

Die Privatsammlung Oskar Reinhart

Autor(en): **Huggler, Max**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **35 (1955-1956)**

Heft 7

PDF erstellt am: **22.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-160439>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DIE PRIVATSAMMLUNG OSKAR REINHART

VON MAX HUGGLER

Als Gegengabe für die Ausstellung, die der Winterthurer Kunstverein zum 70. Geburtstag von Oskar Reinhart veranstaltet hat, ist der berühmte Kunstbesitz aus der Villa am Römerholz für drei Monate in das Kunstmuseum gekommen. Die Kenner der Sammlung, deren es bei dem weitherzigen Entgegenkommen ihres Besitzers viele gibt, mochten sich fragen, ob die Bilder auch außerhalb ihres gewohnten Rahmens jene tiefe und stille Wirkung entfalten, die ihnen in der gepflegten Umgebung des Hauses in so hohem Maß eigen ist. Durchgeht man nun die Säle des Museums, möchte man von neuem meinen, das Sammeln von Bildern sei eine Kunst so hoch und fein wie die des Malens selber. Wohl kommen im Haus Wertschätzungen und Vorlieben des Besitzers unmittelbarer zum Ausdruck: hängen doch dort die Bilder von Corot wie Perlen an einer Kette aufgereiht nebeneinander, haben Rembrandt und Daumier teil am selben Geheimnis, und nimmt Poussin im großen Saal die ihm gebührende Stelle eines Mittelpunktes der Malerei ein. Solche Kostbarkeiten einer persönlichen Interpretation der Kunstwerke — wie sie durch sinnvoll hergestellte Beziehung möglich ist — ließen sich in der Museumsanordnung nicht festhalten. Diese konnte nicht anders als von den objektiven Eigentümlichkeiten des Stiles und der chronologischen Zusammenhänge ausgehen. Aber auch unter dieser andern Art der Betrachtung zeigt sich, wie empfindlich der Geschmack und wie sicher das Urteil des Sammlers gewaltet haben.

Wohl hat Oskar Reinhart auf dieses sein Werk Zeit und Mühe eines Lebens verwandt. Nachdem er zuerst schlicht und bescheiden mit graphischen Blättern seiner Liebe zur Kunst genügen zu können geglaubt hat, erwarb er sein erstes Bild kurz vor Beginn des ersten Weltkrieges. Im Jahr 1924 verließ er das väterliche Geschäft, um sich ausschließlich dem nunmehr erkannten Ziel, dem Aufbau einer Kunstsammlung, widmen zu können. Ende der Dreißigerjahre war der wesentliche Teil der Sammlung vorhanden, die abgeschlossen schien, als sie während den ersten Kriegsjahren in Bern und Zürich zur Ausstellung kam. Aber seitdem ist der Teil mit der deutschen und schweizerischen Malerei abgetrennt und als Stiftung der Stadt Winterthur übergeben worden, und die alten Meister und Franzosen des 19. Jahrhunderts sind durch eine Reihe bedeutsamer Neuerwerbungen erst eigentlich zu ihrem Abschluß gekommen. Auf die Café-Bar von Manet — das größte Werk unter den vier wunderbaren Bil-

dern dieses Künstlers, welche die Sammlung besitzt — hatte Oskar Reinhart zwanzig Jahre gewartet, bis ihm die Erwerbung des Bildes im Jahre 1952 endlich möglich wurde.

