

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 22 (1935)
Heft: 8

Artikel: Fünfundzwanzig Jahre Zürcher Kunsthaus
Autor: Wild, Doris / P.M.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-86652>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Negrin, der aktiv an sämtlichen technischen und organisatorischen Baufragen teilnimmt und als verantwortlicher Leiter die «Junta» präsidiert. Der Junta gehören ferner an: der Präsident der Republik, der Unterrichtsminister, der Bürgermeister von Madrid, die Dekane der Fakultäten, einige Professoren und der leitende Architekt D. Modesto Lopez Otero.

Der Architekt der medizinischen Fakultät, der Fakultät für exakte Wissenschaften und des Instituts für Zahnheilkunde ist D. Miguel de los Santos. Der Architekt der Universitätsklinik ist D. Manuel Sanchez Arcas, des pharmazeutischen Instituts und der Fakultät für Philosophie D. Augustin Aguirre, der Studentenheime und Sportplätze D. Luis Lacasa.

Die Summe, die für den gesamten Bau der Ciudad Universitaria zur Verfügung steht, beläuft sich auf zirka

300 Millionen Peseten (rund 125 Millionen Franken). Davon wurden bisher zirka 60 Millionen Peseten (= 25 Millionen Franken) verbraucht.

Architektonisch besonders monumental sind die Bauten von D. Miguel de los Santos. Die Verwendung von Säulen und die starke Betonung der Vertikalen schliesst sich bewusst an den spanischen Klassizismus an, dessen bekanntestes Beispiel das Prado-Museum ist.

Die Gebäude sind Eisenbeton-Skelettbauten, verkleidet mit fugenlosen Klinkern, dazu Granitsockel und Fenstereinfassungen, Säulen usw. in Kalkstein. Künstliche Belüftung der Hörsäle mit im Winter vorgewärmter, im Sommer gekühlter Luft. Zentrale Warmwasserversorgung und -heizung für die ganze Universitätsstadt.

Dr. Werner Goldschmidt, Madrid.

Fünfundzwanzig Jahre Zürcher Kunsthaus

Das Kunsthaus feiert im Lauf des Jahres 1935 sein Fünfundzwanzigjahr-Jubiläum mit drei Ausstellungen, deren erste bis Mitte August läuft. Die Bestände der Sammlung, zum Teil seit Jahren magaziniert, wurden neu gesichtet und in sämtlichen Räumen des Kunsthauses ausgestellt. Es ist ein guter Gedanke, zu diesem Jubiläum einen Ueberblick der bisherigen Sammlertätigkeit zu geben; natürlich wurde hiezu nicht der gesamte Besitz aus den Depots ans Tageslicht gezogen, sieben Werke von Anker gehören dem Kunsthaus, statt der vier jetzt gezeigten, fünf von Buri, statt drei. Die bekannten Bilder der Sammlung erschliessen in neuer Aufstellung neue Seiten; eine Reihe von Leihgaben aus einer Zürcherischen Privatsammlung erwartet den Besucher als Ueberraschung, den Ueberblick neuerer Zürcherischer beziehungsweise schweizerischer Malerei an wichtigen Stellen abrundend.

Die Neuaufstellung der Sammlung, die Sichtung der verschiedenartigen Bestände und ihre Zusammenfügung zu günstiger Einzel- und Gesamtwirkung mag ein überaus mühevolleres Stück Arbeit gewesen sein; die geistigen Vorstudien gehen auf Jahre zurück, wie aus dem von Direktor Wartmann sorgfältig bearbeiteten Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft 1933 erhellt. Natürlich wirken die Säle am besten, die von einem einzigen Künstler oder einer geschlossenen Künstlergruppe ausgefüllt werden: ausser dem eigens für Hodler erbauten Saal die kleineren Räume, die ihr Gesicht im wesentlichen unverändert bewahrt haben — die Zimmer im zweiten Stock des Landolthaus mit Freudweiler, Hess und Wüest, ferner der kleine Raum mit Hans Aspers Bildnissen. Neu geordnet überraschen die Kollektionen von Amiet, Bodmer und Morgenthaler durch ihren erfreulichen Ausbau, der im wesentlichen der erwähnten

«Sammlung eines Zürcher Kunstfreundes» zu verdanken ist. Schön gelöst erscheint die Verbindung der Bilder und Skulpturen von Stauffer und Hildebrand in einem Oktogon des ersten Stockwerks; der Maler Wilhelm Füssli ist hier in einem Selbstbildnis und in einer Büste Hildebrands zu sehen. Anton Graff ein entlegenes Zimmer im Landolthaus zuzuweisen, entspricht nicht ganz seiner überlokalen Bedeutung, bekommt aber der Wirkung der Bilder vorzüglich. Auch sonst macht man im ganzen und im einzelnen erfreuliche Entdeckungen.

