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

Band: 38 (1951)

Heft: 7

Artikel: Die Stiftung Oskar Reinhart in Winterthur : Anmerkungen eines deutschen Museumsmannes

Autor: Heise, Carl Georg

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-82075

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: 15.07.2025

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

Die Stiftung Oskar Reinhart in Winterthur

Anmerkungen eines deutschen Museumsmannes

Von Carl Georg Heise

Die Sammeltätigkeit Oskar Reinharts, die ich aus der Ferne seit ihren Anfängen verfolgen durfte, hat von vornherein einen musealen Charakter gehabt. Er sammelte Kunstwerke nicht in erster Linie zum Schmuck seines Heimes und zur persönlichen Freude, sozusagen als Ingredienz des Lebensgenusses, sondern mit einem gewissen, vielleicht zunächst unbewußten Verantwortungsgefühl gegenüber der Allgemeinheit. Das künstlerisch Gültige, überzeitlich Wertbeständige, auch innerhalb der Kunst der Gegenwart und der jüngsten Vergangenheit, war ihm wichtiger als der Reiz des Neuen oder gar des Problematischen. Es mögen sogar weltanschauliche Momente heimlich mitbestimmend gewesen sein, etwa so, daß er in den größten Meisterwerken jenen Grad von Vollkommenheit andeutend erreicht sah, der die Würde des Menschseins ausmacht. Das mag auch die Tatsache erklären, daß neben seinem eigentlichen Sammelgebiet, der Kunst des 19. Jahrhunderts, ein Grundstock von Meisterwerken alter Kunst, und zwar solcher höchsten Ranges, sehr sorgfältig gepflegt worden ist. Er wird vom Sammler selbst als der Maßstab empfunden worden sein, an dem die neuere Kunst und nicht zuletzt sein eigenes Urteil sich zu bewähren haben. Auch das ganz ungewöhnliche Nebeneinander deutscher und französischer Bilder des 19. Jahrhunderts in den gleichen Räumen seines Privathauses deutete auf des Sammlers Bemühen, durch Vergleich zu maßstäblichen Bewertungen zu gelangen.

Nun, wo ein Teil des Gesamtbesitzes, die deutschen und die schweizerischen Gemälde vom Ende des achtzehnten bis zum Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, ausgeschieden und – nach wesentlicher Vermehrung noch in letzter Zeit – zur Stiftung zusammengefaßt sind, tritt viel stärker als bisher der persönliche gegenüber dem musealen Charakter hervor. Erst jetzt, nachdem ein Museum daraus geworden ist, bemerkt man, wie entscheidend die individuellen Neigungen das Ganze durchwalten. Es handelt sich nicht um eine Reihe mehr oder weniger bedeutender Kunstwerke, die ein Stifter seiner Vaterstadt zur Verfügung stellt; das Einzigartige bei diesem überaus noblen Geschenk ist vielmehr die geistige Leistung einer sehr bestimmten Beleuchtung des Stoffgebietes durch Auswahl und Anordnung, auch durch Weglassen oder nachdrückliche Betonung, die dem rein materiellen Aufwand durchaus die Waage hält – niemand sonst als eben Dr. Reinhart hätte dieses Museum einzurichten vermocht; es bedeutet eine schöpferische (und eigenwillige) Tat. Daneben darf die einsichtsvolle Haltung der Stadt Winterthur nicht vergessen werden, die, ohne Sonderwünsche anzumelden, die Bestrebungen des Stifters vertrauensvoll zu den ihrigen gemacht hat und durch den Umbau des Alten Gymnasiums der Sammlung ein nicht nur angemessenes, sondern mustergültiges Gehäuse geschaffen hat: eine der übersichtlichsten und zweckmäßigsten und dadurch vorbildlichsten Galeriebauten Europas.

