cornice is the point of mediation between a building and its urban environment. Secondly it allows for an articulation of an expression, even in a very implicit and subtle way, of program, of relative importance of different zones of a facade, of entrances, and so on. Here there is, in my view, very little of that in the sense the screen only seems to follow what sits behind, at the same time doesn't really make a statement or take position with regard to the space that sits in front of the building.

EE: In an article someone wrote that the building doesn't seem to have a scale and is ungraspable. This is not necessarily a bad thing. They maybe tried exactly to blur the massiveness of this volume.

MD: This is also something we discovered through the cornice exercises with the students, that the cornice is a very effective means to play with scale. Either to confirm the scale of the building, but more often to blow it up, to make it bigger than it is. Or on the other hand, to break it down into smaller entities, or give it a kind of exaltation, granularity, that helps you to see the building itself in its urban context. And to be perfectly understandable again, it's from pictures I saw, there is very little of that. It feels incredibly automatic. Actually underdesigned. This is not a problem of this building in particular. There are a lot of buildings that suffer from underdesigned facades because they are very often binary: open or closed, often operate on one single scale, a closed surface as big as an open surface, which obviously has to do with systems of prefabrication and so on and so forth. This seems to sit a little bit in between in the sense that there is obviously some kind of system of the facade, also thought in terms of its visual effect. But as such it remains incredibly underdesigned. It seems to hover between something that is a powerful gesture, the screen has its autonomy, it has a kind of functional use. But at the same time, the way the openings are made, the way the facade is built and materialized, seems to be undercooked and it seems that there is no real – in that sense I think its problematic that it blurs the building – it seems not to take a real position between hiding the scale of the building, or just say, it's here, live with it.

FG: If you had to classify it, assign it to an era, what references would you read? Because the way DCA talk about it, they claim it to be an architectural language that can be understood by a broad public audience because it would draw on some sort of classical vocabulary -

MD: That's part of my point. In that sense it is very unarticulated, I cannot read it as a classical facade. To be perfectly honest, it isn't. It lacks things that are key to a classical facade, regardless of form, historical reference, that there is at least a sense of hierarchy between base, volume, crown, a kind of composition. I find it very difficult to see it as a composition, or something else than a very early 21st century translation of the modernist idea that a facade is an articulation of what is behind it.

FG: It's closer related to industrial building typologies.

MD: To some extent. To generic institutional buildings from the 90s and 2000s. To me this is still essentially rooted in the conventions of modernism,

in the sense that you do away with the articulation of joints, do away with profiling. And again, the fact that you have these doors which are just part of the same seriality or integrated in the same serial system - if you had to look at historical references, 1940s 1950s Italian modernism, that would be for me the closest reference. What kind of stone is it?

FG: Kalkstein.

EE: We consider the building very anachronistic on different levels. They call it a sustainable building. Our project will be a renovation so it'll be also a question of how this intervention will look architecturally. Should we choose a materiality that is as durable, or add a more dynamic, light layer?

MD: It's also violent on how it treats public space. There is no public space. To claim that there is a sense of classicism in the facade I find a bit ironic because the whole role of the apparatus of classicism is about how you articulate the transition of a building on the level of the street between inside and outside but also between what happens on the ground level and what happens higher up the facade. I'd locate it therefore rather to post-modernism.

FG: Sabine von Fischer wrote a love letter to the building and states that for her it's much closer to a Gothic cathedral, it doesn't have to do anything with classicism but these very thin seemingly load bearing Lisenen -

MD: That's it, it's so neutral that it can absorb any projections, even though, to see Gothic in this thing, requires at least some …

EE: We won't quote you.

MD: Mushrooms. I can't possibly see how you can interpret this as Gothic. But I'm probably too historicist.

EE: Inside though it is a very classical organisation of a museum. The ambition was to make a museum of the 21st century. We wonder what that means. It seems to draw on a very classical understanding.

FG: The most classical understanding ever.

EE: Private collections, exhibited in cabinet rooms.

MD: It's basically the 19th century museum. To be honest, what a museum of the 21st century should be, I don't know. The big question is what happens here. **I think the problem is in the central hall. But also in the materialisation.** I read Philip's text and I think he characterises it very well. The fact that you have the concrete, the messing. **On the level of representation it really puts this museum in the register of a shrine for private collections. In that sense it's a problem of this space in connection to the facade.** That central space as it appears to me now is literally only about representation. It's about representation of the museum as a space of conservation and display of valuable works of art. If you think about the museum as this semi-public space then I think you should be very careful about the character that you give to that semi-public space.

EE: We talked with Christoph Felger, the project architect. Why we're also doing this project is because we're interested in the planning procedures. Usually when a building is finished you have a phase to evaluate the technical performance, you don't check however if the program is fulfilled in the right way. In other typologies private investors evaluate also the program to see if the building performs well. You don't do this for a museum because everyone seems to know what a museum is, the notion is very fixed. We were surprised when we were reading the competition brief, which says the central hall should be a mediator between a museum and a mall!

MD: That's astonishing. It's also the idea that it's a privatised public space.

EE: We would be interested in finding a strategy how – at least publicly funded – buildings could have a phase introduced where use is being looked at after the supposed completion.

MD: Then I think it's important –and the reference to the mall is interesting– to find the right register for that program. One of the problems of many museums of the 1990s, early 2000s is that architecture was asked to solve or address the problems of art. Or conversely, that the cultural program is considered as a solution to an urban problem. Partly because, as you say, anyone believes to know what a museum is. If you want to critically reflect about what a museum as a public building should be doing today, think about this Überprüfung, but perhaps not necessarily with the museum as a starting point, but with the city and the environment as a starting point. What I'm trying to say is I think the museum as a program is in itself problematic, and much more fragile than we think it is, and that given the conditions that are at work here, that program is not the best starting point to think about what the publicness or semi-publicness of this building could be about. Perhaps it has to be something else, another layer, another perspective on that space, on the position of that building in the city, that you'll need to sort of throw against it almost.

FG: Another layer such as?

MD: I don't know, for instance circulation through the city. How do you move through the city, or what could be a public program that really makes sense on that site. What could be something that is not a mall, that is not commercial, that is somehow…

FG: You mean the program of the museum could be too fragile as a starting point or the question of program in general?

MD: No the program of the museum in itself. But that's my position. Again, it's fragile because on one hand it's very fixed, at the same time it's in transformation and challenged, with questions of what art is, what public art is, what art can do and so on. Those are interesting problems but I wonder if those are problems you can address or think through architecture or the design of a museum, they are more institutional. Probably you also want to work on this institutional level as well.

EE: Yesterday we should have met Ann Demeester, the new director, but somehow she's ghosting us.

MD: It's interesting to have a cornice conversation about it, because to what extent is it a problem of architecture. The architecture is problematic, because it's a very generic repetition of certain tropes which claim to have a certain pedigree in civic architecture but it doesn't really perform like that and it's not precise enough to do that, but that's also not the biggest problem of the institution.

EE: I'm at the point where I don't consider it a very bad building anymore. From everything we learned it doesn't surprise us how it looks. That's just how things happened to be. Of course it would have been nice if there was a roof terrace. With professor Girot we were talking about the garden which is a catastrophe. There are obvious things that we quickly could improve, but this other level of questioning planning procedures is more interesting.

MD: Sure, there'd be a couple of quick wins, make interventions in the facade and the entrance.

EE: It's also a luxurious discussion we're having. We could also talk about social housing in Zurich. On the other hand it's 200 millions, mostly financed by the public and this is what you get.

MD: In that sense I think it's an incredibly interesting project because it really raises the question of how important architecture is. I think your point is right, you can say the garden sucks and the facade sucks, and you could make it more attractive, more accessible and open it up, but what does that mean? What does that really instigate?

EE: We were also talking to a lot of people who think it's a fantastic building.

FG: With Silke Langenberg we were doing some sort of Schutzabklärung, to clarify what's worth preserving. One approach was the Streitwert, the fact that there's so much discussion that makes it already worth being preserved, even if it's not attached to any materiality.

MD: In Belgium I was involved in some public debates about a building in Ghent by Robbrecht en Deam, which is essentially only a roof.

E: I thought everybody loved it.

MD: No, everyone hates it! Also because it's useless and ugly, what it basically did was that it occupied a space that had been open for a century I guess, between the three historical towers of Ghent. Until 1913 there used to be buildings between the buildings, they were cleaned out to have this scenographic view of the three towers, and then they put that building literally in one of the most iconic views of Ghent. I moderated a discussion with 8 experts and 300 or 400 angry people from Ghent.

EE: We should do that too.

MD: It was a whole afternoon, there was this old man who said: Everytime I walk through this building I have a cold afterwards because of this wind! In a way it was a ritual, this discussion showed that there was a community, a collectivity, a kind of involvement. In that sense the building served a communal purpose just by being there. So I agree that there is a value in the fact that it is controversial. I don't think you should try to solve the problems of the building. As you said, its problems are very relative, there are more serious problems to solve. Probably also the problems are not situated in the building itself but in the whole process, the whole construction that sits around it.

FG: At the end of the interview Christoph Felger said: It's impossible to renovate it anyway, «Das Kunsthaus ist in Stein gemeisselt.»

EE: He also said: «For three months we were designing this building and when I heard that we won I was like: oh god no, that's going to be built now!»

FG: He was waiting for a public debate to renegotiate the design, but it just never happened. Maybe that's Switzerland.

EE: In Berlin they did the fantastic renovation, but in other projects they were so heavily criticised. In Zurich, Philip's article was the only public critique.

FG: That's also a problem of the referendum. You want to keep the discussion low before, and afterwards it's a democratically legitimised decision that no one wants to further talk about.

MD: In Belgium very often the critique is at first aimed at the procedure of how the decision was taken. We had some controversy, in Ghent and in Antwerp, one about a building where Ann Fonteye's office was involved, the other one a new entrance pavilion next to a «mediaeval» fortress in Ghent. When it was published, and I think it was a good project, there was this huge shitstorm, always about the procedures, «these architects they just design and they don't listen to this, or this, or this.» So if you have some sort of democratic instance you undercut the option of delegitimizing the decision. Once the majority has decided

it's accepted by all.

EE: Also, the choice was: in favour of the project or against a museum. So, for example Philip as an art historian couldn't be against it.

MD: At a very early stage those projects are put on rails that lead to their construction, they're obviously incredibly complex projects and have little room to complicate things any further.

FG: A question that was more present in the beginning, that we didn't answer yet though: we won't be able to change the fact that architecture is a long-term discipline, but in this case it seems as if the last 20 years were a longer timespan than other 20 years. If you think back about how things were when the project was put on its rails, it seems so far away. The building feels especially fallen out of time.

MD: In that respect you could say the rhetoric of timelessness that sort of sits in the building, also in the facade, is a bit corrosive, is a little bit perverse. Going back to problems of form, that's the problem of this generic pseudo classicism, or modernist classicism, or whatever you want to call that, it sort of promises to be resistant or able to absorb these very weird temporalities.

FG: Probably it is. It's made out of very stable material.

MD: Of course, in terms of materiality, but if you look at it formally it's incredibly dated.

Transkription Gespräch mit Prof. Christophe Girot, Jury-Mitglied Wettbewerb, 30. Mai 2022

Christophe Girot war sowohl Mitglied der Fachjury des Wettbewerbs für die Kunsthaus-Erweiterung, als auch Mitverfasser des 2014 veröffentlichten Masterplans für das Hochschulquartier. Von seiner Vision, den Heimplatz als Ouverture zu behandeln, mithilfe einer autofreien Kantonsschulstrasse die «Perlenkette» der Hochschulgärten neu zu erschliessen, sowie einen von Bäumen gefassten Boulevard entlang der Rämistrasse zu gestalten, wurde nichts umgesetzt. Schwerer wiegt in Bezug auf den Neubau jedoch die Tatsache, dass die repräsentative Hülle einer kriegsfinanzierten Sammlung am Standort des ältesten jüdischen Friedhofs errichtet wird. Obwohl er uns, wie er mehrmals betont, nicht deprimieren möchte, zeigt er sich skeptisch, dass der Geist des Ortes noch zu retten ist.

CG: Es gab da einen Friedhof, über die ganze Gegend, das ist gut dokumentiert. Keine Spuren heute. Heisst das, dass es da keinen Friedhof gab, oder dass es schon frühere gewaltige Bauten gab, die das, sagen wir mal, berührt haben? **Dieses Museum steigt ein in eine Geschichte, die über Radierung der Geschichte, oder fehlenden Respekt, sich entwickelt hat.** Es ist nicht eure These, aber ich finde die Frage wäre: Heisst das, es ist nicht der Standort dieses uralten Friedhofs, weil es keine Spuren dieser Grabsteine oder Leichen gibt? Das wäre mein einziges Fragezeichen. Ich glaube, das ist schon ironisch für diese Bührle-Sammlung.

FG: Ich dachte, es steht ausser Frage, dass das der Standort war?

CG: Das heisst, dass die 300 Jahre später alles abgeputzt haben für die neue Stadtbefestigung. Es gibt archäologische Berichte, die sagen, wir hätten vielleicht unter den Fundamenten Spuren gefunden, sonst war alles total geputzt. Ich finde, weil es überhaupt keine Spuren gibt, stellt sich schon die Frage. Es ist dokumentiert, es ist kartiert, es gab den Wolfbach und die Judengasse und dazwischen gab's während zwei- dreihundert Jahren einen Friedhof. Obwohl, in der Tat wir finden nichts, man geht bis runter, das heisst, es gab schon früher eine gewaltige Tat, also eine Verlegung dessen. Und meine Frage an Sie, spielt das eine Rolle in der Architektur? Eine rhetorische Frage. Oder kommt das nicht in Frage, an einem solchen Standort so etwas zu programmieren?

FG: Die Ausgrabungen stellen Sie nicht in Frage?

CG: Nein, Sie werden nicht über Bauzeiten in Zürich forschen müssen, das meine ich nicht.

FG: Nein, ich meine die aktuellen Ausgrabungen.

CG: Die aktuellen Ausgrabungen zeigen ganz klar, dass es ein Judengässli gab, in perfektem Zustand und normalerweise wären auf dieser Ebene auch Spuren zu finden und wieso sind die weg? Es gibt zwei Theorien, entweder es gab nichts, es ist eine Lüge, fake news, es gab nie einen Friedhof dort. Oder es gab doch einen Friedhof, aber die sind durch, ich weiss nicht, welche Gesetze während der Bauzeit verpflichtet wurden, das ganze zu verlegen. Weil, wäre es vandalisiert worden, hätte man Spuren gefunden. Man hat überhaupt keine Spuren gefunden und das ist für mich ein Rätsel. Aber ich will das nicht mehr thematisieren als das. Es ist mehr die Frage des Ortsgeistes, oder des Genius loci, der Gewichtung dieser Geschichte gegenüber dem Museum als solches heute. Finden Sie nicht ironisch, dass es auf dem ältesten jüdischen Friedhofsplatz steht? Oder meinen Sie, es ist eine Lüge, all die Dokumente und Schriften, die das bestätigen. Also es gibt Spuren, es stand immer zwischen Wolfsbach und Judengässli. Und wenn man gewisse Texte liest, würde ich sagen, es gab Beschönigungen, also bitte, der Wolfbach hat nicht einen ganzen Friedhof weg bereinigt, also man kann Spuren von Überschwemmungen sehen, aber es würde nicht einen wegradiert. Das ist für mich eine wichtige Frage, weil ich bin immer interessiert an, man könnte schon sagen, an der Seele eines Ortes, also was für ein Gewicht hat ein Ort. Man könnte total sachlich argumentieren, ja Quatsch, es gibt doch keinen Graben mehr da, deswegen sind wir davon befreit. Was war Ihre Interpretation?

EE: Für uns wirft es natürlich auch Fragen auf. Alleine weil der Museumsbau nur deshalb entstand, weil die Bührle-Sammlung einen neuen Standort brauchte. Das hat einen komischen Beigeschmack.

CG: Schon, oder? Und wir sprechen noch nicht von der Architektur, aber vom Programm her finde ich das schon ein bisschen… strange.

FG: Es bietet sich für Verschwörungstheorien an.

CG: Ich möchte nicht in solche Sachen einsteigen, ich sage nur, es bedeutet nicht, dass Sie das erforschen sollten, das wäre für mich mehr eine Doktorarbeit, um genau zu sehen, wenn es in der Tat sowas gab, wohin ist es dann verschwunden? Weil es ist keine einfache Geschichte. Das bedeutet dann für mich die pathetische Geschichte des Ortes, plus die pathetische Geschichte von Bührle, die kein Detail ist - wie verkörpert man dann ein Museum in diesem Sinn?

FG: Der Friedhof ist ja nicht das einzige, worauf der Entwurf scheinbar keinen Bezug nimmt. Der Projektarchitekt hat uns erzählt, dass sie sich schwer damit getan haben, die programmatischen Anforderungen und städtebauliche Kriterien zusammenzubringen. An einem gewissen Punkt haben sie sich für das Programm, für eine kohärente Organisation

entschieden, auf Kosten des Städtebaus.

CG: Sie meinen damit den Tunnel? Ich war noch nie dort.

FG: Ich meine, dass das Gebäude die Geschichte, aber auch den gebauten Kontext ignoriert.

EE: Er selbst ist auch gar nicht so positiv dem Gebäude gegenüber. Sie hätten immer viel damit gekämpft, wie innen und aussen zusammenkommt

CG: Sie sprechen von Chipperfield selbst

EE: Von Christoph Felger, er war der Projektarchitekt. Ihm ist auch bewusst, dass das städtebaulich keine Meisterleistung geworden ist.

CG: Teilen Sie diese Meinung?

EE: Ich finde auch, dass es städtebaulich schon auch spannendere Lösungen gegeben hätte.

CH: Jaja, wenn man die Beiträge anschaut. Aber für mich war dieser Wettbewerb weniger eine Frage der stilistischen Auswahl, als ob man wirklich ein Museum, eine Bührle-Sammlung da implantieren will. Also ich frage mich, war das die richtige Entscheidung, die Bührle Sammlung da zu platzieren, das ist für mich die Hauptfrage.

FG: Aufgrund der Geschichte des Friedhofs?

CF: Der Friedhof und der Mann selber. Entweder man trennt diese schönen Kunstwerke total weg von ihrer Geschichte oder nicht? Das ist eine ethische philosophische Frage. Man kann immer sagen, ich fand das Projekt besser als das. Es war sowieso ein ganz komischer Juryprozess, ich will nicht in die Details gehen, aber schon merkwürdig, dass zwei Pritzkerpreise auf die Warteliste gesetzt wurden… Es war schon von Anfang an ein komisches Verfahren.

EE: Aber über die Ausgangslage wurde dann ja nicht mehr diskutiert, oder? Auch darüber, was ein Museum ist, eigentlich ist das ja auch nicht die Aufgabe der Jury.

CG: Also der Sohn von Bührle war in der Jury. Das heisst, es war schon gegessen. Auf diesem Niveau, ich glaube, eine Jury kann die politische Entscheidung, die dahinter steht, nicht kommentieren. Einer nimmt teil oder nicht teil. Ich habe es akzeptiert, weil ich den Hochschulrichtplan davor während sechs Jahren erarbeitet habe. In meiner Studie gab es überhaupt keine Kiste da, es war die offene Wiese, die da blieb, mit den zwei Turnhallen. Ich weiss nicht, wo Sie hinfahren wollen, aber wenn es darum geht, die Projekte zu kommentieren, es gab Projekte, die viel leichter, sagen wir erfreulich waren. Aber die Frage ist: Wollen wir die Bührle Sammlung erfreulich machen oder nicht? Weil natürlich ist das ein heftiger Pathos, der da staht. Irgendwie steht dieses Gebäude als Signatur einer Epoche, einer Mentalität.

EE: Ich glaube, dass die Bührle-Sammlung auf jeden Fall für uns eine Rolle spielt, aber wir kritisieren das Gebäude auch, weil es öffentlich finanziert ist für eine private Kunstsammlung. Und so wie es sich jetzt architektonisch gibt, ist es total exklusiv, was nochmals potenziert, woraus es entstanden ist. Deshalb haben wir dann doch auch viel über den architektonischen Ausdruck erforscht, oder was Ansätze sein können, pragmatische Eingriffe, um Zugänglichkeit zu schaffen.

CG: Der Altbau gegenüber, ich finde ihn nicht viel mehr einladend. Wissen Sie, was ich meine?

EE: Ich glaube, das ist auch eine Frage, wie sich der Museumsbegriff verändert hat. Wir fanden interessant, dass man immer vom Museum des 21. Jahrhunderts gesprochen hat und alle fragen sich, was ist das überhaupt.

CG: Aber wenn man an Bührle denkt und seine Tat, ist es ein Museum Mitte 20. Jahrhunderts, mehr nicht, wie kann es etwas anderes sein. Es kann nicht ein fliegende Zaha Hadid Vogelform mit einer Bührle-Sammlung drin sein, ich glaube, das wäre ein Witz, aber ich bin nicht das Gebäude am verteidigen, ich sage nur, das Programm war etwas daneben, wenn es um die Gewichtung der Sachen geht. Vielleicht könnte der Vorteil vom älteren Teil dieser Vorplatz sein, der viel benutzt wird, die Leute können warten. Die andere Seite ist sehr eng, kein gemütlicher Ort

FG: Wieso wäre es ein Witz?

CG: Wegen dem Inhalt. Für mich geht es darum, was beinhaltet dieses Museum? Wir können sagen, das Museum nimmt die Bührle-Sammlung für 5 Jahre und dann geht sie weg und dann öffnen wir alles für zeitgenössische Kunst. Aber vertraglich war so klar, dieses ganze Gebäude gehört fast der Bührle-Sammlung, die wird jetzt ausgestellt und bringt viel Geld. Oder haben Sie ein anderes Verständnis vom Programm?

FG: Nein, aber unsere Position ist die, dass wir die Gegenwart akzeptieren und als Ausgangslage nehmen und sagen, es ist nicht nur eine politische, sondern auch eine ästhetische, architektonische Aushandlung.

CG: Stellen Sie sich einen Abbruch vor? Man kann immer, man sieht's in der Ukraine, es dauert 5 Minuten. Ich weiss nicht, wie es juristisch funktioniert. Ich finde auch nur schon die Idee, eine Unterführung zu machen ganz komisch.

EE: Anscheinend aus Kostengründen, günstiger als ein oberirdischer Transport von Kunstwerken.

CG: Seltsam, das heisst, alle Museen der Welt haben eine Unterführung? Aber ich finde, sie sollten kreativ bleiben, ich will nicht dämpfen, aber was stellen Sie

sich vor? Einen Anbau?

EE: Man hat den Neubau auch damit argumentiert, dass das Kunsthaus nur 10% seiner Sammlung zeigen kann und jetzt 20, also nicht arg viel mehr. Ein Ansatz wäre, dass man das Museum umdeutet zu einem Archiv. Der Bührle-Sammlung die Repräsentanz wegnehmen.

CG: Also eine programmatische Veränderung, die räumliche Veränderungen zur Folge hat. Was haltet ihr eigentlich von diesem Garten?

FG: Das wollten wir Sie auch fragen!

CG Mit dieser Graham Figur da von Philip an der Ecke, das kleine Labyrinthchen da, was ist ihr Eindruck?

EE: Furchtbar.

FG: Ja, furchtbar.

CG: Kennen Sie den Gestalter?

EE: Ja Wirz.

CG: Ja der Sohn von Wirz. Der ist auch ein bisschen ein Wirz, oder?

EE: Was mich auch verwundert, dass es zur Kantonsschule eine Trennung gibt.

CG: Eine Barriere ja. - Für mich war immer der Heimplatz - ist jetzt ein bisschen spät- ein Tor zu dieser ganzen Sequenz von Gärten. Es gibt ein Tor an der Kantonsschulstrasse, das geschlossen ist, der Weg dahinter führt zu den Terrassen der Uni. Es wäre fantastisch gewesen, eine Ouverture zu machen. Die haben genau das Gegenteil gemacht. Es wäre kein Problem, das Tor zu öffnen. Ich finde auch, dass der Garten unnatürlich gehoben ist gegenüber dem Gelände. Ich weiss nicht, ob es Räume da unten gibt? Sie haben den Garten auf die erste Etage gesetzt, das finde ich ganz problematisch. Das natürliche Terrain, dass da immer entstand, ist plötzlich als Reihenfolge von Plattformen gestaltet worden, das sehe ich als sehr problematisch.

FG: Wurden Sie dann nie konsultiert zur Programm-Formulierung?

CG: Nein, ich wurde gerufen, eine Feuerwehrübung nach Beginn des Projektes selbst, wegen der Ausführung, weil der Landschaftsarchitekt keine Ahnung hatte von diesen Niveauunterschieden und wie die gestalten, aber ich konnte nicht die gestalterische Oberleitung übernehmen. Das hätte ich gerne gemacht, dann hätte ich ganz einfach, mindestens, einen Platz, einen Ort da geschafft, wo die Leute sich sammeln können, vor diesem Tor. Wenn es nicht mehr am Heimplatz stattfinden kann wegen dieser Kiste, dass es mindestens dahinten stattfinden könnte. Aber das ist nicht entstanden

FG: Wie meinen Sie ein Tor? Ein Platz?

CG: Ein Platz. Sagen wir ganz einfach, mit Bäumen, Schatten, Sitzmöglichkeiten. Ich hätte es viel öffentlicher gemacht. Also die haben keinen Rapport mit der Geschichte. Es gab immer Wege da, Gassen und ich glaube, das ist, was wir brauchen, ein Tor zu diesem Hochschulcampus, der nie entstanden ist. Ich habe diesen Richtplan vor dem Kanton präsentiert, es wurde abgestimmt und die haben nix damit gemacht.

FG: Und meinen Sie nicht, es wäre noch zu retten? Wenn das tatsächlich als Durchgang benutzt würde, wie die Bahnhofshalle? Oder glauben Sie, es ist zu spät?

CG: Ich wollte die Kantonsschulstrasse zur Fußgängerzone machen, die haben das verboten. Da habe ich Druck von den Züribergbürger erlitten, die das sehr praktisch finden, wenn die in die Stadt fahren wollen. Ob das noch geltend ist nach 20 Jahren, weiss ich nicht, das können Sie vorschlagen. Aber wichtig wäre, dass das der Anfangspunkt wäre und dass das hier als Platz, nicht als Klotz, fantastisch wäre zu verweilen.

FG: Und wissen Sie etwas über die Baumreihen?

CG: Ich wollte vom Bellevue, bis Anfang Unistrasse ein sogenannter Boulevard, eine Allee, machen, eine Hochschulmeile. Mit Philip haben wir ein Panorama-Ausstellungsraum da hingestellt, an der Ecke Gloriastrasse, als Ausstellungsraum für die Sammlungen der Uni und ETH. Es gibt all diese kleinen Sammlungen, die machen alle ihre kleinen Ausstellungen - da wäre der Ort, wo man zur Öffentlichkeit erscheint. Die Idee, dass das so eine Achse wäre, nicht nur für Autos sondern auch Fussgänger, Velos.

FG: Der Entwurf erlaubt die Baumreihen aber nicht mehr, oder?

CG: Ist ein bisschen eng ja. Das Problem war der Raumplaner danach, der hatte den Richtplan in Teile zerrissen und nur mit der Uni verhandelt, dann nur mit der ETH. Das gesamtheitliche Konzept des Stadtraumes ist leider zerstückelt worden. Aber ich bin kein Fatalist.

EE: Also die Tramhaltestelle rutscht ja auch noch nach oben auf der Rämistrasse. Das neue Tram ist zu lang.

CG: Logisch wäre, den ganzen Platz zu verlegen (schiebt Heimplatz vor den Neubau), es hier zu schenken, und die Tramlinie irgendwo anders- wenn die wirklich so ein Ding machen wollen. Aber ich glaube, das Pissoir steht unter Denkmalschutz. Aber das hilft nicht.

FG: Es verwundert uns auch, wie getrennt die Neugestaltung vom Heimplatz und das neue Kunsthaus

geplant wurden.

EE: Hier ist ja der kleine Marmorteppich. Der hört direkt an der Grundstücksgrenze auf. Sie wollten das eigentlich bis rüber machen.

CG: Die Rämistrasse ist ja oft mit Verkehr verstopft, es ist nicht wirklich angenehm. Was sehr angenehm sein könnte, ist dieser ganze Weg vom Niederdorf. Es gibt diese ganze Wegstruktur wo man hier durchkommen kann, beim Gerichtshof, Winkelwiese, das ist ein sehr alter Weg, das wäre für Fußgänger. Ich würde der Seite (Kantonsschulstrasse) mehr Beachtung schenken als der (Rämistrasse), das war immer mein Eindruck. Weil das ist eine Kantonsstrasse, die Panzer müssen durch, falls uns die Russen attackieren, die Tram, Gross-LKWs, die Autos, Velos. Die unterschiedliche Gewichtung der Prioritäten war das Problem, die waren immer gegen diesen Boulevard, die Hochschulmeile-Idee. Wir wollten den Bürgersteigen mehr Grosszügigkeit schenken, das kam nicht in Frage, sechs Jahre lang darüber gejammert. Ich komme aus Frankreich, ich habe nach kurzer Zeit diesen Plan gemacht, für mich war es absolut logisch, dass man sowas gestaltet. Die Politiker haben das nie angenommen. Vielleicht war das zu städtisch, wobei was heisst städtisch. Ich bin nicht frustriert, ich finde nur, es ist eine verpasste Chance. Wenn man das so gelegt hätte, hätte das Museumsprogramm völlig anders reagieren müssen. Hätten sie den Hochschulgebiet-Richtplan umgesetzt, weil der ging bis zum Heimplatz. Aber er ist in eine Schublade geworfen worden und dort geblieben (31:09)

FG: Noch eine konkrete Frage: Es gab ja eine Initiative um den Pfauenpark zu retten. Wir haben auch diskutiert, weil der Stadt ein Stück Landschaft weggenommen wurde, ob eine Bespielung des Dachs eine Möglichkeit ist, das zurückzugeben. Ich mag mich erinnern, dass Sie das in einer Vorlesung stark verurteilten, die grünen Perücken, das wiege sich gegenseitig nicht auf.

CG: Doch, doch, ich habe nichts gegen Corbusianische Theorien für Spielplätze und Gärten auf den Dächern, es ist nur nicht öffentlich. Im Sinne, es kann öffentlich zugänglich sein, aber in der Öffentlichkeit bewegen sich Leute auf einer Ebene und das ist der Reiz. Man kennt die Geschichten, früher war das Rämibühl ein Ort für die Jungen, die Mädchen waren in der hohen Promenade und getroffen hat man sich in diesem Garten. So war die Mechanik der Zürcher High Society damals. Natürlich kann man ein Dach begrünen, aber es wird exklusiv wirken. Man kann das schon vorschlagen, ich weiss nicht ob es machbar ist.

FG: Und von einem ökologischen Aspekt her, mal abgesehen von Öffentlichkeitsgrad?

CG: Man kann auch sagen, die Kiste sitzt auf dem Wolfbach, man kann den auch wieder freilegen, es gibt all diese Argumente. Ich würde viel lieber eine Gartenallee hier gestalten, als Promenade vorschlagen. Man könnte sagen, das wäre der Anfang einer einer Kette… Dieser Klotz da (zeigt auf Garten), ich würde das in einen ganz einfachen Hof oder so umgestalten, Lindenplatz - keine Ahnung- es gab ein Lindentor hier damals.

FG: wo?

CG: Hier. *(zeigt auf Platz vor Altbau)* Ich kenne die alten Pläne nicht.

FG: Wissen Sie, weshalb der Wolfbach eingedolt wurde?

CG: Phu. Diese Festung des 18. Jh ging bis da oben, bis zur ETH, der Bach war schon damals kanalisiert. Ich nehme an, mit Ingenieurbauten des frühen 20. Jh, mit der Tramlinie, diese ganze Schneise hier… Das ist eine ziemlich neue Strasse (zeigt auf Rämistrasse) das ist wie ein Schnitt durch einen Hügel, ziemlich verrückte Arbeiten. Ich würde sagen, das ist kein Bach mehr seit mindestens zwei- oder dreihundert Jahren. Es gibt hier noch einen Garten mit einem riesigen Platanenbaum. Die Strasse, die zum Florhof führt. Aber wie seht Ihr Ihre Arbeit? Sie wollen einen Film machen?