In der Zusammengruppierung verschiedener Künstler erscheint es dagegen gewagt, Koller in enge Nachbarschaft des zwar fast gleichaltrigen, aber auf eine so andere Tonart gestimmten Böcklin zu bringen, zu dem Stückelberg, Sandreuter, Thoma besser gepasst hätten; unglücklich stossen sich die herben, frühen Hodler an Giacomettis kunstgewerblichen Farbkünsten: wären hier nicht die Bilder von Menn und schliesslich Baud-Bovy besser am Platz gewesen? Werke von Boss und Buri drängen die zwei Bilder von Karl Walser in des Wortes eigentlicher Bedeutung in die Ecke; diese Gruppierung ist um so unverständlicher, weil ein kleines Bild von Buri getrennt von den zwei grösseren eingefügt werden musste. — In vielen Räumen, wo die Akzente überragender Meisterwerke fehlen, wirkt das Hängen der Bilder mit der Unterkante auf einer Linie recht ermüdend. Könnte der Versuch nicht gewagt werden, vorerst Werke kleineren Formates in kleineren Räumen abwechslungsreicher zu gruppieren, auch moderne Bilder in modernem Rhythmus? (Hiezu siehe Anmerkung am Schluss. *Red.*)

Die Sammlung in ihrem heutigen Umfang bildet kein harmonisches Ensemble und kann es nicht bilden. Schen-

Kunsthaus
Zürich
Sammlung
ausgestellt
anlässlich des
25-Jahr-Jubiläums

Gemälde von
Karl Hugin, Zürich
und Niklaus
Stöcklin, Basel

Seite 299:
Die Morgenthaler-
Wand



kungen und Legate brachten öfters Werke, die sich dem Vorhandenen und Geplanten nicht ohne weiteres einfügen; so die Bilder älteren italienischen, niederländischen und französischen Ursprungs. Mehr als die Hälfte ist Mittelgut, das in die Depots gehört, und die andere Hälfte auch nur durchschnittlicher Museumsbesitz; am wertvollsten sind wohl die Bilder von Piazzetta, Salvator Rosa und der allerdings sehr kleine Rembrandt. Solche Zuwendungen stellen das Museum vor die Entscheidung, die betreffenden Objekte entweder als Einzelstücke zu belassen oder zu einer Gruppe verwandter Werke auszubauen. Dies ist im Kunsthaus nicht immer zielbewusst geschehen, es ist bald da, bald dort am Wachstum einer Gruppe gearbeitet worden; es wäre vielleicht besser gewesen, sich auf weniger zu konzentrieren. Das Programm, früher nur auf neuere schweizerische Kunst mit besonderer Pflege der lokalen Ueberlieferung beschränkt, erfuhr in den letzten Jahrzehnten dauernd Erweiterungen. Zwar nehmen die Schweizer des XVIII.—XX. Jahrhunderts immer noch den wichtigsten Raum ein; einzelne Meister, besonders ältere, sind durch Legate und Schenkungen sehr reich vertreten: Freudweiler, Hess, Koller, Hodler und unter den Lebenden Auberjonois. Daneben bestehen jedoch Lücken, zum Beispiel: die Gruppe älterer Genfer Meister, die zum Teil aus Legaten stammt, zum Teil durch Ankauf weiter gepflegt wurde, z. B. Toepffer 1917 und 1925 ist ein schwächlicher Torso geblieben, kein de la Rive, kein Liotard, der doch internationale Geltung hatte.