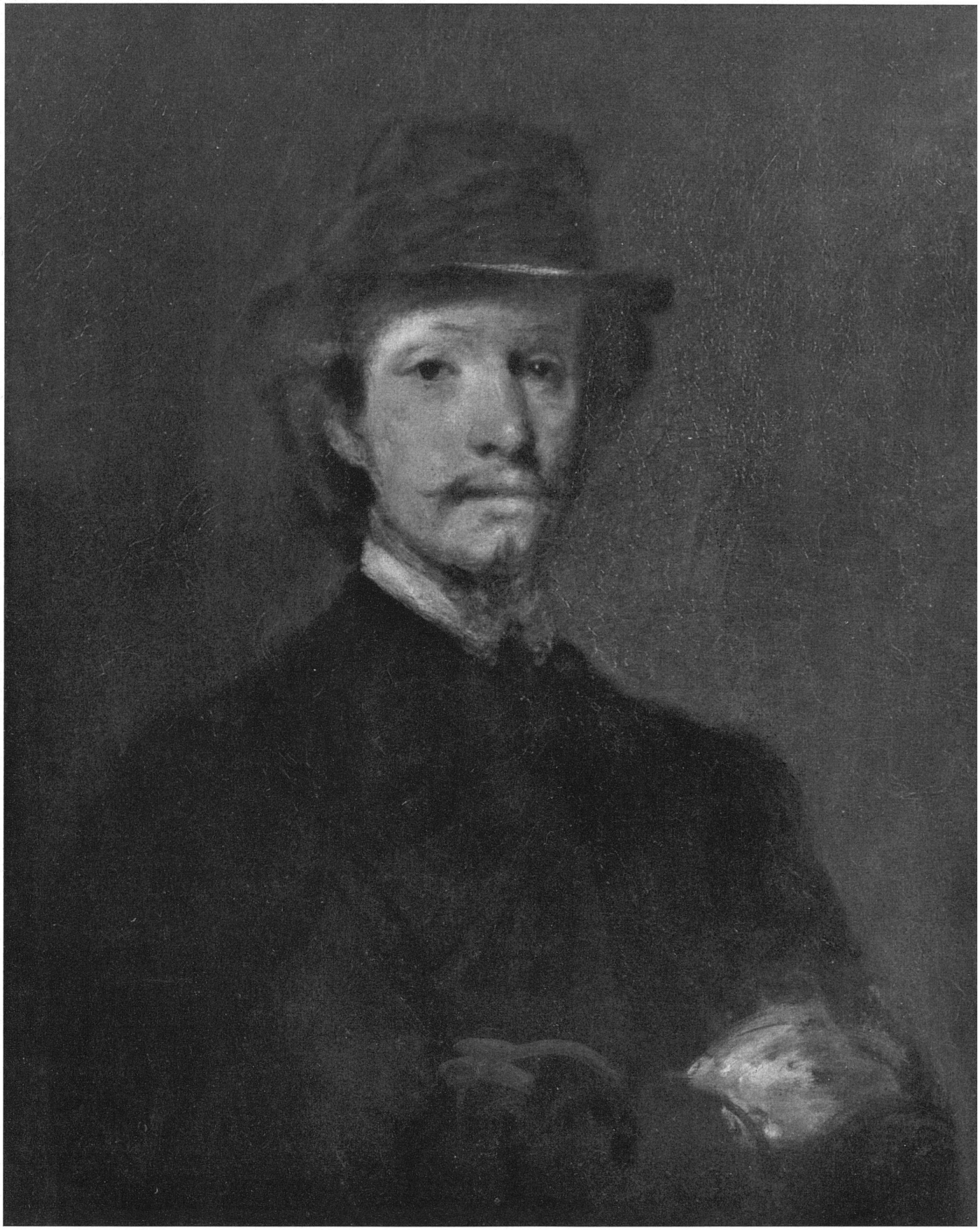
Das alles indessen darf nicht hindern, daß jetzt, da das private Sammelunternehmen ein öffentliches Institut geworden ist, Vergleiche mit ähnlich gerichteten Galerien gezogen und kritische Maßstäbe angelegt werden. Eines fällt dem deutschen Museumsmann besonders auf: daß der Gesamtaspekt, unter dem die Malerei des 19. Jahrhunderts hier gesehen und gesammelt worden ist, nicht so sehr dem unserer Gegenwart entspricht als der künstlerischen Einstellung, die maßgebend war für die epochemachende deutsche Jahrhundertausstellung in Berlin vom Jahre 1906. Ihre richtungweisenden Ergebnisse, die vor allem Alfred Lichtwark und Hugo von Tschudi zu danken sind, wurden bestimmend für den Aufbau vieler deutscher Museen, etwa der Berliner Nationalgalerie und der Hamburger Kunsthalle. Nun liegen diese bedeutsamen Impulse der deutschen Museumsarbeit mehr als vier Jahrzehnte zurück und erweisen sich sowohl im positiven als im einschränkenden Sinne als zeitbedingt. Angesichts dieser Tatsache wirkt der betonte Anspruch der Winterthurer Sammlung auf endgültige Fixierung – das tritt auch in der ausgewogenen Hängung, die kaum wesentliche Änderungen zuläßt, deutlich hervor – als eine Festlegung des Entwicklungsablaufes auf Grund der Anschauungen der letzten Jahrhundertwende. Um es auf eine zwangsläufig schematisierende Formel zu bringen, was sich in unserer Beurteilung seither grundlegend verändert hat, so ist es unser Zweifel an der Einheitlichkeit des künstlerischen Geschehens, der gradlinigen Fortentwicklung auf ein bestimmtes Ziel hin; wir sehen zwei Ströme, nicht einen, sich vielfach ausschließend, dann auch wieder sich gegenseitig annähernd, aber doch in deutlich getrennte Richtungen weisend.