EE: Wir machen Episoden zu verschiedenen Thematiken unserer Recherche.

CG: Sie zeigen das morgen?

EE: Morgen sprechen wir über was anderes, aber das ist, was wir zur Verfügung stellen.

CG: Also nur kurz, für mich steht dieser Grünkorridor, diese Garten-Perlenkette noch, es ist noch machbar, es würde hier Anpassungen brauchen, ziemlich radikal und wieso nicht ein Weg zum Dach dahinten, das wäre logisch. Da vorne seh ich nicht, aber es wäre interessant, wenn das ein externer Weg wäre, wo die Leute dann nicht verpflichtet sind, immer in die Bührle Sammlung einzusteigen. Gab es nicht ein Referendum? Positiv nehme ich an? Wie haben sie das geschafft?

EE: Man kann glaub nicht gegen ein Museum sein, so wie man nicht gegen eine Schule sein kann.

CG: Es gab Leute, die waren gegen ein Konferenzzentrum. Gegen ein Stadion. Ich finde das ein bisschen zu schnell die Antwort. Ich sehe das ganz klar, dass das die falsche Entscheidung war und ich frage mich, wie ist das zustande gekommen, was war die Propaganda sozusagen, die zu dieser positiven Abstimmung geführt hat? Wer stand dahinter? Das ist glaube ich schon ein Teil des Prozesses.

FG: Zur Zeit der Initiative wurden auch noch Anpassungen versprochen.

EE: Und die Debatte um Bührle war auch noch nicht so publik.

CG: Ja, da bin ich Ihrer Meinung, die hätten anfangen müssen mit der Bührle-Diskussion.

FG: Ich glaube, es gab viele Leute, die einfach für ein Museum gestimmt haben, nicht unbedingt für den Entwurf.

EE: Philip meinte auch, man konnte schlecht gegen mehr Raum für Kunst sein.

CG: Haben Sie Becker getroffen? Das würde ich empfehlen. Ich bin sicher, dass er von diesem Garten hier enttäuscht ist. Aber zurück zur Bührle-Frage. Wir waren unter Druck in der Jury, weil es ein Zeitfenster gab, im Erbe der Stiftung hiess es, es gibt Geld für ein Museum für die Stadt Zürich , aber nur bis dann, bis zu diesem Enddatum. Wenn die Frist nicht eingehalten wird, dann verschwindet die Gelegenheit. Die Jury war unter diesem Druck, die von der Bührle-Stiftung gesetzt wurde. Es war in diesem Sinn kein normales öffentliches Verfahren, es war ein Verfahren, das unter den Bedingungen der Stiftung stand. Haben Sie das gewusst? Das war ein wichtiger Aspekt. Ich war mehrmals in Jurys, wo es eine gewisse Unentschiedenheit gab, wo man sagte, wir vertagen, wir brauchen noch sechs Monate, die Teams müssen die Arbeit verfeinern. Wegen diesem Druck war die Entscheidung, sagen wir mal, nicht voll und ganz ausdiskutiert, wie sie es hätte sein sollen. Dieser Druck wurde immer erwähnt.

FG: Es gab auch keine Möglichkeiten für Nachbearbeitungen? Dass man sagt, diese drei Teams machen nochmal eine Verfeinerung.

CG: Es gab diese Frist und das hat die Sache von hinten komprimiert. Ich glaube Dezember, weiss nicht welches Jahr.

EE: Ich finde es interessant, weil die Sammlung ja dringend raus musste, wo sie vorher war.

FG: In den Stiftungsstatuten steht scheinbar auch, dass die Sammlung nur in ZH ausgestellt werden kann.

EE: So gönnerhaft wie es klingt, war es eigentlich eine total pragmatische Entscheidung, wo hätten sie die Sammlung sonst ausstellen können?

CG: Gönnerhaft war es schon, auch wie die Jury gesetzt war, im Sinne von die Bührle-Stiftung spielte eine Rolle in der Jury, sie war nie am Rand. Auch, dass sie diese Fristen gesetzt haben, das ist nicht die normale Arbeit einer Jury. Ich würd sagen, es war für mich keine normale, öffentliche Jury, es gab diese Bedingungen. Es gab auch beim Kongresshaus die Bedingungen mit den Eigentümern, also es gibt immer diesen Druck von Eigentümern, oder Geldgebern. Es ist schon eine Challenge diese Aufgabe

EE: Die Dauerleihgabe ist ja auch nur 60 Jahre, sie könnte dann wieder weg.

CG: Das wäre ein schönes Projekt, ja. Das Problem- deswegen kommen wir zurück zur ersten Frage- man kann nicht weg von der Gewichtung der Bührle-Geschichte, es klebt am Projekt. Man kann sagen ganz abstrakt, es gibt wunderschöne faschistische Gebäude, aber es hat ein Gewicht, es spielt eine Rolle.

FG: Aber die Geschichte klebt ja, egal wo die Sammlung ist. Das Wichtige ist doch die Auseinandersetzung damit und nicht die Tatsache, dass sie existiert, das kann ja nicht weggeleugnet werden.

CG: Also ich bin immer verortet. Ich kann die Bührle-Sammlung nicht mehr von diesem Ort trennen, es steht ironischerweise auf dem Standort eines uralten jüdischen Friedhofs, ich finde das sehr ironisch. Ich weiss nicht, ob der Geist des Ortes so einfach gerettet werden kann.

EE: Was auch interessant ist, dass Chipperfield in München das Haus der Kunst renovieren soll. Das ist ja ein nationalsozialistisches Gebäude, wo nach dem Krieg Bäume davor gepflanzt wurden. Die werden immer wieder als Schamgrün bezeichnet. Seine Idee war, die Bäume wieder wegzunehmen, damit man das Gebäude endlich wieder sieht.

CG: Die Bäume als Schleicher.

EE: Ja, fast ein baulicher Eingriff, wie eine zusätzliche Fassade. Er nimmt sie weg und negiert das.

FG: Das Büro hat ja eh eine ahisotirsche Tendenz, als ob Materialität losgelöst ist von der Geschichte eines Ortes.

CG: Aber darf ich fragen, würde eine Baumreihe etwas retten vor dem Kunsthaus?

EE: Ne find ich nicht. …

CG: Es ist nicht neutral.

FG: Aber es tut so, als wäre es neutral, als ob es sich referenzlos in der Geschichte bewegt.

CG: Wenn man zum Beispiel zum Pantheon geht in Rom, das wurde von Hadrian gemacht und Hadrian war ein ziemlich böser Kaiser. Also es ist immer das Problem zwischen Ideologie und Bauwerk. In diesem Fall ist das so pathetisch geworden, dass die Architektur eingeklemmt wurde in dieser Rolle. Sie kennen die Sache, wie verkörpert Architektur eine Ideologie und gibt es wirklich Beispiele in der rezenten Zeit von Bauten, Kulturbauten, die das machen? Ich würde zum Beispiel an Piano und Rogers denken, das war eine absolute Ohrfeige für Paris, so eine Kiste zu haben, eine Revolution auch, zugleich total antihistorisitsch. In Zürich wurde ein historisierender Architekt genommen, einer, der wirklich die Vergangenheit verkörpert in seinen Bauten. Dann stelle ich mir wie-

der die Frage, ob es gerechtfertigt ist, für die Bührle-Sammlung so eine Kiste zu gestalten oder nicht?

EE: Im Centre Pompidou würde man sich anders mit der Sammlung fühlen, es suggeriert Veränderbarkeit.

CG: Das ist zu klein hier, das würde topographisch nicht passen, es braucht diesen Abstand hier, um zu funktionieren.

FG: Die Parzelle wäre zu klein für das Centre Pompidou?

EE: Ja, das ist zu klein hier.

CG: Ja, viel zu klein.

CG: Also eben, ich bin sehr kritisch gegenüber dem Garten, es geht dabei nicht um öffentlichen Raum, das ist das Vokabular eines Privatgartens: Hecken. Ich finde es sollte ein Garten ohne Hecken sein.

FG: Auch die Idee, dass ein Garten über Nacht an dieser Stelle geschlossen wird, ist absurd.

CG: Total absurd. Wieso schliessen wir den Heimplatz nicht nachts? Oder die Seeufer? Gut. Danke. Es tut mir Leid, ich wollte euch nicht deprimieren.

Transkript Gespräch mit Ann Demeester,
Direktorin Kunsthaus Zürich ab 2022, 1. Juni 2022

Im Gespräch betont die neue Kunsthaus-Direktorin, dass der Umgang mit der Bührle-Sammlung zwar medial am dringlichsten sei, jedoch nicht isoliert betrachtet werden kann. Sie sieht die Institution als Konglomerat von Zeitkapseln, sei es das Gebäudeensemble oder die heterogene Sammlung, welche zu einem beträchtlichen Teil aus privater Hand stammt. Obwohl sie die Ausstellungsräume der jüngsten Erweiterung durchaus schätzt, listet sie ihre Änderungswünsche betreffend Neubau auf.

FG: We'll give you a brief summary of what we're working on […]

AD: That's a lot to take in, an enormous territory. In the museum world now we realize that nothing is static, that for example rethinking a collection is a process, you can find an avatar for a certain moment in time and soon it will be outdated and not relevant anymore. How dynamic is dynamic and how do you deal with the fact that you're actually conserving heritage. We used to think in very long terms, that a collection would stay a minimum ten years. Now we have moved towards 5 years but that's still too slow because time moves very fast. So I wonder if you were thinking of your interventions as processual things or -

FG: Yes. We think the museum is also interesting in terms of time, we see the extension building as an anachronism, immediately after completion it seems to have fallen out of time. So if we criticize that and take it seriously, how then should our architectural language look like if it should be able to represent a specific moment of time, but also be better capable of going with time, not reproducing the same mistakes again.

AD: Could you tell me a bit about your main points of critique?

EE: Our working title is "Bauen im Neubau", a wordplay with "Bauen im Bestand". We'd like to look at the building in a broader understanding of time, aiming towards a more processual understanding of architecture. Since it's a two-third publicly funded project we want to reclaim publicness in its expression and use, especially for the hall that was promised to connect the Heimplatz and the university quarter as it used to be connected. We approach our research through five different perspectives: The architecture of the extension building and its monumental claims, the changing landscape of the site during the last 20'000 years, the different notion of what a museum could be, the far reaching ties between the Bührle Foundation and the Kunsthaus, and lastly the planning procedures who where at play.

FG: How did you end up at the Kunsthaus?

AD: Through a process of application. There were two commissions, an international one, […] people from Stedel, Pipilotti Rist, and then a more local one, mainly representatives from the Vorstand, the city and the canton. It was a long and strange procedure because of covid. A very thorough procedure as well, a lot of discussion between the Swiss and the international commission. My guess would be that they were not looking for a radical revolution but at the same time looking for somebody who's interested in connecting the collection and the museum which is such a jam (?), such a temple to a broad society now. You could think it's strange to choose a foreigner but I think if you're a Quereinsteiger you have to get to know anything. I spent a lot of time in the city but 15 years ago. Therefore I can look at it with an open perspective, you have to learn anything afresh.

FG: Is the contract unlimited?

AD: You have evaluation criteria, and Probezeit. That's usual, museums are slow machines, you need time. If you set a five years limit, you cannot do a lot. In my generation people don't stay anymore for two decades, it's not common any more.

FG: What exactly are you responsible for as a director?

AD: I'm the general director, like in my previous job for a smaller museum. The general director is responsible for the artistic and curatorial part, but also for fundraising, development, marketing, communication, the whole gamut.

EE: Why are you interested in the Kunsthaus?

AD: I love the collection. I started out in the museum world as an assistant curator. Then I moved to some sort of Kunsthalle, which had no collection, but personally I love to work with a collection. It's a burden but it's great to work with objects to tell stories. Moreover I specifically love the Kunsthaus because it's some sort of museum of beaux arts, not a museum of fine arts, it goes from medieval times until now and I find that fascinating, that it's transhistorical, it's not limited to a specific period. That was a big reason for me. Also the fact that it's so eclectic, it's not encyclopedic, it doesn't tell the linear story of a history from A to Z, it has different batches from Munch, Giacometti, Hodler, it's consistent but also a bit strange. And what I also loved was the fact that it's a museum

that has an immense amount of masterworks but it's not very well known in Europe, it's not the Louvre or the Musée d'Orsay, not this kind of gigantic canonic museum, which I'd be interested in as a visitor but wouldn't want to be in charge of. And I've also been superficially fascinated by Switzerland, I come from Belgium myself, a European country with a composite identity and this is what fascinates me, how a country that is already in itself a collage, how it deals with an influx of new people coming in, being at the centre of Europe and not in Europe at all. And also –it's all very generalizing– what intrigues me, also in my home country, that there's a very strong conservative strand in society but also a very strong undercurrent of madness. I think Harald Szeemann once said that there's only three visionary countries in Europe, Austria, Belgium and Switzerland, where you have the combination of conservatism and at the same time craziness. Of course it's a romantic idea, it's not how reality operates, but I find it fascinating if you look at the cultural history of Switzerland. Also that Zurich is the base of Dada, there's all these elements that intrigued me. I find it interesting to start anew, to try to understand a new context. And, again superficially, I think Switzerland is on the brink of a lot of things happening, maybe a little bit slower than for example in the Scandinavian part of Europe, or in the Netherlands when it comes to decolonizing institution or talking about inclusion and diversity or dealing with traumatic histories. I think it's at a junction where things are happening and where you think Ah there's something to be done.

FG: We were surprised, talking about the collection of the museum you mentioned, the new extension building was claimed to represent the museum of the 21st century, whereas in terms of its architecture but also its content, the notion of what a museum is seems to be a very old one. Is it a wish of you to bring it closer to a contemporary notion?

AD: I see the museum as a whole. Of course the focus is now on the extension but it's just one part. The Kunsthaus is an architectonic collage, you have the Moserbau, Müllerbau, Pfisterbau and now Chipperfieldbau, it's already all timecapsules. You know it better than I do, every element represents another era, also physically, you enter the Art Deco of Moser, and then this bombastic Pfisterbau, then Müller, which we, or I, still consider this brutalist unmanageable space that I'll probably love in ten years time. And then Chipperfield who tries to be timeless, no? Or, I think that's the idea, it's not a museum of the 21st century, it tries to be as undefined as possible. So I don't see the Chipperfield separately. One of the architects I greatly admire is a small office in New York called solid objectives, SOL-IL. The founders are Chinese and Dutch and they once talked about the museum I previously run. We developed a renovation project for it which didn't go through. The basis of the concept was: the collection of the museum is a collection of objects of different times, but also the architecture itself is a collection of rooms, it's also a collection, and I really feel that very strongly in the Kunsthaus, it's a collection of all different time zones. Together on one hand that's problematic, because it has no unity, no cohesion, on the other hand, if we try to work with that in a different way, it could be an advantage because you move from one atmosphere to another. And all of the buildings are very closed from the outside. The Moser is literally a temple and both of the other ones are buildings that don't have any transparency or liminality. I can't focus just on the Chipperfield, but that'll be a process of years. Because now, that one part has, by contract, three private collections in it. What then is the logic between the two buildings, what's the identity of one, what's the identity of another, that's incredibly interesting material to think about in the future.

EE: We too of course have to think about it as a whole and the problem of exclusivity is not only one of the extension. Why I often think of it individually is, because there are these three collections and especially the Bührle-collection which has been the starting point to make a new building. One argument was to show more of the Kunsthaus-collection itself; we wonder how the general collection is merging. You have this transhistorical approach, regarding the contaminated history of some of the collections. It might help to work with them more loosely but that's then of course limited to contracts, for 60 years.

FG: We're wondering how it is possible with a curatorial approach to change some of the collection's representative character, because now the architecture is giving them even more validity, literally carving it in stone.

AD: I understand what you mean. There's a couple of things at play. I think the collections have been used as a catalyst to have an extension, that they're not really the reason, there was a desire. Up to now museums in Europe supersize, they want extensions to show more of the collection and I think here, Bührle, Merzbacher and Loser were excuses, or catalysts to get it going. Because the Bührle-collection, apart from its very problematic history of origin, is a fantastic collection of Impressionists. The only comparable thing is the collection of the museum MASP in Sao Paulo from Assis Chateaubriand, who was also a contemporary of Bührle. So I think it was used as an excuse, but that's my educated guess. The other thing is, that the rest of the Kunsthaus-collection itself is also very much based on private collections. In the old building you have the Ruzicka Collection of old masters, you have the Knecht collection, you have the Giacometti Stiftung collection, it's in that sense a mini-version of the Metropolitan, a Sammlung of Sammlungen, it's not a public museum that has started collecting and then - it's been all kinds of private collections that have been added as sort of parasites on to the collection and now it's this collage of different bodies. And that's one thing I'm wondering about, maybe we should accentuate that more, Bührle, Merzbacher, Loser are not

alone, this is the nature of the Kunsthaus that it has all these private collections that became public, some by donations, some by extended loans. This heterogeneity is not only in the type of art but also in the type of relationship between private and public. That's one thing we are thinking about and the other thing is of course what you mentioned, now the Bührle-contract is public which is quite unique, you can see now what we can do and what we can not do. The public eye is on Bührle, but we also have Loser and Merzbacher, they're also entities that we cannot break up. Both Gentlemen are still alive so you can have a conversation which is different. But still they're capsules. Regarding Bührle we're thinking about rethinking the collection, its context but also its hanging. One thing is how you contextualize it, the other how you physically show it. That's a process that we're gonna start, with a more public component that we'll develop in different phases. I'm sharing my thoughts with you, it's not worked out yet, I haven't even started. One of the personal problems I have with that is that, if we do that and focus on Bührle, we should actually do that with the whole, how does the collection of Knecht relate to Merzbacher? We're gonna start with Bührle, because that's most on fire but I think one of the interesting things about Kunsthaus is the fact that it has so many private collections. In a museum private collectors are always an actor, mostly the audience doesn't see them but they're always part of the ecology of a museum, whether through donating money, acquiring artworks, or being on the board. At the Kunsthaus they're at the forefront, they're very visible, we should articulate that. But does a general audience care? Do they want to know who the collector is or do they want to see art? (28:21) It's interesting for art interested people, those are questions I want to discuss with the team, not only how we use the building but also how we think the building. It was designed with a certain purpose or focus but it doesn't mean we have to use it like that.

FG: You don't feel constrained by the building?

AD: No! Actually, I mean I love the interior, I think the rooms are very beautiful. Maybe I'm poisoned because when I was young, before I came to the Netherlands I worked in Germany as an assistant curator and I was responsible as a completely inexperienced person for the Baubegleitung for a new museum in Herford, Marta Herford built by Frank O. Gehry. It was super interesting but that building is impossible as an art space, that **I'm so happy that the Chipperfield one is just about light, walls, it's calm, it's modulated, it doesn't propose any conditions on the art works, it proposes a lot of conditions on the public. I completely understand your critique, that it's closed, like a cave of Alibaba with the little golden door, like a brutalist facade and the hallway is too impressive and the garden is dead, but the exhibition spaces I think are great.** I don't see it as an impossible building. As it tries to be so neutral you can do something with it, you can not see it as a white canvas but –

EE: I think it's very pragmatic. When there was the competition in 2008, they selected 20 offices out of 214 applications and most of the 20 proposals looked quite similar. Also the typology of the offices was as homogeneous as the proposals, all similar generation, hardly no women. Also the program doesn't really fit the plot. We talked to the project architect from Chipperfield Architects who also has his doubts about the building. That's why I think it's very pragmatic, it's more elaborate in its inner organisation, we were told that the architects had big problems bringing the inside and outside together, they focused on the inside and the lighting, so I'm happy that you say that it's very good exhibition rooms.

AD: This is not to avoid critique, but I think there they really succeeded. How the space is modulated.

FG: So you think you can further follow a transhistorical approach?

AD: Yes but I want to be open to the new circumstances. I'm interested in mixing up time periods or allowing other people to create associations, I'm not the chief curator. But I also think we have to see if this suits now. It's my natural inclination, it's also in l'air du temps - I don't know what the expression in English would be

FG: Zeitgeist?

AD: Zeitgeist is so bombastic, it's massive, whereas l'air du temps is a bit more light–
Breaking up chronological order is very much happening all over Europe. Frans Hals museum started researching the phenomenon about 8 years ago, you saw that it happened at the end of the 20th century and now it's back again. For me the premodern origin of the museum is transhistorical because it was the cabinet of curiosity and then came art history and classification and order and separating things and then again, you saw some counter movements saying yes, it's interesting researching art chronologically per style period school but to experience it you don't need that. I find it fascinating in Switzerland it pops up, in the Kunstmuseum Winterthur they have this very funny transhistorical combinations, also il musée de l'art et de l'histoire in Geneve, I love their current display which is very much critiqued by … (?) where everything is mixed. I think the typology of these museums who have multiple collections is changing in general, it's not just something I personally like, it's no longer an exception. Especially for museums with collections from different times it's a very logical thing to do, if you are a museum for Gegenwartskunst, it's not so logical to be transhistorical. For me it's also about introducing an artist's logic into the collection. (?) collections are always looked at with the art historians eye of classification, artists are not wilder but they are not so restrained by all sorts of categories. I think it suits our time, maybe in ten years it will no longer be

relevant, maybe then we again need order and purity.

EE: I don't know so much about- some collections stay in museums for ten years, is it usual that they travel to other museums? Or go back into a private one? Is there an interest in…

AD: Getting rid of Bührle?

EE: Yes, or exchanging collections.

AD: That's not very usual. What often happens is that a private collection travels to different museums, but once they find a semi permanent place in a museum they usually become part of the idea of the collection. And I must say this type of long term permanent loan, I'm still searching for specific international comparisons. Because very often these are also promised gifts that after a certain period will become part of the collection. That is not the case with Bührle and not yet the case with other collections. There's a moment usually for the collections to settle down and not again be transferred. Also an interesting story for me is the collection Thyssen Bornemisza which is now in Madrid. The idea was that that would come to Zurich, but now it's in Madrid and I don't think it'll ever come to Zurich. When private collections become public they try to settle down.

FG: From what we've heard in our interview it seemed that the Kunsthaus was in a very good negotiation position because the foundation didn't seem to have a lot of options where else they could go, it needs to be in Zurich. So we were surprised that they managed to get a museum for free and kept all the rights for how to display and deal with it. I guess now with the new contract it changed.

AD: The new contract allows more variety, the museum to be curatorially more free with the hanging and also with the contextualization.

EE: The history of the collection is problematic but I find interesting the figure Bührle himself, he invested a lot in the architecture of Pfister Bau and the display of the Höllentor, it's a figure that has a lot of architectonic expression in a certain way, that's what it makes a bit different.

AD: He cannot be disentangled from the history of the Kunsthaus, not from the buildings but also not from the collection, even exhibitions, he financed quite a lot. I **imagine some people saying that we should just get rid of that collection but even then he's still there, he is a Siamese twin to the Kunsthaus, the Kunsthaus has to deal with him in one way or another. On the other hand I also feel, being an outsider, he is pars pro toto for how Switzerland is struggling with its neutrality during the second world war, which your generation accepts that is was not neutrality**, it was deeply enmeshed on both sides.

EE: I'm German, so I have a different approach anyway.

FG: We were talking to two curators who work for the Kunstverein Munich, of course a very different kind of contamination. There they hired an archivist, they created a new position which starts to deal with the institution's history that has never been dealt with, and to work on how this history is displayed and put into discussion with the public. We were wondering if this is discussed at the Kunsthaus as well. There's this little documentation room, which is not very…

EE: In Munich they created this position and they invited an artist, Bea Schlingelhoff to be that archivist. She made an exhibition where she was reproducing the hanging of the exhibition for Entartete Kunst but without the pieces, just with darker shadow-like rectangles, and she also wrote an open excuse for the institution. We thought it's an interesting approach to invite someone to produce these artworks but at the same time they are very much connected to the structure of the institution itself.

AD: I know the project because we just did a project with Bea Schlingelhoff at the Frans Hals Museum around the figure of Judith Leyster, the only female 17th century painter that was actually a professional artist. I think it's an interesting approach but I think you can't just delegate the responsibility to an artist, we have to work on it as an institution. On one hand that has been done because the history of the involvement of Bührle with the Kunshaus is very clearly documented in lots of publications, we also have our own Provenienzforschung, but what is the big challenge is how do you make this more polyphonic. Because **it's much more than Bührle and the Kunsthaus, this is Switzerland dealing with the history of the second world war, it is about the influence of collectors in general on museums, about how dirty money is omnipresent in the artworld, it's about all these issues. We have to continue working on that as an institution in different ways. I don't think you can exorcize it**, you cannot make one project and then say now it's done, if you polarize it, things will always pop up, we see history differently from the present day, new issues will arise, we'll have to deal with it, openly. So many people told me oh man I'm so sorry for you, you got this great job and now it's all about Bührle– I think it's interesting because it's not just Bührle, he's the lid on Pandora's box, not to excuse him. It never stops. At the same time the Kunsthaus is more than Bührle, so the focus should be off him, that's the balance we'll have to find in the coming years, how do you address it without it becoming the only focus.

FG: Last questions about your architectonic wishes–

EE: We can be your architects! If you have a program in mind.

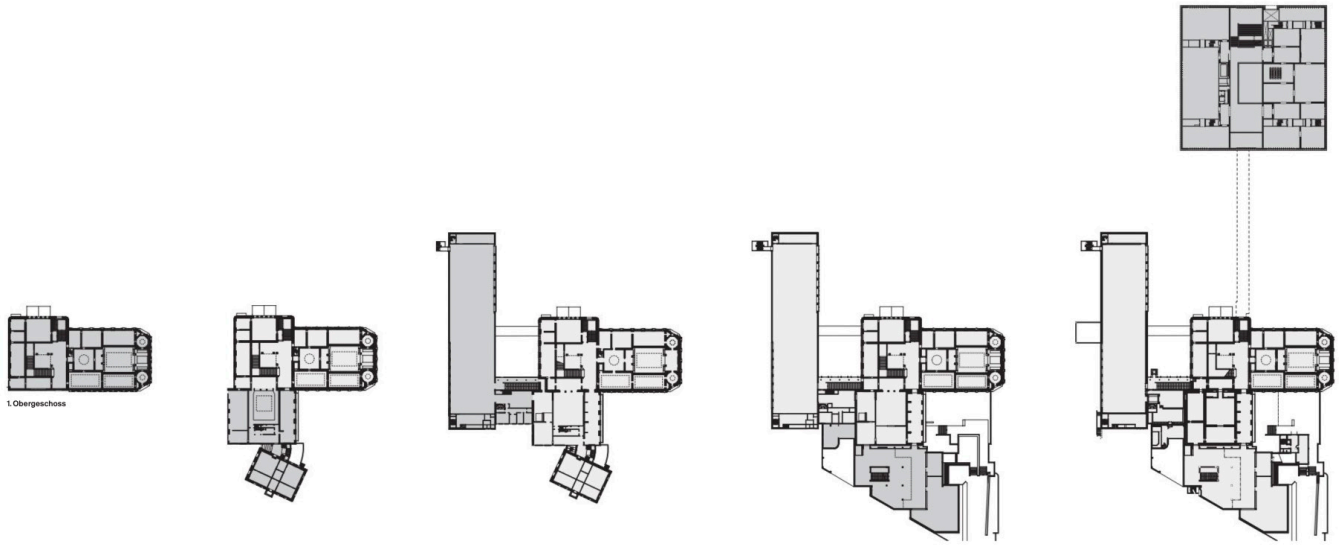
AD: Hehe! It's not about me, but, I like this foyer, I also understand that it intimidates people but I think it's because it's empty, it has no program, it's not as impressive as a Turbine hall, but– we can fill it with activities, but I'm also curious what functions could it have regardless of the fact that we can program there performances and talks, it has so much potential, so what can be done?

FG: We thought since the Schauspielhaus doesn't have a proper foyer…

AD: That's not a bad idea. But then does it need a bar? Chairs? Should it be a lounge space? What needs to be added? Same for the garden. I think it's amazing that there's a garden but now it's not inviting. It's a blank canvas, you're not gonna go and sit there. It needs something to be more homely, more freundlich. Another thing, I would first have to understand what the requirements of David Chipperfield are, the building now doesn't have any signage, it has a facade and a door but it doesn't say what it is. You cannot change the door, you cannot make it bigger or have a hole in the wall, but how can you make the building a bit more inviting, and friendly. What can be done to work with this facade, make it wink a bit? It's not a building that smiles, it's like the cave of Alibaba where you need a password. Another one is much more conceptual. What is actually the connection, how can we optimally make use of the fact that we have all these different atmospheres in all the buildings? Now as a visitor you easily get lost. I think we have to make it logical or make it a sort of maze, a labyrinth where you get surprised.

EE: [...] Avoiding cosmetic interventions.

AD: Another question I have regards the restaurant: Should it be a restaurant? Because that's, of all the buildings, the most transparent part, literally and symbolically, it's the only part that sits on a square. These are parts of the building that maybe you could use to make it more friendly and accessible. Also the auditorium, it's a beautiful Zeitmaschine.



Die Zeitmaschine *(Zeichnung: Werner Huber, aus: Hochparterre Themenheft Oktober 2021)*

Transkript Gespräch mit Richard Hunziker
Präsident Stiftung Zürcher Kunsthaus, 8. Juni 2022

Das Gespräch wurde kurzfristig abgesagt augrund von Zweifeln an unserer Unvoreingenommenheit.

Transkript Gespräch mit Dag Vierfuss, 06.07.2022
Vertreter des Kunsthaus Zürich im Projektteam 2010–2023

Dag Vierfuss vertritt während 13 Jahren das Kunsthaus als Nutzerin im Projektteam. Als Verfasser des Projektpflichtenhefts ist er stolz, wie nahe das gebaute Resultat an der damaligen Bedürfnisforulierung liegt. Den Werbeslogan „Museum des 21. Jahrhunderts“ hält er durchaus für angemessen, angesichts der technischen Pionierleistung, die neue Standards schafft und das hochkomplexe Klima- und Sicherheitssystem in eine derart „archaische“ Form zu verpacken vermag. Das Gespräch findet unter der Bedingung statt, dass die Aufzeichnung nicht veröffentlicht wird.

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

FG: Du scheinst sehr zufrieden.

DV: Ja ich bin super happy!

Transkription Gespräch mit Pipilotti Rist
Künstlerin und Autorin von «Tastende Lichter»

Ein Gespräch wurde drei mal in Folge aus gesundheitlichen, sowie terminlichen Gründen abgesagt.

«Tastende Lichter» von Pipilotti Rist ist ein Werkkomplex, der in Zusammenarbeit mit der Lichtdesignerin Kaori Kuwabara entstand und dessen erster Teil bereits 2016 installiert wurde. Es ist das erste und bisher einzige, für längere Zeit intendierte Werk einer Frau auf dem Heimplatz. Die Idee wurde in enger Kooperation zwischen Rist und Museum in der Vorbereitungsphase der Ausstellung «Dein Speichel ist mein Taucheranzug im Ozean des Schmerzes» entwickelt, welche vom 26. Februar bis 8. Mai 2016 im Kunsthaus stattfand. (...) Der zweite Werkteil wurde anlässlich der Schlüsselübergabe zur vierten Kunsthauser-weiterung am 11. Dezember 2020 um 16 Uhr zusammen mit dem Plan Lumière der Stadt Zürich eingeweiht. Finanziert wurde er aus dem Kunst- und Bau-Fonds der Kunsthaus-Erweiterung.395 Er besteht aus einem hohen Mast auf der Mittelinsel des Heimplatzes, aus dem fünf «Moving Lights» die umliegenden Fassaden von Kunst- und Schauspielhaus und den Bodenraum des Platzes in der Dunkelheit beleuchten so-wie aus Videoprojektionen auf die Nischenfigur Der Jüngli von Paul Oswald. *(Text aus* Kunstinsel Heimplatz? Eine Platzarchäologie *von Viviane Mathis. Bilder: Kunstgiesserei St.Galllen)*

Workshop «Können wir das Kunsthaus retten?»
18. und 19. März 2022, ETH Zürich

Der Fachverein Architektura organisiert am 18. und 19. März mit der Unterstützung von Berit Seidel und Simona Ferrari den zweitägigen Workshop zur Frage «Können wir das Kunsthaus retten?». Es werden Inputs geteilt von Philip Ursprung zur geschichtlichen Einordnung, von Emmanuel Christ zum Jurierungsprozess, von uns zu unserem Recherchestand, sowie von Maurin Dietrich und Gloria Hasnay zur Ausstellungspraxis des Kunstvereins München. Teilnehmer:innen erarbeiten am zweiten Nachmittag mithilfe von Collagen und kurzen Präsentationen Vorschläge zum Umgang mit dem Neubau.