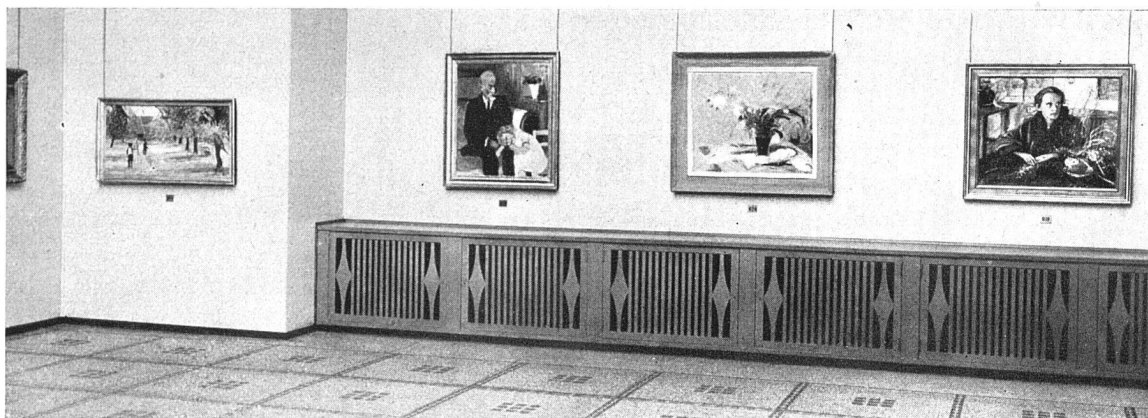
Wichtiger erscheint das Bedenken, die Hauptaufgabe des Kunsthauses, die Vertretung der modernen schweizerischen Kunst, sei nicht eindringlich genug durchgeführt. Lauterburg ausgenommen, sind die bekannteren Namen wohl fast alle zu finden (manche allerdings, wie Berger, erst durch die Sammlung eines Zürcher Kunstfreundes eingefügt), oft aber mit nicht museumswürdigen Werken. Von Stöcklin, Tschanner, Walser könnte man sich bedeutendere Bildgruppen vorstellen,

von dem verstorbenen Bildhauer Carl Burckhardt eine markantere Plastik als die «Erinnerung an A. D.»

1920 brachte das Legat Schuler mit Bildern moderner Franzosen, Daumier, Delacroix, Cézanne, Renoir, Toulouse-Lautrec, van Gogh, einen schönen Grundstock neuerer europäischer Malerei und erschloss damit ein Sammlungsgebiet, das in den Rahmen des Kunsthauses passte; mit allem Eifer warf sich die Leitung darauf. Wie überall, erreichte auch hier Direktor Wartmann in fünfzehn Jahren Erstaunliches, er brachte durch Ankäufe, Schenkungen, Leihgaben eine stattliche Kollektion europäischer Moderne zusammen. Zu den Franzosen kamen Deutsche, Oesterreicher, Italiener, Nordländer. Bei allem Respekt vor dieser Leistung kann man sich aber des Eindrucks nicht erwehren, dass sich hinter den mehr als drei Dutzend Künstlernamen wenig wirklich überragende Werke finden. Für Schenkungen und Leihgaben ist das Kunsthaus nicht voll verantwortlich, dagegen für die oft unwichtigen Ankäufe: Beckmann, Dufy, Funi, Léger, Saliotti.

Das sicherlich reiche Resultat der letzten Jahrzehnte könnte noch voller wirken, wenn die Energien etwas weniger zersplittert würden. So kann man sich auch fragen, ob die Mittel nicht besser zur Abrundung neuerer Kunstbezirke verwendet würden als für die Anschaffung von Meistern des XV. Jahrhunderts (Meister der Darmstädter Passion, Hans Fries, Schule Konrad Witz), die, soweit sie süddeutschen Ursprungs sind, gewiss besser ins Landesmuseum passen würden. Uns schwebt als Vorbild die Kunsthalle Mannheim vor mit ihrer so geschlossenen wirkenden Sammlung moderner Kunst. Mannheim entspricht in seiner Grösse ungefähr Zürich.

Ueberblickt man die Bedeutung der jetzigen Sammlung, so stellt sich auch die Platzfrage. Ein guter Teil der jetzt belegten Räume wird später wieder von den wechselnden Ausstellungen beansprucht und viele Bilder und Plastiken müssen in die Depots verschwinden. Kann man das verantworten? Die Antwort darf füglich