Noch Lichtwark hat in Runge und Friedrich fast ausschließlich die Wiederentdecker der Natur, die Vor-

Caspar David Friedrich, Weiden im Mondschein. Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur / Saules au clair de lune / Willows in moonshine
Photo: H. Wullschleger, Winterthur

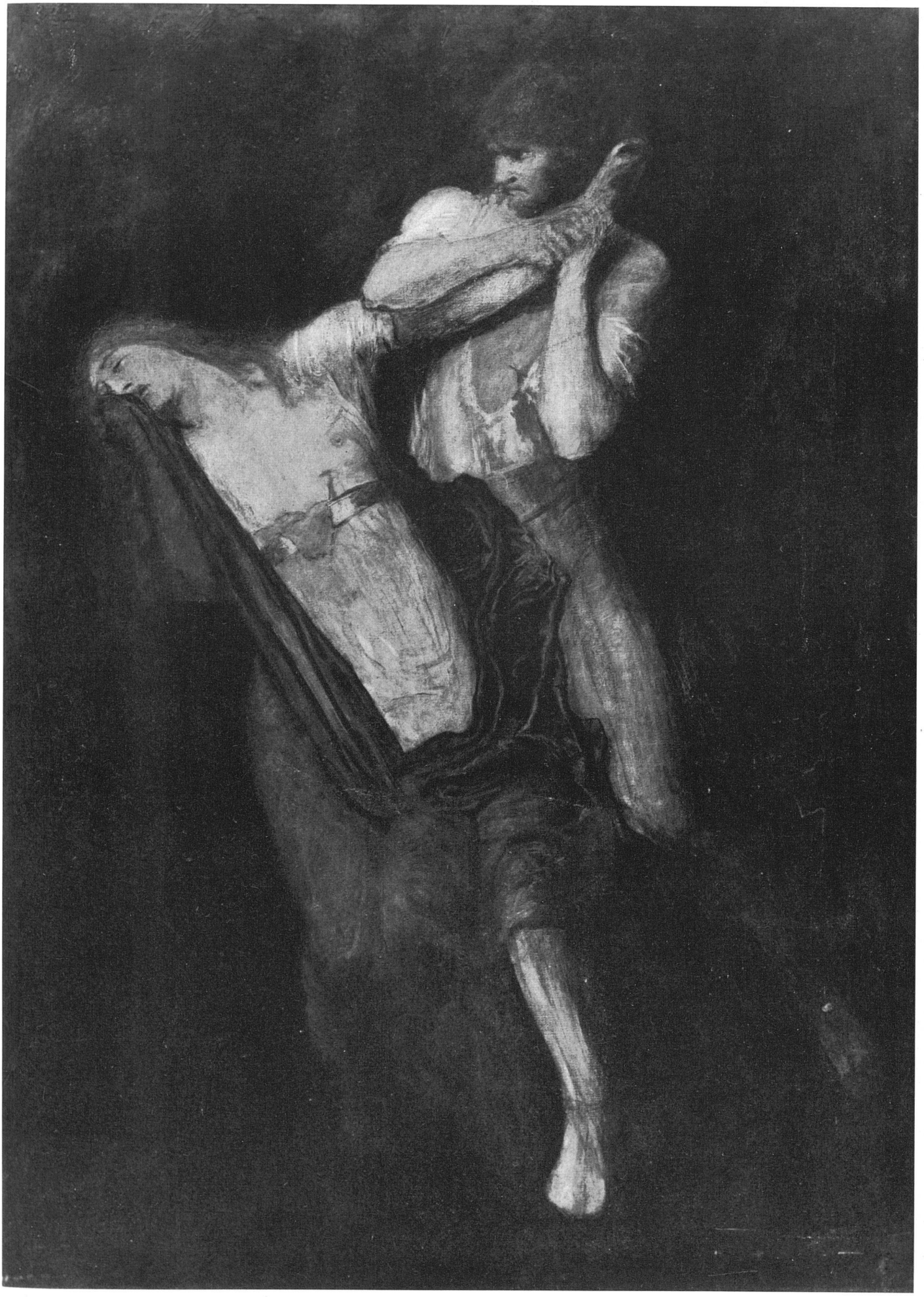
läufer des Impressionismus, gesehen und ihre aufs Sinnbildliche gerichteten Absichten nur beiläufig notiert; er hat die Malerei der Deutsch-Römer vom Anfang des Jahrhunderts (Overbeck, Cornelius, Schnorr und ihre Weggenossen) gar als einen Irrweg gescholten, die streng stilisierenden, monumentalen Kompositionen Hans von Marées zugunsten seiner Bildnisse vernachlässigt und die Kunst Böcklins mit dialektischem Geschick als poetisierenden Sonderfall achtungsvoll abseits der allgemeinen Entwicklung gerückt. Thoma und Leibl standen seinem Herzen näher; Höhe und Erfüllung aller Hoffnungen des Jahrhunderts war ihm der deutsche Naturalismus seiner Zeit, Liebermann an der Spitze. Begibt man sich so eines Teiles der Ahnenreihe, leugnet oder verunglimpft man die in Deutschland immer vorhandene Neigung zur Vergegenwärtigung des Transzendenten, so wird man unvorbereitet sein für Zeiten, in denen sie mit fast ausschließlicher Gewalt hervortritt. Lichtwarks Kunsthalle enthielt nicht nur keinen van Gogh und keinen Cézanne, auch keinen Munch und keinen Hodler – so mußten die zu Beginn unseres Jahrhunderts stürmisch aufbrechenden Kräfte des deutschen Expressionismus als fremd und abwegig erscheinen. In den folgenden Jahrzehnten hat man Korrekturen angebracht, immer noch nicht entscheidend genug, um das Grundgefüge umzubilden; die Naturstudie war und blieb das Herzstück der Galerie.

