

Das Kunsthaus braucht die Bührle-Sammlung nicht

Die Bührle-Stiftung hat ihren Zweck angepasst und droht implizit mit dem Abzug. Alles halb so wild! Denn das Kunsthaus versteckt seine eigentlichen Schätze im Keller.

Von Guido Magnaguagno, 28.11.2025



Im Bührle-Raum ist vielleicht bald Raum für Neues. Franca Candrian, Kunsthaus Zürich/Gif Republik

In den frühen 1990er-Jahren begann nach einem folgenlosen Architektur-Wettbewerb zur Erweiterung des Zürcher Kunsthauses das Nachdenken über einen optimalen Standort für einen zusätzlichen Neubau. Die beiden Turnhallen gegenüber kamen ins Visier, zunächst aber mussten sie vom Denkmalschutz entlassen werden, und der Kanton musste der Stadt das zugehörige Terrain abtreten.

Im Kunsthaus selbst setzten intensive Diskussionen über den «Inhalt», das heisst die Exponate eines Neubaus ein, der eine bessere Verteilung der Sammlungsbestände, insbesondere auch aus den überfüllten Depots, ermöglichen sollte. Man verfügte über viel zu grosse Schätze. Es musste dringend neuer Raum geschaffen werden, um sie endlich angemessen ausstellen zu können.

Im Herbst 1999 schlugen die Kuratoren des Hauses der damals noch existierenden Ausstellungskommission der Kunstgesellschaft ein Konzept mit dem Titel «Museum der Moderne» vor, das angenommen wurde. Es ging aus vom Grundbefund, dass Zürich einen massgeblichen Beitrag zur künstlerischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts geleistet hatte, der vom Dadaismus über den Konstruktivismus bis hin zu den neuen Medien sowie Fotografie und Film reichte. Darunter fällt auch Kunst, die eigentlich aus Zürich stammt, wie etwa die «Zürcher Konkreten». Die

gemeinsame Geschichte der Stadt und ihrer Künstler (und Sammlerinnen) sowie der kunstinteressierten Bevölkerung sollte dargestellt und nacherzählt werden. Zürich – ein Aufbruch.

Es kam anders. Mit dem Amtsantritt des Kunsthaus-Direktors Christoph Becker (2000) und der Connection zwischen dem neuen Kunstgesellschafts-Präsidenten Walter Kielholz (2002), dem neuen Stadtpräsidenten Elmar Ledergerber (2002) und Christian Bührle kam die Stiftungssammlung Bührle ins Spiel. Plötzlich sollte der schon lange als notwendig erachtete Erweiterungsbau einem neuen Zweck dienen: dem Vermächtnis Emil Bührles.

Neuerdings – nach der Änderung des Stiftungszwecks durch die Streichung der verpflichtenden Ortsbindung an Zürich – hält sich der Bührle-Stiftungsrat die Option offen, die Dauerleihgabe im Fall von anhaltender Kritik nach 2034 zu dislozieren. Eine Erpressung und Zwickmühle, nachdem der Bericht von Raphael Gross (Juni 2024) die bisherige Provenienzforschung rügte und eine üppige Anzahl der rund 200 Werke unter Verdacht stellte, dass sie auf illegitime Weise erworben wurden, da sie einst jüdischen Sammlern gehörten und möglicherweise Notverkäufe waren.

Grundsätzlich wäre es eine grosse Chance, die Bührle-Sammlung in einem öffentlichen Zürcher Museum zu präsentieren: Die Nazi-Verstrickungen des Schweizer Waffenproduzenten gehören zur Zürcher Geschichte. Die Präsentation seiner Sammlung könnte Anlass sein für eine konstruktive Auseinandersetzung und eine sorgfältige Aufarbeitung. Die Stadt Zürich und das Kunsthaus sperrten sich jahrelang gegen einen angemessenen Umgang mit dem vergifteten Erbe, haben inzwischen aber ein anerkanntes Bemühen an den Tag gelegt, sich ihrer Verantwortung zu stellen. Und was ist das Ergebnis? Die Bührle-Stiftung droht de facto mit Wegzug.

Es ist deshalb an der Zeit, sich darauf zurückzubedenken, wofür der Kunsthaus-Erweiterungsbau ursprünglich gedacht war. Und noch einmal ganz nüchtern zu betrachten, wie gross und unverzichtbar der kunsthistorische Wert der Bührle-Sammlung für Zürich eigentlich ist.