Ja lauten. Ein Neubau erscheint nicht nur bei der gegenwärtigen Wirtschaftslage, sondern auch den innern Ansprüchen gegenüber nicht am Platz. Was man mit der Zeit in Erwägung ziehen könnte, wäre viel eher die bessere Ausnützung der vorhandenen Möglichkeiten. In dem 1925 eingeweihten Erweiterungsbau liegt als Kern der grosse, durch mehrere Stockwerke gehende Lesesaal, gewiss ein schöner, aber kein zweckmässiger Raum. Er ist für den schwachen Besuch zu gross, und wird es für die nächsten fünfzig Jahre bleiben. Dieser Saal könnte leicht geopfert und in zwei Stockwerken zu Bildersälen umgebaut werden, dies um so mehr, als sich ja auch die Skulpturengalerie im ersten Stock des Erweiterungsbau es nicht sehr bewährt und durch einen Umbau nur gewinnen könnte, der sicher weniger kostspielig wäre als ein Neubau; ein solcher ginge über die Ansprüche hinaus, die sich durch die gegenwärtigen Bestände des Kunsthause s rechtfertigen lassen.

Doris Wild

Anmerkung über die Anordnung der Bilder.

Bezüglich der Anordnung der Bilder sei eine Bemerkung angeschlossen: Man hat im Kunsthause auch diesmal wieder das «altbewährte» System der symmetrischen Wandaufteilung, also Hauptbild in der Wandmitte, rechts und links flankiert von kleineren Bildern als Pendants (oder Erweiterungen dieses Grundschemas) zum Prinzip erhoben. Es lohnt sich aber doch ab und zu zu überlegen, wo dieses Schema Sinn hat und wo nicht. Es hat Sinn, wenn der Raum die Hauptachse ist und die Bilder und sonstigen Kunstgegenstände als Dekoration dieses Raumes gemeint sind. Das ist bei klassisch-repräsentativen Interieurs von der Renaissance bis zum Biedermeier der Fall: hier ist diese Anordnung also richtig. Aber die gleiche Anordnung wird fragwürdig, sobald die Bilder die Hauptsache sind und nicht das mit Bildern zu dekorierende Lokal, was doch wohl für die meisten heutigen Gemäldeausstellungen gilt. Hier ist die axial-symmetrische Bildverteilung an den Wänden, die die

Wand und nicht die Bilder hervorhebt, durchaus nicht mehr erforderlich, sie ist höchstens in gewissen Fällen ohne Beeinträchtigung der Bildwirkung noch möglich: nämlich dann, wo Gruppen eng zusammengehöriger, stimmungsmässig und farbig verwandter Werke des gleichen Künstlers miteinander ausgestellt werden können. Hier, bei ganz homogenem Ausstellungsgut, wäre es eine Pedanterie, die sich sozusagen von selbst ergebende axial-symmetrische Anordnung der Bilder ausdrücklich zu vermeiden (Beispiel: die sehr schöne Morgenthaller-Wand); in allen andern Fällen ist aber umgekehrt diese Anordnung eine pedantische Gedankenlosigkeit, die die Wirkung der Bilder schädigt. Es ist unverständlich, dass man beispielsweise bei der Ausstellung im Kunsthause besagter Symmetrie zuliebe im Hauptsaal beide Wände zwischen Koller und Böcklin geteilt hat, während eine ganze Hauptwand Koller und eine ganze Hauptwand Böcklin einen sehr viel homogenen Eindruck vermittelt hätte, zumal man beide Wände ja doch nie zugleich im Blickfeld hat. Die drei skizzenhaften helltonigen Böcklin-Bilder, die zu den allerschönsten des Künstlers gehören, hätten nebeneinander gehängt einen sehr viel grösseren Eindruck gemacht als in ihrer Vereinzelung. Aus Pendent-Pedanterie sind sie aber in die äussersten Ecken der Schmalseite auseinander gesprengt worden, so dass sie überhaupt nicht mehr zugleich wahrgenommen werden können. Hier, und so noch öfters, sind sogar die Grenzen der historischen Pendent-Anordnung überschritten, die nur dann Sinn hat, wenn Mittel-Risalit und Flügel von irgendeinem noch so entfernten Standpunkt aus auf einmal übersehen und als zusammengehörig empfunden werden können. Eine unsymmetrische Anordnung im «freien Gleichgewicht» ist freilich sehr viel schwerer gut zu lösen als das axiale Schema, sie erfordert mehr Esprit und tieferes Eingehen auf die Eigenart der einzelnen Bilder als das bequeme Pendent-Rezept, aber sie hätte mit den vorhandenen Gemälden an mehreren Punkten sehr viel stärkere Eindrücke vermitteln können.

P. M.