HOCH PART ERRE

Können wir das Kunsthaus retten?

Studierende der ETH und der ZHdK gingen im neuen Kunsthaus Zürich der Frage nach, wie die Architektur auf die Provenienzfrage der Bührle-Sammlung reagieren kann. Mit-Organisator Nicolás Egon Wittig berichtet.

Nicolás Egon Wittig* 19.04.2022 18:40

Seit Erich Keller im September sein Buch ‹Das kontaminierte Museum› veröffentlicht hat, hält die Frage nach den Provenienzen der Werke in der Bührle-Sammlung, die prominent im Chipperfield-Erweiterungsbau des Kunsthauses Zürich ausgestellt wird, die Zürcher Presse auf Trab. Die Diskussion prägte zuletzt auch die politische Debatte zu den Stadtratwahlen mit, zumal das neue Zuhause der umstrittenen Sammlung auch eine grosse Herzensangelgenheit der letztendlich doch mühelos wiedergewählten Stadtpräsidentin Corine Mauch gewesen war. Dass die Kunsthaus-Gesellschaft die hochkarätigen Werke den skrupellosen Geschäften des seinerzeit reichsten Mannes der Schweiz, dem Waffenfabrikanten E. G. Bührle zu verdanken hat, war also bereits den meisten Studierenden bekannt. Als die architektura im November zu zwei Führungen mit Philip Ursprung im Kunsthaus einlud, bildete sich jedoch in der Diskussion ein neuer Gedanke: Dass die Architektur, mit der Sir David Chipperfield 2008 die Jury überzeugen konnte, in ihrem steinernen, schwer angreifbaren Klassizismus, möglicherweise ihren Teil dazu beiträgt, dass die jüngste Debatte um die Verstrickungen der Schweiz mit dem NS-Regime so harzig vorwärtskommt. Die Gruppe beschloss also, nach Ideen zu suchen, wie mit Mitteln der Kunst und der Architektur jener Tendenz beizukommen sei, die Daniel Binswanger unlängst in der Republik als «Antisemitismus der Indifferenz» bezeichnete.

Studierende im Chipperfield-Bau

Notizen zu Philip Ursprungs Input am Workshop «Können wir das Kunsthaus retten?»
Professor für Geschichte und Theorie der Architektur, ETH Zürich, 18. März 2022

Der Botschafter Kenias bei den Vereinten Nationen, Martin Kimani, hat am 22. Februar in einer kurzen Rede im Sicherheitsrat auf die bevorstehende Invasion der Ukraine reagiert. Es war eine kurze, knapp dreiminütige Rede. Kimani kritisierte verglich den absehbaren Uberfall der Russischen Föderation auf die Ukraine mit der Kolonialgeschichte Afrikas. Er warnte vor der gefährlichen Nostalgie von Imperien, die Grenzen neu ziehen wollte und sprach von der „Glut toter Imperien".

Das Bild der „Glut toter Imperien" - „amber of dead empires" - hat sich mir eingeprägt. Es rückt den jetzigen Krieg in einen grösseren Zusammenhang, einen historischen Trend, dessen Beginn in die Zeit des endenden Kalten Kriegs zurückreicht, in die 1990er Jahre. Den Trend, schwindende Macht und Grösse von Imperien aus der Zeit des 19. und 20. Jahrhunderts wiederzuerlangen, Grenzen so zu ziehen, wie sie während der Blüte der Macht waren, frühere Vorrangstellungen wiederzuzustellen und zu sichern. „Make America Great again", „Make Brain great again", „Belt and Road", „Grossrussland" - dröhnt es.

Gibt es einen Zusammenhang zwischen diesem gewalttätigen Trend und dem ungefähr gleichzeitigen, seit den 1990er Jahren anhaltenden Boom von Museumsbauten? Gibt es einen Zusammenhang zwischen dem Ruf nach Alter Grösse und dem Ruf nach Grossem Altem? Hat das jemand gesagt „Make museums great again?"

Museen, in erster Linie die europäischen Museen, sind eng mit dem Nationalismus und Imperialismus des 19. Jahrhunderts verbunden. Mit ihrem „Auftrag" zu sammeln und zu bewahren standen sie nie am Rande der Imperien, sondern in deren Zentren. Der Louvre in Paris beinhaltet die Trophäen und Kriegsbeuten der imperialen Feldzüge Napoleons im frühen 19. Jahrhundert. Der Theoretiker Thomas Richards hat in seinem Buch The Imperial Archive argumentiert, dass das Britische Museum unter anderem auch deswegen entstand, weil das Empire zu komplex zum Regieren geworden war und es einen Ort brauchte, wo die Kontrolle über den Erdball symbolisch repräsentiert werden konnte. Erst seit kurzem werden die Elgin Marbels in Parthenon Sculptures umgetauft. Die Museumsinsel in Berlin ist eine Schatzkammer, wo nicht nur Skulpturen, sondern ganze Tempel der Expeditionen zu den Stätten der Antike im späten 19. Jahrhundert angehäuft sind. Die seit einem Jahrzehnt geführten Debatten um Restitution von Kulturgütern ist ein Spiegel des zögerlichen Rückzugs der Imperien. Aber der Prozess ist zäh, denn wir haben die Expropriation durch Bildung und Sprache naturalisiert und in die europäische Vorstellung von Kultur einverleibt. Der Eurozentrismus sitzt tief: Schliemanns Welten heisst die Sonderausstellung, die im Mai auf der Museumsinsel in Berlin gezeigt werden wird.

Wie lange wollen wir noch warten, bis der „Bührle-Saal" des Zürcher Kunsthauses neu benannt wird? Warum ihn nicht „Sophie Täuber Saal" nennen oder „Pfister-Bau" nach den Architekten oder „Hall of Dada"?

Ich überzeichne bewusst, wenn ich spekuliere, dass ein Zusammenhang zwischen „Make Britain Great Again" und dem Museumsboom besteht. Aber vielleicht hilft es, zu verstehen, wie es kommt, dass die Museen und das Monumentale fast wie Synonyme verstanden sind. Könnte es sein, dass wir uns erhoffen, mit grossen Museen das Schrumpfen der Imperien zu bremsen? Verkörpern sie – vielleicht unbewusst oder zumindest ohne es zu wollen, deren Anspruch auf Hegemonie sollen, und sei es eine eurozentrische Wertehegemonie?

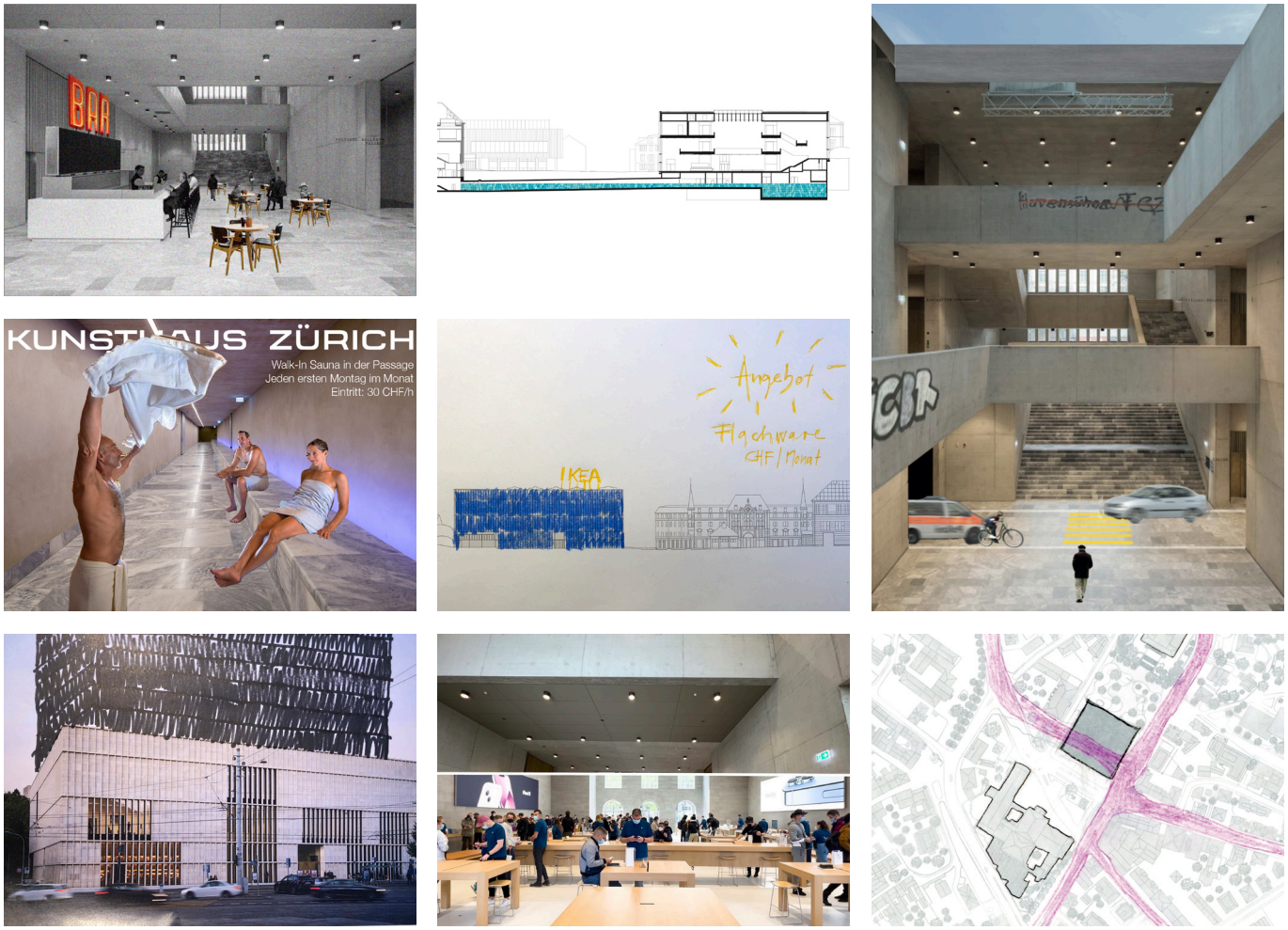
Vielleicht greifen die Begriffe zu kurz. Vielleicht zeigt die Räumlichkeit, die Materialität, die Oberfläche, die Atmosphäre auch etwas, das konzeptuell nicht so klar fassbar ist. In diesem Zusammenhang interessiert mich das im letzen Herbst eröffnete Gebäude von David Chipperfield Architects Berlin besonders, weil es so offensichtlich wie ein Damm, eine Staumauer, ein Tresor im Raum steht.

Dies ist der Grund, zuerst auf die Architektur zu schauen, auf die Anordnung der Räume, die Bewegungsführung, die Sichtachsen, die Oberflächen, die Böden, Decken, Bänke, Treppen, Korridore – und weniger auf die Geschichte der Institution, der Sammlungen und der Ausstellungstätigkeit. Eure Sicht, Eure Kritik, interessiert mich. Was würdet Ihr verändern, welche Eingriffe würdet ihr vornehmen, wie lässt sich das Bestehende korrigieren oder einfach neu benennen oder neu sehen. „Als erstes würde ich den Eingang auf die andere Seite nehmen", meinte eine Studierende bei unserer Führung. Die Menschen würden den trostlosen Garten neu nutzen, die Staumauer würde vom Lärm des Heimplatzes schützen. „Gratis-Eintritt, weg mit dem Bank-Tresen" meinte jemand. Solche Eingriffe ändern viel, ohne dass man das Haus gleich abreissen muss.

Ich blicke von jetzt auf die Architektur, will aber auch einen kleinen Abriss über die Geschichte der Institution geben. Zürcher Kunstgesellschaft im ausgehenden 18. Jahrhundert gegründet. Beginn der Sammlungstätigkeit. Museumsbau von Karl Moser 1910. Erweiterung durch Ausstellungsflügel 1958, Gebrüder Pfister. Erweiterung durch Erwin Müller 1976

Wachstum, Expansion, Triumph über Schwerkraft. Bollwerk ab dem Millennium. Wettbewerbsbeitrag.
Imperium? Ersetzt durch Empire. Keine Nationalstaaten mehr.

Es ist wichtig, diese Imperialen Sprachregeln zu verlernen.„Unlearning" wie es im Englischen schöner heisst. Ort der Repräsentation, nicht der Produktion. Statisch nicht dynamisch.



Auszug der Umbau- und Umnutzungsvorschläge der teilnehmenden Studierenden

Transkription von Maurin Dietrich und Gloria Hasnays Input am Workshop «Können wir das Kunsthaus retten?» Direktorin und Kuratorin des Kunstverein München, 19. März 2022

Maurin Dietrich: Vielen Dank für die Einladung. Wir strukturieren den Vortrag heute so, dass wir erst zum Kontext des Kunstvereins München erzählen, eine kurze historische Einordnung, woher die Institution in den Gründungsjahren geprägt wurde, weil es wichtig ist, um zu verstehen, was für eine Situation wir angetroffen haben, als wir angekommen sind 2019 – ich im Juli, Gloria im Oktober. Dann werden wir kurz exemplarisch drei Ausstellungen anreißen, um ein Gefühl für eine Ausstellungs Praxis zu bekommen und die Art, wie Gloria und ich arbeiten mit den Räumen und der Geschichte dieser Institution, um dann relativ schnell auf Bea Schlingelhoffs Ausstellungen zu sprechen kommen.

Der Kunstverein in München ist ein Verein in privater Trägerschaft, der aber auch städtisch gefördert ist und 1823 gegründet wurde von engagierten Bürger*innen – einem neu entstehenden Bürgertum in der Stadt München – aber auch von Künstlerinnen. Seit beinahe 200 Jahren agiert er in der Stadt vor allem als Ausstellungshaus, aber auch als Ort, wo sich das Forum einer Bürgerlichen Öffentlichkeit Anfang des 19. Jahrhunderts nicht nur organisiert, sondern auch ein Ort der Repräsentation herstellt und durchläuft natürlich über die letzten zweihundert Jahre ganz unterschiedliche Zeiten. Beispielsweise ein ganz tolles Bild einer Mitgliederversammlung, eines großen, ja auch wichtigen Zeitpunktes in der Institutionsgeschichte 1971, wo der alte Vorstand, der auch durchaus mit Personalien besetzt war, die absolut Kontinuitäten zum Nationalsozialismus aufwiesen, abgesetzt worden sind. Dadurch wurde auch einen Direktor abgesetzt und das, was man heute als kritisch engagierte internationale Ausstellungspraxis ansieht, nimmt ihren Anfang Mitte der 1970er-Jahre.

Gloria Hasnay: Noch mal einen kurzen Sprung zurück: der Kunstverein wurde 1823 gegründet. Er befand sich immer im Hofgarten im Zentrum Münchens, was auch nach wie vor eine Lage mit wahnsinnig hohen Mietpreisen und ganz anderen Geschäfte ist: Ladenlokale, die sich eher mit Luxusgütern befassen, Antiquariate, das ist unsere direkte Nachbarschaft. Daran kann man auch ablesen, was eine zeitgenössische Kunstinstitution macht oder wofür sie steht, an welches Publikum sie vermitteln möchte, welche Besucher*innen sich bei uns bewegen, und wie die gesamte Situiertheit aussieht. Da gibt es auf jeden Fall eine Form der Diskrepanz, aber auch der Überschneidung. Interessanterweise ist der Kunstverein am Hofgarten gelagert, der in sich natürlich schon im Namen den Hof trägt. Tatsächlich muss man sich das vorstellen, dass das, was wir hier unten als Arkadengang sehen, früher – also vor 200 Jahren – noch komplett geschlossener Hofgarten auch nur für den Hof gedacht war. Hier sieht man noch eine andere Ansicht, ein historisches Gebäude, das auch in der Form überhaupt nicht mehr steht. Und so sieht das heute aus. Ihr seht alle, in was für einem Gebäude man sich da vielleicht auch befindet, das bis ins 17. Jahrhundert zurückreicht und immer wieder umgestaltet wurde. Es ist am Ende ein riesig langer Gebäuderiegel, der auch später mit Bea Schlingelhoffs Ausstellung noch mal wichtig wird.

Maurin: 2019 haben wir beide unseren unsere Position angetreten und wussten von Anfang an, dass in unsere Direktorenschaft und Kuratorenschaft das 200-jährige Jubiläum fällt. Das ist extrem wichtig zu wissen, nicht nur im Kontext der Ausstellung von Bea Schlingelhoff, sondern auch in eigentlich allen programmatischen Ansätzen, die wir an die Institution herangetragen haben. Eine der ersten Setzungen, die wir vorgenommen haben, war, dass wir den Künstler Julian Göthe – ein Künstler, der einen Hintergrund im Bau von Bühnen und Filmkulissen hat, mittlerweile aber Professor für Skulptur in Wien ist – gefragt haben, **wie ein Raum innerhalb der Institution aussähe, der ein Forum, aber auch ein Aufbewahrungsort für die Geschichte des Kunstvereins München ist. Vor allem ein kritischer Verhandlungsort dafür, wer in dieser Geschichte vorkommt, wer übersehen ist, wer da reingeschrieben werden müsste.** Anstatt dass man ein Jubiläum begeht im Jahr 2023, als selbstbeweihräuchernder Moment für die Institution, in die sie dann auf die glorreiche 200-jährige Geschichte zurückschaut, müsste man, weil die Geschichte nunmal – wie oft bei solchen Häusern – so komplex gelagert ist, das ganze massiv entzerren und das über vier oder fünf Jahre betrachten. Somit ist dieser Raum entstanden, der ganz am Anfang unserer kuratorischen Arbeit eingegriffen hat in die Form und Funktionsweise der Institution: welche Räume sind für welche Fragen da? Sodass immer geschaut wird: gibt es eine Resonanz mit Archivmaterial? Ihr sieht hier diese grauen Boxen, wovon auch Julian Göthe ausgegangen ist in seinem Entwurf der skulpturalen Wandelemente. Die Archiv Boxen, die gefüllt sind mit allerlei Printmaterialien, Rezensionen, Büchern, etc. aus der Kunstvereinsgeschichte. Der Raum ist permanent zugänglich. **Wir haben eine Archivarische Stelle, also eine Archivperson, die Ansprechpartnerin ist für wissenschaftliche Anfragen. Das ist auch das Büro dieser Person, dadurch ist sie auch Ansprechperson für Besucher*innen, die mehr zur jeweiligen Ausstellung erfahren möchten oder zu der Vergangenheit des Kunstvereins.**

Maurin: Man kann sich das ganz toll vorstellen, dass Leute auch nicht nur zu uns kommen, um zu schauen, was wir haben, sondern wir jede zweite Woche einen Anruf bekommen von jemandem, der in den Keller gestiegen ist beim Großvater oder bei einem verstorbenen Familienmitglied und dort Druckgrafiken oder Schriftkorrespondenzen mit dem Kunstverein gefunden hat, weil der Verein mit über 1300 Mitgliedern auch als Forum für eine breite städtische Öffentlich-

keit stand und steht. Dann kommen die hier an mit ihren Mappen und breiten sie im Archivraum aus, also kann man sich das nicht als statisches Archiv vorstellen, sondern wirklich als extrem lebendigen Verhandlungsort.

Jetzt wollen wir in ganz kurzer schlaglichtartigiger Manier auf 2-3 Ausstellungen zu sprechen kommen, damit Sie auch ein Gefühl dafür bekommen, wie dieser Raum funktioniert, und wie wir an Ausstellungspraktiken herangehen. Wir haben das Beispiel Pati Hill ausgesucht. Pati Hill ist eine 2014 verstorbene Künstlerin, die vor allem in den 60er- und 70er-Jahren ein extrem dichtes Werk geschaffen hat, das bei ihrem Tod beinahe 60 Jahre Produktion umfasste. Uns beschäftigt die Frage: Was sind die Räume des Kunstverein Münchens? Aber auch: was ist überhaupt der Auftrag dieser Institution, auch im Vergleich zum Museum? Dass wir oftmals mit Künstler*innen die erste institutionelle Einzelausstellungen erarbeiten. Bei Pati Hill war die Situation besonders, weil die Künstlerin zu dem Zeitpunkt schon verstorben war. Wir standen vor einem Konvolut von etwa 30.000 Xerographien und haben diese erstmalig in einer institutionellen Einzelausstellungen im Kunstverein präsentiert. Also konkrete Fragen, von wie Kontextualisiert man so eine Praxis, die so dicht ist, dass sie eigentlich eine museale Retrospektive nicht nur benötigt, sondern mehr als verdient hätte. Hier sehen Sie ganz gut im Überblick wie die Räume funktionieren, diese hohen Fenster, im im oberen Drittel, die eben auch als Bildergalerie damals schon gebaut worden sind. Hier einfach noch mal ein paar Eindrücke dieser Ausstellungspraxis, zu der wir vielleicht [00:10:00] auch im Nachgang, wenn noch Zeit ist, gerne mehr erzählen.

Gloria: Dann landen wir auch schon beim nächsten Projekt. An dem haben wir sofort begonnen, als wir 2019 unser Mandat angetreten haben mit dem Titel *Not Working, künstlerische Produktionen und soziale Klasse.* Maurin und ich sind beide nach München gezogen für diesen Job hier am Kunstverein, und natürlich haben wir uns allein auf privater Ebene sofort damit konfrontiert gesehen. Was heißt es in einer Stadt wie München, die auf den ersten Blick, vor allem um den Kunstverein herum, extrem wohlhabend ist, was ist das, das erste Bild dieser Stadt, dem man begegnet und dem wir begegnen, wir als weisse, junge Frauen mit einer Festanstellung, die trotzdem erst mal keine Wohnung gefunden haben und monatelang gesucht haben, auf Couches gecrasht und was heisst das wiederum für andere Bewohnerinnen der Stadt, wenn das sogar der Ausgangspunkt ist von dem wir hier aus her arbeiten mussten.

Was heisst es als Mitgliederbasierte Institution in einer Stadt zu arbeiten? Für wen sind wir eben auch noch da, und oftmals, wie Maurin gerade sagte, sind wir natürlich ein Ort, der in seiner Rolle eigentlich inbegriffen hat, dass man die erste Ausstellung für Künstlerinnen in einer Institutionen bietet, und dementsprechend sind wir natürlich auch ein wichtiger Ort für die Kunstszene in einer Stadt, und uns ist es auch wichtig, dass es nicht nur in eine Richtung geht sondern wir rausgehen und man sich dann fragt: Was ist für eine künstlerische Produktion in einer Stadt vorhanden, in der sich kaum jemand überhaupt eine Wohnung leisten kann, geschweige denn noch dazu ein Studio. Und wie sind eigentlich so Infrastrukturen in so einer Stadt gegeben, sobald man die Kunstakademie verlässt? Das waren ungefähre Ausgangsfragen, was das heisst, mit welchen Mitteln man arbeitet, was man sich leisten kann und inwiefern durchzieht das auch ästhetische Fragen der künstlerischen Produktionen. Davon ausgehend haben wir uns überlegt, wie der Klassenbegriff aktualisiert werden könnte in Bezug auf künstlerische Produktion, in dem eben jetzt, ohne einen altlinken Klassen Begriff zu romantisieren, man überlegen könnte, inwieweit bestimmte künstlerische Strategien, aber wirklich auch Medien-

Maurin: Auskunft geben über die Verhältnisse, in denen sie entstanden sind und ein Ausgangspunkt war dafür Josef Kramhöller. Das war ein Künstler, der in München gelebt und gearbeitet hat und ein Werk hinterlassen hat. Hier sehen wir zum Beispiel eine Fotografie, wo er durch die Innenstadt von München läuft und seinen fettigen Fingerabdruck auf den Fensteschieben von Luxusgeschäften hinterlässt, und diesen sehr performativen, auch sehr leicht zu übersehenden Vorgang mit sehr feinen Fotografien festhält. Darum haben wir eine sehr dichte Ausstellungen organisiert, vor allem auch Programm, Events, diskursiven Veranstaltungen, einer Publikationsreihe und Filmreihe, die von der Kulturstiftung des Bundes gefördert wurde. Das hat uns erlaubt, sehr hohe Honorare zu zahlen. Also eher ungewöhnlich im Kunstvereins Kontext, vor allem im Kontext einer Ausstellung mit über 50 internationalen beteiligten Künstlerinnen, TheoretikerInnen, etc. Und das war für uns ein Projekt, was uns ein Feld abgesteckt hat. Eie Gloria eben gesagt hat, wie agiert man als Institution, zu wem spricht man, von wem verschließt man sich, wie kann man so ein Haus öffnen für ganz viele Akteure? sowohl international, aber eben auch lokal. Das hat dann so weit gereicht, dass wir beispielsweise auch Vorträge hatten von Architektinnen, die in Guerilla-Aktionen Schlafplätze für Obdachlose im öffentlichen Raum kreiert haben. Also ein sehr weites Feld, in dem das operiert hat, jenseits der Ausstellung. Hier sehen wir noch ein Bild vom Film Programm beispielsweise, das dann fast wöchentlich stattgefunden hat.

Gloria: Vielleicht gerade für den Schweizer Kontext ist interessant die Künstlerin Ramaya Tegegne, die eben auch Mitbegründerin des die Initiative Wages For, Wages Against (?) Die sich für Honorare, höhere Honorare für Künstlerinnen und Kulturschaffender sehr stark einsetzt und sich auf tolle Weise vielen Fällen erfolgreich einsetzt, die uns hier eben einen Einblick gegeben hat in ihre Arbeit. Hier sieht man eine kleine Zusammenfassung, das ist das Front- und Rückcover der Publikationen und hier war es uns wirklich wichtig, nicht einfach eine ausstellungsbegleitende Publikation zu machen, sondern eher eine Form der theoretischen literarischen, aber auch [00:15:00] vielleicht fast

poetisch künstlerischen Erweiterung, sowohl Ausstellung als auch Vortrags und Film Programms zu schaffen über einen Reader indem man teilweise Künstlerinnen oder Beteiligte der Ausstellung mit Texten wieder findet, oder Reproduktionen von Zeichnungen, beispielsweise von Joseph Kramhöller, aber auch Theoretikerinnen wie Marina Vishmidt dabei ist oder Mahan Moalemi, die wir alle eingeladen haben, neue commissioned Texte zu publizieren mit uns.

Maurin: Bevor wir auf Bea Schlingelhoff zu sprechen kommen noch kurz zur Ausstellung Nummer sieben. Zu jeder Ausstellung publizieren wir ein kleines Booklet, was nicht nur die Einführung in die künstlerische Praxis gibt, sondern eben auch frühere Arbeiten für sozusagen die Ausstellung selbst im Kunstverein kontexturalisiert und auch ein bisschen natürlich eine Vermittlungsfunktion jenseits von Führungen und diskursiven Rahmen übernimmt. Maximiliane Baumgartner hat, ausgehend von einem Ort, der sich in unmittelbarer Nähe vom Kunstverein München mal befand, nämlich das Hof Atelier Elvira, ein radikaler Versammlungs-und Organisationsort für die frühe Frauenbewegung in München, eine Ausstellung entwickelt, die sich –hier sehen wir die Fassade von diesem Ort– die sich malerisch mit der Frage auseinandergesetzt hat, wie man sich mit vergangenen Bildpraktiken solidarisieren kann und die vor allem für das heute aktivieren und in das kollektive kulturelle Gedächtnis dieser Stadt einschreiben kann, weil dieser Ort eben von den Nazis mit der Eröffnung des Haus der Kunst zerstört wurde. Diese Fassade wurde abgeschlagen und nicht nur dieses Bild zur städtischen öffentlichkeit als Fassade aber eben auch die Praktiken dieser Akteurinnen, die sich hinter und in diesem Haus versammelt hatten über Jahre, wurde eben hier im zentralen Ausstellungsraum auf die Wand gebracht und damit dieser Ort so ein bisschen ins kulturelle Präsens geholt, um zu verhandeln, was hier eigentlich an sehr radikalen, innovativen und sehr intersektionalen Bewegungen in dieser Stadt vor über 100 Jahren schon vorhanden war. So und jetzt kommen wir auch schon zu Bea Schlingelhoff.

Gloria: Bea Schlingelhoff ist, eine Künstlerin, die uns von Anfang an sehr interessiert hat eben in diesem darüber nachdenken, was die Institutionen selbst für ein Ort ist, wie man damit umgehen kann, aber auch in Bezug auf die Befragung der Geschichte, die uns so oder so interessiert, weil man die Gegenwart nicht begehen kann, ohne sich die Vergangenheit anzuschauen. In diesem Zusammenhang hat uns die deutsche in der Schweiz lebende Künstlerin sehr stark interessiert, weil sie eine sehr intuitive Herangehensweise an die jeweilige Ausstellungsorte hat. Es gibt immer sofort den Gang ins Archiv, es gibt eine Auseinandersetzung mit dem tatsächlich physischen architektonischen Kontext, aber auch mit der jeweiligen Geschichte und vor allen Dingen mit der Geschichte, die immer ein bisschen hinten überfällt in der sehr patriarchalen Geschichtsschreibung sie interessiert sich sehr stark für die Akteurinnen, für die Frauen, die noch oft den Stoff weben, der dann die Geschichte bildet, aber ganz oft einfach marginalisierte Positionen bleiben. Das war ihre Herangehensweise in Bezug auf die Institutionen und dadurch, dass sie sich auch stark für Kontinuitäten von Faschismen interessiert, ist das natürlich auch ein Teil, den sie sich unbedingt im Kunstverein München anschauen wollte. Vielleicht noch mal wichtig zu betonen, dass es überhaupt kein Auftrag unsererseits war, sondern ein über zwei Jahre lang geführtes Gespräch, wodurch sich dann auf der Seite von Bea herauskristallisiert hat, dass sie sich eigentlich gefragt hat, weil wir auch tatsächlich nichts zur Geschichte, oder kaum etwas wussten, was natürlich mit den Mitteln zu tun hat –wir haben die Stelle der Archivarin geschaffen in dem Moment, als wir kamen beziehungsweise haben das zu einer Vollzeitstelle gemacht, was davor eine Stelle war, die einmal die Woche für vier Stunden da war– also all das waren gewisse infrastrukturelle Schritte, die wir begangen haben, und dann kam aber Bea und dann hat das nochmal ganz anders an Fahrt aufgenommen. Auch dadurch, dass sie ins Kunstverein-Archiv gegangen ist, ins Stadtarchiv, wo das größte Konvolut an unserem historischen Dokumenten lagert und da einfach gewisse Dinge gefunden hat, wovon wir hier ein Paar zeigen wollen Wir haben so kleine Markierungen gesetzt an den [00:20:00] Stellen, die am Interessantesten sind und eigentlich ein gutes Bild davon abgeben, in welchem geistigen Klima sich der Kunstverein damals befand.Der Kunstverein hatte einen Direktor Erwin Pixis von 1905 bis circa. 1945. Allein daran kann man sehen, dass es 1933 keinen Personalwechsel gab, was darauf schließen lässt, dass es eine Regimenähe gab auf kultureller Ebene. Das sind Berichte von dem Geschäftsjahr 32 und 35. Wo beispielsweise steht: ‚Daß der Verein sich von all dem frei gehalten hat, was man heute mit Recht „entartete Kunst“ nennt, darf ihn heute mit berechtigten Stolz erfüllen und trug insofern seinen Lohn in sich selbst, als er nach der Machtergreifung durch unseren Führer Adolf Hitler nicht wie so viele andere einen Frontwechsel vorzunehmen hatte.‘ Ich glaube, das war für uns und auch für Bea einer dieser ausschlaggebenden Sätze, wo man sofort verstanden hat, mit was für einer wahnsinnig komplexen, aufgeladenen und höchst problematischen Geschichte man es zu tun hat, wenn man sich die Jahre seit den 20 er Jahren bis 45 im Kunstverein München anschaut.

