

# Der unbekannte Winterthurer Privatbesitz

Autor(en): **P.M.**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **29 (1942)**

Heft 10

PDF erstellt am: **14.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-86984>

## **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.



Hans Thoma, 1859—1924. «Hinter geschlossenen Fensterläden», 1881, Oel, 51 × 56 cm

### Der unbekannte Winterthurer Privatbesitz

Diese Ausstellung ist ein reines Vergnügen, denn sie hat zwei seltene und hocheureliche Eigenschaften zugleich: sie hat einen ausgesprochenen Charakter und ein zuverlässiges Niveau. Die berühmten Sammlungen Oskar Reinhart und Dr. Hahnloser fehlen diesmal, d. h. diese Sammlungen haben lediglich mit einzelnen Stücken das Bild abgerundet, die nicht an den Aus-

stellungen dieser Sammlungen in Bern, Zürich und Luzern gezeigt worden waren. In der Hauptsache aber haben gegen fünfzig verschiedene Besitzer ihre Schätze dem Museum zur Verfügung gestellt. Es sind ältere Bilder darunter, wie sie sich seit den Zeiten Anton Graffs in Winterthur Familien angesammelt haben, in der Hauptsache aber doch neuere Erwerbungen, die

unter dem erzieherischen Beispiel der grossen Sammler erworben wurden. Welch erstaunliche Schätze — nur schon quantitativ betrachtet — in Winterthur sind, lässt sich daraus ermessen, dass diese 450 Nummern umfassende Schau nur die Werke älterer Zeit enthält, denen später eine ebenso grosse Schau von Bildern lebender Maler folgen soll, und auch unter den vor 1900 entstandenen Werken enthält die Ausstellung lediglich eine Auswahl.

Das Erstaunliche ist aber nicht der Umfang, sondern die innere Reife dieser, offenbar also ziemlich breiten Sammeltätigkeit der Winterthurer Familien.

Wenn in Amerika Mäzene, die durch Industrie oder Handel zu Wohlstand gelangt sind, anfangen, Bilder zu sammeln, so kaufen sie alte Italiener — zuerst falsche, dann echte; allenfalls ebensolche Niederländer — Kunst, bei der man finanziell nicht viel riskiert und die nach etwas aussieht. Erst nach vielen Jahren, vielleicht erst in den Händen der zweiten Generation, bekommt eine solche Sammlung ein persönliches Gesicht, Fehlerwerbungen werden ausgeschieden, der Blick hat sich für die Qualität geschärft, man kauft nicht mehr nur «Namen» und lässt sich nicht mehr durch die effektvolle Aufmachung blenden. In Winterthur ist von solchen Kinderkrankheiten des Sammelns keine Spur zu sehen, man fragt sich, ob sie hier jemals bestanden haben oder ob die Winterthurer als perfekte Kenner geboren werden. Denn gerade das Fehlen des äusserlich Effektvollen, des Nurrepräsentativen ist das Beglückende dieser Ausstellung. Es sind keine «Galeriebilder», keine Prunkstücke, sondern wirklich lauter Bilder, die man sich in einer Stube denken kann. Kleine und kleinste Formate, und Motive, die auf die Dauer erträglich sind, Bilder, mit denen man leben kann und die nur durch die Intensität, mit der sie gemalt sind, die Teilnahme fesseln. Man sieht es jedem einzelnen Bild an, dass es nicht als Ware gekauft ist, sondern mit Verständnis und Vergnügen ausgewählt.

Es gibt darum auch viel Skizzenhaftes und Halbfertiges, in dem die persönliche Handschrift des Künstlers noch deutlicher zutage tritt als im abgerundeten Meisterwerk, und so geht von dieser Ausstellung ein Gesamteindruck selbstverständlicher und selbstsicherer Kennerschaft aus, von Gedicgenheit und Sympathie, wie man sie sich nicht erfreulicher denken könnte.