Das Ziel, das Oskar Reinhart sich vorgesetzt hatte, war nicht etwa kunstgeschichtlich in dem Sinn, daß er die Wandlungen des Stiles und die hauptsächlichsten Künstlerpersönlichkeiten mehr oder weniger vollständig hätte vereinigen wollen. Es war rein künstlerisch, indem es ganz aus des Sammlers Schönheitsempfinden hervorging und auf das Wesentliche der Malerei gerichtet war: auf die Werte der Farben und ihren Auftrag im Pinselzug einer persönlichen Malerhandschrift. Und da das Malen in diesem Sinn seine klarste und eindeutigste Ausprägung im Frankreich des 19. Jahrhunderts gefunden hat, bringt sich offensichtlich auch die Persönlichkeit des Sammlers im Werk dieser Künstler am reinsten zum Ausdruck. Daß er zwölf Bilder von Corot, vierzehn von Renoir um sich vereinigte, wird man als ein Bekenntnis werten dürfen — über das Künstlerische hinaus enthält es zugleich ein Menschliches in sich. Denn wie sehr die Beziehung des Sammlers zu seinem Gegenstand eine tief innere war, zeigt sich in der Zurückhaltung, die Oskar Reinhart den Impressionisten entgegenbrachte. Die Virtuosität ihrer Pinselstriche und der Verbindung reiner Farben zum grauen Dunst der Atmosphäre konnten, als rein optische Reize, seinem Anspruch auf einen geistigen, dichterisch gemüthhaften Gehalt nicht genügen: Monet ist mit bloß einem, Pissarro und Sisley sind mit nur je zwei Bildern vertreten. Dagegen stehen Delacroix mit acht und Daumier mit der gleichen Zahl Bildern und elf Zeichnungen. Mit dieser Verteilung der Gewichte ist eine Rangordnung aufgestellt, die sich gegenüber früheren Wertschätzungen immer deutlicher als die uns gemäße erweist. Aber auch die Werkgruppen selber sind nicht nach Überlegungen stilistisch geschichtlicher oder gar thematischer Art zusammengekommen. Es ist als hätte der Sammler aus einer innern Intuition das Wesen einer Künstlerpersönlichkeit erfaßt und in der Auswahl der Bilder zur Darstellung gebracht. So gibt es denn in Europa keine andere öffentliche oder private Sammlung, in der die französische Malerei des 19. Jahrhunderts auf demselben malerisch und künstlerisch geistigen Niveau steht wie in Winterthur. Damit ist nicht gesagt, daß es nicht einzelne Bilder dieser Künstler gebe, die an sich größer und bedeutender wären als das, was Oskar Reinhart zu erwerben gelang — unwiederholbar und einmalig sind die Einheit, die durchgehende Qualität und die innere Haltung des Ganzen, das er schuf.

Entschieden gewinnen die frühen Bilder in der musealen Aufstellung: ihre Vereinigung in einem Raum und die gute Beleuchtung lassen ihre Qualitäten und auch hier die Einheit ihres künstlerischen Charakters viel deutlicher hervortreten, als dies in den Wohnräumen

des Römerholzes der Fall ist. Die Flächenspannung und die Dichtigkeit des konstruktiven Gefüges von Formen und Farben im Anbetungsbild von Geertgen — einer der wenigen Maler Hollands im 15. Jahrhundert — ist mir erst hier zur Anschauung gekommen, wie auch die berühmten Bildnisse des Cuspinian und seiner Frau von Cranach ihr leuchtendes Rot nun erst zur vollen Wirkung bringen. Eingebettet in eine von Sinnbildern erfüllte Landschaft, ist dieses Menschenpaar noch nicht aus dem mythischen Natur-Zusammenhang herausgelöst und zum Porträt — dem rein menschlichen Gegenüber — geworden, wie es in der Sammlung das Guevara-Bildnis von Greco in beispielhafter Weise darstellt. Auch die Zeichnung Grünewalds erhält im Museum eine neue Bedeutung: ihre malerisch bewegte tonreiche Art hat man immer gesehen — nicht aber die monumentale Größe und die Mächtigkeit ihrer Form.

Ein weiser Verzicht auf das, was aus diesem frühen Gebiet nurmehr durch einen übergroßen Aufwand finanzieller Mittel erhältlich war, hat Oskar Reinhart die Reihe der äußerlich bescheidenen Werke verschafft — Kostlichkeiten an Empfindungen und Intimität: die kindlich rein in ungebrochenen Farben leuchtende Anbetung vom Oberrhein, ein Juwel der altdeutschen Malerei; das im Format kleine, in der Form großartig einfache Frauenbildnis aus Holbeins englischer Zeit; die Anbetung der Könige im Schneegestöber über dem flämischen Dorf von Brueghel. Zwei Bilder von Tintoretto und drei von Bassano sind als Vertretung der italienischen Kunst des 16. Jahrhunderts von geringerer Bedeutung und haben denn auch mit Recht ihre Aufstellung im Vestibül und im Sitzungszimmer gefunden.

Die Kontinuität und Stetigkeit der Entwicklung verläuft für Oskar Reinharts malerisches Gefühl im Norden: in der barocken Malerei der Niederlande wird der malerische Genius Europas zuerst seiner bewußt. Ein neu erworbenes Gemälde von Rubens ist ein im Format großer eigenhändiger Entwurf zu einem Gemälde und zeigt in lichtgoldener Durchsichtigkeit der Farben die Unmittelbarkeit einer so überlegenen Komposition, daß man immer wieder über Rubens als einen der größten Erfinder und Könner staunt. Die beiden Knabenbilder von Frans Hals geben die gegensätzliche Möglichkeit der Malerei aus erdig dunkeln Farben — man erinnert sich an das Wort von Delacroix: «Donnez-moi la boue des rues et j'en ferai de la peinture.» Persönlich eigenwilliger als bei Rubens ist die Pinselschrift des Frans Hals, geistreich und von lebendigstem Schwung. Das Licht Rembrandts, das über der Tiefe von Menschen und Räumen liegt, ist da in dem geheimnisstillen Bildnis des Mannes vor dem Schmelzofen, und in den beiden wunderbaren Bildern von Poussin wird die Bildfläche in Rhythmen, Bezügen und Entsprechungen zum Spiegel geistiger Ordnung, Klarheit und menschlichem Maß; braun-