Dr. Reinhart ist ein Nachfahre dieser Anschauungen. Seine Sammeltätigkeit hat zwar nichts mehr vom Fanatismus der Kampfjahre, er war mit Einsicht und Erfolg um Ausgleich bemüht; aber sein wohltemperierter Geschmack hat die Harmonisierung des Ganzen noch weiter getrieben und die fruchtbaren Spannungen des



Hans von Marées, Selbstbildnis mit Hut, 1862. Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur | Autoportrait au chapeau | Self-portrait with hat

Photos: H. Wullschleger, Winterthur



Arnold Böcklin, Paolo und Francesca, 1893. Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur | Paolo et Francesca | Paolo and Francesca

Jahrhunderts stark zurücktreten lassen. Die Nazarener-Kunst ist auch in seiner Sammlung ausgeschaltet, Feuerbach ist nicht mit antikischen Figurenkompositionen, sondern mit zwei tonschönen Landschaften vertreten; die beiden ausgezeichneten Arbeiten Hans von Marées' stammen aus den sechziger Jahren, nicht aus seiner Reifezeit; Böcklin – davon wird noch zu reden sein – steht seltsam unverbunden allein, und eigentlich hört bei den «Meistern des schönen Handwerks» (Thoma und der Leibl-Kreis) das eigentliche Interesse für die deutsche Kunst auf; von Liebermann gibt es nur einige, freilich hervorragend schöne Frühwerke, seine Entwicklung zum hellfarbigen Naturalismus tritt nicht in die Erscheinung; Slevogt ist mit einem beiläufigen Gemälde unzureichend und, was uns Deutsche besonders erstaunt, Lovis Corinth überhaupt nicht vertreten, während er in seinem Heimatlande an die vorderste Stelle der allgemeinen Wertschätzung gerückt ist. Da die Verbindungsglieder zur deutschen Kunst der Gegenwart fehlen, läßt sich diese nicht organisch anschließen und muß ganz ausfallen, sogar Oskar Kokoschka, obgleich Bilder von ihm sich im persönlichen Besitz des Stifters befinden. Sehr augenfällig ist in der Reinhart-Sammlung auch das Überwiegen der kleinen Formate. Der naturnahen Skizze gilt die stärkere Aufmerksamkeit als dem fertig gemalten Bilde: unter den elf Arbeiten von Calame ist kein größeres Hauptwerk; auf der Menzel-Wand – einem Glanzpunkt der Sammlung – hängen ausschließlich Naturstudien kleinen und kleinsten Formats, wie sie Meier-Graefe, auch einer der Initiatoren der Berliner Jahrhundertausstellung, sehr anfechtbar als die für den Künstler allein wesentliche Leistung proklamiert hat.