Ohne Verpflichtung zur Vollständigkeit sei auf einige Gruppen und Einzelwerke hingewiesen, die dem Schreibenden besonders nachdrücklich im Gedächtnis haften. Da ist einmal der Winterthurer Anton Graff, dem sonst mit Recht ein ganzer Saal eingeräumt ist, in dieser Ausstellung durch eine ganz kleine Gruppe sonst nicht gezeigter, ausgesucht schöner Porträts vertreten. Abgesehen von ihrer schönen Qualität lässt sich an den Bildern von Anton Graff der kulturhistorisch

so wichtige Uebergang vom offiziellen zum bürgerlichen Porträt, von der ständisch-repräsentativen zur privaten Haltung des Dargestellten ausgezeichnet verfolgen — es ist wohl kein Zufall, dass diese Porträts gerade von einem Schweizer gemalt sind. Von Goya ist ein einziges Knabenbildnis da. Es könnte unter einem Dutzend durchschnittlicher Bildnisse in einer Ahnengalerie hängen und würde nicht auffallen. Erst beim dritten, vierten Rundgang würde man davor stehen bleiben und würde sich das Verborgene-Unheimliche unwiderstehlich durchsetzen, um so unheimlicher, als es weder in der Malweise noch in der Haltung des Dargestellten im geringsten gegen die Konvention verstösst. Die älteren Genfer Maler bilden einen ganz neuen Zweig der Winterthurer Sammeltätigkeit. Wolfgang Adam Töpffer ist mit einem halben Dutzend liebenswürdigster Skizzen und Aquarelle vertreten; Jacques Laurent Agasse mit elf Bildern, Pferden, Hunden und andern Tieren, wahrhaft weltmännisch gemalt, genau, und doch nicht ängstlich und kleinlich, und dem meisterlichen Selbstbildnis mit Dogge, das bisher unter dem Namen des Genfer Porträtisten Firmin Massot ging. Schön vertreten aus der Zeit, bevor die Tätigkeit der grossen Sammler einsetzte, sind Koller, Zünd, Fröhlicher und Stäbli, der einem Winterthurer Mäzen die erste Möglichkeit verdankte, in München zu arbeiten, und zwar werden von all diesen Malern wirklich lebendige, malerisch qualitätsvolle und menschlich intime Arbeiten gezeigt, nicht jene absichtsvoll dekorativen Galeriestücke, die für uns heute am schwersten geniessbar sind. Das gleiche gilt von Alexandre Calame, dessen durchwegs kleine Studien unter die Wiener Spätromantiker Rudolf von Alt, Waldmüller und Wasmann gehängt sind, wo sie sich vortrefflich halten. Schweizer Maler, die viel zu wenig geschätzt werden und die hier durch geschickte Auswahl nach Verdienst zur Geltung kommen, sind ferner François Bocion (1828—1890) mit sehr frischen, intensiv gesehenen Seebildern vom Genfersee und aus Venedig, und Edouard Castres (1838 bis 1902) mit einem wunderschön gemalten Schneebild aus Paris und einer Studie zum grossen Panorama in Luzern, den Uebertritt der Bourbaki-Armee darstellend. Eine grosse Anzahl Studien zu dieser Arbeit, an der bekanntlich auch der junge Hodler mitgearbeitet hat, waren ausserdem an der Ausstellung der Gottfried-Keller-Stiftung in Bern zu sehen, und auch dort war man betroffen von der malerischen Qualität und menschlichen Noblesse dieser Malerei — zu denken, dass das damals als Kriegsberichterstattung empfunden wurde! Mit drei ganz kleinen Bildchen erscheint Corot, mit einer Gruppe von zehn Werken Barthélemy Menn, darunter wunderschöne Landschaften, in denen sich noch romantisches Naturinteresse und schon eine, die Form impressionistisch lockernde Malweise äussern. Von Hodler werden entsprechend der zeitlichen



Französischer Maler um 1820  
Bildnis eines jungen Mannes,  
angeblich den jungen Corot darstellend.  
Oel, 72 × 59,5 cm



Edgar Degas, 1854—1917  
Danseuse, Pastell, 21 × 18 cm

Fotos H. Linck, Winterthur, mit Ausnahme S. 236



Gustave Courbet, 1819—1877. *La maison dans les Vosges*, Oel, 72 × 93 cm

Begrenzung der Ausstellung lediglich einige kleine, zum Teil kaum bekannte Frühwerke gezeigt.