Maurin: Dabei ist der Kunstverein München nich nur in den Dreißigern, sondern eben auch schon weit davor, wie Du gesagt hast, wirklich an der Speerspitze, um sich nicht nur völkisch national, sondern antisemitisch und frauenfeindlich zu positionieren und wir, mit dem Wissen, dass das Jubiläum in unsere Zeit der Programmgestaltung fällt. Da war unser Ausgangspunkt die Situation 75 Jahre nach Ende des Zweiten Weltkrieges, wir haben keine digitalisierten Dokumente oder keine aufgearbeiteten, keine von Historikerinnen kontextualisierten Dokumente, der gesamten Zeit, muss man dazu sagen, aber natürlich, wenn man sich fragt, welche Zeit man auf jeden Fall durch Historikerinnen
sich anschauen muss und welche Dokumente auch für eine breite Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden

müssen, jenseits von den 1400 Mitgliedern, denen wir diesen Einblick nicht nur schuldig sind, sondern die auch wichtige Agenten und sozusagen Raum für die Verhandlung dieser Frage sind. Wir werden uns da immer im Defizit bewegen, weil wir sozusagen in den fünf Jahren, in denen wir den Kunstverein programmatisch leiten, niemals 75 Jahre fehlende Aufarbeitung der 30 er und 40 er leisten können. Aber wir machen einen Anfang, und ich glaube, Bea ist da zu einem interessanten Zeitpunkt in die Institutionen gekommen, wo das zum einen schon im vollen Gange war, über eben die Archiv telle, aber wir eben gerade, was die Zeit von der 30 er und 40 er Jahre angeht und die Kontinuitäten nach 45, absolut am Anfang standen.

Gloria: Wir haben zum einen die Geschichte der Institutionen angeschaut und gleichzeitig eine Überlappung vorgenommen, mit der Geschichte des Gebäudes. Der Kunstverein ist 1953 in diese Räumlichkeiten eingezogen, die auf den Fotos gesehen habt, zuvor befand sich eine Bildergalerie drin, aber auch das Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke, welches wiederum seine Räumlichkeiten hergegeben hat für die entartete Kunst Ausstellung, die 1937 in einem Teil der heutigen Räumlichkeiten des Kunstverein München stattgefunden hat. Der Kunstverein München selbst war nicht Austragungsort, was ihn in keinster Weise weniger belastet, also hat sich Bea mit der Befragung der NS-Geschichte des Kunstvereins einerseits und des Gebäudes andererseits befasst. **Bea hat eine Satzungsänderung als Arbeit vorgeschlagen und auch durchgeführt,** basierend auf einem Fund von einer Satzung von 1936, in dem der sogenannte Arier-Paragraf Einzug gefunden hat, der wie hier umrahmt beschrieb: ‚Nicht-Arier können nicht Mitglied des Vereins werden.' Die Herleitung dafür war, dass sich Bea Schlingelhoff gefragt hatte, was gibt es für Mitgliederlisten aus dieser Zeit und kann sich anhand dieser Mitgliederlisten und Streichungen von Namen, beispielsweise von jüdischen Mitgliedern, eine faschistische Ideologie noch weiter nachverfolgen lassen. Diese Listen sind nicht auffindbar oder noch nicht inventarisiert oder verschwunden, [00:25:00] deshalb hat sich Bea auf diese Satzungsänderung konzentriert und basierend darauf eine eigene Satzungsänderung vorgeschlagen, eine Präambel. Ganz wichtig zu sagen ist, auch das der Kunstverein, sowie alle deutschen Vereine, vom Sportverein bis hin zu Kunstvereinen und anderen Orten, wurden verboten von den Alliierten. Somit musste sich der Kunstverein in den 40 er Jahren 1947 quasi neu gründen und hat dementsprechend mit dieser Neugründung auch eine neue oder aktualisierte Satzung bekommen, in der dann dieser sogenannte Arier Paragraf nicht mehr vorhanden ist. Aber natürlich, gibt es dieses Dokument. **Basierend darauf hat Bea diese Präambel entworfen, in Rücksprache mit einem Anwalt. Die werde ich jetzt mal vorlesen: ‚Der Kunstverein München bittet für seine Zusammenarbeit mit dem NS-Regime und der Reichskulturkammer um Entschuldigung und erkennt seine wesentliche Mitverantwortung an den Unrechtstaten der Reichskulturkammer und der Reichskammer der bildenden Künste an. Besonders bitte der Kunstverein München für die Aufnahme des Absatz d Paragraph acht in die Vereinssatzung am 30.6.1936 um Verzeihung. Der Kunstverein München erklärt, dass er sich den Grundsätzen der Nichtdiskriminierung und Gleichbehandlung gegenüber Mitgliedern und Nichtmitgliedern dauerhaft verpflichtet.'** Ich glaube, daran wird deutlich, dass es auch Bea Schlingenhoff in ihrer Arbeit nicht nur um einen Rückblick ging, eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, sondern ganz klar auch um eine Verpflichtung, einen Vorschlag für den zukünftigen Weg des Kunstvereins. Wobei man dazu endlos drüber sprechen kann, aber allein, beispielsweise auf architektonischer Ebene ganz praktisch gesehen, sind wir nicht barrierefrei und können das auch eigentlich nicht werden. weil es ein denkmalgeschütztes Gebäude ist. Teil von dieser Bitte um Verzeihung war auch ein längerer Brief, den Bea verfasst hat und Maurin und mir vorgelegt hat zur Korrektur. Das ist etwas, was sie öfter macht in ihrer Praxis, dass sie Manifeste aufsetzt oder Vorschläge aufsetzt wie beispielsweise sonst auch Institutionen und Künstlerinnen zusammenarbeiten sollen, dass man beispielsweise nicht im misogynen Kontext oder misogyne Kunst ausstellt und das wird dann korrigiert von den Beteiligten der Institutionen. In dem Fall war es ein längerer Brief, ein so genannter offener Brief, der eigentlich das, was in der Präambel formuliert wird, nochmals ausführt. Wir haben den zusammen korrigiert und unterschrieben.

Das Ganze war in einer Schrift verfasst, beziehungsweise gezeichnet, die sie auch selbst entworfen hat. Das ist etwas, was sie auch seit 2017 macht in einer künstlerischen Serie, die nennt sich *Women against Hitler,* wo sie normalerweise Widerstandskämpferinnen auswählt und denen Typefaces widmet, und die gestaltet. In dem Fall ist es aber eine Künstlerin gewesen, der sie dieses Typeface gewidmet hat, die auch von den Nationalsozialisten als entartet diffamiert wurde.

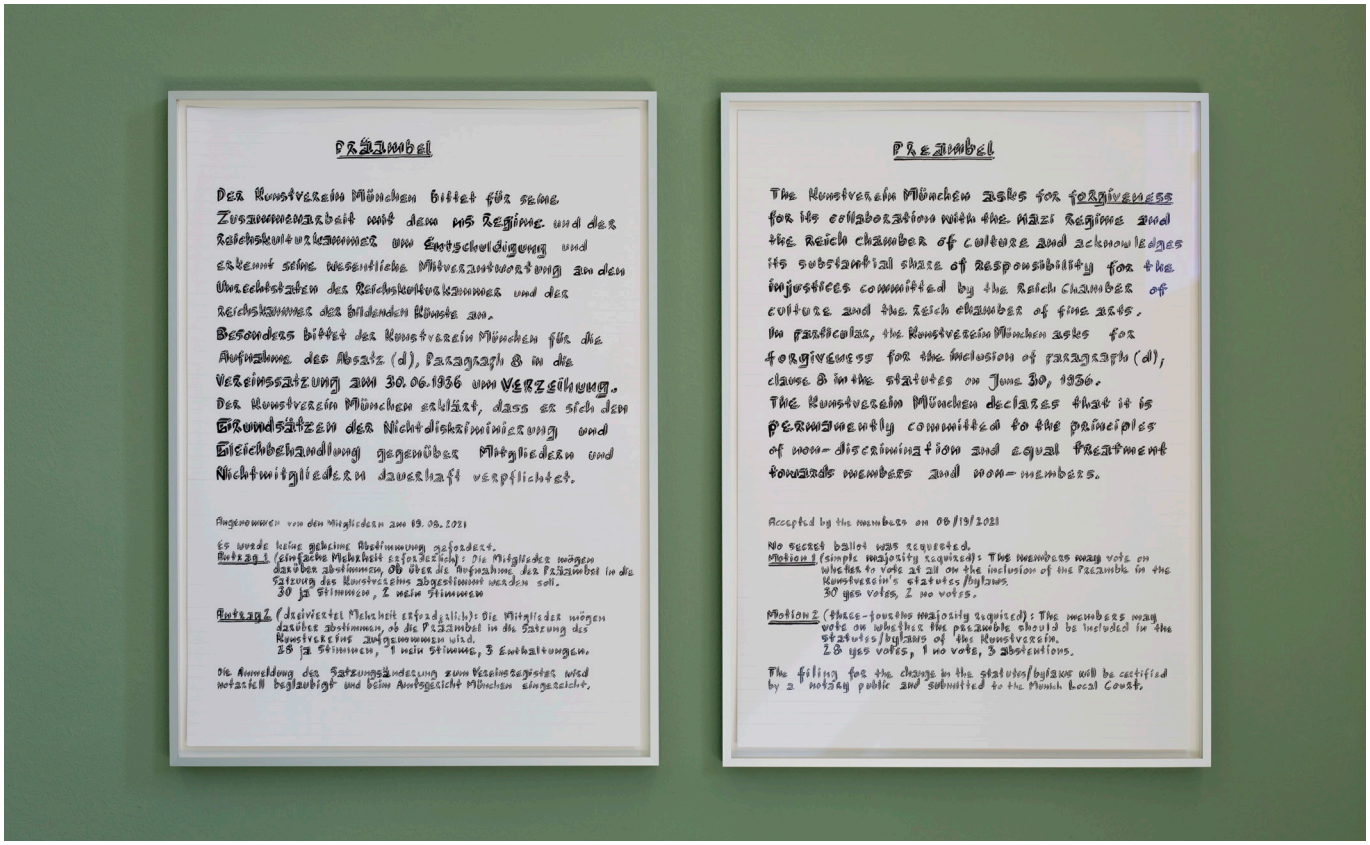
Das sind Bilder von den entartete Kunstausstellungen 1937 und hier sieht man eben die Nähe, weshalb wir auch die Ausstellung von Maximilian Baumgartner mit reingenommen haben, ist eben, dass das Haus der Kunst gebaut wurde, da wurde die sogenannte erste große deutsche Kunstausstellungen 1937 eröffnet und einen Tag später die entartete Kunst-Ausstellung und das, womit sich Maximiliane Baumgartner befasst hat, bei einem Gebäude auf genau dem Weg zwischen Kunstverein, den man hier sieht, und Haus der Kunst deshalb eben auch im Zuge der sogenannten Stadt Säuberungen diese Fassade damit abgeschlagen wurde und einfach nochmal, um euch in die diese Nähe der beiden Gebäude deutlich zu machen, den Vergleich, was sozusagen die sogenannte große deutsche Kunst war, damals noch Haus der deutschen Kunst im Vergleich dazu: Alleine die Art und Weise, wie die Kunst präsentiert wurde, wie sie gehängt wurde, wie wahnsinnig auratisch aufgeladen die Räumlichkeiten des Haus der Kunst gestaltet wurden, wie viel Platz, dass es Sitzgelegenheiten gab und wie unglaublich dicht gedrängt, chaotisch und mit diffamierenden Sprüchen

umrahmt die Arbeiten in der entarteten Kunstausstellung gezeigt wurden und das als Überleitung zum zweiten Teil von Bea Schlingenhoffs Ausstellungen, wo sie genau diese Hängung die ihr hier gerade gesehen habt, über eine Art Mapping nachempfunden hat um eine geisterhafte Präsenz der Arbeiten herzustellen, [00:30:00] in dunkelgrünen Markierungen auf hell grünem Untergrund. Das ist tatsächlich die ungefähre Hängung, wie es damals war, so detailliert, wie wir das rekonstruieren konnten. Wichtig an dieser Stelle ist noch mal zu sagen, dass der Kunstverein München, also dieser Teil, in dem wir uns heute befinden, im Krieg zerstört wurde und Anfang der 50 er Jahre, kurz bevor der Kunstverein eingezogen ist, wieder aufgebaut wurde, aber sozusagen im eigentlich relativ selben Stile, mit kleinen Unterschieden wie beispielsweise die frontale Wand, die hier seht, die wurde nachträglich eingezogen, es gab auch keine Erhöhung des letzten Raum. Das sind so kleine Verschiebungen. Deshalb überlappt die Rekonstruktion auch manchmal mit den Fenstern, weil Bea sich entschlossen hat, eben keine Rekonstruktion der Ausstellung zu machen, sondern eher eine Form von künstlerischen Mapping dieser damals präsentierten Arbeiten. Und da ging es ihr vor allem um die geisterhafte Präsenz und eine Art invertiertes Mapping, normalerweise hängen Arbeiten an der Wand, man nimmt sie ab, und darunter ist ein heller Fleck, bei dem rumherum abgedunkelt wurde über die Zeit, ihr war wichtig, das umzudrehen, um zu signalisieren, dass diese Arbeiten und ihre geisterhafte Präsenz nie weg waren, dass diese Erinnerungen dieser Ausstellung in dieses Gebäude eingeschrieben ist. Die Räumlihckeiten sind unglaublich hoch, siebeneinhalb Meter hohe Decken, es gibt ein wahnsinniges Echo in diesem Raum, die Fenster sind auch ganz hoch. Das sind alleine schon Komponenten, die durchaus faschistoide Züge haben können, was auch kuratorisch immer wieder angemerkt wurde von Vorgänger-Teams von uns. Hier sieht man den Grundriss der entarteten Kunst-Ausstellung, da sieht man auch die Dimensionen, wenn wir uns bewegen in Räumlichkeiten, wo allein der Hauptraum 20 Meter mal acht Meter mal sieben Meter hoch ist, versteht man, glaube ich, die Dimensionen der entarteten Kunst-Ausstellung noch mal ganz anders, in der knapp 600 Werke ausgestellt wurden in der Münchner Versionen. Hier nochmal Ansichten, vom Hofgarten und der Zerstörung auf der rechten Seite des Gebäudes, und das noch mal als ein paar Beispiele, wie wir dieser dieses Mapping rekonstruiert haben.

Eine sehr wichtige Quellen für uns war ein ganz großartiges Forschungsprojekt von der Freien Universität in Berlin zur **entarteten Kunst, was natürlich eigentlich eine Säuberungsaktion war, eine sogenannte und nicht nur die Ausstellung betraf, sondern am Ende knapp 17.000 Kunstwerke aus deutschen und österreichischen Museen entzogen hat und die meisten davon zerstört wurden oder die, die nicht zerstört wurden, natürlich von den Nationalsozialisten auch als Kriegsfinanzierung verwendet, indem sie vornehmlich in der Schweiz tatsächlich per Auktion versteigert wurden.**

Maurin: Vielleicht können wir an dieser Stelle noch kurz sagen, dass sowohl das, worauf Gloria vorhin eingegangen ist, also die tatsächliche Änderung der Satzung des Kunstvereins, natürlich absolutes Neuland war für uns, sowohl auf rechtlicher, aber auch der Anbindung der Mitglieder betreffenden Frage, die gesamte Ausstellungsvorbereitung undsowohl die Arbeit in den Archiven, als auch die Arbeit mit dem Team, die Arbeit mit der Kuratorin,extrem intensiv war. Und dann aber, in dem Moment, wo man eben die Satzung ändert, braucht es die Einladung an alle existierenden Mitglieder, das heißt 1400 Leute, die man in dieses Gebäude in den Kunstverein einlädt, um gemeinsam zu diskutieren, was nicht nur der Wissenstand ist, sondern wo ja eben auch augenscheinliche Versäumnisse passiert sind in den letzten 75 Jahren in dieser Institutionen und uns als Team für mich als Direktorin, für Gloria als Kuratorin, war das eine wahnsinnig spannende, intensive Zeit, die auch keineswegs abgeschlossen ist. Wenn wir später noch Zeit haben, können wir darauf zu sprechen kommen, was auch die konkreten legalen Fragen und Kontinuitäten sind, die dieses Projekt mit sich gebracht hat, ein Glück mit sich gebracht hat für uns und für die Zukunft des Kunstvereins, aber eben auch die Frage, was ist eigentlich der Ort der zeitgenössischen Kunst?
Und was kann eine Institutionen leisten, wenn es darum geht, ein Forum zu schaffen, diskutieren, wie man [00:35:00] eigentlich mit Kontinuitäten des Faschismus und des Antisemitismus in Ausstellungspraktiken umgeht, die Frage, sozusagen einer Kunstfreiheit, der Freiheit der Kunst, aber auch, was eigentlich die die Möglichkeiten sind der Institutionen zu handeln, da gibt es so viele Fragen und Antworten, die über die letzten zwei Jahre und dann verdichtet im letzten Jahr, kurz vor der Eröffnung von Bea Schlingelhoff, aufgekommen sind, die uns sehr lange beschäftigen werden und natürlich ganz konkrete Aufgaben mit sich gebracht haben für den Vorstand, für eine breite Stadtöffentlichkeit, für Historikerinnen sich eben mit diesem Material auseinanderzusetzen und sich zu überlegen was es heißt, in dieser Institutionen und mit dieser Institutionen zu arbeiten.

Gloria: Vielleicht ist das auch schon der Punkt, wo wir das schliessen von unserer Seite, wir würden uns total freuen, so bald wie möglich ins Gespräch einzusteigen, weil wir uns natürlich brennend dafür interessieren, wie wie die Gespräche gelaufen sind gestern, wie der Diskurs ist, weil die ganze Frage von der Vergebung von Architektur, ihrer Verantwortung und Aufarbeitung uns sehr beschäftigt.



PRÄAMBEL

Der Kunstverein München bittet für seine Zusammenarbeit mit dem NS Regime und der Reichskulturkammer um Entschuldigung und erkennt seine wesentliche Mitverantwortung an den Unrechtstaten der Reichskulturkammer und der Reichskammer der bildenden Künste an.
Besonders bittet der Kunstverein München für die Aufnahme des Absatz (d), Paragraph 8 in die Vereinssatzung am 30.06.1936 um Verzeihung.
Der Kunstverein München erklärt, dass er sich den Grundsätzen der Nichtdiskriminierung und Gleichbehandlung gegenüber Mitgliedern und Nichtmitgliedern dauerhaft verpflichtet.

Angenommen von den Mitgliedern am 19.08.2021

Es wurde keine geheime Abstimmung gefordert.
Antrag 1 (einfache Mehrheit erforderlich): Die Mitglieder mögen darüber abstimmen, ob über die Aufnahme der Präambel in die Satzung des Kunstvereins abgestimmt werden soll.
30 ja Stimmen, 2 nein Stimmen

Antrag 2 (dreiviertel Mehrheit erforderlich): Die Mitglieder mögen darüber abstimmen, ob die Präambel in die Satzung des Kunstvereins aufgenommen wird.
23 ja Stimmen, 1 nein Stimme, 3 Enthaltungen.

Die Anmeldung der Satzungsänderung zum Vereinsregister wird notariell beglaubigt und beim Amtsgericht München eingereicht.

PREAMBEL

The Kunstverein München asks for forgiveness for its collaboration with the Nazi Regime and the Reich Chamber of Culture and acknowledges its substantial share of responsibility for the injustices committed by the Reich Chamber of Culture and the Reich Chamber of Fine Arts.
In particular, the Kunstverein München asks for forgiveness for the inclusion of paragraph (d), clause 8 in the statutes on June 30, 1936.
The Kunstverein München declares that it is permanently committed to the principles of non-discrimination and equal treatment towards members and non-members.

Accepted by the members on 08/19/2021

No secret ballot was requested.
Motion 1 (simple majority required): The members may vote on whether to vote at all on the inclusion of the Preamble in the Kunstverein's statutes/bylaws.
30 yes votes, 2 no votes.

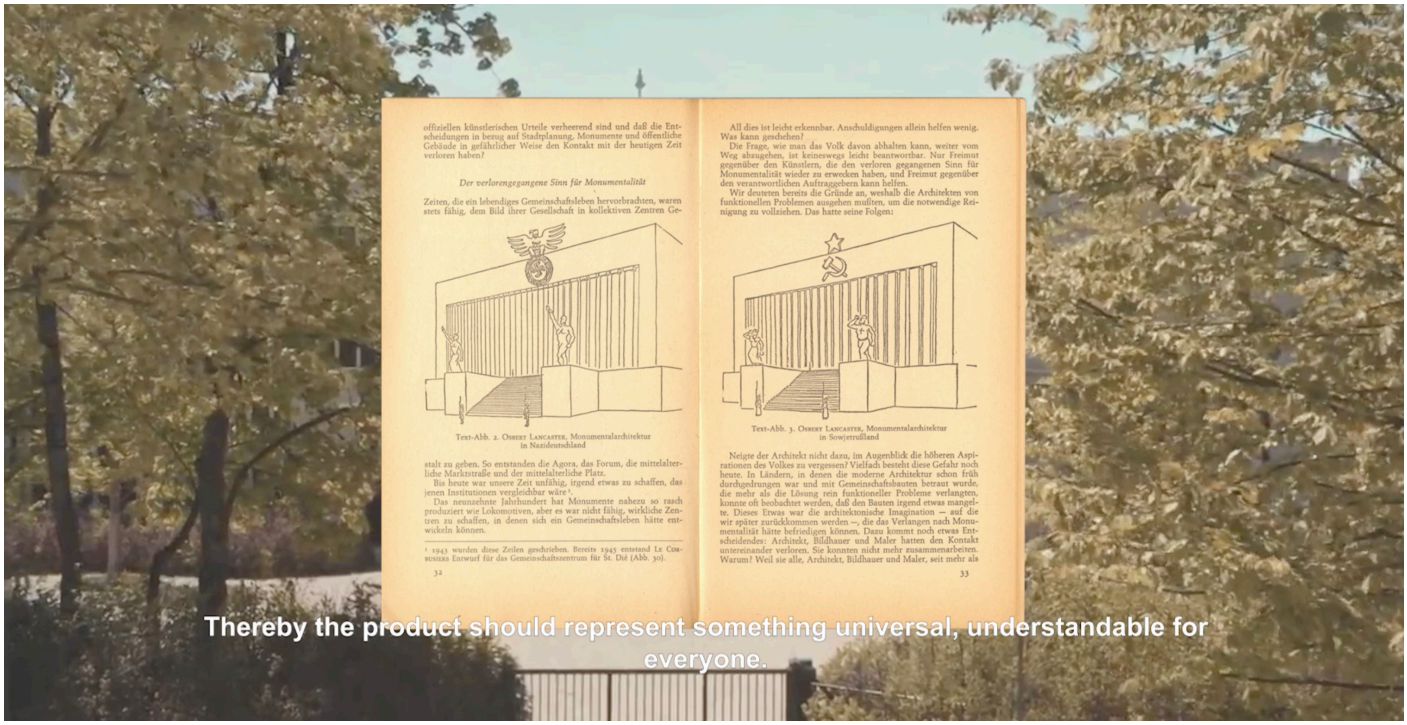
Motion 2 (three-fourths majority required): The members may vote on whether the preamble should be included in the statutes/bylaws of the Kunstverein.
23 yes votes, 1 no vote, 3 abstentions.

The filing for the change in the statutes/bylaws will be certified by a notary public and submitted to the Munich Local Court.

Maurin Dietrich und Gloria Hasnay erzählen in ihrem Input von der Ausstellung No River to Cross *in Zusammenarbeit mit der Künstlerin Bea Schlingelhoff, die 2021 im Kunstverein München stattfindet. Bestandteil der Ausstellung ist ein offener Brief, in welchem sich die heutige Direktorin und Kuratorin für die Zusammenarbeit des Kunstvereins München mit der Reichskulturkammer zwischen 1933 und 1945 um Entschuldigung bitten, sowie eine Satzungsänderung, laut welcher die Entschuldigung in die Vereinsstatuten aufgenommen wird. An einem Treffen im September gibt Bea das Werk zur Nachahmung frei und betont, dass dies sogar ausdrücklich erwünschter Bestandteil der Arbeit sei.*

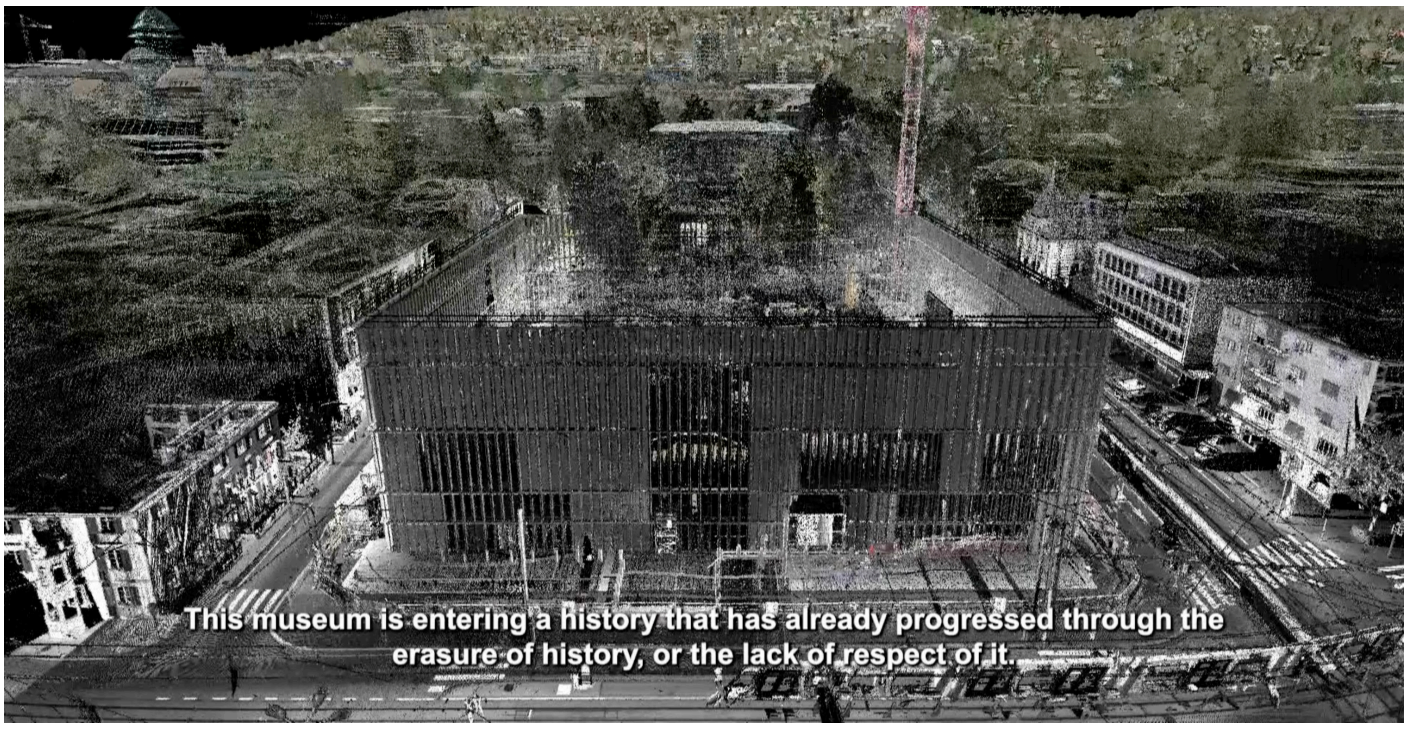
Ep. Aglaia: Monumentalismus zu Momentalismus

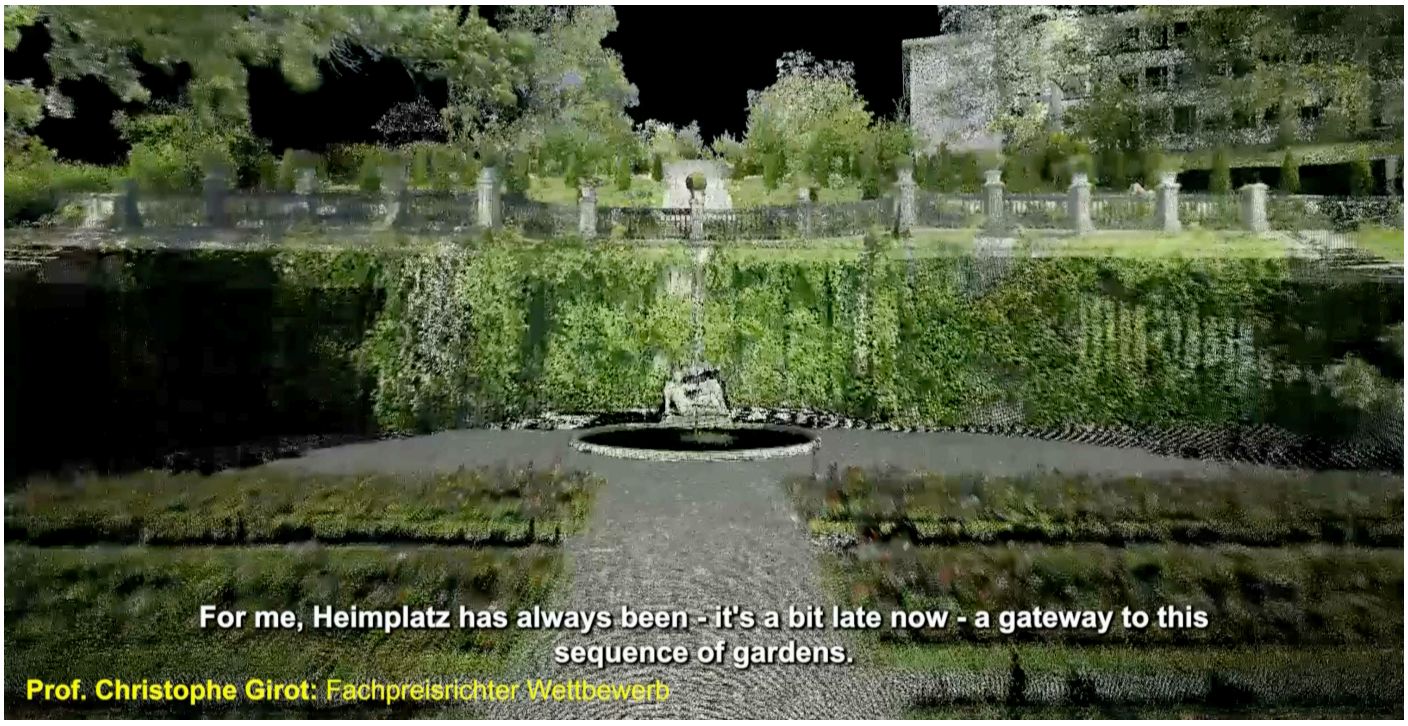
Aus dem 2007 initiierten Wettbewerb zur Erweiterung des Kunsthaus Zürich geht «Aglaia» von David Chipperfield Architects Berlin als Siegerprojekt hervor. Das Vorhaben wird in die lange Geschichte von «Platzwänden» am Heimplatz, als auch in die Typologie der Klötze eingeordnet.