golden und hell sind die Farben des Figurenstückes, in tizianischem Klang von blau-rot steht die Landschaft der römischen Campagna, die Blanchet als Hintergrund für sein schönes Bildnis von Oskar Reinhart gewählt hat. Und vor wenigen Jahren ist auch noch die traumschwere Abendlandschaft mit der heimkehrenden Schafherde von Claude Lorrain in die Sammlung gekommen; sie belegt die Verwendung des Lichtes und der Tonwerte als Mittel in der Malerei Frankreichs. Denn auf die durchgehende Einheit des malerischen Empfindens kam es dem Sammler gerade in der Auswahl der alten und älteren Meister an.

Für Oskar Reinhart scheint dieses Empfinden trotz dem köstlichen Bild von Watteau, den drei herrlichen Zeichnungen von Fragonard, mit Chardin einen Höhepunkt zu erreichen, der sich nur wiederholen, nicht übertreffen ließ. Seine Bilder atmen jene Verschwiegenheit, hohe Ruhe und tiefen Glanz, wie sie als Ergebnis einer langen Reife nur am Ende eines Zeitalters möglich sind. Freilich dürfte es außer den Karlsruher Bildern von Chardin keine gleich starke Gruppe von Werken des Künstlers geben, wie die Winterthurer Sammlung sie mit den drei Stilleben — von denen man keinem den Vorzug geben kann — und dem in den Bau des Kartenhauses versunkenen Knaben besitzt. Das Geheimnis, daß Pflaumen auf einem Teller, ein paar Pfirsiche vor dunklem Grund das Gefühl des Unendlichen wachrufen, kehrt wieder in den Stilleben von Cézanne: seine Äpfel runden sich nach den Formgesetzen des Erdballs und sind in Schalen oder zwischen Tüchern gestreut oder in Gruppen geordnet, als ob es Gestirne und Sternbilder wären. Müßte ich eine Wahl unter allen Bildern der Ausstellung treffen, würde sie auf die beiden großen Stilleben von Cézanne fallen, von denen das spätere aus der Zeit nach 1900 eine Summe der Malerei und zeitlos ist, wie irgend ein Kunstwerk der Vergangenheit — des Altertums oder der Renaissance. Im Museum sind die Bilder van Goghs mit denjenigen von Cézanne gemeinsam an eine Wand komponiert, es ist ein besonderer Fund der durchweg geglückten Anordnung: der eigenwillige Holländer erweist sich in überraschend anschaulicher Weise als Zeitgenosse des Franzosen aus dem Süden des Landes. Das dichte Geflecht seiner Pinselstriche im Hof und dem großen Saal des Krankenhauses zu Arles steht malerisch durchaus am selben Ort wie die homogenen Farbflächen Cézannes.

Für den Sinn der Sammlung ist bezeichnend, wie die Bedeutung einzelner Künstler durch Zeichnungen oder Aquarelle gleichsam unterstrichen wird. Die an sich so großartige Gruppe der fünf Bilder von Cézanne wird in ihrem Wert noch erhöht und erweitert durch vier Aquarelle, die in voller Frische der Erhaltung die schöpferische Kraft und Unmittelbarkeit Cézannes selten direkt vermitteln.

Von van Gogh sind zwei seiner großstarken Tuschfederzeichnungen vorhanden, von Rembrandt die Tusch-Skizze zum Manoah-Opfer — in der Kostbarkeit von Strich und Lavierung, in der schweigenden Stille von Figuren und Raum ein Kleinod der Sammlung. Aber wie bei sonst keinem gehören bei Daumier Bilder und Zeichnungen zusammen. Durch die Reihe von neunzehn Werken, die Oskar Reinhart vereinigte, geht wie an keinem andern Orte hervor, welchen Rang Daumier als Maler und Künstler einnimmt: Erfindungskraft, dichterische Phantasie, souveräne Beherrschung aller Mittel und Möglichkeiten geben seinem Geist keinen Moment der Ruhe und des Behagens: sie treiben ihn fort zu immer neuen Versuchen und Ansätzen, von denen aus er die Fülle und Tiefe, den Schmerz und die Fragwürdigkeit des menschlichen Daseins bildhaft zu machen sich müht. In der Kraft, mit der er die Körper zu Volumen ballt, Raum schafft und Kompositionen findet, ist er Mittelmeerländer — er wurde in Marseille geboren — und steht daher in seinem künstlerischen Wesen dem Spanier Goya näher als Rembrandt, dessen Hell-Dunkel er wie keiner von den Modernen verstanden hat.