Kritische Zergliederung im einzelnen macht leicht ungerecht gegenüber der Gesamtleistung. Vor allem eines darf nicht vergessen werden: daß die Anzahl der Werke hohen und höchsten Ranges überraschend groß ist. Sie charakterisierend zu beschreiben erübrigt sich, da die Schweizer Presse das mit lobenswerter Eindringlichkeit anläßlich der Eröffnung getan hat. Immerhin mag die gedrängte Aufzählung der Höhepunkte, so wie sie sich einem deutschen Betrachter darstellen, vielleicht aufschlußreich sein. Unter den Werken des 18. Jahrhunderts (aus Deutschland einzig ein schönes Gruppenbild von Edlinger) dominieren Anton Graff, der indessen im städtischen Museum nicht nur zahlreicher, sondern auch bedeutender vertreten ist, und der in diesem Zusammenhang sehr französisch wirkende Liotard; Füßli kommt nicht genügend zu Wort. Die Genfer Agasse und Töpffer dagegen, beide schon weit ins 19. Jahrhundert hineinreichend, entfalten ausgiebig ihre kleinmeisterliche Anmut. Die deutsche Romantik wirkt so lebendig wie sonst nirgends außerhalb Deutschlands. Immer deutlicher wird es, daß Caspar David Friedrichs nun schon hochberühmte Rügen-Landschaft von 1818 mit den andächtig ergriffenen Rückenfiguren am Rande der Kreidefelsen zum Bedeutendsten gehört, was deutsche Malerei vom Anfang des Jahrhunderts überhaupt hervorgebracht hat. Kobell, Kersting, Olivier, Blechen sind hervorragend vertreten, Spitzwegs «Künstler im Garten» ist ein malerisches Juwel. Menzels «Blick auf den Anhalter Bahnhof im Mondschein» und seine «Berliner Hinterhäuser im Schnee» sind wahre Wunder vorimpressionistischer Stimmungslandschaften. Wasmann – so erfreulich es ist, daß die Vorliebe des Stifters ihm ein Denkmal gesetzt hat, an Reichhaltigkeit nur von der Hamburger Kunsthalle übertroffen – wird etwas überschätzt; fast das Schönste ist die unübertreffliche Auswahl seiner Zeichnungen, wie überhaupt niemals übersehen werden darf, daß die graphischen Beiträge – zum Beispiel von Schnorr und Richter – manche Lücke der Galerie vorzüglich schließen. Auch Waldmüllers «Blick auf Arco» ist so gewählt, daß aus diesem einen Bild, vor dem die anderen ein wenig zurücktreten, des Künstlers ganze Bedeutung erschlossen werden kann. Die Fülle solcher «Glücksfälle» ist nicht Zufall, sondern hohes Sammlerverdienst. Ganz besonders tritt das hervor im Saal mit den Werken des Leibl-Kreises (im weitesten Sinne): Leibls Trübner-Bildnis, Thoma's Agathe, Trübners Mädchen mit den Gisela-fransen sind Höhepunkte nicht nur der Sammlung, sondern auch innerhalb des Lebenswerkes der Künstler.

Für die Beurteilung der Schweizer Maler des 19. und 20. Jahrhunderts fühlt sich der deutsche Betrachter weniger zuständig; er nimmt sie mehr dankbar lernend als kritisch abschätzend auf und wünscht vor allem dem Westschweizer Barthélemy Menn, den Deutschschweizern Koller, Buchser und Anker den Eingang auch in ausländische Museen. Fast nur Böcklin und Hodler genießen in Deutschland das gleiche Ansehen wie im Heimatlande. In beiden Fällen erstaunt die Auswahl. Hodlers Malerei erscheint nur mit Werken der Frühzeit und der mittleren Periode, freilich sehr aufschlußreich; doch kann man sich des Eindrucks nicht ganz erwehren, als sei hier mehr verstandesmäßig und mit bewußt akzentuierender Absicht gesammelt als mit spontaner Anteilnahme. Ohne etwa den Berner Hodler-Saal hinzuzunehmen, wird man von der zentralen Leistung, der symbolkräftigen Figurenkomposition, der ausdrucksstarken, damals die ganze Kunst seiner Zeit revolutionierenden Zeichensprache, keine rechte Vorstellung gewinnen. Böcklin pflegen wir Deutschen mit Feuerbach und Marées zusammenzusehen und zusammenzuhängen; hier sind seine Bilder mit den realistischen Schweizer Zeitgenossen im gleichen Raum vereinigt, und obgleich kein Gemälde von starkem Pathos und glühender Farbigkeit gewählt ist (auch das bedeutet eine gewisse Verfälschung der Gesamtleistung), sprengen sie den Rahmen – es ist der einzige Saal, dem man eine Umgruppierung wünschen möchte, und zwar zugunsten des Deutsch-Römers. Es verdient indessen nachdrücklich angemerkt zu werden, daß das stille Alterswerk «Paolo und Francesca» vielleicht die reinste Wirkung von der Kraft mythologischer Aussage vermittelt, der Böcklin überhaupt fähig ist.