Ep. Landschichten

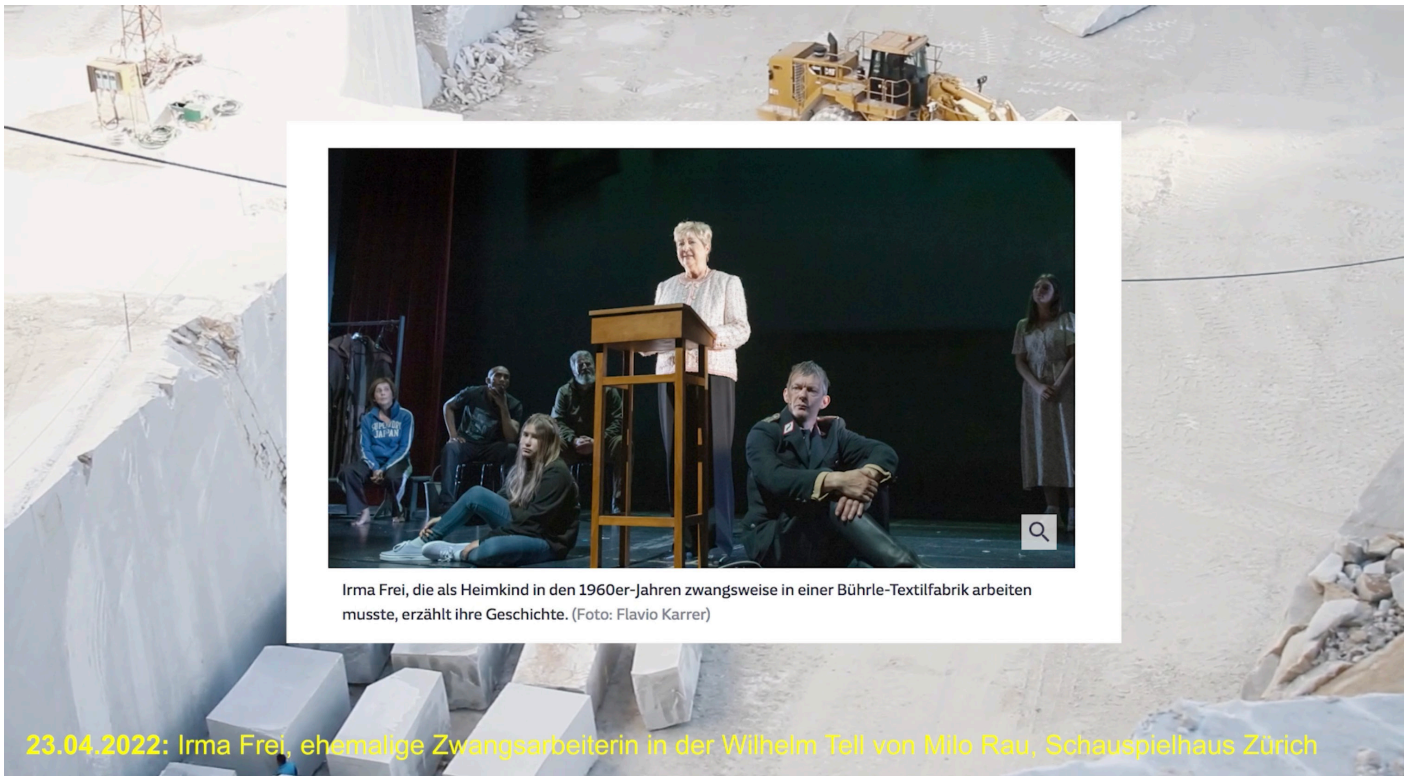
In der Baugrube des Erweiterungsbaus für das Kunsthaus Zürich lassen sich 20’000 Jahre Ortsgeschichte ablesen. Der Neubau scheint weder auf die Komplexität der darunterliegenden Schichtungen einzugehen, noch die übergeordneten landschaftsplanerischen Versprechen zu erfüllen.





Ep. Kontamination

Seit der Eröffnung des Erweiterungsbaus des Kunsthaus Zürich steht die umstrittene Kunstsammlung der Stiftung Sammlung Emil.Bührle im Fokus der medialen Aufmerksamkeit. Die Verflechtungen zwischen der Sammlung und dem Kunsthaus Zürich reichen weit über die jüngste Dauerleihgabe zurück.

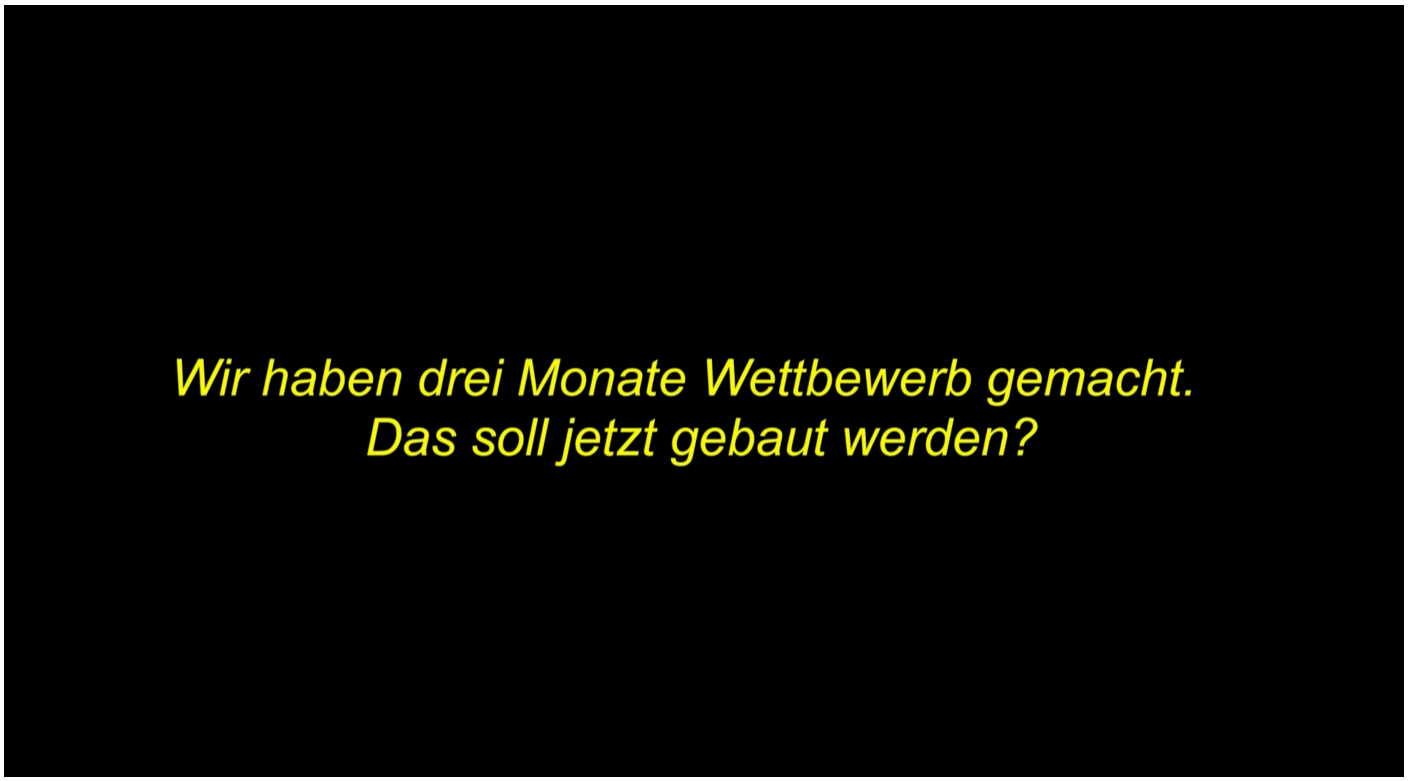


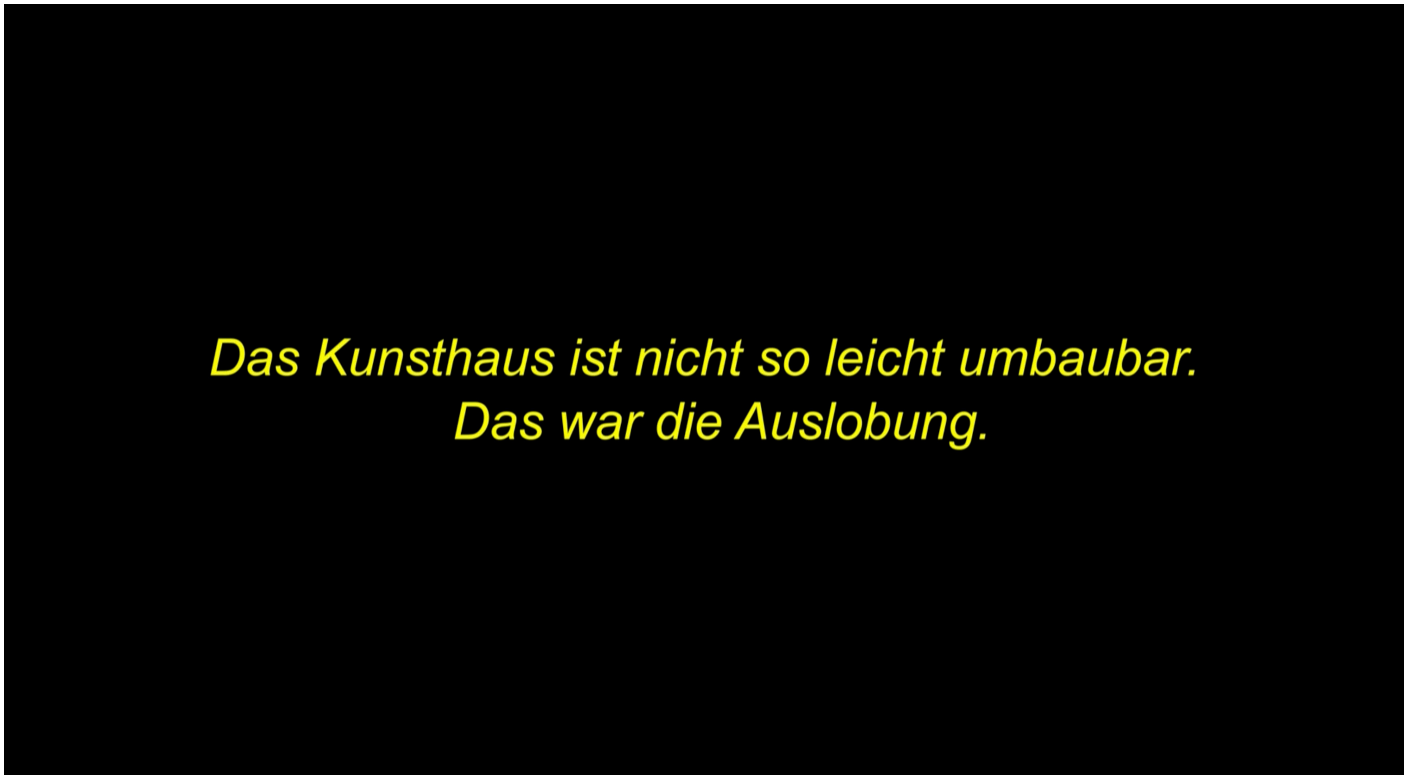
23.04.2022: Irma Frei, ehemalige Zwangsarbeiterin in der Wilhelm Tell von Milo Rau, Schauspielhaus Zürich

Zitat aus *Der Streitwert der Denkmale* von Gabi Dolff-Bonekämper, Urbanophil, 2021

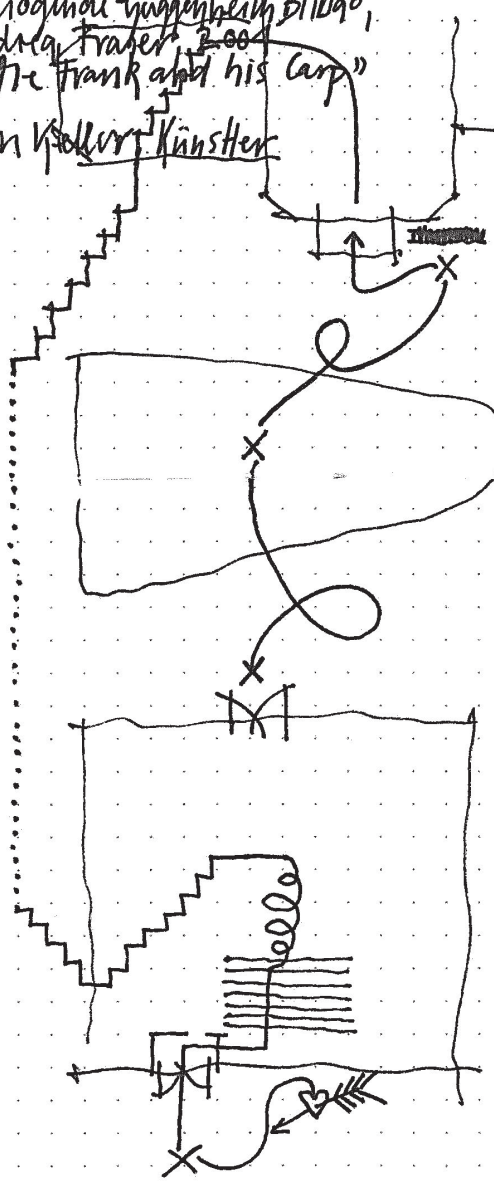
Ep. Planungsprozeduren

Diverse am Erweiterungsbau beteiligte Personen schildern ihre Wahrnehmung des Planungsverfahrens. Die Finanzierung des Vorhabens ergibt ein ungewöhnliches Bild einer öffentlich-privaten Partnerschaft: Zwei Drittel werden mit öffentlichen Geldern finanziert, das dichte Programm wird vollständig von Seite des Kunsthauses diktiert. Der Einfluss der privaten Stiftung Bührle zieht sich von der Formulierung des Raumprogrammes bis zu Bestimmungen über den Jurierungs-prozess.





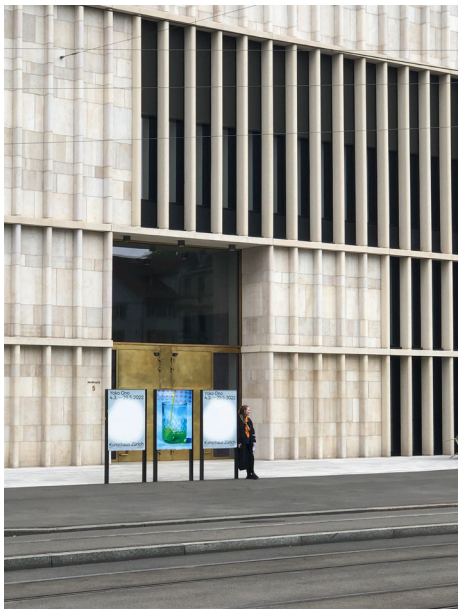
18:48 Christoph Felger, DCA
19:30 Offizieller Audioguide, KHZ
20:27 Christoph Felger, DCA
21:13 Jeremy Hoskyn, Stadt Zürich
22:35 Offizieller Audioguide, KHZ
23:14 Christoph Felger, DCA
23:31 Audioguide Guggenheim Bilbao, Andrea Fraser, 2001 «Little Frank and his Carp»
25:25 San Keller, Künstler

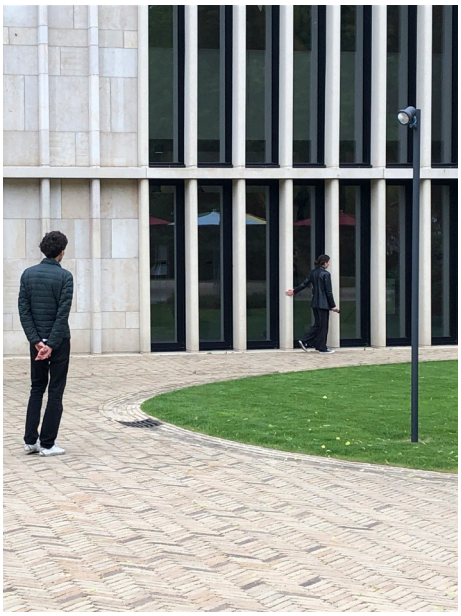


Sound: Pipilotti Rist, Soundtracks De Las Video Instalaciones De Pipilotti Rist, 2005
gesprochen von: Klara Mand, Blanka Major, Eva Rhol, Maria Pesking
Audiocollage von: Ella Eblinger, Fabienne Girsberger

Script Audiowalk
Kunsthaus Zürich
24. Mai 2022

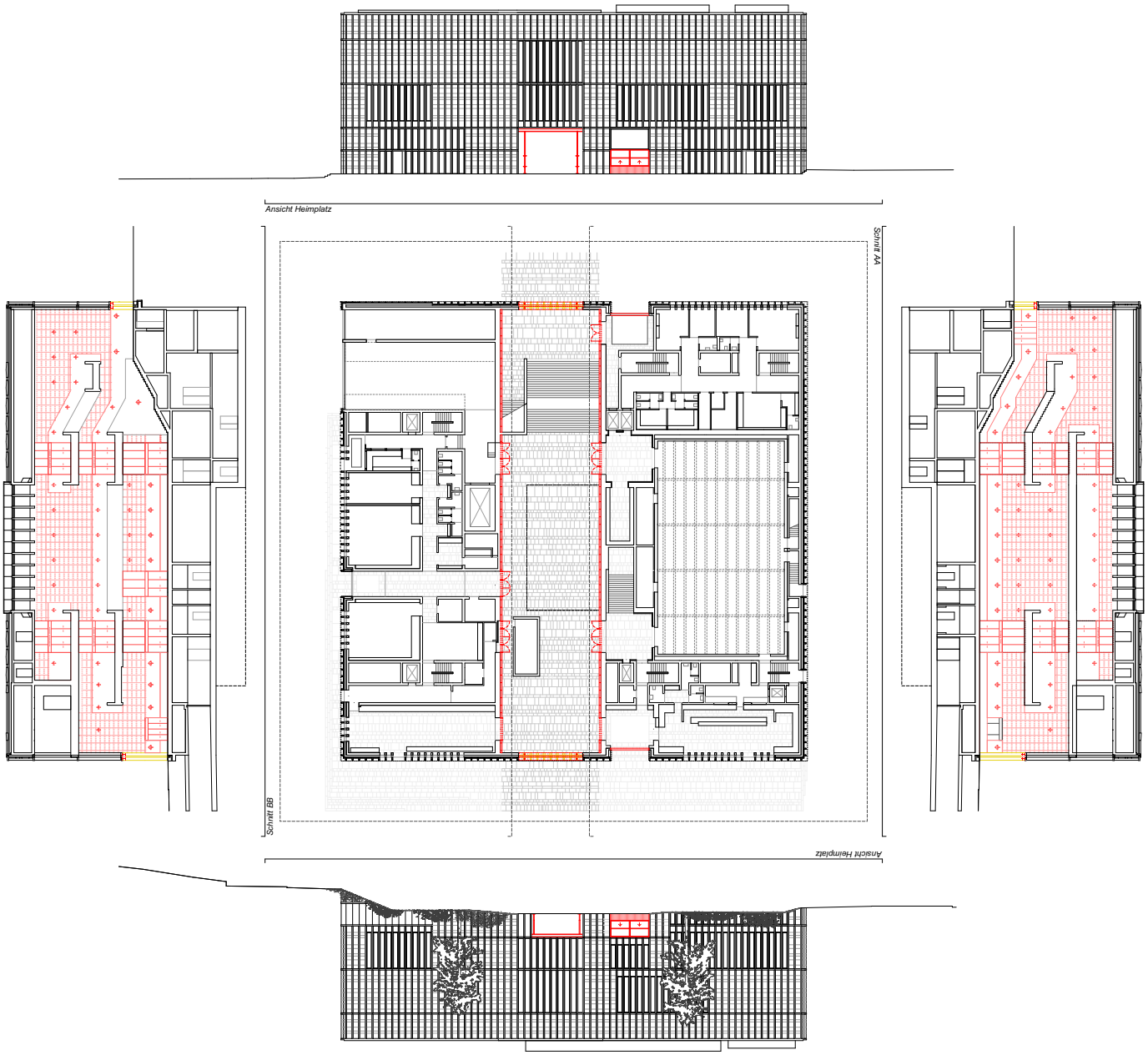
TIME	SOURCE
00:00	Pipilotti Rist, Pamela, 2005
01:48	Offizieller Audioguide KHZ
04:07	Offizieller Audioguide KHZ
04:45	Zitat Christoph Becker von Mitglied Archiculturg/Rekurs,
04:52	Offizieller Audioguide KHZ
05:37	Jeremy Hoskyn, Stadt ZH
06:05	Mitglied Archiculturg/Rekurs,
06:27	Christoph Felger, DCA
06:37	Mitglied Archiculturg/Rekurs
08:01	Jeremy Hoskyn, Stadt ZH
08:33	Zitat Sybille Berg, WOZ, 10/2
09:16	Zitat Sabine v. Fischer, NZZ, 10/2
11:52	San Keller, Künstler
13:48	Audioguide Guggenheim Bilbao Andrea Fraser, 2001 «Little Frank and his carp»
14:56	Offizieller Audioguide KHZ
15:31	Jeremy Hoskyn, Stadt ZH
17:03	Christoph Felger, DCA
17:32	Offizieller Audioguide KHZ
18:15	Christoph Felger, DCA
18:32	Hilde Léon, Jurymitglied





«Da haben wir die Lisenen auf einer Seite rund gesägt, das ist sofort eine andere Haptik. Das nimmste nicht war aus der Distanz, aber wenn du hingehst, das gibt dir was. Bei mir löst es aus, dass ich hinfassen will, also fast so streicheln, diesen Koloss.

These curves are gentle, but in their huge scale partly sensual. You will see people going up to the walls stroking them. You might feel a desire to do so yourself. These curving surfaces have a direct appeal but have nothing to do with age or class or education. They give the building its warmth, its welcoming feel. And in this way the atrium tries to make you feel at home and prepares you for the purpose of the bulding: the art it contains. Paradoxically these sensual curves have been created by computer technology. Run your hand over them, feel along the surface, feel how smooth it is. (...) This process is very new and it should have a revolutionary effect on the way architects work because it allows them to embody more freely the production of their imagination as well as to build more cheaply and to a better quality.»


Ansicht Heimplatz
Schnitt AA
Schnitt BB
Ansicht Heimplatz

«Man hat wirklich davon geredet, dass man vom Heimplatz durch diese Halle hindurch in das Hochschulquartier hochgeht, wie man heute durch die Bahnhofshalle läuft.»
(Jeremy Hoskyn, Verantowrlticher Wettbewerb, Amt für Städtebau, Vgl. S. 41)

«Wer kann überhaupt in Museen gehen, wer hat das Gefühl, sie können oder dürfen sich in diesen Räumen aufhalten? Der Ort ist ohnehin schon selektiert, da muss man erst mal hinkommen. Da wird ein Öffentlichkeitsbegriff völlig unreflektiert eingesetzt.»
Ann-Kathrin Eickhoff, Kuratorin, Vgl. S. 77)

«I think the problem is in the central hall. But also the materialisation, the concrete, the messing. On the level of representation it really puts this museum in the register of a shrine for private collections.»
(Maarten Delbeke, Architekturhistoriker, Vgl. S. 84)

Das Volumenmodell *(vorherige Seite)* umfasst den überdachten Strassenraum, der durch das beidseitige Öffnen der zentralen Halle entsteht. Die zwei Fassaden, welche die neue Dämmschicht zu den Museumsflügel hin verkleiden, hinterlassen ihren Abdruck im Negativ.

Offene Häuser, im Sinne von witterungsgeschützten konsumfreien Orten, gibt es in Zürich kaum. Der gewünschte Öffentlichkeitsgrad der Kunsthaus-Halle wurde im Vorfeld mit dem Hauptbahnhof verglichen. Weitere verwandte Räume unseres Vorschlags von oben nach unten: Centquarte in Paris (Möglichkeitsraum), City Hallenbad (Dimension und Material), EG des MASP (Rohheit) Schiffbaufoyer (Möbilierung und Übergang)

Sockelputze zur Verkleidung der neuen Dämmschicht *(Bilder: Clara Richard)*

Bezugnehmend auf das Wettbwerbsprogramm, laut dem die zentrale Halle mit ihrem «deutlichen kommunikativen Charakter und ihren autonom flexiblen Öffnungszeiten als Sinnbild für eine neue Öffentlichkeit des Kunsthauses wirken [soll]» werden die Haupteingänge in ihre Achse verlegt und geöffnet. (siehe Abb. 1) und 2 Das Kontinuum des öffentlichen Raumes, sowie die Wiederherstellung der städtischen Verbindung zwischen Heimplatz und Hochschulgärten wird dadurch gewährleistet. (siehe Abb. 3) Der Abriss (siehe Abb.4) kann verhindert werden, der Weiterbau hat bereits begonnen. (Abb.4) Parallel wird die Dezentralisierung der Sammlungsbestände bearbeitet (Abb. 5)

Abb. 1: Alter Eingang vor der Umnutzung
(Bild: Juliet Haller, AfS)

Abb. 2: Öffnen der Fassade
(Bild: Juliet Haller, AfS)

Abb. 3: Neuer Platz vor dem Anbringen der neuen Fassadenelemente
(Bild: Juliet Haller, AfS)

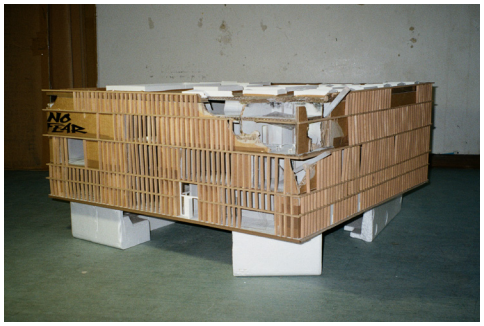


Abb. 4: Aglaia Ruin
(Bild: Cyril Tyrone Hübscher)

Abb. 5: Erste Umbaumassnahmen
(Bild: Ella Eßlinger)

Abb. 6: Dezentralisierung der Sammlung
(Bild: Juliet Haller, AfS)

Der Neubau wird wiederholt als Museum 21. Jahrhunderts beworben, was bedeutet das?

Vertreter Kunsthaus: Ha! Das wirkt gar nicht so von ausser, oder? Ich sag immer, es wirkt recht archaisch. Die Kunst liegt doch darin, etwas so komplexes, so einfach aussehen zu lassen. (...)

Die klimatischen Anforderungen an die Gemälde wurden von allen Aspekten am höchsten gewichtet?

Vertreter Kunsthaus: Das war klar! Ein enormer Aufwand, der da betrieben wurde, gerechnet und geschätzt, weil so ein Museum gibt es eigentlich gar nicht. Immer war klar: Das Klima muss sichergestellt werden, sonst kriegen wir die Leihgaben nicht. Facilityreport, fragt ab und überprüft. Prio 1 war, wir können die Kunst ausstellen. Das nimmt man so als selbstverständlich.

(Im August 2022 erweitert der internationale Museumsrat ICOM die empfohlenen Temperatur- und Feuchtigkeitskorridore für Museumsbauten. Die strengen klimatischen Vorgaben vergangener Jahrzehnte, die sich an der Grenze des technisch machbaren, statt am konservatorisch Nötigen orientiert haben, sind nicht mehr umsetzbar.)

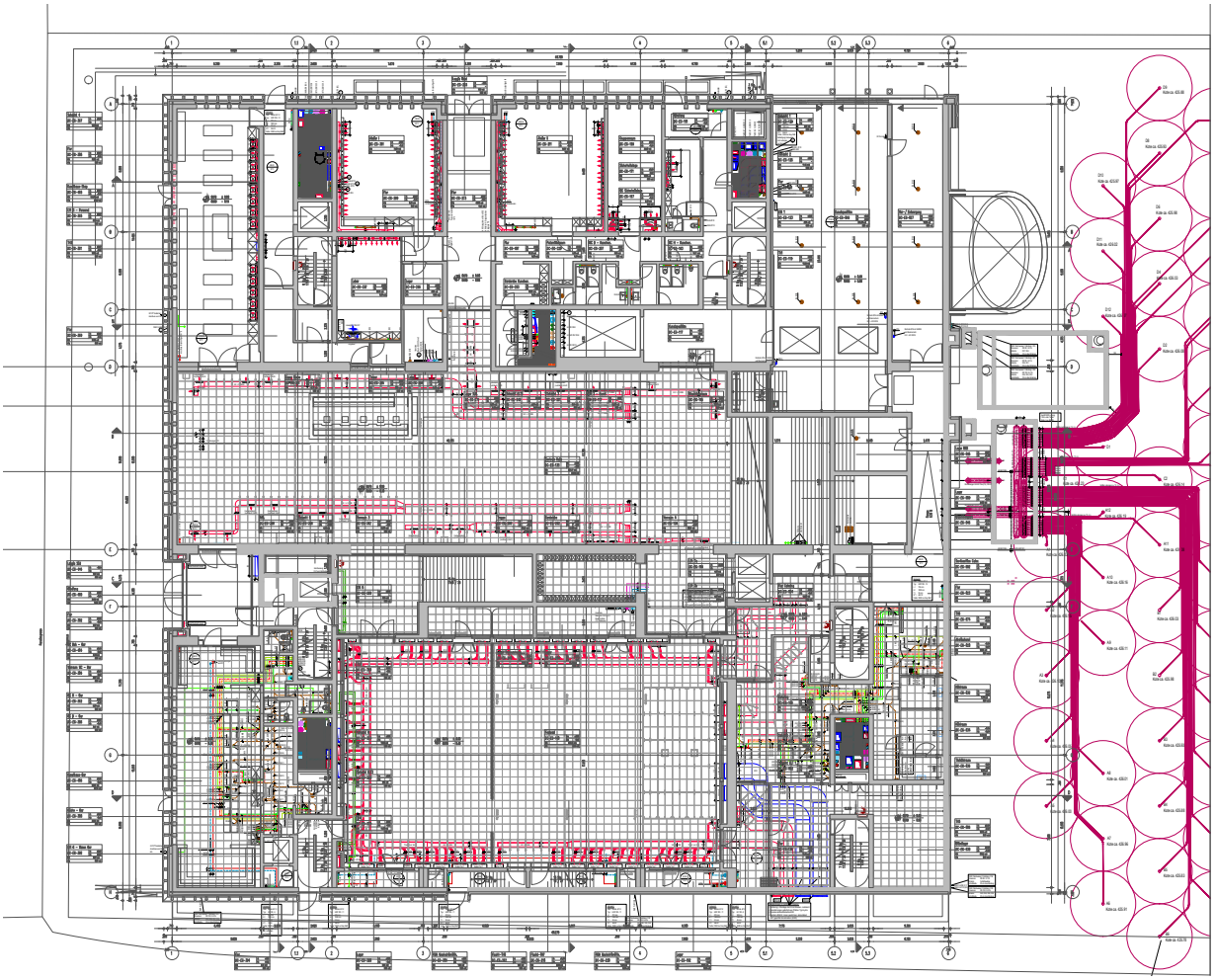
Vertreter Kunsthaus: Wie sieht Kunst in 10, 20 Jahren aus? Keine Ahnung. Wir müssen gewährleisten können, dass sehr unterschiedliche Kunst ausgestellt werden kann, sehr grosse, sehr schwere Kunst, Kunst, die viel Elektrotechnik bedarf, das waren so die Herausforderungen. Da haben wir Vorgaben gemacht, die eine hohe Flexibilität ermöglichen.