Ein Geruch von Staubsauger

Die repetitiv als «hochkarätig» gelobte Sammlung darf getrost auf ihre kunsthistorische Bedeutung befragt werden, sind doch kritische kunsthistorische Bewertungskriterien selten zur Anwendung gekommen. Unter Abzug des mittelalterlichen Konvoluts an Plastiken verbleiben rund 170 Gemälde. Davon können nach Meinung des Autors 50 als Spitzenwerke bezeichnet werden, 70 als *nice to have* und 50

als drittklassig. Die Sammlung Emil Bührle ist sehr disparat. Bei einem zweifellosen Schwer- und Höhepunkt mit französischem Impressionismus bis hin zu Cézanne, den Nabis und Fauves frant sie gegen hinten ungeordnet aus und wirkt nach vorn bis Picasso mutlos.

Zum Autor

Guido Magnaguagno, geb. 1946, ist Kunsthistoriker und war ab 1980 Kurator, von 1987 bis 2000 Vizedirektor am Kunsthaus Zürich. Er ist Mitherausgeber des «Schwarzbuch Bührle», 2015.

Der junge angehende Kunsthistoriker Emil Bührle verfügte über ein gutes Auge – und später auch eine gute Nase für Kriegsprofite bei günstiger Marktlage, war doch die Schweiz während des Krieges das einzige Land für Kunsthandel, mitunter von Raubkunst. So mehrten sich die phänomenalen Werkgruppen impressionistisch-französischer Malerei bei Monet zu 6, bei Manet zu 8 Werken, bei den Nachimpressionisten van Gogh und Cézanne zu 7 beziehungsweise 9. Hier gesellte sich noch die «La Montagne Sainte-Victoire» hinzu, welche 1946 mit einem Beitrag von Bührle als Mitglied der Sammlungskommission für das Kunsthaus erworben werden konnte.

Interessant ist das Übergewicht französischer Kunst – deutsche oder Schweizer Werke fehlen zumindest in den Stiftungsbeständen fast vollständig. Die gesamten Ankäufe beliefen sich auf gegen 600 Stück, wobei Bührle von Anfang der 1950er-Jahre bis zu seinem Tod 1956 bis zu 100 Werke pro Jahr auf Geschäftsreisen in Paris, New York oder London erstand. Darunter bei dem ausgedünnten Impressionisten-Angebot viele Altmeister, was auch der Versuch war, es den Stahlindustriellen Thyssen und Frick gleichzutun. Ein Museumskollege von mir meinte 2012, als erste Dokumente aus den Stiftungsarchiven im Kunsthaus in einer Vitrine ausgelegt waren, es rieche «nach Staubsauger». Und meinte damit Bührles überaus rege Käufertätigkeit.

Um es kurz zu machen: Ein Wegzug wäre kein ultimativer Verlust. Aus einer Reihe weiterer Gründe.

Der Impressionismus und die darauf folgende Moderne kann in Paris, New York, Boston oder Philadelphia, in Amsterdam oder Essen besser studiert werden. Ausserdem stört den Stiftungsrat inzwischen auch die Abmachung mit Kunsthaus und Stadt, dass mit der Sammlung neue Kombinationen, ja Integrationen in die Sammlung des Kunsthauses möglich sein sollen. Nach den neusten Verlautbarungen der Stiftung ist der Sammlungsbestand in globo zu erhalten als Vermächtnis des Sammlers und zu Ehren der Stifter, seiner beiden Kinder. Wobei selbstverständlich die goldenen Besitz-

anzeigen auf den Bilderrahmen unangetastet bleiben sollen und die dritte Forderung des Gross-Berichts nach langfristiger Auflösung des Besitzernamens – das heisst einer Präsentation der Bilder ohne expliziten Hinweis auf die Stifter – für die Bührlle-Sammlung ohnehin illusorisch ist.

Doch einzig eine konsequente Integration in die Sammlung des Kunsthauses wäre der Kunstgriff zur Entstigmatisierung der Gemälde. Er bedeutete ihre Rückführung in das Vermächtnis der Künstler und Künstlerinnen und ihre Eingliederung in eine Kunstgeschichte der friedlichen Koexistenz der Stiftungsbestände mit jenen der Kunstgesellschaft. Diese Integration schien auch der Wunsch und die Hoffnung der beiden Herren Emil Bührlle und Kunsthaus-Direktor René Wehrli zu sein, die 1952 nach Giverny zum Nachlass von Monet aufbrachen und mit drei riesigen (und günstigen) Seerosenbildern zurückkehrten: eins für Emil Bührlle, eins für die Kunstgesellschaft und das dritte als Geschenk des Ersteren fürs Kunsthaus. Die Pläne des Sammlers und die Zweckbestimmungen der Stiftungsurkunde müssen nicht per se identisch sein. Die Korrespondenz von Bührlle mit René Wehrli könnte da Aufschlüsse geben.

