Aus den Museen

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **38 (1951)**

Heft 2: **Bäuerliches Bauen und Wohnen**

PDF erstellt am: **24.04.2024**

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

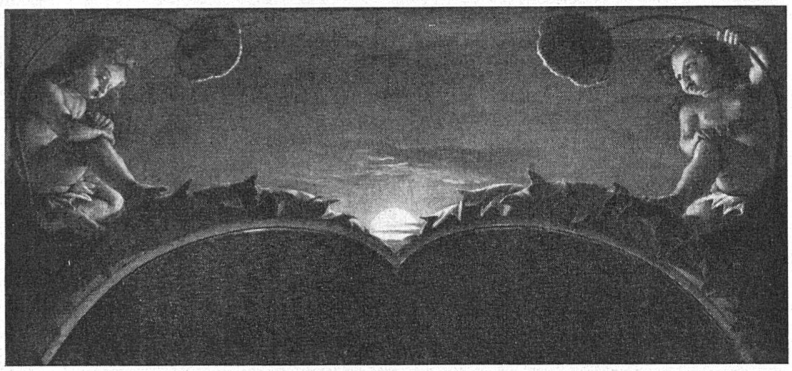
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Aus den Museen

Die Stiftung Oskar Reinhart in Winterthur



Philipp Otto Runge, Die Nacht. Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur. Photo: Hugo Wullschleger, Winterthur

Am 21. Januar 1951, mit der Eröffnung der Stiftung Oskar Reinhart, ist das großzügige Geschenk an die Stadt Winterthur, von dem man schon lange wußte, endlich und zum erstenmal in seinem ganzen Umfang, in seinem Reichtum und in seiner Vielfalt vor aller Augen gestellt worden. Bis vor zwei Jahren noch Teil der Privatsammlung Oskar Reinharts und als solcher in seinen kostbarsten Stücken der Öffentlichkeit durch die Berner Ausstellung 1940 und die beiden Winterthurer Privatbesitzausstellungen 1942 und 1949 bekannt, läßt sich die Stiftung als ein in sich geschlossenes Ganzes doch erst heute, da sie selbständig geworden ist und ihr ein eigenes Ausstellungsgebäude zur Verfügung steht, ganz überblicken. Sie umfaßt heute über 470 Gemälde und Plastiken, ferner Zeichnungen und Aquarelle, eine Auslese schönster und charakteristischster Werke aus der deutschen, österreichischen und schweizerischen Kunst des 18. bis 20. Jahrhunderts.

Die Räume, die es zu ihrer Aufstellung brauchte, wurden von der beschenkten Stadt mit einem Beitrag des Stifters durch den schon 1939/40 begonnenen, aber erst Ende 1950 fertiggestellten Umbau des ehemaligen Gymnasiums, eines klassizistischen Baus von Leonhard Zeugheer (1838-1842) bereitgestellt, dem Wunsche des Stifters entsprechend nicht nur als neutrale Bildergalerie, sondern als das Gefäß einer Kunstsammlung, die, von einem Privatmann geschaffen, in privater Häuslichkeit gewachsen, auch als Besitz der Öffentlichkeit noch etwas von häuslicher Atmosphäre ausstrahlen sollte. Bis auf das Graphische Kabinett im Erdgeschoß, das, neben dem mit Stahlrohrklappsitzen eingerichteten Vortragssaal, für wechselnde Ausstellungen bestimmt ist, sind alle Räume des ehemaligen Schulhauses bewußt so ausgestattet worden wie ein Privathaus. Tapeten, Spannteppiche und Vorhänge in den Ausstellungsräumen, in einzelnen sogar zeitgenössische Möbelstücke und Kronleuchter (ein von Schinkel entworfener im Kabinett Caspar David Friedrichs z. B.) sollen die kalte Museumsluft zu Gunsten zeitgenössisch lebendiger Atmosphäre verscheuchen. Was nicht heißt, daß man die Bilder der Romantiker bei Kerzen und die der Späteren bei Petrol- oder Gaslicht ansehen muß. Der heutige Besucher wird die Kunst der vergangenen Jahrhunderte hier nicht nur mit seinen eigenen Augen, sondern auch im Lichte moderner Beleuchtungstechnik ansehen können.