Goya ist durch die beiden letzten Erwerbungen Oskar Reinharts zu einer Vertretung gekommen, die nur — aber freilich dann wie — durch den Goya-Besitz des Prado und der Akademie in Madrid übertroffen wird. Er steht zwischen den Zeiten und führt vom Rokoko des Ancien Régime in den zwei Entwürfen für Teppich-Kartons zum Realismus der Stilleben, um im letzten nicht mehr vollendeten Bild, dem Porträt des Molina, ganz modern und wie von unserer Zeit zu sein. Die prachtvolle Kombination, die in der Privatgalerie das Greco-Bildnis aus Purpurrot, Silbergrau, Schwarz zwischen die im Werk Goyas einzigartigen Stilleben in Lachsrot und Gelbbraun vor Schwarz zeigt, mußte für die Museumshängung preisgegeben werden. Was Manet Goya verdankt, ist dem Kunstfreund zur Genüge bekannt, wird aber durch keines der vier Bilder dieses Meisters des Jahrhunderts demonstriert. Ein Wunder der Malerei ist die Café-Bar, deren weiche Farbigkeit sich in einem perlgrauen Gesamtton von unsäglicher Vornehmheit und Distanz bindet — man fühlt sich an höchste farbige Wirkungen des Velasquez erinnert —, mit einer andern Bilderreihe steht Courbet da. Seine Intensität der malerischen Schau hat Oskar Reinhart frühzeitig erkannt und sich aus dem ungleichwertigen Schaffen dieses Künstlers neun ausgezeichnete Beispiele seiner dichten substanzstarken Malweise verschaffen können. Zur Gegenstandsnahe und dem Wirklichkeitssinn von Courbet steht wiederum in einer Art Polarität Delacroix; seine dichterische Kraft tritt hervor in den Themen der Bilder — dem Tasso im Irrenhaus —, in der juwelenhaft schimmernden Farbigkeit und in der dramatischen Komposition, die von einem weiten pathetischen Schwung in

den Reiterstücken sich mildert zum verklärt stillen Dasein des Engels mit dem Tobias, das wenige Monate vor dem Tod des Künstlers entstand.

Diese großen Bildergruppen bezeichnen jede in ihrer Art eine Mitte und Höhe in der abendländischen Kunst und Kultur. Unter sich sind sie verbunden oder getrennt durch Einzelwerke, die im Gesamt der Sammlung ihre feste und notwendige Stellung haben: die Landschaft von Constable mit dem kleinen weißen Fleck des Schlosses von Windsor in ihrer smaragdgrünen Tiefe, das weibliche Bildnis in reinem Azur-Blau von Ingres, das Frauen-Porträt im Empiregewand aus hellem Zinnober von David, die glänzende gelbe Clownesse von Toulouse-Lautrec, und jene andern, die zu nennen der Berichtstatter nur verzichtet, weil des Aufzählens nunmehr genug ist. Die zeitliche Grenze hat sich Oskar Reinhart vor den neuen Bewegungen des Jahrhunderts, den Fauves und Kubisten, gesetzt, nur drei Zeichnungen von Picasso in klassizistischem Stil aus der Zeit von 1919 reichen darüber hinaus.

Für den Liebhaber ist die Schau ein ganz reiner und seltener Genuß, für den Kundigen eine Quelle künstlerischer Anregung und Belehrung und für jeden, der aufgeschlossenen Geistes ihr naht, eine Schule des Geschmacks und der menschlichen Bildung. Zur Eröffnung schrieb ich, was hier zu wiederholen erlaubt sei: Daß diese Sammlung nach dem Willen des Besitzers als Stiftung an die Eidgenossenschaft übergehen soll, ist das größte Ereignis, das sich bis jetzt auf künstlerischem Gebiet in der Schweiz ereignet hat. Es verpflichtet die Kunstfreunde nicht nur unserer, sondern auch zukünftiger Generationen, sich eines solchen Vermächtnisses würdig zu erweisen.