Vergessene Visionen

Reelle und durchaus handfeste Ideen zur Bespielung eines plötzlich halbleeren Chipperfield-Baus gibt es seit dem Konzept «Museum der Moderne». Dieses ging von der Zürcher Dada-Sammlung aus, der immerhin vielfältigsten weltweit. Christian Klemm, der langjährige Konservator der Kunsthaus-Sammlung, nannte sie immer das «Urei der Moderne». Hiervon zweigen verschiedene Richtungen ab, wie es ein Titelblatt von Francis Picabia für die Zeitschrift 391 schon 1919 von Zürich aus postulierte. Unter anderem der Surrealismus, wie im Frühwerk von Alberto Giacometti oder in Werken von Max Ernst, Joan Miró, René Magritte sichtbar wird. Oder, für Zürich besonders wichtig – etwa von der Dadaistin Sophie Taeuber-Arp ausgehend – in den Konstruktivismus.

Das momentane Dornröschen-Dasein der Dada-Sammlung ist ein kunsthistorisches Sakrileg und im Übrigen auch ein City-Marketing-Fehler. Einsehbar sind diese Schätze in zwei üppigen Sammlungskatalogen: «Dada in Zürich», 1985, 311 Seiten und «Dada global», 1994, 472 Seiten. Mit Duchamp, Man Ray, Picabia, Taeuber-Arp oder einer Ikone, dem «Huthbild», einer grandiosen Grosscollage von Kurt Schwitters. Auch das «Cabaret Voltaire» an der Spiegelgasse ist wiederauferstanden – allerdings ohne dass es von den Zürcher Sammlungsbeständen profitieren würde.

Und dann Alberto Giacometti. Im Neubau wäre er nicht nur der Publikumsmagnet, sondern in der Sprache des Standortmarketings das überragende Alleinstellungsmerkmal. Die im Zürcher Kunsthaus domizilierte Giacometti-Stiftung beherbergt die

bei weitem umfangreichste Zahl an Werken weltweit, dazu von unvergleichlicher Qualität. Sie umfasst das einmalige surrealistische Frühwerk und die Anfänge in der Obhut des Vaters Giovanni, aber ebenso in der ganzen Breite sein inzwischen weltberühmtes plastisches Werk von 1946 bis zu seinem Tod, daneben Gemälde, Zeichnungen und Druckgrafiken.

Diese Fülle war auch schon dem amerikanischen Künstler Cy Twombly anlässlich seiner Kunsthaus-Ausstellung 1987 aufgefallen, und so vermachte er dem Haus seine fabelhaften Skulpturen. Reizvoll liesse sich dazu eine Reihe Schweizer Bildhauer gesellen, von Karl Geiser zu Max Bill, mit Hans Aeschbacher, Otto Mueller und Hans Josephsohn. Selbst der «Chamer Raum» von Fischli/Weiss fände in der Nähe beunruhigende Präsenz. Giacometti im Neubau: Endlich erhielt er nach verunglückten Präsentationen die Möglichkeit, seine existenzielle Strahlkraft zu entfalten.

Aber auch ganz andere Stränge oder Konglomerate sind denkbar. Falls die Sammlung Merzbacher, zumindest ohne die frühen Fauves, nicht in den Altbau zügeln müsste, könnten die abstrakten Expressionisten und Tachisten sowie die «Neuen Wilden» oder Zürichs «Phantastische Figuration» daran anschliessen. Oder aber die deutschen Expressionisten könnten sich, weitläufiger gehängt, mit Kokoschka oder Munch abwechseln. Warum Beckmann nicht mit Varlin, Chagall oder Bacon konfrontieren und den Expressionismus bei den in der Sammlung glänzend vertretenen Miriam Cahn und Martin Disler aufspüren? Warum nicht die Werkgruppe Henry Moore oder Marino Marini ausgraben? Den vom Kunstprofessor Gotthard Jedlicka so hochgelobten Max Gubler und seine fast vierzig im Keller gelagerten Bilder lüften?

Eine heutige Sammlung muss rotieren, um lebendig zu bleiben. Nichts ist morbider als unantastbare Gross-Sammlungen, Grabmäler ihrer Stifter, die alles andere verdrängen und Entwicklungen für alle Ewigkeit ex officio blockieren. In den Zürcher Depots warten so viele exzellente Ersatzleute, ja interessante Zweit- und Drittmannschaften: Tinguely, Luginbühl, Dieter Roth, die Pop Art. Das Trio Beuys, Wolfgang Laib, Mario Merz. Auch die Graphische Sammlung hätte ungeheuer viel zu bieten. Viele Stiftungsbestände, ein *embarras de richesse*, ein Bilderschatz, drängen nach Spielpraxis. Der von Christian Klemm erarbeitete Sammlungskatalog der Gemälde und Skulpturen zählte 2007 gegen 4000 Objekte.