Was er hier zu sehen bekommt, ist außerordentlich. Nicht etwa – wie man in manchen Sälen meinen könnte – wegen der überraschenden Vollständigkeit einzelner Werkgruppen und Epochen. Die Stiftung ist weit davon entfernt, ein schulbuchmäßig oder schulmäßig komplettes Bild der Kunst vom 18. bis zum beginnenden 20. Jahrhundert geben zu wollen. Das Außerordentliche liegt vielmehr in der hohen Qualität jedes einzelnen Bildes, die den Sammler dazu führte, den einzelnen Künstler nur durch die guten Epochen seines Werks und ganze Epochen und Gebiete nur durch ihre besten Künstler aufzunehmen. Das größte Sammlerverdienst Oskar Reinharts wird sich immer durch den kostbaren Kern seiner Stiftung manifestieren: die bedeutendste *Sammlung deutscher Romantiker* außerhalb Deutschlands geschaffen zu haben. Daß man heute in Winterthur fünf der herrlichsten Bilder Caspar David Friedrichs (1774–1840), umgeben und begleitet von Bildern Kerstings, Dahls, Franz Krügers, ja sogar von der kostbar geheimnisvollen «Nacht» Philipp Otto Runges, genießen kann, verdankt man einzig der Tatsache, daß Oskar Reinhart die atemraubende künstlerische Kraft dieser dem Traum, der Nacht und dem Märchen zugewandten Maler zu einem Zeitpunkt erkannte, als man für diese introvertierten Künstler noch wenig übrig hatte. Die Fassung dieses edlen Kerns bilden einerseits die frühen Entdecker der Hochgebirgslandschaft, Caspar Wolf (1735–1798), Joseph Anton Koch (1768–1839) und Wolfgang Adam Töpffer (1766–1847), und anderseits eine ganze Folge wunderbar ausgesuchter Spätromantiker, darunter Moritz von Schwind, Karl Blechen, Ferdinand Georg Waldmüller, Friedrich Wasmann (1805–1886) und vor allem der frühe Menzel mit fünf wirklichkeitserfüllten Bildern aus der Zeit um 1848. Der ganze Fridericus-Rex-Historizismus wurde hier ebenso beiseite gelassen wie bei Spitzweg die kleinbürgerliche Groteske, an deren Stelle Spitzweg mit einer köstlichen, malerisch fast an Daumier anklingenden «Gesellschaft im Freien» (1850/1860) und dem ebenso freien Pleinairbildchen des «Malers im Garten» in einer neuen überraschenden Gestalt getreten ist.

Eingeleitet werden diese deutschen Maler durch die schweizerischen des Dixhuitième, den Winterthurer Anton Graff und den Genfer Liotard, denen die schweizerischen Alpenmaler und späten Landschafter Wolf, Calame, Bocion und Castres sowie die beide Jahrhunderte verbindenden Agasse und Töpffer angeschlossen sind.

Soweit die Stiftung im ersten Stockwerk. Im zweiten bilden zwanzig Bilder Ferdinand Hodlers den mächtigen Auftakt der Kunst des 19./20. Jahrhunderts. Auch er wieder so ausgewählt, daß seine menschlich ansprechbarste, malerisch sensibelste Seite – sein Frühwerk – das Gesamtbild bestimmt. Bei ihm wie bei den Älteren – Menn, Buchser, Leibl, Trübner, Schuch, Schider, Liebermann, ja sogar bei Thoma, Frölicher, Stäbli – könnte man meinen,

Marc Chagall, Die Harlekins, 1922–44

Manet hätte als Stimmgabel bei der Wahl der einzelnen Werke gedient. Es ist jedenfalls so, daß der Saal, in dem einerseits Leibls «Rembrandt-Deutscher» und anderseits Hans von Marées' herrliches «rembrandtisches» Selbstbildnis hängen, mit dem kostbaren Stilleben von Schuch, den Trübner und Uhde, dem für den schlagfertigen Liebermann unglaublich menschlich-nahen Bildnis «Mutter und Kind» und der prachtvollen Thoma-Wand der starke Zauber edler «malerischer» Malerei herrscht. In etwas anderer Brechung, naiver und volkstümlicher (wenn man von Thoma absieht) beherrscht er auch den folgenden Saal, in dem Anker und Böcklin, Koller und Buchser, Zünd und Schider zusammen sind. Mit einer Reihe entzückender Studien dieser Maler und einigen Proben der zeitgenössischen Schweizer Malerei mündet die Sammlung der «Stiftung Oskar Reinhart» in die Gegenwart. *m.n.*