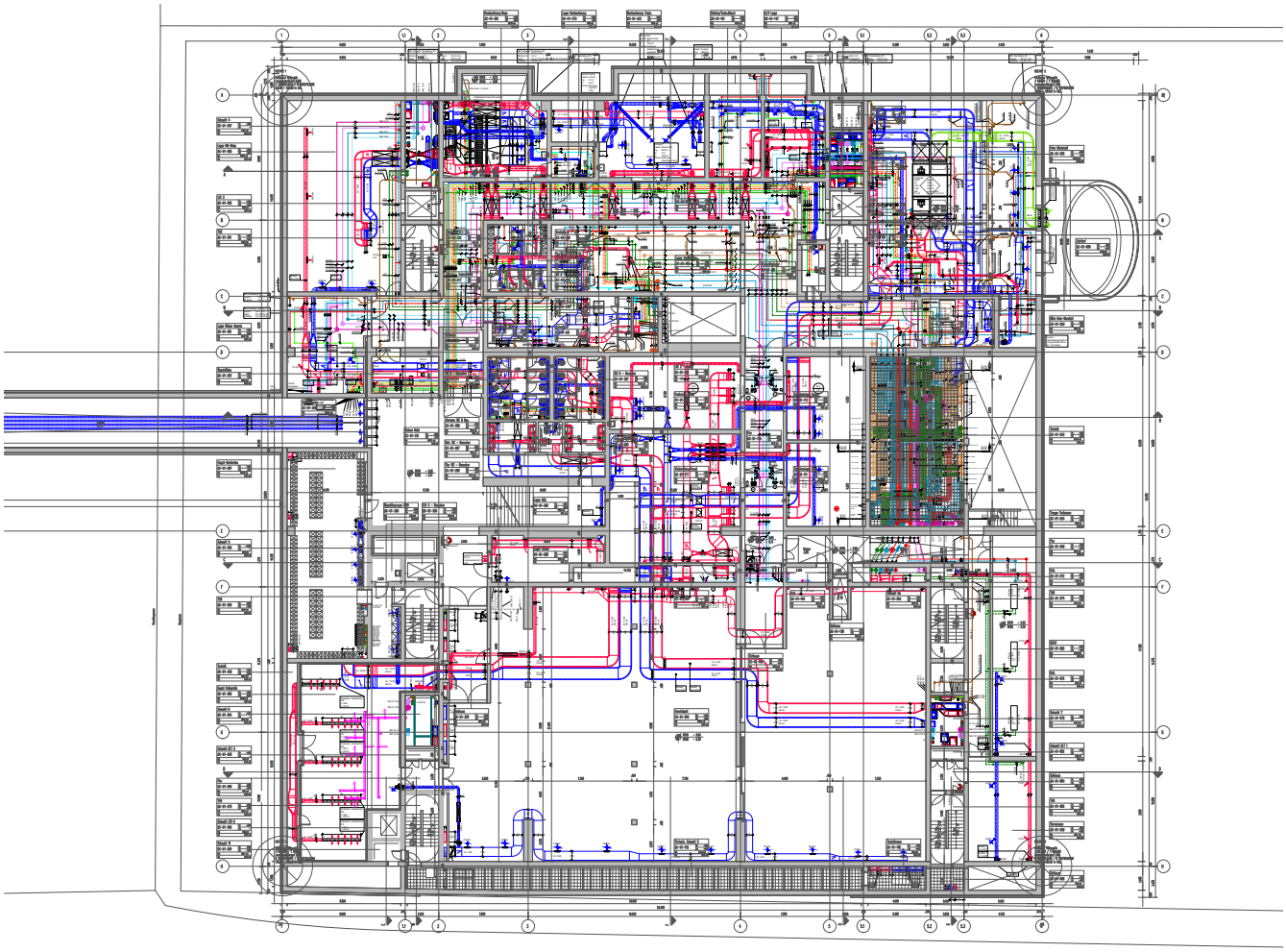
Architekt DCA: Die Raumstruktur im Haus ist eternal.

Wir fragen uns, was beständiger ist, etwas, das Ewigkeit ausstrahlt oder etwas, das Veränderung ist und erlaubt. Immer wieder kommt das Centre Pompidou als Vergleich auf. Da hat man das Gefühl es sei räumlich so flexibel, dass man selber anpacken und eine Wand verschieben kann. Die Geschichtsschreibung vielleicht grad mit.

Architekt DCA: Das Kunsthaus ist das Gegenteil. das Kunsthaus ist nicht so leicht umbaubar, das Kunsthaus ist in Stein gemeisselt. Das war auch ein bisschen die Auslobung.

(Bilder: Juliet Haller AfS)

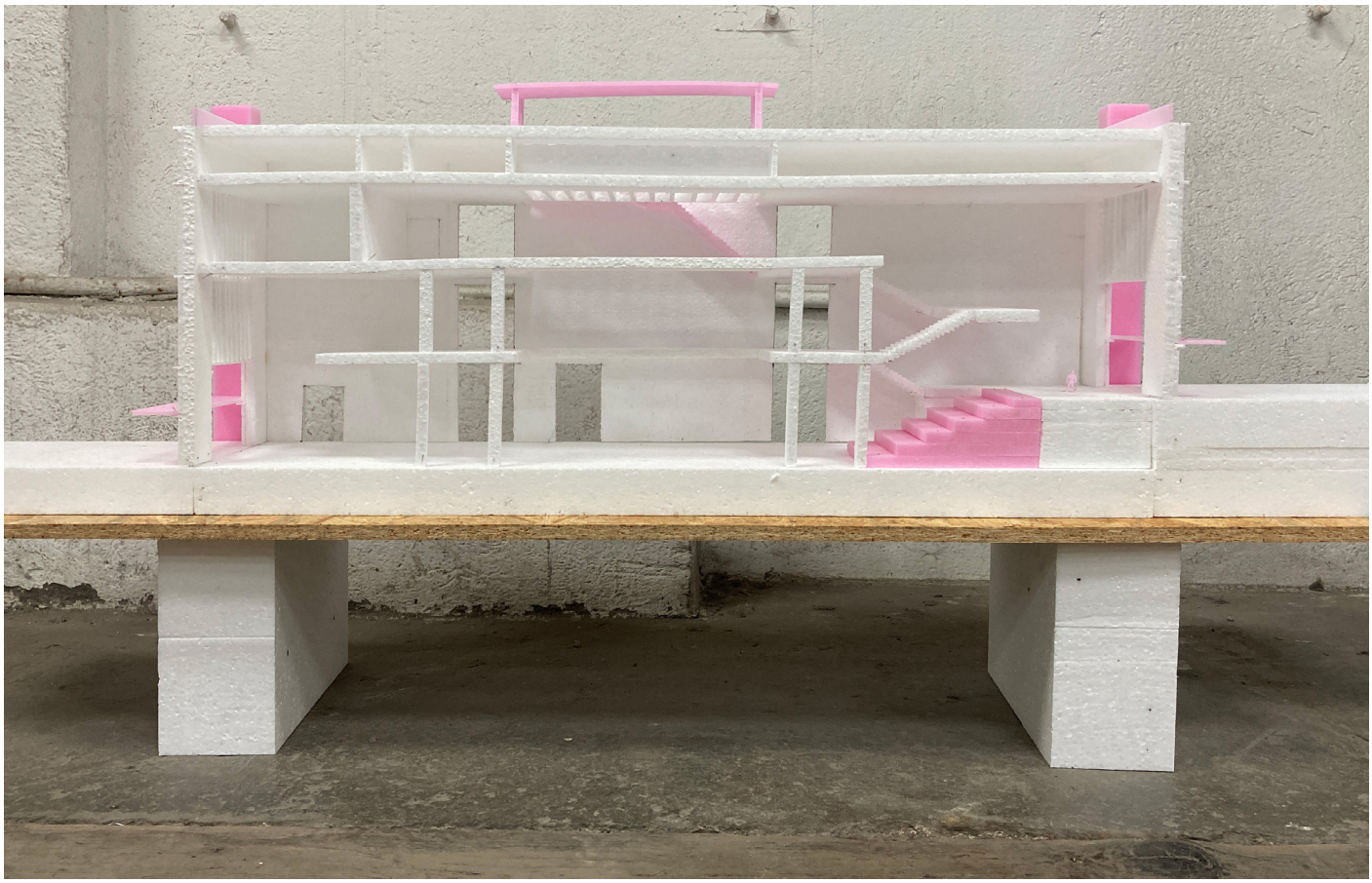




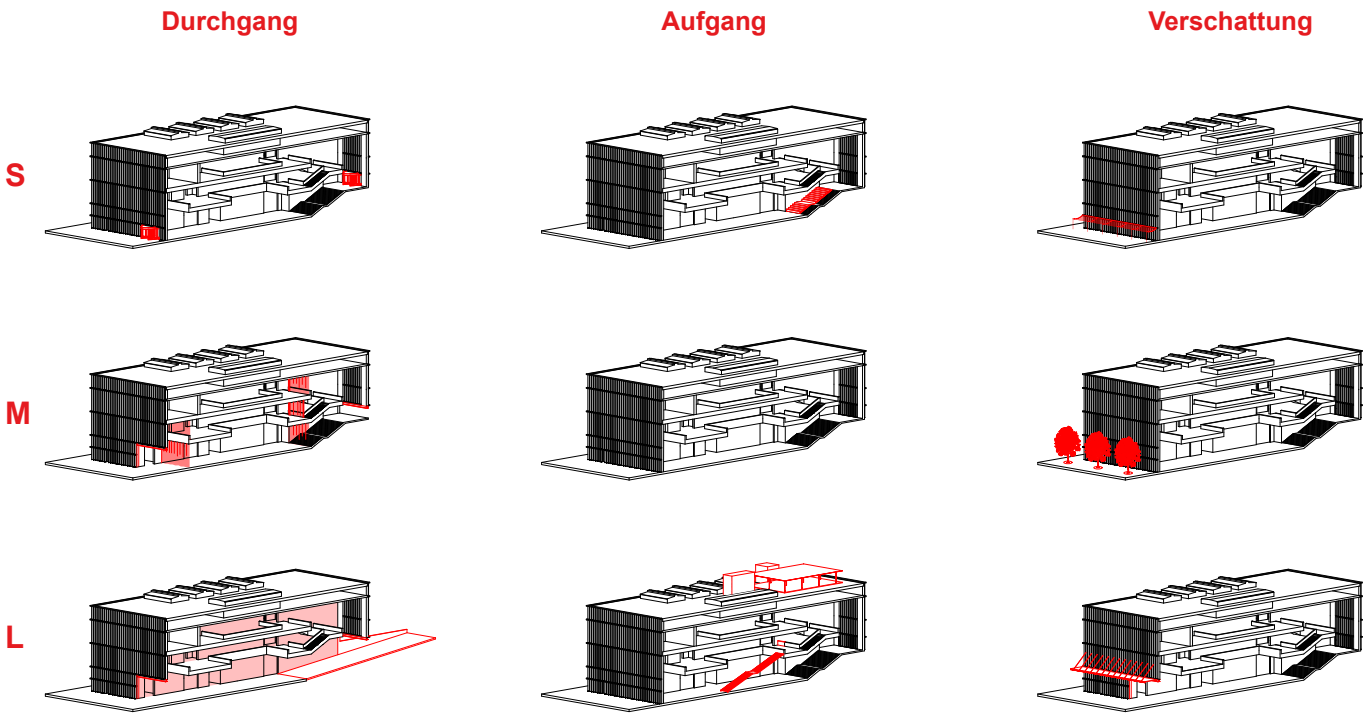
Bodenpläne *(pzm AG)*

Wandansicht Verlegeplan TABS (Thermoaktive Bauteilsysteme) *(pzm AG)*

«was auch immer ich tue oder in betracht ziehe zu tun, es endet im selben problem: der rahmen ist eine so starke setzung, dass sich jede weitere zutat als inhalt übermässig symbolisch liest. es geht dann eigentlich immer gleich um den menschen an sich und seine verletzlichkeit im korsett eines unterdrückenden systems, welches vom rahmen repräsentiert wird. die verklotzung der welt. ist es meine aufgabe, die leerstelle auszufüllen? aus dem quader auszubrechen? reicht es nicht, darauf hinzuweisen und dabei allenfalls einen kleinen witz zu machen?»
(Aus einem Gedankenaustausch zur Arbeit mit Klötzen mit Ilona Stutz, freischaffende Künstlerin)



Oben und links: Zwischenstand Eruierung des gewünschten Aufwand-Ertrag-Verhältnis


Durchgang
Aufgang
Verschattung
S
M
L

Zwischenstand einer materiellen und ideologischen Materialverschiebung: Die obsolete Aussenfassade und -dämmung im Bereich der zentralen Halle wird abgetragen und nach innen verlegt, zur Ausgestaltung des inneren Sockelbereichs. Die Zuschreibung der Halle zum städtischen Raum wird aussen ablesbar.

NO FEAR

Each ruin is the form of its own disaster[1]

Cyril Tyrone Hübscher zeigt Modellfotografien der jüngsten Erweiterung des Kunsthauses Zürich. Die aus Wellpappe, Holz, Klebeband und Styropor notdürftig zusammengebaute Struktur ist im Prozess des Verfalls abgelichtet. Fassadenfragmente, Balken, Bodenplatten lösen sich aus dem Gefüge und hinterlassen gewaltige Löcher. Dank der strengen Gliederung der Fassade ist das Gebäude trotz starker Beschädigungen unmittelbar erkennbar. Entstanden ist die Serie an Fotografien in Cyrils Atelier in Wien im September 2022, ein Jahr nachdem er als Museumsaufsicht in der neu eröffneten Kunsthaus-Erweiterung arbeitet.

Nach zwanzig Jahren Planung fällt das Gebäude bereits zur Fertigstellung aus der Zeit: Ein luxuriöser steinerner Tresor für Privatsammlungen, der das gesamte Grundstück versiegelt, keine Bezüge zur unmittelbaren Umgebung aufweist und weder in seiner Erscheinung noch in seiner Bespielung zur Teilhabe einlädt. Der repetitive Kalksteinvorhang, der die Baumasse umhüllt, verstärkt den Monumentalcharakter ihrer Grösse, ein kostspieliger Ausdruck bestehender Machtverhältnisse. Die physische Trägheit findet ihr Pendant im intransparenten Umgang der Institution mit ihrer Vergangenheit.[2] Cyrils Modell greift die behauptete Permanenz des Gebäudes direkt an. Der Zerfall wirkt dabei nicht-linear, durch sein Fortschreiten wird der Bau in seine rohe Struktur zurückgeführt und öffnet sich der Umgebung. Die Bilder evozieren die Konsequenzen eines für hiesige Verhältnisse postapokalyptischen Zustandes ausbleibenden Unterhalts. Nur in Zürich, wo Baufälligkeit aufgrund Obsoleszenz oder ökonomischer Mängel als Unmöglichkeit erscheint, kann die Ruine noch romantisch sein. Möglicherweise erliegt das Bild der Ruine der «klassischen» Architektursprache von David Chipperfield, gleichzeitig führt der dargestellte Zustand eines Danachs zur Diskreditierung der Gegenwart und eröffnet Handlungsspielräume.

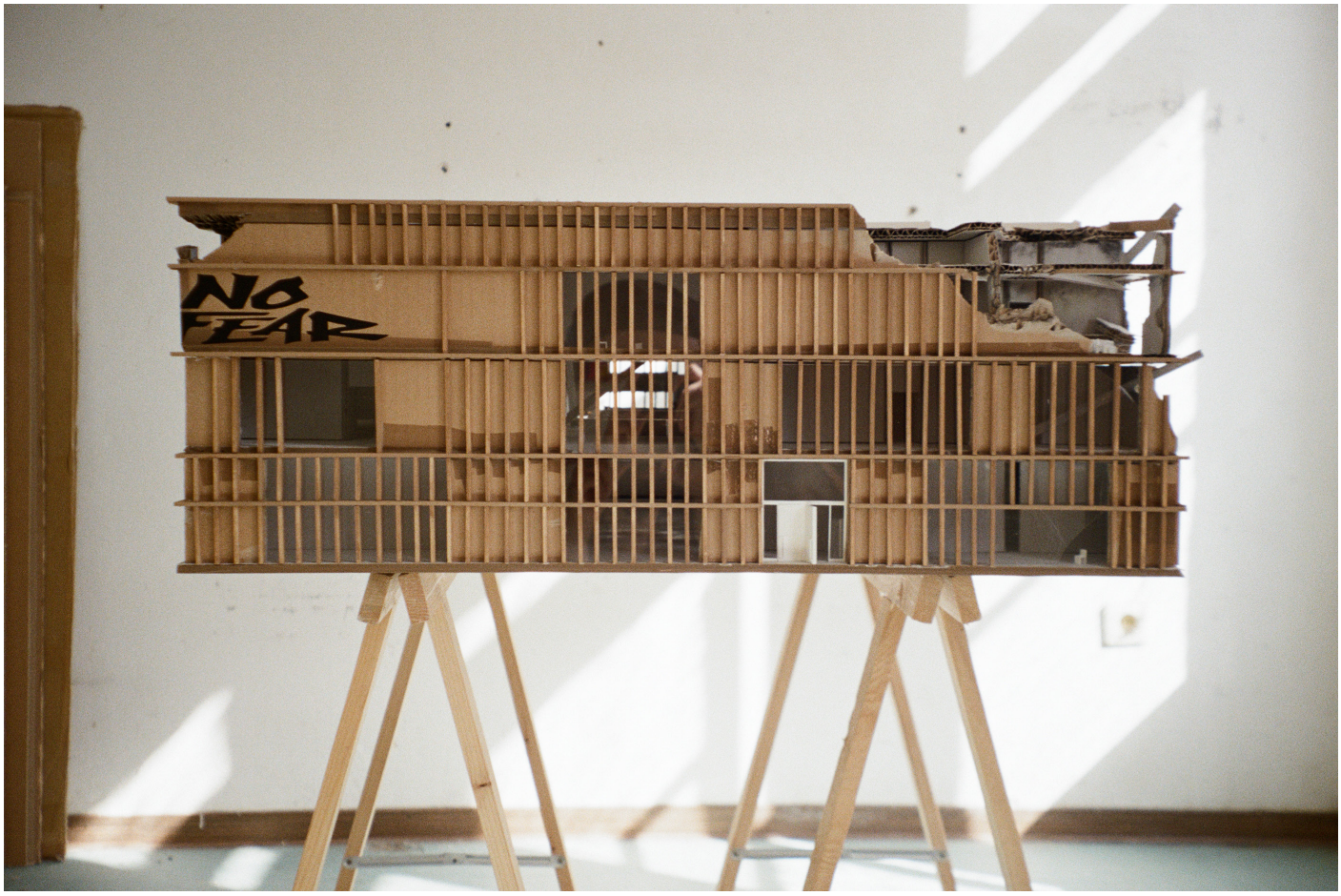
Die Energiebilanz um den Erweiterungsbau ist bemerkenswert: Die öffentliche Hand förderte das Vorhaben in Form eines Wettbewerbsverfahren, Heerscharen von Beamt:innen, einer Volksabstimmung, eines Grundstücks, sowie Krediten für Bau und Betrieb. Unzählige Architekt:innen entwarfen einen Neubau, dessen Projektleiter bis heute nicht vom Ergebnis überzeugt ist. Hinzu kommt die mediale Resonanz, als Debatte über die Beherbergung einer Nazigeld-Sammlung in einer öffentlich subventionierten Institution, sowie über deren rückschrittliche und intransparente Tätigkeiten. Eine erfolglose Rekursbewegung, die den Bau aufgrund seiner städtebaulichen Mängeln verhindern wollte, füllen trotz ihres Scheiterns weiterhin Kommentarspalten unkritischer Medienberichterstattung. Die jüdische Künstlerin Miriam Cahn möchte ihre Werke im Kunsthaus zurückkaufen. Eine Gruppe Studierender und Lehrender der ETH und ZHdK, organisierten im März 2022 das Symposien «Können wir das Kunsthaus retten?». Die Liste derer, die am Neubau weiterbauen wollen, ist lang. Wir, die als Architekturstudentinnen seit Anfang 2022 einen Renovations-Vorschlag für den Erweiterungsbau erarbeiten, haben Cyril für eine künstlerische Position angefragt. Sie bedeutet eine weitere Energiezunahme im System. Die Arbeit reiht sich in seine Praxis ein, die von vorgefundenen Materialien und Architekturen geprägt ist. Vom Gebäude, über das Modell, zur Fotografie, mit zunehmender Abstraktion und Reproduzierbarkeit, erschafft er eine spekulative Erinnerung.

Text: Ella Eßlinger & Fabienne Girsberger, September 2022

Ausstellungsansicht von *NO FEAR* in den Displays 8003 an der Weststrasse *(Autorinnen)*

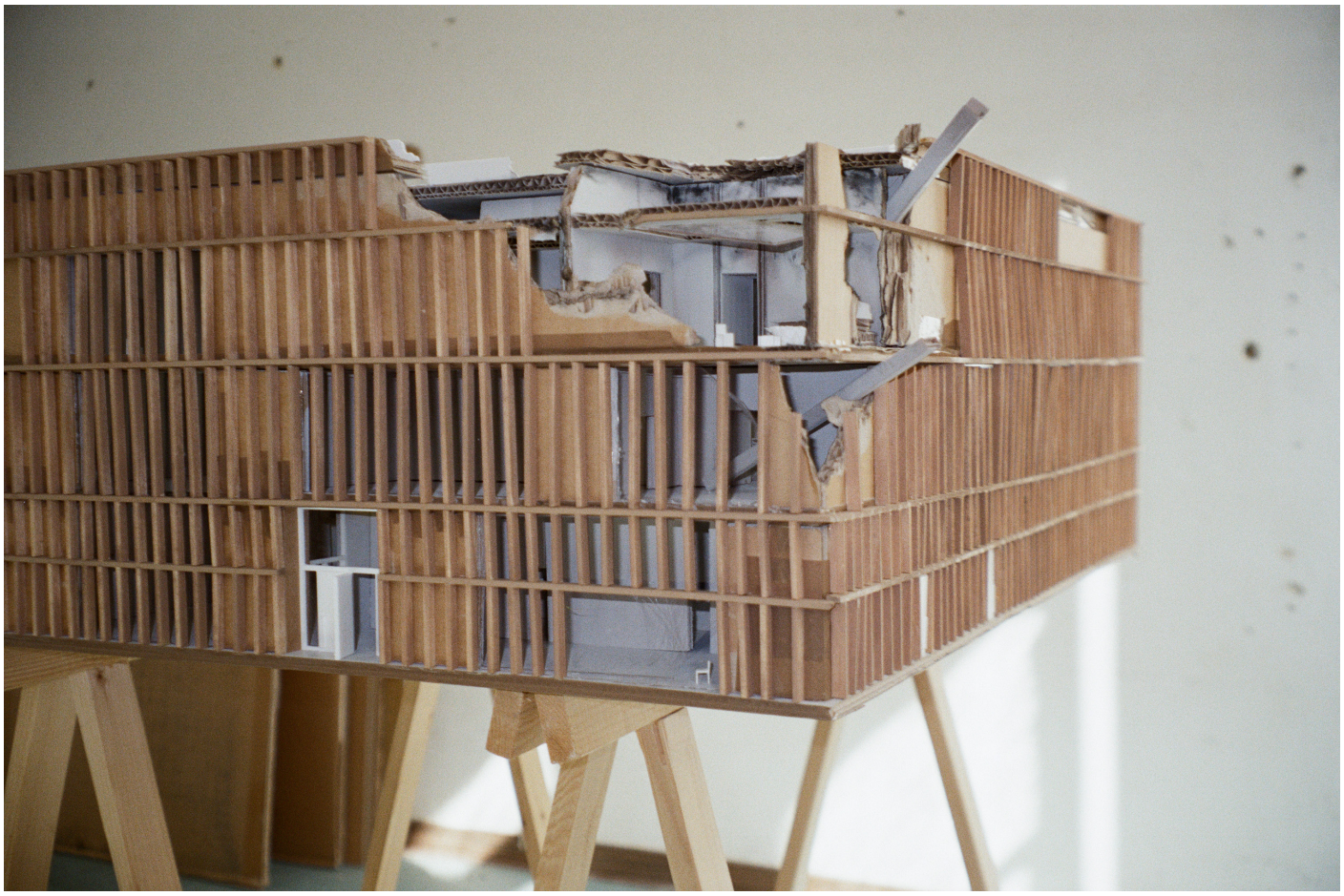
1 Referenz an Thomas Hirschhorn, Eternal Ruins (2020).

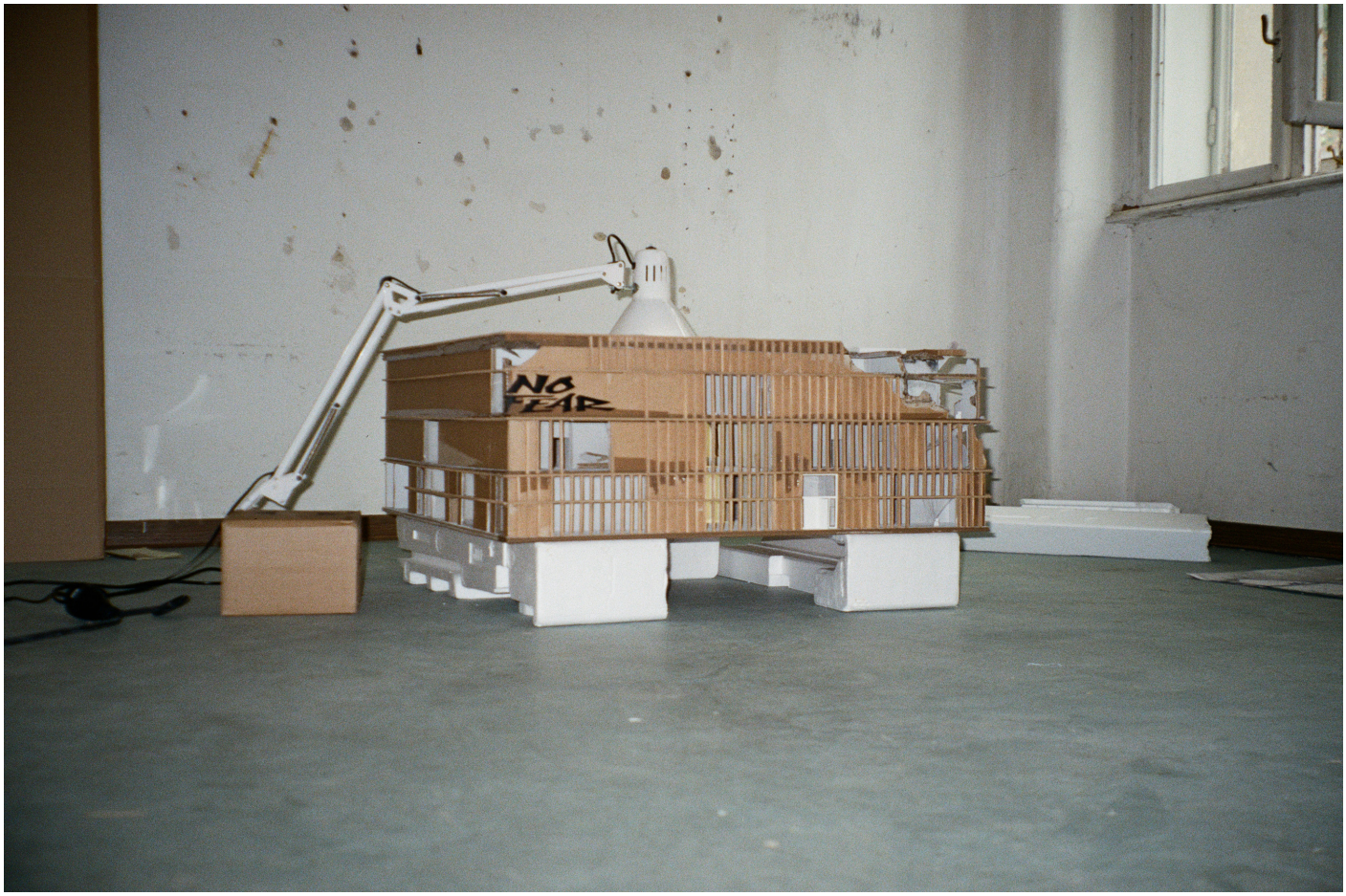
2 Im Oktober 2021 eröffnet der von David Chipperfield geplante Erweiterungsbau für das Kunsthaus Zürich. Dem Projekt liegt eine ungewöhnliche öffentlich-privaten Partnerschaft zugrunde: Die Projektkosten von 206 Millionen Schweizer Franken werden zu zwei Dritteln durch öffentliche Gelder finanziert, das Grundstück wird vom Kanton zur Verfügung gestellt. Gleichzeitig ist das Programm zu ebenfalls zwei Dritteln auf die Beherbergung privater Sammlungen ausgelegt. Der öffentliche Kredit wird 2012 von den Zürcher Stimmberechtigten mit 54 Prozent angenommen. Zu diesem Zeitpunkt stören sich noch wenige daran, dass Hauptanlass für den Neubau die Dauerleihgabe der Kunstsammlung von Emil Georg Bührle ist. Der Waffenfabrikant beliefert während des zweiten Weltkrieges an Nazi-Deutschland, seine Profite investiert er in einen Kunstmarkt, der Produkt der Kriegsverfolgungen war. Wiederholt tritt er in der Geschichte des Kunsthauses als grosszügiger Spender auf, stiftet Kunstwerke und finanziert den ersten Erweiterungsbau in der Nachkriegszeit. Personelle Überschneidungen zwischen dem Kunsthaus Zürich und dem heutigen Stiftungsrat der Sammlung Bührle, ein defizitäres Stiftungsmuseum sowie ein Raubüberfall auf die Sammlung motivieren schliesslich deren räumliche Verlagerung und die Dauerleihgabe an das Kunsthaus. Erst Jahre nach der Abstimmung wird die Verlegung der Sammlung in ein öffentlich subventioniertes Gebäude medial thematisiert. 2017 vergibt die Stadt einen Forschungsauftrag an die Universität Zürich, um sie „historisch […] kontextualisieren“ zu lassen. 2020 wird ein Revisionsverfahren eingeleitet, da die Studienergebnisse mit massgeblichen Eingriffen des Stiftungsvorstandes veröffentlicht wurden und die Unabhängigkeit der Forschung nicht sichergestellt war. Medialer Druck führt im Februar 2022 zur Überarbeitung und Veröffentlichung der Verträge zwischen der Bührle-Stiftung und dem Kunsthaus. Erst seitdem liegt die Hoheit über den Dokumentationsraum und die Provenienzforschung beim Kunsthaus. Bis heute halten sich die Bestrebungen nach Transparenz und progressiver Aufarbeitung allerdings in Grenzen, nicht zuletzt aufgrund des Weiterbestehens der jahrzehntealten Verflechtung beider Institutionen.

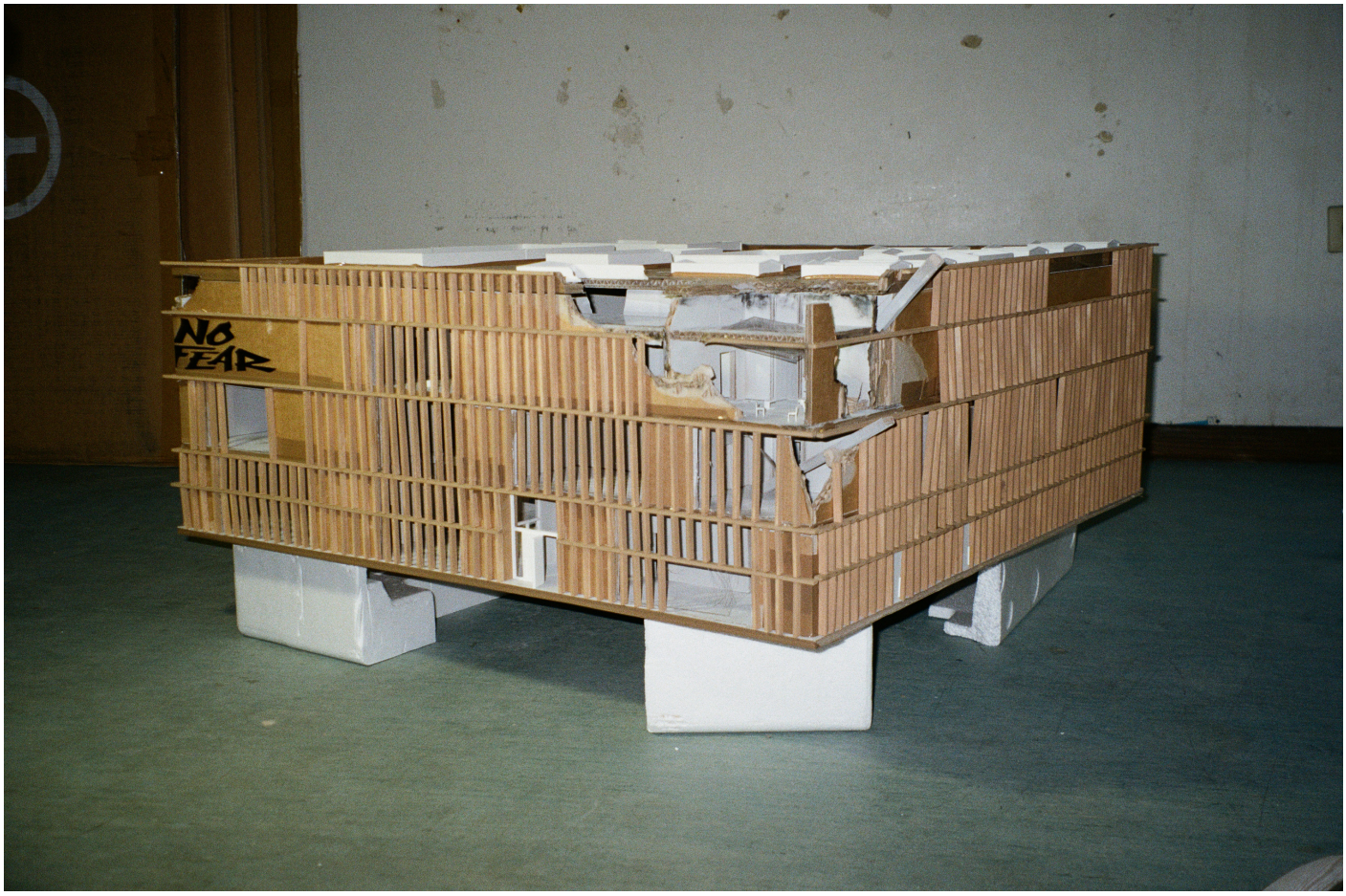

NO
FEAR


NO
FEAR


NO
FEAR




NO
FEAR


NO
FEAR

«Leise Mängel – Der Erweiterungsbau für das Kunsthaus Zürich in der Gegenwartsdiagnose»

Der folgende Artikel (S. 128–139) erscheint im Dezember 2022 im Situation Magazin , der studentisch geführten Zeitsschrift der TU Belin zum Thema Is it a Crime?