Ganz diskret und doch glänzend wird der berühmte Besitz Winterthurs an Franzosen des letzten Jahrhunderts angedeutet. Delacroix, Géricault geben in ihren Skizzen so Wesentliches wie in ihren Grossformaten. Courbet, Daumier sind mit gültigen Proben angedeutet. Von Pissarro gibt es ein herrliches Winterbild und eine Strasse mit Bäumen und Häusern, beide von höchstem Rang; schöne Landschaften von Sisley, von Toulouse-Lautrec ein sich kämmendes Mädchen, das gerade nicht als Motiv schon von weitem als Toulouse-Lautrec erkenntlich ist; wieder nur angedeutet wird der phantastische Besitz an Renoirs. Von Degas gibt es die wunderschöne Skizze zu einem Frauenkopf und ein ganz kleines, juwelenhaft leuchtendes Pastell einer Ballettszene. Sehr schön, geradezu raffiniert vertreten sind die Deutschen. Auch hier geben die Winterthurer Sammler dem abgestempelten, weithin kenntlichen Sujet geflissentlich aus dem Weg. Es gibt Spitzweg ohne humorige Pointe und Thoma ohne deutsches Gemüt, wobei von beiden Bildern, die schlechthin gute Malerei sind, das Persönliche, das Nationale, das Welt-

anschauliche im tieferen Sinn einen reineren Ausdruck findet als in den Bildern, wo es sich aufdringlich vor-drängt und im Thematischen stecken bleibt. Ganz ent-zückend das kleine Intérieur von Hans Thoma: eine lesende Frau vor geschlossenen Jalousien. Für Archi-tekten bemerkenswert: dieses Zimmer ist ziemlich ge-schmacklos eingerichtet und trotzdem von vollkom-mener Intimität. Von Leibl sind zwei Bildnisse zu sehen; drei Arbeiten von dem ihm an Malweise verwandten Salzburger Fritz Schider, der in Basel auch als Lehrer fruchtbar tätig war. Von Wilhelm Trübner gibt es vier Gemälde, auf denen die spätere vergrößernde Bravour des Pinsels die Intimität der Schilderung noch nicht verdrängt. Ernst Liebermann ist würdig vertre-ten als der trotz seiner heutigen Verfehlung gültigste Repräsentant des deutschen Impressionismus, und sogar Franz von Lenbach mit zwei Studien, die noch nichts von der routinierten Veräusserlichung erkennen lassen, in die dieser begabte niederbayrische Bauern-sohn als Münchner Malerfürst der neunziger Jahre verfallen ist. Im gleichen Sinn haben den aparten Reiz des Persönlichen und Unroutinierten die Arbei-ten, die von Frank Buchser gezeigt werden und ein

Ziegenstall von Giovanni Giacometti, den man auch nicht ohne weiteres als solchen erkennen würde.

Die Grafikräume sind gefüllt mit auserlesenen Zeichnungen, die hier nicht aufgezählt werden können. Erwähnen wir nur als besonders schön vertretene Künstler die Namen: Chodowiecki, Constantin Guys, Adolf Menzel, Ludwig Richter, Moritz von Schwind und Friedrich Wasmann.