Für eine kreative Präsentation der hauseigenen Sammlung gäbe es nebenbei keine Transportprobleme, keine zusätzlichen Versicherungskosten, keine Leihgebühren – nur Ideen für Umbauten, Neuinstallationen wären gefragt, und es bräuchte «Nägel» und Zeit und Mut für Neuhängungen. Auch die Aufteilung zwischen Alt- und Neubau

muss fliessend, aber einsichtig sein. Ein Paradigmenwechsel ist fällig: Sammlungsbestände als Ausstellungen.

Und es gibt noch einen zweiten genuinen Zürcher Beitrag zur Moderne: Neben dem Emigrantengeschenk Dadaismus ist das der internationale Konstruktivismus mit der Variante der «Zürcher Konkreten». In sein Umfeld gehört aber auch das «Neue Bauen» mit dem Zürcher Sitz der CIAM (Congres International d'Architecture Moderne), in der Nachfolge der epochalen Ausstellung «Film und Foto» von 1929, die Hochblüte der Schweizer Fotografie. Zur Moderne gehören selbstredend die «laufenden Bilder» des Films sowie die neue Typografie und Buchgestaltung, die Strassenkunst der Plakate. In allen Sektoren dieser angewandten Künste bis zur «Guten Form» war Zürich und seine Kunstgewerbeschule Weltklasse. Und im Kunsthaus schlummert zudem eine herausragende Sammlung erster internationaler Videokunst, inklusive Pipilotti Rists frühe Aufreger.

Also null Angst vor Leerstellen.

Eine Drohung, die keine ist

Die aufgebauschte Aufregung um einen allfälligen Wegzug der Stiftung Sammlung Bührle verstellt den Blick auf eine nüchterne Analyse über Verluste und Gewinn. Eine derart niederträchtige Beschimpfung der Kritiker, voller Verdrehungen und Unterstellungen, wie in dem Kommentar von Philipp Meier in der NZZ kurz nach der Eintragung der Statutenänderung ins Handelsregister, taugt nicht zur Lösung eines eminent komplexen Dilemmas. Gerade die «bösen» Kritiker haben immer gefordert, dass die Bilder und der Sammler in einen historischen Kontext gestellt werden müssen. Nicht sie sind es – wie von der NZZ behauptet –, die die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit verweigern.

Der neuen Kunsthaus-Direktorin Ann Demeester muss man zugestehen: Sie ist diese Auseinandersetzung angegangen. Dass rund fünfzig blaue Trigger-Täfelchen, die auf Verdachtsfälle hinwiesen und unter die Bilder geklebt worden waren, schon vor der heutigen Schliessung der Ausstellung wieder entfernt wurden, lässt allerdings nur den Schluss auf gehörigen Druck zu. Dass Stiftungsrat Victor Schmid in einem Fernsehbeitrag sagte, dass nach den fünf abgehängten Werken, die schon Lukas Gloor als Fluchtgut ausgesondert hatte und die nichts anderes als Bauernopfer sind, keine neuen Fakten vorliegen, zeigt die Abwehrhaltung gegenüber dem Bericht von Raphael Gross. Die Bührle-Stiftung hat inzwischen zwei Vergleiche geschlossen, was löblich ist, allerdings ohne Angabe der finanziellen Abfindungen. Doch es stehen mit Sicherheit Restitutionsforderungen an, sobald die vom Bundesrat eingesetzte «Kommission für historisch belastetes Kulturerbe» endlich ihre Arbeit aufnehmen kann.

Bis 2034, dem Ende des Leihvertrags unter Einhaltung der fünfjährigen Kündigungsfrist, steht also noch viel Streit ins Haus – auch für den Fall, dass die Bührlers dann entschwinden sollten in exotische Fernen, wo unangenehme Fragen nicht mehr gestellt werden. Bunkermentalität und Drohungen sind schlechte Ratgeber. Die Reputationsschäden sind inzwischen mit unterschiedlichem Gewicht verteilt – und durch einen Abgang würden sich die Bührlers in der Hinsicht ganz bestimmt keinen Gefallen tun.

Doch die Drohung des Wegzugs führt zu neuen Perspektiven für die Zukunft des Kunsthauses – das kein Sammlermuseum als Durchlauferhitzer der Wertsteigerung sein darf, sondern ein Museum mit einer eigenen Sammlung und einer eigenen, lange Jahrzehnte höchst erfreulichen Geschichte ist. Ein Museum, dessen Schwerpunkt auf Kunst liegt, die mit Zürich wirklich verbunden ist, auf Künstlerinnen und Gestaltern dieser Stadt – ein Museum, zuerst für die Zürcher Bevölkerung.