LEISE MÄNGEL — DER ERWEITERUNGSBAU FÜR DAS KUNSTHAUS ZÜRICH IN DER GEGENWARTSDIAGNOSE

TEXT | ELLA EßLINGER, FABIENNE GIRSBERGER

"It may seem obvious to the observer of architecture that those who practice within the profession should visit their buildings from time to time to see how well the buildings are working and thus to improve their skills. That is why a professional athlete, actor, or opera singer uses a coach: as someone to observe how well he or she is performing and to provide the feedback that is needed to do a better job. But most architects have not made a practice of visiting their creations after completion and user occupation – at least not in any systematic way."
– JOHN P. EBERHARD (1)

In der sechsteiligen Fernsehserie *How Buildings Learn – What Happens After They're Built?*, die in den 1960er-Jahren von der BBC produziert wurde, besucht der Autor und Moderator Stewart Brand am liebsten Gebäude, die von ihren Eigentümer:innen im Laufe der Zeit verändert wurden: "The word 'building' contains a double reality. It means both 'the action of the verb build' and 'that which is built' – both verb and noun, both the action and the result. Whereas 'architecture' may strive to be permanent, a 'building' is always building and rebuilding. The idea is crystalline, the fact fluid." **(2)** Er lehnt den Gedanken ab, ein Gebäude als „fertig" zu bezeichnen.

Im Oktober 2021 wird der Erweiterungsbau des Zürcher Kunsthauses als „fertiggestellt" erklärt. Schon am Tag seiner Eröffnung scheint das Gebäude aus der Zeit gefallen: Ein luxuriöser steinerner Tresor für Privatsammlungen, der keine Bezüge zur unmittelbaren Umgebung aufweist und weder in seiner Erscheinung noch in seiner Bespielung zur Teilhabe einlädt. Der Heimplatz wird neben dem Neubau von den gegenüberliegenden Altbauten des Kunsthauses sowie dem transversal gelegenen Schauspielhaus Zürich gefasst. Die kondensierte Gemengelage von stark befahrenen Straßen, diversen Tramlinien, Fußgänger:innen und Velos machen ihn seit Jahren zur stadtplanerischen Sorge. Die kleine Insel, die dazwischen übrig bleibt, ist verstellt und bietet wenig Aufenthaltsqualitäten. Durch den Neubau verschärft sich der Platzmangel, die Fassaden des kompakten Volumens treffen auf drei Seiten direkt auf den Straßenraum. Die wenigen monumentalen Öffnungen werden neutralisiert von einem Kalkstein-Lisenenvorhang, der das ansonsten hermetisch geschlossene Gebäude streng umhüllt. Seitens des Heimplatzes markiert ein goldenes Tor den Eingang. Durch den mit Marmor versiegelten Vorplatz und die Abwesenheit von Bäumen oder baulicher Verschattung heizt sich der Türgriff während des ersten Sommers derart auf, dass er unbenutzbar wird. Ein Stück Juteschnur, behelfsmäßig darum gewickelt, schafft nun Abhilfe.

Ausgehend von der Feststellung, dass die zeitliche Diskrepanz, die unweigerlich zwischen Bedürfnisformulierung und Inbetriebnahme eines Gebäudes liegt, nicht aufgehoben werden kann, untersuchen wir im Folgenden die Beziehung zwischen Planungsannahmen und Gebäudenutzung. Inwiefern wurden die Leistungsversprechen des öffentlich finanzierten Bauvorhabens eingehalten und welche neuen Bedürfnisse erheben Anspruch auf Gehör? Es mag ungewöhnlich erscheinen, ein Gebäude, welches nicht einmal ein Jahr für die Öffentlichkeit in Betrieb ist, bereits zu evaluieren. Die Planungsansätze für die von David Chipperfield Architects Berlin geplante Erweiterung liegen allerdings zwanzig Jahre zurück.

SIT MENS SANA IN CORPORE SANO

Bereits 2001 veröffentlicht das Kunsthaus Zürich eine Projektskizze zu einer geplanten Erweiterung. 2007 wird ein Wettbewerb lanciert, für den 20 Büros zur Teilnahme zugelassen werden. **(3)** Die ungewöhnlich große Jury besteht aus vier Frauen und 16 Männern, Fachplaner:innen und Vertreter:innen von Seiten des Kunsthauses, der öffentlichen Hand, sowie der privaten Sammlung Emil Bührle, deren Werke im Neubau beherbergt werden soll. **(4)** Was ein Museum ist und leisten soll, das scheint zum Zeitpunkt der Auslobung allen Beteiligten klar: „Klassische" Ausstellungsräume sollen ideale Belichtungs- und Klimaverhältnisse zur Präsentierung von „Flachware" bieten. Trotz beträchtlicher finanzieller und personeller Unterstützung durch die öffentliche Hand wird das Wettbewerbsprogramm vom Kunsthaus und der privaten Bührle-Stiftung bestimmt. **(5)** Das Programm sieht zudem eine zentrale Halle vor, einen „vitalen Ort" und „grosszügigen überdachten urbanen Begegnungsraum", welcher das Spektrum zwischen „Museum" und „Mall" angemessen auslotet und in seiner Durchlässigkeit mit einer Bahnhofshalle vergleichbar ist. Die Halle soll zusammen mit dem projektierten „Garten der Kunst" als öffentliche Durchgangs- und Aufenthaltsräume den Pfauenpark ersetzen, der bis anhin die benachbarten Quartiere verband. **(6)**

Die Homogenität der am Wettbewerb teilnehmenden Büros entspricht der Homogenität der vorgeschlagenen Klötze. Die Jury entscheidet sich für den klassischsten unter ihnen: „Aglaia". **(7)** Zur allgemeinen Freude handelt es sich um den Beitrag des international renommiertesten Büros, David Chipperfield Architects, das einst durch seine Sanierung des Neuen Museums in Berlin Berühmtheit

(1) **Vorwort von John P. Eberhard in: Wolfgang F. E. Preiser, Harvey Z. Rabinowitz, Edward T. White: *Post-Occupancy Evaluation,* New York 1988, S. VII.**
(2) **Steward Brand: *How Buildings Learn – What Happens After They're Built,* New York 1994, S. 2.**
(3) **Stadt Zürich, Amt für Hochbauten: *Kunsthaus-Erweiterung – Projektwettbewerb im selektiven Verfahren mit 20 Teilnehmenden, Programm,* Zürich 2008, S. 11–14.**
(4) **Trägerverein des Kunsthaus Zürich ist die Zürcher Kunstgesellschaft, die die Direktion bestimmt. Vom Betrieb getrennt ist die Stiftung Zürcher Kunsthaus. Ihr obliegt der Erhalt der Liegenschaften, sowie die Verpachtung von Flächen. Siehe: https://www.kunsthaus.ch/museum/ueber-uns/organisation/ (Stand 30.08.2022).**
(5) **Gespräch mit dem Wettbewerbsverantwortlichen des Amts für Hochbauten, geführt in Zürich am 05.04.2022.**
(6) **Amt für Hochbauten 2008, (wie Anm. 3) S. 63.**
(7) **Name Siegerprojekt: Aglaia (griechisch Ἀγλαΐα „Glanz", „Pracht") in der griechischen Mythologie, Göttin der Anmut.**

erlangte. „Durch die Anpassung an den historischen Standort bleibt der architektonische Ausdruck [...] ziemlich konservativ und zurückhaltend“(8), schreibt zwar das Preisgericht, das auch in der Fassade eine „schon bemängelte Faszination für den Historismus“ rügt. (9) Wiederholt wird der Bau dennoch als „Museum des 21. Jahrhunderts“ beworben. Siegfried Giedion schrieb 1956 in „Architektur und Gemeinschaft“: „Nimm einen Vorhang von Säulen und stelle ihn vor irgendeinen Bau, gleichgültig, wofür er bestimmt ist oder zu welchen Konsequenzen er führen mag.“ (10) Das Produkt, so Giedion, soll etwas allerklärendes – für alle verständliches – repräsentieren.

Auf technischer Ebene mag der Bau ein Vorreiter sein. Was die Programmierung des Gebäudes betrifft scheinen jedoch jegliche Entwicklungen der Museumspraxis der letzten zwei Jahrzehnte ignoriert zu werden. Während sich ein veralteter, elitärer Museumsbegriff im architektonischen Ausdruck des Neubaus spiegelt, stimmt der internationale Museumsrat (ICOM) im August 2022 einer neuen Definition des Begriffs „Museum“ zu. Ergänzt wird: „Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing.“ (11) Auch wenn die Überarbeitung ein generisches Idealbild zeichnet, verdeutlicht sie eins: Die Programmierung und der Betrieb des Erweiterungsbaus, seine planerischen Grundlagen, sowie sein anachronistischer Ausdruck bedürfen Anpassungen.

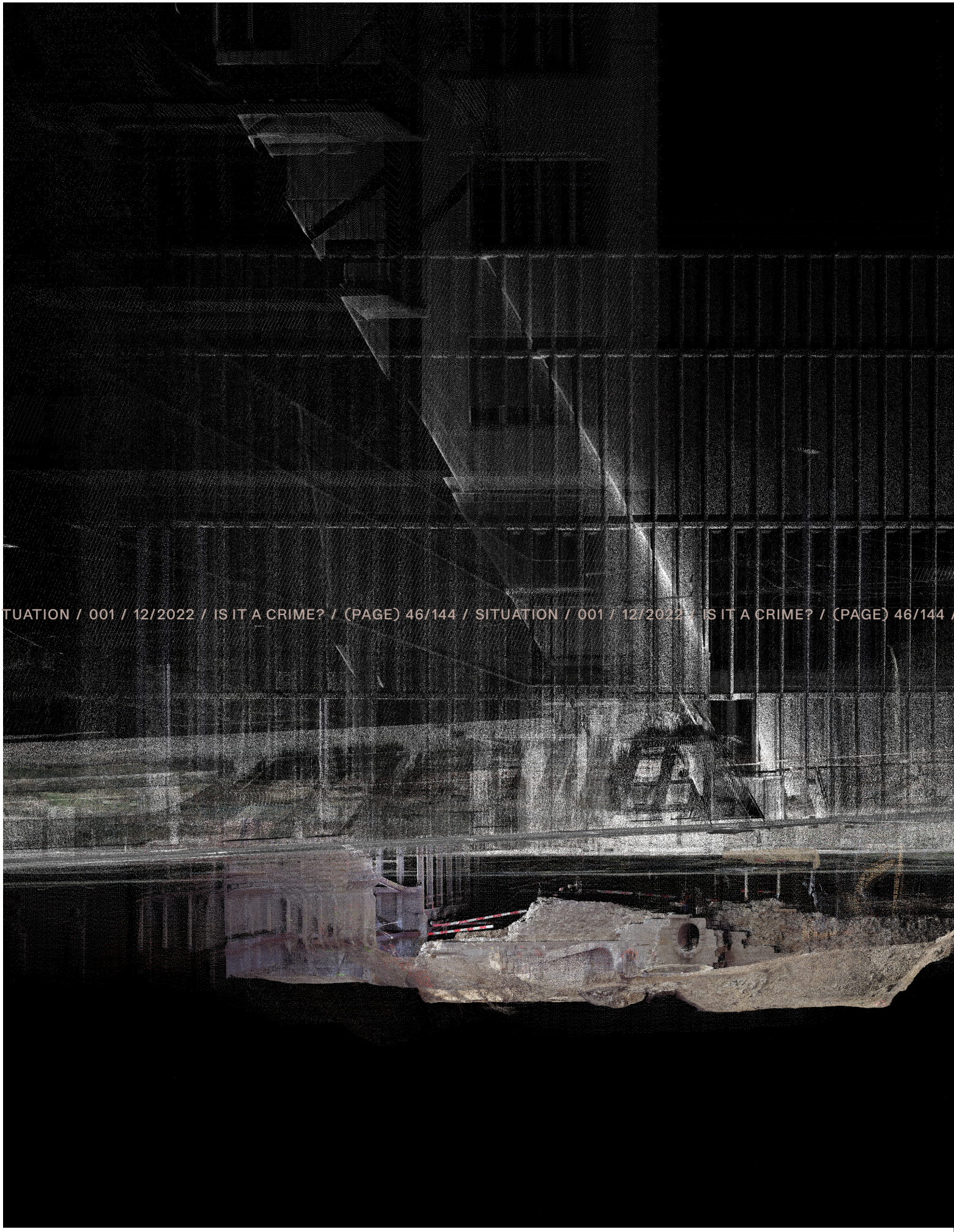
Nach Abschluss des Wettbewerbs schließen sich die Zürcher Kunstgesellschaft als Betreiberin des Museums, die Stiftung Zürcher Kunsthaus als Eigentümerin der Immobilie und die Stadt Zürich zur Bauherrschaft zusammen. Es ergibt sich ein ungewöhnliches Bild einer öffentlich-privaten Partnerschaft: Die Projektkosten von 206 Millionen Schweizer Franken werden zu zwei Dritteln durch öffentliche Gelder finanziert, das Grundstück wird vom Kanton zur Verfügung gestellt. Gleichzeitig ist das Programm zu ebenfalls zwei Dritteln auf die Beherbergung privater Sammlungen ausgelegt.

Zu diesem Zeitpunkt stören sich noch wenige daran, dass Hauptanlass für den Neubau die Dauerleihgabe der Kunstsammlung von Emil Bührle ist. (12) Mit starkem Rückenwind der Schweizer Regierung beliefert der Waffenhändler während des Zweiten Weltkriegs Nazideutschland. (13) Nach seiner Einbürgerung wird er zum reichsten Schweizer. (14) Seine Profite investiert er in einen Kunstmarkt, der Produkt der Kriegsverfolgungen und -enteignungen war. (15) Ab den 1940er-Jahren tritt er wiederholt als großzügiger Spender des Kunsthauses auf. So finanziert er beispielsweise dessen erste Erweiterung in der Nachkriegszeit. (16) Bis zu seinem Tod 1956 erwirbt Bührle 598 Werke mit einem Schwerpunkt auf Malereien des französischen Impressionismus, die sich heute im Besitz der Stiftung befinden. (17) 1975, nach Bekanntwerden illegaler Waffenexporte der Oerlikon-Bührle AG, wird der „Bührle-Saal“ in „Grosser Ausstellungssaal“ umbenannt, um nur 25 Jahre später wieder seinen Ursprungsnamen zu erhalten. (18) Personelle Überschneidungen zwischen Stiftungsrat und Kunsthaus Zürich, ein defizitäres Stiftungsmuseum sowie ein Raubüberfall auf die Sammlung motivieren schließlich deren räumliche Verlagerung und die Dauerleihgabe an das Kunsthaus. (19)

2012 akzeptieren die Stimmberechtigten der Stadt Zürich mit 54 Prozent den Kredit für Aglaia. (20) Erst Jahre nach der Abstimmung wird die Verlegung der Sammlung in ein öffentlich finanziertes Gebäude medial thematisiert: 2015 veröffentlicht der Historiker Thomas Buomberger das S*chwarzbuch Bührle: Raubkunst für das Kunsthaus Zürich?* (21), 2017 vergibt die Stadt einen Forschungsauftrag an die Universität Zürich, um die Sammlung der Stiftung Bührle „historisch [...] kontextualisieren“ zu lassen. (22) Die Publikation der Studienergebnisse findet jedoch nicht ohne maßgebliche Eingriffe des Stiftungsvorstands statt. (23) 2020 muss ein Revisionsverfahren eingeleitet werden, da die Unabhängigkeit der Forschung nicht sichergestellt ist. (24) 2021 veröffentlicht der Historiker Erich Keller, ausgetretenes Mitglied der Forschungsgruppe, *Das Kontaminierte Museum*. (25) Medialer Druck führt im Februar 2022 zur Überarbeitung und Veröffentlichung der Verträge zwischen der Bührle-Stiftung und dem Kunsthaus. (26) Erst seitdem liegt auch die Hoheit über den Dokumentationsraum und die Provenienzforschung beim Kunsthaus. Bis heute halten sich die Bestrebungen nach Transparenz und progressiver Aufarbeitung allerdings in Grenzen, nicht zuletzt aufgrund des Weiterbestehens der jahrzehnte-

(8) Stadt Zürich, Amt für Hochbauten: *Kunsthaus-Erweiterung – Projektwettbewerb, Jurybericht,* Zürich 2008, S. 38.
(9) Benedikt Loderer: *Die Baugeschichte des Kunsthaus Zürich 1910–2020,* Zürich 2020, S. 59.
(10) Sigfried Giedion: *Architektur und Gemeinschaft*, Hamburg 1956, S. 31.
(11) International Council of Museums (ICOM): „ICOM approves a new museum definition“ (66), 24.08.2022, https://icom.museum/en/news/icom-approves-a-new-museum-definition/ (Stand 30.08.2022).
(12) Erst im späteren Verlauf der Planung kommen die Sammlung Merzbacher und die Sammlung Looser hinzu.
(13) Erich Keller: *Das kontaminierte Museum – Das Kunsthaus Zürich und die Sammlung Bührle,* Zürich 2021, S. 15, mit Verweis auf Studie von Peter Hug: *Schweizer Rüstungsindustrie und Kriegsmaterialhandel zu Zeit des Nationalsozialismus. Unternehmensstrategien, Marktentwicklung, politische Überwachung, Veröffentlchungen der Unabhängigen Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg,* Bd. 11 (2 Teilbde.), Zürich 2002.
(14) Ebd. S. 15 mit Verweis auf Studie von Peter Hug.
(15) Ebd. S. 12.
(16) Ebd. S. 42.
(17) Ebd. S. 34.
(18) Ebd. S. 45.
(19) Ebd. S. 34, 43ff.
(20) Kunsthaus Zürich, Stadt Zürich, Stiftung Zürcher Kunsthaus: *Das Neue Kunsthaus – Chronik 2001–2019,* Zürich 2018, S. 4. https://kunsthausrelaunch8251-live-a33132ecc05c-1c0f54b.divio-media.net/documents/Chronik_Erweiterung_2019_DE_S8UgMu8.pdf (Stand 30.08.2022).
(21) Thomas Buomberger: *Schwarzbuch Bührle, Raubkunst für das Kunsthaus Zürich,* Zürich 2015. Das Buch geht der Herkunft bedeutender Gemälde und Objekte der Sammlung Emil Bührle nach. Es diskutiert fragen der Raubkunst und Fluchtgut.
(22) Keller 2021 (wie Anm. 13), S. 12.
(23) Ebd. S. 65.
(24) Ebd. S. 68.
(25) Keller 2021 (wie Anm. 13).
(26) Andreas Tobler: „Nun ist der geheime Bührle Vertrag veröffentlich”, in: *Tagesanzeiger*, 24.02.2022, https://www.tagesanzeiger.ch/nun-ist-der-geheime-buehrle-vertrag-veroeffentlicht-242378095137 (Stand 30.08.2022).

Überlagerung der Punktwolke der Ausgrabungen am Zürcher Heimplatz mit dem Erweiterungsbau des Kunsthauses
Bild: Ella Eßlinger & Fabienne Girsberger mit Matthias Vollmer, Professur Girot, ETH Zürich


SITUATION / 001 / 12/2022 / IS IT A CRIME? / (PAGE) 46/144 / SITUATION / 001 / 12/2022 / IS IT A CRIME? / (PAGE) 46/144 /


/ SITUATION / 001 / 12/2022 / IS IT A CRIME? / (PAGE) 47/144 / SITUATION / 001 / 12/2022 / IS IT A CRIME? / (PAGE) 47/144

Die Platzwand „Aglaia“
© Noshe

langen Verflechtung beider Institutionen. Die physische Permanenz des Gebäudes findet ihr Pendant im intransparenten Umgang der Institution mit ihrer Vergangenheit.

Der Schweizer Architekt und Publizist Benedikt Loderer kommentiert 2020 die architektonische Materialisierung dieses Museumsbegriffs im Neubau des Kunsthauses wie folgt: „Das Museum des 21. Jahrhunderts gleicht dem des 19. Jahrhunderts, was durchaus verständlich ist, wenn man an die architektonischen Eskapaden im Museumsbau der letzten Jahrzehnte denkt. Un retour à l'ordre. Bilbao ist nicht überall. Die stumme Masse erzeugt durch ihr Gewicht eine stille Würde. So sieht die Monumentalität heute aus." **(27)**

Auch die erinnerungswürdige Geschichte des Ortes scheint heute baulich einbetoniert: Während des Aushubs für den Erweiterungsbau lassen sich 20.000 Jahre Ortsgeschichte begreifen. **(28)** Den Boden der Baugrube bildet die Moräne des Linthgletschers, der sich ca. 17.000 v. Chr. aus Zürich zurückzieht. Oberhalb derer werden 5.000 Jahre alte Ackerböden freigelegt und fördern Samen und Nussschalen der Jungsteinzeit, Eisenzeit und Bronzezeit zutage. 1381 wird erstmals schriftlich der jüdische Friedhof an dieser Stelle erwähnt, bevor die jüdische Gemeinde 1436 aus Zürich vertrieben wird. Wider Erwarten werden keine Hinweise darauf gefunden. Vermutlich kommt es bereits während des Baus der barocken Stadtbefestigung ab 1793 zu gröberen Umwälzungen. Nur fünfzig Jahre nach ihrer Fertigstellung gilt die Befestigung als wachstumsbehindernd und wird wieder abgetragen. An ihrer Stelle entsteht ein Sportplatz für die neue benachbarte Kantonsschule. Um 1900 werden zwei Turnhallen gebaut. Sechzehn Jahre später muss sich der Zürcher Stadtrat mit dem Bau einer dritten Turnhalle quer zu den zwei bestehenden beschäftigen. Diese wird abgelehnt, da das vorgeschlagene Projekt „ästhetisch nicht befriedige" und eine unerwünschte „Platzwand" am Heimplatz bilde. **(29)** Die Hallen bleiben ein Jahrhundert lang in Betrieb, bis das Grundstück für die Kunsthaus-Erweiterung baurechtlich zur Verfügung gestellt wird. Nach Eingabe des Baugesuches legt die Luzerner Stiftung „Archicultura" Rekurs ein. **(30)** Sie engagiert sich für den Erhalt der inzwischen inventarisierten Hallen und des Pfauenparks auf dem Grundstück. Gestützt hätte ihr Anliegen der 2014 verfasste Masterplan, der eine Durchwegung und „qualitätsvolle Raum-Platz-Folge" vom Zürichsee über den Pfauenpark am Heimplatz zum darüberliegenden, rasant wachsenden Hochschulquartier vorsieht, ganz im Gegensatz zur Platzwand Aglaia. **(31)** Mangels eines Nachweises gesamtkantonaler Tätigkeit wird der Rekurrentin indes die Legitimation zur Beschwerde abgesprochen. Der Bau kann beginnen. Kurz vor Abriss der Turnhallen fragt Kunsthausdirektor Christoph Becker: „Wollt ihr erste Liga spielen oder wollt ihr Turnhallen?" **(32)**

Gerettete Überbleibsel der Hallen befinden sich heute im Bauteillager des Kanton Zürich. Die Stadt hofft, zwei Tafeln im Garten der Kunsthaus-Erweiterung aufzustellen. **(33)** Ihre Inschrift: „Sit mens sana in corpore sano." Auf Deutsch: „Möge ein gesunder Geist in einem gesunden Körper sein."

WER HAFTET?

Die jüdische Künstlerin Miriam Cahn gibt im Dezember 2021 bekannt, nicht länger im Kunsthaus Zürich vertreten sein zu wollen und äußert den Wunsch, ihre Kunstwerke zurückzukaufen. **(34)** Sie ist eine von wenigen Künstler:innen, die sich öffentlich dem Kunsthaus gegenüber kritisch positionieren. Neben den Forschungspublikationen beleuchten auch linksgerichtete Zeitungen den Neubau kurz nach seiner Eröffnung mit Fokus auf die Bührle-Sammlung, seltener auf Architektur und Städtebau. **(35)** Paradoxerweise scheint der demokratische Teilhabeprozess der Volksabstimmung einer offenen Debatte hinderlich gewesen zu sein: Aus berechtigter Angst, die Abstimmung und somit den Planungskredit zu verlieren, bestand im Vorfeld ein Interesse, jegliche kritische Debatte zu verhindern. Nach dem positiven Volksentscheid wird dieser als Legitimationsgrundlage angeführt und weitere Auseinandersetzungen für obsolet erklärt. Sollte die öffentliche Stimmbildung zu einem öffentlichen Gebäude nicht ebenso als Teil des Bauprozesses verstanden werden? Im März 2022 findet ein von der studentischen Fachschaft Architektura organisierter Workshop mit dem Titel „Können wir das Kunsthaus retten?" **(36)** statt, welcher der Frage nachgeht, wie die Architektur auf die Provenienz der Bührle-Sammlung reagieren kann.

(27) Loderer 2020, (wie Anm. 9) S 59.
(28) Stadt Zürich, Amt für Städtebau: *Ausgrabung Offen, 20 000 Jahre Stadtgeschichte unter dem Kunsthaus Zürich,* Zürich 2021, S. 3. www.stadt-zuerich.ch/ausgrabung-offen (Stand 30.08.2022).
(29) Auszug aus dem Protokolle des Stadtrates von Zürich, Zürich 05.01.1916 (eingesehen im Stadtarchiv Zürich am 24.02.2022).
(30) Kunsthaus Zürich et al. (wie Anm. 20), S. 4.
(31) Kanton Zürich: *Masterplan Hochschulgebiet Zürich Zentrum,* Zürich 2014, S. 4. https://hgzz-zh.ch/wp-content/uploads/2019/01/Masterplan_WEB_light.pdf (Stand 30.08.2022).
(32) Aus Gespräch mit dem Verantwortlichen der Rekursbewegung der Archicultura Stiftung für Orts- und Landschaftsbildpflege, geführt in Zürich am 30.03.2022.
(33) Aus Gespräch mit der Betreuerin Bauteillager des Kanton Zürich, wo die Tafeln momentan gelagert werden, geführt in Zürich am 22.04.2022.
(34) Anna Raymann: „‚Geschichtsblindheit' – Bekannte Schweizer Künstlerin will ihre Bilder vom Kunsthaus Zürich zurückkaufen", in: *Aargauer Zeitung,* 22.12.2021, https://www.aargauerzeitung.ch/kultur/buehrle-debatte-geschichtsblindheit-bekannte-schweizer-kuenstlerin-will-ihre-bilder-vom-kunsthaus-zuerich-zurueckkaufen-ld.2230733 (Stand 30.08.2022).
(35) Siehe Beiträge verschiedener Autor:innen der WOZ in der Rubrik: „Der Bührle-Komplex" in: *WOZ,* gesammelte Beiträge von 2008–2022. https://www.woz.ch/d/der-buehrle-komplex (Stand 30.08.2022), sowie Daniel Binswanger: „Die Bührle-Connection Teil 1–2," in: *Republik,* 10/2021, https://www.republik.ch/2021/10/09/serie-buehrle-connection-teil-1-der-kunsthaus-deal (Stand 30.08.2022).
(36) „Können wir das Kunsthaus retten?" war ein von Architektura (Zuständige: Rami Msallam und Egon Wittig), sowie von Berit Seidel und Simona Ferrari, Dozentinnen an der ETH und ZHdK, organisierter Workshop. Er fand am 18. und 19. März 2022 statt und wurde begleitet mit Inputs von Philip Ursprung (Professor für Kunstgeschichte, ETH Zürich), Emanuel Christ (Professor für Architektur und Entwurf, ETH Zürich, sowie Jurymitglied der Kunsthaus-Erweiterung), Maurin Dietrich und Gloria Hasnay (Direktorin und Kuratorin Kunstverein München), San Keller (Performancekünstler), Ella Ebelinger und Fabienne Girsberger (Studentinnen, ETH Zürich, freie Masterarbeit „Bauen im Neubau: Renovierung der Chipperfield-Erweiterung für das Kunsthaus Zürich"). Weitere Informationen unter https://www.hochparterre.ch/campus/blog/post/detail/koennen-wir-das-kunsthaus-retten/1650386441 (Stand 13.09.2022).

Betrachtet man die Momente innerhalb bestehender Planungsverfahren, die zu Nachjustierungen im Gebäude führen können, findet eine „Mängelerhebung“ rein auf technischer Ebene statt. Gemäß dem Schweizer Leistungsmodell SIA 112 müssen in Teilphase 532.3 der Realisierungsphase 53 „Inbetriebnahme, Abschluss“ anhand des Pflichtenhefts Mängelbehebungen von den Planer:innen nachgewiesen, genehmigt und geleitet werden. Der Phasenabschluss 536 ist anschließend die „Inbetriebnahme des gebrauchstauglichen und mängelfreien Bauwerks“. **(37)** Mängel können in den ersten zwei Jahren nach Abnahme jederzeit gerügt werden. In Deutschland versteht sich laut Phase 9 der HOAI darunter die „Objektbetreuung: In der letzten Leistungsphase geht es um das fertige Bauobjekt. Vor Ablauf der Verjährungsfrist der Gewährleistungsansprüche findet eine Objektbegehung statt, um etwaige Mängel festzustellen. So kann eine Mängelbeseitigung des bauausführenden Unternehmens erwirkt werden. Die letzte Phase wird mit zwei Prozent berechnet.“ **(38)** Sobald die Beseitigung der Mängel stattfindet, müssen die Leistungen überwacht werden. Für Architekt:innen bedeutet dies: „Ihre Leistung gilt erst dann als erbracht, wenn die Arbeiten mängelfrei abgeschlossen sind. Im Zuge der Objektüberwachung müssen Sie ferner die Gewährleistungsfristen für den Auftraggeber auflisten.“ **(39)**

Ursachen für Baumängel sind oftmals die Komplexität der Bauvorhaben, die rasche Bauinnovation oder die Fragmentierung der Bauindustrie und der Planungsprozesse. In England werden Ende der 1980er Jahre Architekt:innen doppelt so häufig für Fehler in der Bauausführung verklagt wie noch in den 1970er Jahren. Damals decken viele Versicherungsgesellschaften die Haftpflicht von Architekturbüros nicht mehr ab, und diejenigen, die dies tun, erhöhen ihre Prämien um bis zu 300 Prozent. **(40)** Es gilt: “An architect does not guarantee satisfactory results.”

Was für technische Mängel am Bauwerk gilt, trifft jedoch nicht auf Fehltritte im Programm oder der Funktionalität des gesamten Bauwerks zu: „Unlike technical failures of building performance, functional and behavioral problems are often quiet failures that may not be immediately evident“. **(41)** Die Suche nach ihrer Ursache und die nachstehende Anpassung gestaltet sich deutlich schwieriger. Es kann selten klar definiert werden, welche Partei Schuld an programmatischen Mängeln hat und wie genau diese angepasst werden müssen. Wer übernimmt die Haftung, wenn sich gesamtgesellschaftliche Paradigmen wie das Verhältnis zur Vergangenheit oder das Verständnis des Begriffes „Museum“ noch während der Planungsphase grundlegend ändern?