Was von der Schweizer Malerei der Gegenwart gewählt, was stark unterstrichen, was ganz fortgelassen ist, das

Otto Charles Bänninger, Bildnis von Dr. Oskar Reinhart, Bronze. Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur | Portrait de M. Oskar Reinhart, bronze | Portrait of Dr. Oskar Reinhart, bronze
Photo: Hugo P. Herdeg SWB, Zürich

bedeutet eine klärende Leistung, für die der ausländische Besucher besonders dankbar zu sein hat. Noch niemals hat sie, glaube ich, insgesamt einen so gewinnenden Eindruck gemacht. Dafür wird man es in Kauf nehmen müssen, daß diese Abteilung aus Gründen zeitgebundener Nahsicht am wenigsten den Anspruch auf Endgültigkeit machen darf und sicherlich in der Schweiz heute und später besonders diskutiert werden wird. Es erweist sich hier die alte Erfahrung als richtig, daß nur der sensible, wenn auch subjektiv bedingte Geschmack eines Einzelnen die künstlerischen Erscheinungen der Gegenwart zu einem überzeugenden Gesamtbilde zusammenzustimmen vermag.

Daß insgesamt nur 13 plastische Werke aufgenommen worden sind, auch das ist bezeichnend für die Sammeltendenzen der letzten Jahrhundertwende; fast überall war damals die Skulptur das Stiefkind der Museen neuerer Kunst, nicht zuletzt durch den Mangel an Plastiker-Begabungen jener Zeit bestimmt. Wie unrecht eine gleiche Zurückhaltung heute ist, dafür sind die wenigen von Reinhart aufgenommenen Bildwerke (von einem deutschen und vier Schweizer Künstlern) ein klarer Beweis: es sind durchweg vorzügliche Leistungen; die noch nicht im Katalog verzeichnete Liegende von Hubacher gibt überdies dem Treppenhaus einen bedeutenden dekorativen Akzent.

Das helle, repräsentative Treppenhaus bietet noch zwei weitere Überraschungen: Karl Walsers glänzend komponierte, farbig zurückhaltende und gerade dadurch wohltuende Wandbilder in der Eingangshalle, und im Vorraum des zweiten Stockwerks einen Beitrag der Reinhartschen Erbengemeinschaft. Dort sind Werke von einem römischen Aufenthalt vereinigt, die Theodor Reinhart, der Vater, den damals jungen Hermann Haller und Karl Hofer, dem Schweizer Bildhauer und dem deutschen Maler, in den Jahren 1906/07 ermöglicht hat, Meisterleistungen einer vom italienischen Vorbild geprägten, stilbildenden Kraft, die ihresgleichen suchen und von den Künstlern selbst kaum jemals wieder erreicht sind – zugleich Zeugnisse fruchtbarsten Mäzenatentums.

Abschließend also wird man nicht behaupten dürfen, obgleich das vielfach geschehen ist, daß die Reinhart-Stiftung nach dem Stande unserer künstlerischen und historischen Einsichten von heute ein gültiges Bild vom Ablauf der deutschen und kaum auch der schweizerischen Kunst des mit ihren Werken bezeichneten Zeitraums vermittelt. Das ist indessen weniger ein grundsätzlicher Einwand als eine objektive Feststellung, die den Gesamtwert nicht herabsetzt. Die Sammlung ist ein Dokument, deshalb besonders wichtig, weil sie nicht nur eine Fülle von Meisterwerken darbietet, sondern eine künstlerische Gesinnung, die Jahrzehnte hindurch fruchtbare Wirksamkeit besessen hat, auf das eindrucksvollste manifestiert. Sie gibt ein Zeitbild hohen Kunstgeschmacks und ist eben deshalb kaum veränderbar. Ihre Begrenzung bestimmt zugleich ihren Rang; ihre Subjektivität gibt ihr den bedeutsamen und unverwechselbaren Charakter.

Barthélemy Menn, Frühling in Coinsins. Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur / Printemps à Coinsins / Spring at Coinsins. Photo: Hans Linck, Winterthu