Ausstellungen

Zürich

Marc Chagall
Kunsthaus, 9. Dezember 1950 bis 28. Januar 1951

Während noch in den oberen Geschossen des Kunsthauses die Gorgonen-Physiognomie futuristischer Kunst von den Wänden grüßte, erschien in den unteren Ausstellungsräumen eine große retrospektive Darstellung des Werkes von Marc Chagall – ein Doppelklang, der als entschlossenes Bekenntnis der Kunsthausleitung zur kühnen Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts wirkte. Das Echo beider Ausstellungen, die zu den großen Taten des Kunsthauses zu zählen sind, erscheint typisch für die generelle Situation von heute, in der so heftig von einem Graben gesprochen wird, der sich zwischen den fortschreitenden Schaffenden und dem «Publikum» aufgetan habe. Abgesehen von einem kleinen Kreis von Kennern, die, mit Recht, im Futurismus ein entscheidendes künstlerisches und geistiges Phänomen sehen, begegnete die Futuristen-Ausstellung mehr oder weniger distanzierter Ablehnung, die sich zum Teil in offener Opposition, vor allem aber in schwachem Besuch manifestierte. Wenn auch ohne den fanfarenhaften, umstürzlerischen Ton des Futurismus, erscheint die künstlerische Sprache Chagalls und sein Gestaltungsziel nicht weniger unkonventionell. Nichts mehr von den novellistischen oder formalen Idealen des 19. Jahrhunderts, aber auch keine direkte Bindung mit der malerischen Kultur des Impressionismus. «Verstöße» gegen die guten künstlerischen Sitten, die weit über diejenigen van Goghs oder Munchs hinausgehen: Auflösung der verschiedenen Dimensionen von Oben und Unten, von Fläche und Raum, von Innen und Außen, ja von Weiblich und Männlich; auf den Kopf gestellte Dinge, plötzliche Formauflösungen und -verschwimmungen, simultane Durchdringungen und eine vom Naturvorbild völlig befreite, rein imaginative Farbensprache. In der Intensität selbstherrlicher Durchbrechung ist Chagalls Malerei nicht weniger kühn als die Kunst der Futuristen. Aber hier, bei Chagall, ging das Publikum mit, was unmittelbar im starken Besuch der Ausstellung zum Ausdruck kam, und was wir als ein generelles Placet zum Geist der zeitgenössischen Kunst registrieren dürfen.

Denn «zeitgenössisch» ist diese Kunst zweifellos trotz ihrer Bindung an novellistischen Stoff, an die Atmosphäre des Märchens, an psychologische Situation, an skalenreiche «Peinture». Aber gerade durch das Mittel dieser Bindungen findet das mehr oder weniger konventionell fixierte Auge mühelos, ja sogar mit aktivem Schwung den Weg zu einer irrealen Formensprache, die sich aus frei schweifender Phantasie ergibt. Als weiteres bindendes Element tritt die Kraft des Folkloristischen in der faszinierenden Mischung des Jüdischen mit dem Russischen hinzu, in der formal erlaubt erscheint, was in rein künstlerischer Kunst soit disant verboten ist. Endlich die Macht des Farbklanges an sich; überwältigt ergibt sich der Betrachter einem ungewohnten Rausch und wird von da aus gleichsam unmerklich in die Fülle einer künstlerischen Welt hineingerissen, die er für unbetretbar hält, wenn sie an Stelle der individuellen Suggestion Chagalls mit mehr objektivierter Gestaltungsgesetzlichkeit vor ihn gestellt erscheint. In solchen Regionen mag ein Teil der Gründe liegen, die zur positiven Reaktion des Publikums führen.

Die Zürcher Ausstellung selbst zeigt das gerundete Bild von Chagalls Schaffen über vier Jahrzehnte. Aus der Schweiz, aus Paris, aus Deutschland, Holland und Amerika kam das sorgfältig ausgewählte Material – ein geistiger und materieller Arbeitsaufwand, den wir nicht vergessen wollen –, rund achtzig Gemälde, dazu Gouachen, Aquarelle, Zeichnungen und Graphik. In der dargestellten Entwicklungskurve liegt der erste Hauptakzent auf der Jugendentwicklung des Frühreifen, der zwischen seinem zwanzigsten und fünfundzwanzigsten Lebensjahr Werke von großartiger künstlerischer und geistiger Freiheit schafft. Die mittlere Periode, in der Chagall in einer Art von Ermüdungszustand sich einem gleichsam lyrischen Dämmer ergibt, tritt vor der Schaffensperiode der vierziger Jahre zurück, in der sich die Kunstsprache wieder strafft und intensiviert.

Sahen wir Chagall früher als Individualität, so sehen wir ihn heute vor dem Hintergrund der gesamten fortschrittlichen Kunst der ersten Hälfte unsres Jahrhunderts. Gerade in solcher Perspektive tritt die Kraft einer einmaligen Persönlichkeit hervor; ganz abgesehen vom ursprünglichen malerischen Talent der Mut, der sich in der künst-