POST-OCCUPANCY EVALUATION

Private Investor:innen führen oftmals Evaluierungen zur Überprüfung der Rentabilität ihrer Anlage, sowie zur zukünftigen Optimierung ihres Portfolios durch. Bei öffentlichen Bauprojekten läge es im Interesse der öffentlichen Hand und der kreditsprechenden Bevölkerung, zu überprüfen, ob die Leistungsversprechen eingehalten werden und ob für zukünftige Bauvorhaben Prozesse umgestaltet werden müssen. Im Vorwort seiner 1988 erschienenen Publikation „Post Occupancy Evaluation“ macht John P. Eberhard die eingangs zitierte Bemerkung: „It may seem obvious to the observer of architecture that those who practice within the profession should visit their buildings from time to time to see how well the buildings are working and thus to improve their skills. That is why a professional athlete, actor, or opera singer uses a coach: as someone to observe how well he or she is performing and to provide the feedback that is needed to do a better job. But most architects have not made a practice of visiting their creations after completion and user occupation — at least not in any systematic way.“ **(42)**

Anders als Mängelüberprüfungen der SIA112 und HOAI bietet sich eine Post-Occupancy Evaluation (POE) ab sechs Monaten nach dem Einzug der Nutzer:innen an. Sie grenzt sich von einer rein technischen Überprüfung der Gebäudeperformanz ab und beleuchtet anhand qualitativer und quantitativer Erhebungsmethoden die Erfahrungen der Nutzer:innen. Das Modell ist nicht neu: In den 1960er-Jahren entsteht die POE als Reaktion auf schwerwiegende Probleme, die in Gefängnissen und Kliniken beobachtet wurden und von denen einige auf die Qualität der baulichen Umgebung zurückzuführen waren. **(43)** In den USA, England oder auch Deutschland

(37) Schweizerischer Ingenieur- und Architektenverband, SIA: *Ordnung SIA 112, Leistungsmodell,* Zürich 2001.
(38) HOAI: *Verordnung über die Honorare für Architekten- und Ingenieurleistungen,* 2021, sowie: https://www.bauen.de/a/die-hoai-und-ihre-leistungsphasen-so-berechnet-der-architekt-sein-honorar.html (Stand 30.08.2022).
(39) „Alte und Neue HOAI-Verträge. Überwachung der Mängelbeseitigung: Wann kann die Honorarschlussrechnung gestellt werden?“, in: *PBP,* 06.08.2013, S. 18. https://www.iww.de/pbp/architektenrecht/alte-und-neue-hoai-vertraege-ueberwachung-der-maengelbeseitigung-wann-kann-die-honorarschlussrechnung-gestellt-werden-f68678 (Stand 30.08.2021).
(40) Preiser, Rabinowitz, White 1988, (wie Anm. 1) S. 23.
(41) Ebd. S. 23.
(42) Preiser, Rabinowitz, White 1988, (wie Anm. 1) S. VII.
(43) Lance Hosey: „Going Beyond the Punchlist: Why Architects Should Embrace Post-Occupancy Evaluations“, in: *Metropolis,* 06.02.2019, https://metropolismag.com/viewpoints/architecture-post-occupancy-evaluations/ (Stand 30.08.2022).

bieten vermehrt Firmen eine POE für Privatinvestor:innen an. In einem Leitfaden zur Durchführung von POEs, der von der Firma Interface in Zusammenarbeit mit Oliver Heath Design und dem Treuhandfonds BRE Trust erarbeitet wurde, bewerben diese ihr Vorgehen mit einer genauen Evaluierung des „Gegenwerts (Betrag für den die Eigentümerschaft ihr Gebäude verkaufen könnte), Nutzungswerts (unterstützt das Gebäude Produktivität?), Imagewerts (‚Wow'-Faktor, Vision des Gebäudes), sozialen Werts (Förderung sozialer Interaktion?), ökologischen Werts (Nachhaltigkeit) und Kulturellen Werts (Orts- und Identitätsverbundenheit)." **(44)** Während sich hier die POE klar mit privatwirtschaftlichen Interessen verknüpft, könnte es bei öffentlich subventionierten Bauprojekten weniger um eine ökonomische Wertsteigerung gehen, als um einen Kontrollmechanismus, der bei öffentlich-privaten-Partnerschaften gesellschaftliche Teilhabe garantiert.

Die Kosten sind das häufigste Hindernis für die Durchführung solcher Bewertungen, da die Grundhonorare für Planer:innen diese nicht abdecken. Eine POE ist kein Verfahren, welches in ein bestehendes Planungssystem eingeordnet ist und ist darüber hinaus nicht verpflichtend. Eigentümer:innen stellen sich also die Frage, weshalb sie jemanden beauftragen sollten, um zu überprüfen, ob ihr Gebäude das tut, wofür sie bereits bezahlt haben. Die Frage lässt sich jedoch auch umdrehen: „If an organization isn't maintaining an environment conducive to doing the work, what are the costs?" **(45)**

Auch wenn ein solches Evaluationsverfahren bisher nicht die Norm ist, gewinnt es zunehmend an Aufmerksamkeit. Im September 2017 veröffentlicht das Royal Institute of British Architects (RIBA) seine Forderung an die Britische Regierung, die POE in Verträge für Gebäude des öffentlichen Sektors einzubetten: „We know that carrying out POEs adds less than 0,25% to the cost of a project." **(46)** Die Durchführung von POEs öffentlich finanzierter Gebäude habe zudem Vorteile für die Verbesserung des Bestands sowie die Förderung innovativer Ansätze in der Zukunft. Auch wenn der von umgenutzten Gebäuden begeisterte TV-Moderator und Autor Stewart Brand den Begriff der Post-Occupancy Evaluation ablehnt, hebt er den Wert des Instruments hervor: „The inane but now standard term ‚post-occupancy evaluation' [...] shows what a divisive watershed the moment of occupancy is. One of architecture's most adaptive devices is misnamed by the traumatic instant of letting users into a building." **(47)**

NEUE LEISTUNGSPHASE: GEGENWARTSDIAGNOSE

Diverse am Erweiterungsbau beteiligte Interviewpartner:innen reagieren ähnlich konsterniert auf den Vorschlag einer zusätzlichen Leistungsphase, welche die Performanz auch auf anderen Ebenen als der technischen überprüft und nach „leisen" Fehlern sucht. Jedes größere Bauvorhaben ist ein finanzieller und emotionaler Kraftakt für die Beteiligten. Für ein Architekturbüro bestünde ein klares Interesse, Erkenntnisse zu gewinnen, jedoch fehlt es an finanziellen und personellen Mitteln. Die Bauherrschaft ist im Falle des Kunsthauses zufrieden, da das Resultat der konservativen Haltung der Direktion entspricht. Verliererin ist eine Öffentlichkeit, welche das Projekt mit Kredit, Bauland und Personal subventioniert hat und sich mit einem Neubau konfrontiert sieht, der die gemachten Versprechen nicht erfüllt.

Die Autorinnen schlagen die Einführung einer Gegenwartsdiagnose als neue Leistungsphase vor, im Sinne eines Resonanzzwangs für alle beteiligten Parteien. Planerinnen beherrschen weder Erhebung noch Auswertung von Daten, die Erarbeitung von Resonanz-Werkzeugen liegt also außerhalb ihrer Kompetenz. Eine solche könnte eine öffentliche Angelegenheit sein, wie sie die Bestrebungen der RIBA skizzieren. POEs sind nicht nur als Geschäftsmodell von privaten Anbietern sinnvoll, sondern liegen im gesamtgesellschaftlichen Interesse. Als neue Leistungsphase für öffentlich finanzierte Bauvorhaben würde die Gegenwartsdiagnose zu einem Gefäß für Kritik, analog zur Einsprachemöglichkeit vor der Baubewilligung. In Abgrenzung dazu kennt sie jedoch keine Ablauffrist und ihre Inhalte führen zu keinen rechtlichen Konsequenzen. Eine andauernde Gegenwartsdiagnose als zusätzliche Leistungsphase kann zu einem prozesshafteren Verständnis von Architektur beitragen, ohne lediglich den „Abschluss" eines Gebäudes nach hinten zu verschieben. Jedoch soll sie weder zu einer Normierung von Kritik, noch zu einer

(44) Interface, Oliver Heath Design, BRE Trust: „Positive Räume Schaffen – Den Einfluss Ihres Designs bewerten", 01/2020, https://info.interface.com/whitepapers-de_DE (Stand 30.08.2022).
(45) Barnes nach Hosey 2019, (wie Anm. 43).
(46) Royal Institute of British Architects (RIBA): „Riba calls on Government to Commit POE", 28.09.2017. https://www.architecture.com/knowledge-and-resources/knowledge-landing-page/riba-calls-on-government-to-commit-to-poe (Download Policy Paper: Post Occupancy Evaluations: „How the government can get most out of capital funding programmes") (Stand 30.08.2022).
(47) Stewart Brand nach Hosey 2019, (wie Anm. 43).

sinnlosen Anhäufung von Daten führen. Die Evaluierung eines Gebäudes nach Einzug der Nutzer:innen wäre ein großer Schritt dahin, öffentlich finanzierte Bauprojekte demokratisch zu legitimieren, Planungsstrukturen offenzulegen und gegebenenfalls die Verantwortlichen bei der nächsten Wahl zur Verantwortung zu ziehen. So würden die Beteiligten sich nicht nur auf die Bewilligung des Kredits durch die Öffentlichkeit stützen, sondern auch darauf achten, dass er sich nicht nur für einige wenige auszahlt.

Laut dem Verantwortlichen für den Erweiterungsbau-Wettbewerb der Stadt Zürich sei unsere Gegenwartsdiagnose sehr „akademisch". Tatsächlich ist eine solche Pilot-Diagnose in der Akademie gut angesiedelt. Immerhin finanzieren staatliche Gelder die Ausbildung der beiden Autorinnen an der ETH Zürich, welche sich seit nunmehr sieben Jahren auf eine grob geschätzte Summe von 150.000 Schweizer Franken angehäuft haben. **(48)** Dies entspricht 0,07 Prozent der 206 Millionen Schweizer Franken, die die Kunsthauserweiterung veranschlagt hat und würde im Vergleich zu den angesiedelten 0,25 Prozent der Gesamtkosten einer POE sogar noch günstiger ausfallen. Als Architekturstudentinnen haben die Autorinnen dazu in die Rolle von Archivarinnen eingenommen, um die Prozesse und Verhältnisse, die dem Bau zugrunde liegen, offen zu legen. Sind erst einmal Evaluierungswerkzeuge öffentlich erarbeitet und zugänglich, können diese von Planer:innen angewendet werden. So wie Sportler:innen Rückmeldungen von ihren Trainer:innen einholen, leuchtet es auch hier ein, dass die Evaluierung nicht vom planenden Büro selbst vorgenommen wird, sondern an externe Architekt:innen vergeben werden kann.

Die Gegenwartsdiagnose für die Kunsthaus-Erweiterung, sowie Lösungsansätze sind ab Mitte Dezember 2022 an der ETH Zürich, Stefano-Franscini-Platz 5, 8049 Zürich, einsehbar.

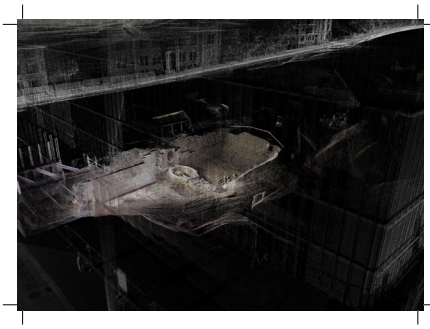
(48) Zur Berechnung wurde das jährliche Budget des D-ARCH von etwa 42 Millionen Schweizer Franken durch 2.000 Studierende geteilt (150 Doktorierende inklusive), woraus sich ein jährliches Budget von 21.000 Franken pro Person pro Jahr ergibt.

„Der gewollte Charakter und die damit verbundenen Inhalte der zentralen Halle können das Spektrum zwischen ‚Museum' und ‚Mall' angemessen ausloten. Sie bereichern den Aufenthalt der Menschen an diesem Ort mit Sinn und Erlebnis und ergänzen ihn mit Konsum, sind aber immer konsistent mit der Institution Kunsthaus. Den Kern der Inhalte schaffen die Besucher selbst: Die Halle wirkt in erster Linie als urbaner Begegnungsort, als Ort sozialer Erfahrungen, an dem man sich trifft und austauscht, wo man gerne verweilt oder einfach nur hindurchgeht." © Noshe

Produktion des mobilen Museumsshops

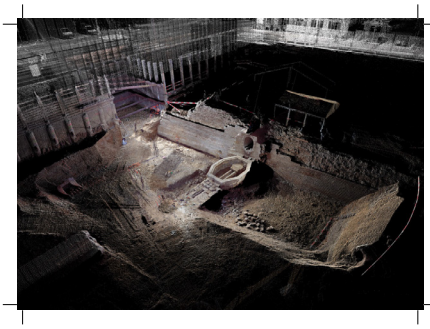
«Mass ein Monument aus Stein oder Stahl sein oder kann es nicht ebenso aus Menschen bestehen, vielleicht sogar unsichtbar sein? Momentalismus steht für das Momentmale im Moment ebenso wie für das Momentane im Monument. Momentalismus ist mehr Arbeitsweise denn Stil.»

Bauen im Neubau: Ep. Aglaia
Text: tuesday, Kriege, Tobiasch in Archiv features: Momentalismus
Bild aus «Aglaia», Ella Effinger und Fabienne Girsberger



«17 000 vor Christus zieht sich dieser aus Zürich zurück. Eine Ablagerung des Gletschergeschiebes kommt neben der Würm-Moräne zu liegen. 2016 wird auf diese feierlich der Grundstein gelegt, die Baugrube wird mit den Lager, Restaurations-, und Technikräumen des Kunsthauses gefüllt. 20 000 Jahre Schichtungen werden mit dem Neubau versiegelt.»

Bauen im Neubau: Ep. Landschichten
Text: Ausschnitt aus «Landschichten», Ella Effinger und Fabienne Girsberger
Bild: Matthias Vollmer, Professur Girot, ETH Zürich, Daten von AfS/GeoZ Stadt Zürich



«Sicherlich kommt es während den Bauarbeiten der barocken Stadtbefestigung zu gröberen Umwälzungen. Bis heute prägen sie die Schichtung: Das Erdreich wurde bis auf den anstehenden Boden ausgehoben und zu Wällen aufgeworfen, ihnen Spuren und Schichten wurden geglättet. Dahinter jedoch, von den Mauern und Wällen konserviert, wird während des Aushubs das «Judengässli» freigelegt, 5 000 Jahre alte Ackerbröden, Samen und Nussschalen der Jungsteinzeit, Einsamzeit und Bronzezeit. Unter den meterhohen Sedimenten, die der Wolfbach während Jahrtausenden abgelegt hat, bildet die Moräne des Limthgletschers den Boden der Baugrube.»

Bauen im Neubau: Ep. Landschichten
Text: Ausschnitt aus «Landschichten», Ella Effinger und Fabienne Girsberger
Bild: Matthias Vollmer, Professur Girot, ETH Zürich, Daten von AfS/GeoZ Stadt Zürich

Durch die Darstellungsweise wird der Ort nicht als Konsequenz einer linearen Abfolge, sondern als Kondensat aller Zeitlichkeiten betrachtet – ein ernst zu nehmendes Erinnerungsbild an den Umgang mit Landschaft, Geschichte und baulichem Erbe in einer Stadt, in der jedes sechste Gebäude seit 1988 abgerissen wird.

Bauen im Neubau: Ep. Landschichten
Bild: Matthias Vollmer, Professur Girot, ETH Zürich, Daten von AfS/GeoZ Stadt Zürich

Bauen im Neubau: Ep. Planungsprozeduren
Text und Bild aus «Planungsprozeduren», Ella Effinger und Fabienne Girsberger

Das Potenzial der Kunstwerke, Orte auf die Landkarte zu setzen, ist am Heimplatz verschwendete Energie. 2021 kann die Zürcher Kunstgesellschaft die Verträge mit der Bührle Stiftung erstmals kündigen. Der Dezentralisierung von Kulturerbe verpflichtet, können die neuen Verträge die Fragmentierung des Kunsthauses in die Peripherie koordinieren.

Bauen im Neubau
Bild Julius Haller, Amt für Städtebau

Der Blick entwöhnt sich schnell. Beide können wir uns nicht an den Pfauenpark erinnern, an die Blickachse, die man vom Heimplatz zwischen den beiden Turnhallen hindurch nach oben zur ehemaligen Kantonsschule gehabt haben muss. Eine städtische Situation, die schon 1913 als schützenswert erklärt wurde, als ein Baugesuch einer dritten Turnhalle quer zu den bestehenden vom Stadtrat abgelehnt wurde.

Bauen im Neubau
Bild: Anonym, 1849 (BAZ)

Auszug aus dem Protokolle des Stadtrates von Zürich
vom 5. Januar 1916.

Für getreuen Auszug
der II. Substitut des Stadtschreibers

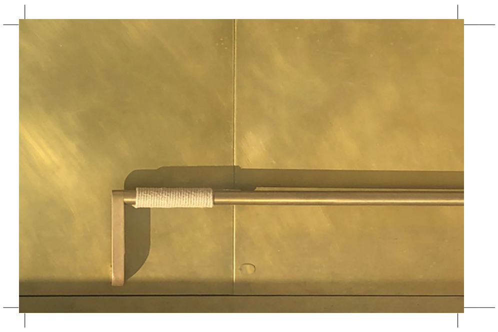
Das Neubauprojekt würde eine ästhetisch unbefriedigende «Platzwand» am Heimplatz bilden. Sie erscheine zerrissen und unschön. Früher befand sich dort die Stadtmauer, die 1840, fünfzig Jahre nach Fertigstellung, geschleift wurde. Die Kunsthaus-Erweiterung, welche auf die Turnhallen folgte, reiht sich ein in die wiederkehrende Rolle begrenzender wandartiger Elemente am Platz.

Bauen im Neubau: Ep. Aglaia
Bild: Original im Stadtarchiv Zürich

«Da kann man noch lange das Kunsthaus anschauen, das ist ein Element der Bildhaftigkeit, viel wichtiger sind die sozialen Strukturen, die Vernetzungen (...) Es ist also eine Strategie von der Öffentlichkeit und mit der Öffentlichkeit das Projekt weiterzuentwickeln, das heisst auch es gibt kein Training, sondern man ist immer schon draussen, exponiert und teilt den Stand mit denen, die irgendwie dazustossen, und fragen, wieso hat's hier eine Zigarette, das würde an der ETH nicht passieren, wenn man erst Pläne schmiedet und zeichnet.»

Bauen im Neubau
Bild: Schliessfachaltar im Keller des Kunsthauses, März 2022 (Autorinnen)
Zitat aus einem Gespräch mit San Keller, Performancekünstler

Bauen im Neubau
Bild: Juliet Haller, AfS



«Dieser Sommer war brutal. Der Strassenbelag und die Hausfassaden dürften sich auf weit über 50 °C aufgeheizt haben. (...) Von Oerlikon bis in die Enge, vom Tiefenbrunnen bis Albisrieden fehlt es an Grün- und Schattenflächen – auch auf Plätzen und vor Gebäuden neueren Baujahrs. Das ist besonders verwunderlich.»

Bauen im Neubau
Text: Oliver Camenzind, «Die Hitze wird wieder kommen», NZZ, 16.08.2022
Bild: Ella Eßlinger, August 2022

Am Haus der Kunst in München wollen David Chipperfield Architects den Baumbestand fällen. Die Linden können als weitere hitzemindernde Massnahme nach Zürich umgesiedelt werden

Bauen im Neubau
Bild: Juliet Haller, Amt für Städtebau

Bauen im Neubau
Bild und Text aus der Ausstellung «NO FEAR» von Cyril Tyrone Hübscher, Displays 8023 Weststrasse ab September 2022

Bauen im Neubau
Bild und Text aus der Ausstellung «NO FEAR» von Cyril Tyrone Hübscher
Displays 8023 Weststrasse ab September 2022

«Cyril Hübscher greift die behauptete Permanenz des Erweiterungshaus an. Der Zerfall wirkt dabei nicht-linear, durch sein Fortschreiten wird der Bau in seine rohe Struktur zurückgeführt und öffnet sich der Umgebung.»

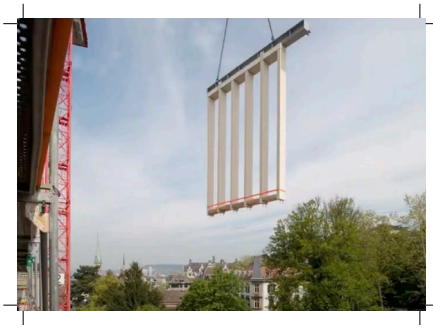
Bauen im Neubau
Bild und Text aus der Ausstellung «NO FEAR» von Cyril Tyrone Hübscher, Displays 8023 Weststrasse ab September 2022.

Bauen im Neubau
Bild: Leopold Strobl

«Menschen gehen ins Museum, um sich zu bilden, zu unterhalten, zu erholen, sich zu treffen und auszutauschen», [heisst] es auf der Website der Fondation Beyeler. Eine Kunstinstitution will Volkshochschule, Kabaretti, Spa und Wohnzimmer zugleich sein. Darunter geht es nicht mehr. Warum eigentlich nicht Gefängnis, Nachtclub oder Flüchtlingsheim?»

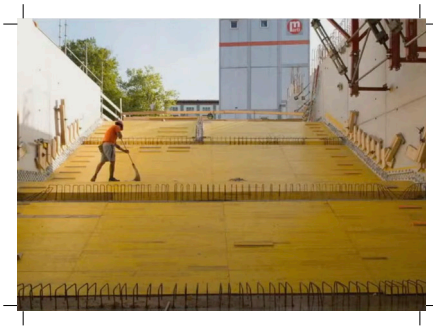
Bauen im Neubau
Text: Antje Stahl, «Der Ankaufspreis bei den Schweizer Museen dürft der Kunst kaum», NZZ, 19.12.2017.
Bild: Leopold Strobl

Bauen im Neubau
Bild: Juliet Haller, Amt für Städtebau



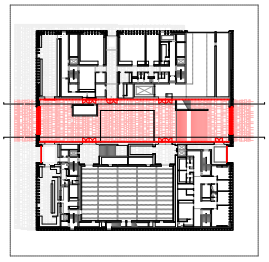
Bezugnehmend auf das Wettbwerbsprogramm, laut dem die zentrale Halle mit ihrem «deutlichen kommunikativen Charakter und ihren autonom flexiblen Öffnungszeiten als Sinnbild für eine neue Öffentlichkeit des Kunsthauses wirken [soll]», werden die Haupteingänge in ihre Achse verlegt und geöffnet.

Bauen im Neubau
Bild: Juliet Haller, Amt für Städtebau

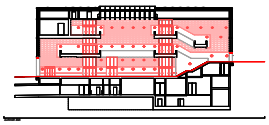


Bezugnehmend auf das Wettbwerbsprogramm, laut dem die zentrale Halle mit ihrem «deutlichen kommunikativen Charakter und ihren autonom flexiblen Öffnungszeiten als Sinnbild für eine neue Öffentlichkeit des Kunsthauses wirken [soll]», werden die Haupteingänge in ihre Achse verlegt und geöffnet. Das Kontinuum des öffentlichen Raumes, sowie die reibungslose Anlieferung für einen zukünftigen Ausstellungsbetrieb in der Halle werden so gewährleistet.

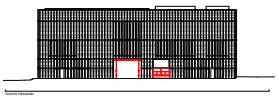
Bauen im Neubau
Bild: Juliet Haller, Amt für Städtebau



Bauen im Neubau



Bauen im Neubau



Bauen im Neubau

Bauen im Neubau

Kunsthaus Zürich
_Jehle-Schulte Strathaus Ulrike, Das Zürcher Kunsthaus, ein Museumsbau von Karl Moser. Basel: Birkhäuser Verlag, 1982.
_Keller, Erich: Das Kontaminierte Museum. Zürich: Rotpunktverlag, 2021.
_Tec 21: Das Haus der Räume, 38/2020.
_Hochparterre Themenheft: Kunstmaschine im Sonntagskleid, Oktober 2022.

Betrachtungsweisen
_Baraldi, Claudio / Corsi, Giancarlo / Esposito, Elena: GLU. Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme, suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1997.
_Brand, Stewart: How Buildings Learn: What Happens after They're Built. Penguin Books, 1995.
_Bühler, Kathleen (Ed.), Thomas Hirschhorn – Robert Walser-Sculpture, Hatje Cantz, 2020.
_Wegerhoff, Erik: Das Kolosseum, Bewohnt, bewundert, ramponiert. Wagenbach Klaus, 2012.

Planungsverfahren
_Post-occupancy evaluation, Wolfgang Preiser, 1988. Publisher
_Domus d'autore, Post-Occupancy, guest edit von OMA/AMO, 2006.
_Hochparterre Wettbewerbe, Jahrgang 49, Heft 5, Dezember 2021.

David Chipperfield Architects
_David Chipperfield Architects Berlin und das Kunsthaus Zürich (Hsg. Kunsthaus Zürich), 2021.
_El Croquis 2010/150. David Chipperfield Architects: 2006/2010 [conciliación de contrarios] = [concilliation of opposites], 2010.

Monumentalität
_Brüggemann, Heinz: Walter Benjamin und Siegfried Giedion oder die Wege der Modernität, in: Arch+ 144/45, 1998.
_Diers, Michael: Ewig und drei Tage, Erkundungen der ephemeren – zur Einführung, in: Diers, Michael (Hrsg.): Mo(nu)mente, Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler, Berlin, 1993.
_Giedion, Siegfried: Architektur und Gemeinschaft, Hamburg, 1956.
_Giedion, S./ Léger, F./ Sert, J.L.: Nine points on Monumentality, 1943.
_Hanada, Heike (Hsgb), Monumental, Köln: Walther König, 2021.
_Mittig, Hans-Ernst: Dauerhaftigkeit, einst Denkmalargument, in: Diers, Michael (Hrsg.): Mo(nu)mente, Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler, Berlin, 1993.
_Moravánsky, Ákos: Das Monumentale als symbolische Form, Zum öffentlichen Auftritt der Moderne in den Vereinigten Staaten, in: Ruhl, Carsten (Hrsg.), Mythos Monument, Urbane Strategien in Architektur und Kunst seit 1945, Bielefeld, 2011.
_Mumford, Lewis: The Death of the Monument, in: J.L. Martin/ B.Nicholson/ N. Gabo (Hrsg.): CIRCLE, 1971.
_Ockman, Joan: Architourism: authentic, escapist, exotic, spectacular. Prestel Publishing Ltd, 2005.
_Ruhl, Carsten (Hrsg.): Magisches Denken – monumentale Form, Aldo Rossi und die Architektur des Bildes, Berlin, 2013.
_Ruhl, Carsten (Hrsg.): Mythos Monument, Urbane Strategien in Architektur und Kunst seit 1945, Bielefeld, 2011.
_tumlar/ Krüpe, Philipp/ Yeboah, Anna: Arch+features Momentalismus o.D. in: Arch+, 221.
_Vidler, Anthony: Monument, Memory, and Modernism, in: Coming to Light: The Louis I. Kahn Monument to Franklin D. Roosevelt for New York City, Exhibiton Catalog New York: The Irwin S. Chanin School of Architecture of the Cooper Union, 2005.
_Arch+ Fassadenmanifest, 2021.

Museumspraxis
_Bishop, Claire: Radical Museology: Or What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?, Köln: Walther König, Köln, 2014.
_Dziewior, Yilmaz (ed.), Eichhorn, Maria: Relocating a Structure: German Pavilion 2022, 59th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia, Köln: Walther Koenig, 2022.
_Malraux, André: Le musée imaginaire. Paris: Gallimard, 1996.
_Dorner, Alexander: the way beyond art, New York: New York University Press, 1958.
_Bechtler, Cristina und Imhof, Dora (Ed.): Museum of the Future, JRP Ringier, 2014. Museum of the Future. Now what? https://www.inktree.ch/?p=1365
_Zaugg, R: Remy Zaugg. Das Kunstmuseum, das ich mir erträume, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 1998

Öffentlicher Raum
_Pimlott, Mark: The Public Interior as Idea and Project, Ram Publications, 2016
_Tiedemann, Rolf (Hrsg.) Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk, Suhrkamp Verlag, 1982.
_Dörig, Raffael und Fischer, Mirjam (Hrsg.): Susi + Ueli Berger. Kunst am Bau und im öffentlichen Raum 1968–2008, Scheidegger & Spiess, 2022.

Grundlagenmaterial Symposium

_Stadt Zürich:
https://www.stadt-zuerich.ch/hbd/de/index/hochbau/bauten/bauten-realisiert/kunsthaus-erweiterung.html, Vergabeverfahren: https://www.stadt-zuerich.ch/hbd/de/index/hochbau/beratung/planerwahl/vergabeverfahren.html, Richtplan: https://www.zh.ch/de/planen-bauen/raumplanung/richtplaene/kantonaler-richtplan.html
_Kunsthaus Zürich:
https://www.kunsthaus.ch/museum/ueber-uns/erweiterung/, Medienbilder: https://www.dropbox.com/sh/uyujrbsftxm29hb/AAB_f1Xh6JAGxOHR6cF6ZBCza?dl=0, Präsidium: https://www.nzz.ch/feuilleton/zuercher-kunstgesellschaft-wer-folgt-auf-walter-kielholz-ld.1613089?reduced=true
_Wettbewerbsbeiträge:
rangierte Beiträge: https://www.stadt-zuerich.ch/hbd/de/index/hochbau/wettbewerbe/abgeschlossene-wettbewerbe/archiv-wettbewerbe/wettbewerbe_2008/kunsthaus-erweiterung.html
(Rest, siehe Ordner)
_Rekursbewegung:
http://kunsthaus.archicultura.ch/staedtebau.php
_Abstimmung:
https://al-zh.ch/blog/2022/01/die-al-buehrle-und-das-kunsthaus/
_Turnhallen Kantonsschule / Heimplatz: https://www.alt-zueri.ch/turicum/strassen/h/heimplatz/heimplatz_kunsthaus_neubau.html
_Schauspielhaus: https://www.hochparterre.ch/nachrichten/presseschau/blog/post/detail/schauspielhaus-zuerich-lernen-von-utzon/1620195012/
_Bührle: https://www.woz.ch/d/der-buehrle-komplex, https://www.aargauerzeitung.ch/kultur/gastkommentar-das-kunsthaus-zuerich-hat-versagt-autor-erich-keller-zur-umstrittenen-buehrle-sammlung-ld.2201149, https://www.republik.ch/2022/02/19/antisemitismus-der-indifferenz
_Chipperfield:
https://davidchipperfield.com, https://davidchipperfield.com/project/kunsthaus_zurich, https://www.architectsjournal.co.uk/news/chipperfield-defends-proposal-for-nazi-era-haus-der-kunst, https://hausderkunst.de/en/explore/videos/conversation-renovate-innovate-david-chipperfield-and-okwui-enwezor, https://www.bauwelt.de/themen/betrifft/Nach-Weisswaesche-nun-Rueckbau-Haus-der-Kunst-Chipperfield-2805151.html
_Hochschulgebiet Zürich Zentrum: https://www.nau.ch/news/schweiz/so-sieht-das-zurcher-hochschulquartier-von-herzog-de-meuron-aus-65470098, https://www.stadtuniversitaet.uzh.ch/de/bauvorhaben/zentrum/waesserwies/video.html
_Presse:
https://www.republik.ch/2021/10/01/geschlossene-gesellschaft
https://www.hochparterre.ch/nachrichten/presseschau/blog/post/detail/ein-monument-der-abschottung/1633077346/, https://www.nzz.ch/feuilleton/eine-liebeserklaerung-an-den-steinernen-schleier-am-kunsthaus-zuerich-ld.1651015?reduced=true
https://www.infosperber.ch/gesellschaft/kultur/kunsthaus-erweiterung-riesige-bettflasche-statt-kuehlendes-gruen/, https://www.baunetzwissen.de/glas/objekte/kultur/erweiterungsbau-fuer-das-kunsthaus-zuerich-7575263, https://www.espazium.ch/de/aktuelles/kunsthaus-zuerich-architektur
_Aktion:
https://www.instagram.com/p/B5a3CJEgS-A/?utm_medium=copy_link
_Podcasts:
https://www.lora.ch/aktuell/902-emil-buehrle-und-seine-kunstsammlung-im-kunsthaus-zuerich
_Divers:
https://www.oma.com/publications/post-occupancy