#### *Oeffentliche und private Kunst*

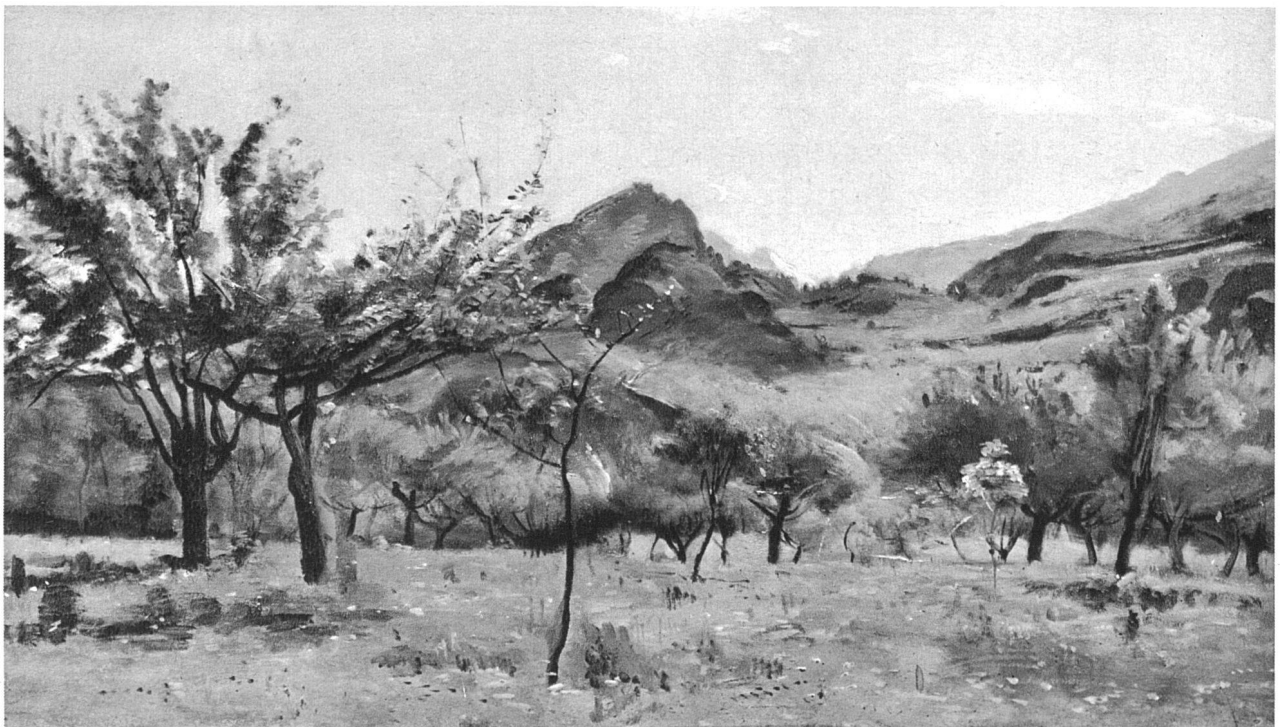
Im Augustheft des «Werk» haben wir den Plastikwettbewerb für das alte Tonhalleareal in Zürich zum Anlass genommen, einige Ueberlegungen über das Verhältnis zwischen Kunstwerk und Publikum auszusprechen. Wir haben dort unterstrichen und wir werden jede Gelegenheit ergreifen, es von neuem zu betonen, dass es die erste Aufgabe eines öffentlichen Kunstwerkes ist, inhaltlich zu interessieren. Denn das allgemeine Publikum, an welches sich ein öffentliches Kunstwerk wendet, ist nicht zur Kennerschaft der künstlerischen Qualität verpflichtet.

Das öffentliche Kunstwerk muss selbstverständlich die Ansprüche des Kunstverständigen an künstlerische Qualität befriedigen, aber es muss auch jene Betrachter ansprechen, die nichts von Kunst verstehen, und wir verwahren uns gegen den frechen Snobismus, der sich etwas darauf zugute tut, dass «jedes echte Kunstwerk seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts unpopulär gewesen» sei, und der diese Unpopularität nun ge-

rade als das Kennzeichen für die künstlerische Echtheit eines zeitgenössischen Kunstwerks ausgeben möchte.

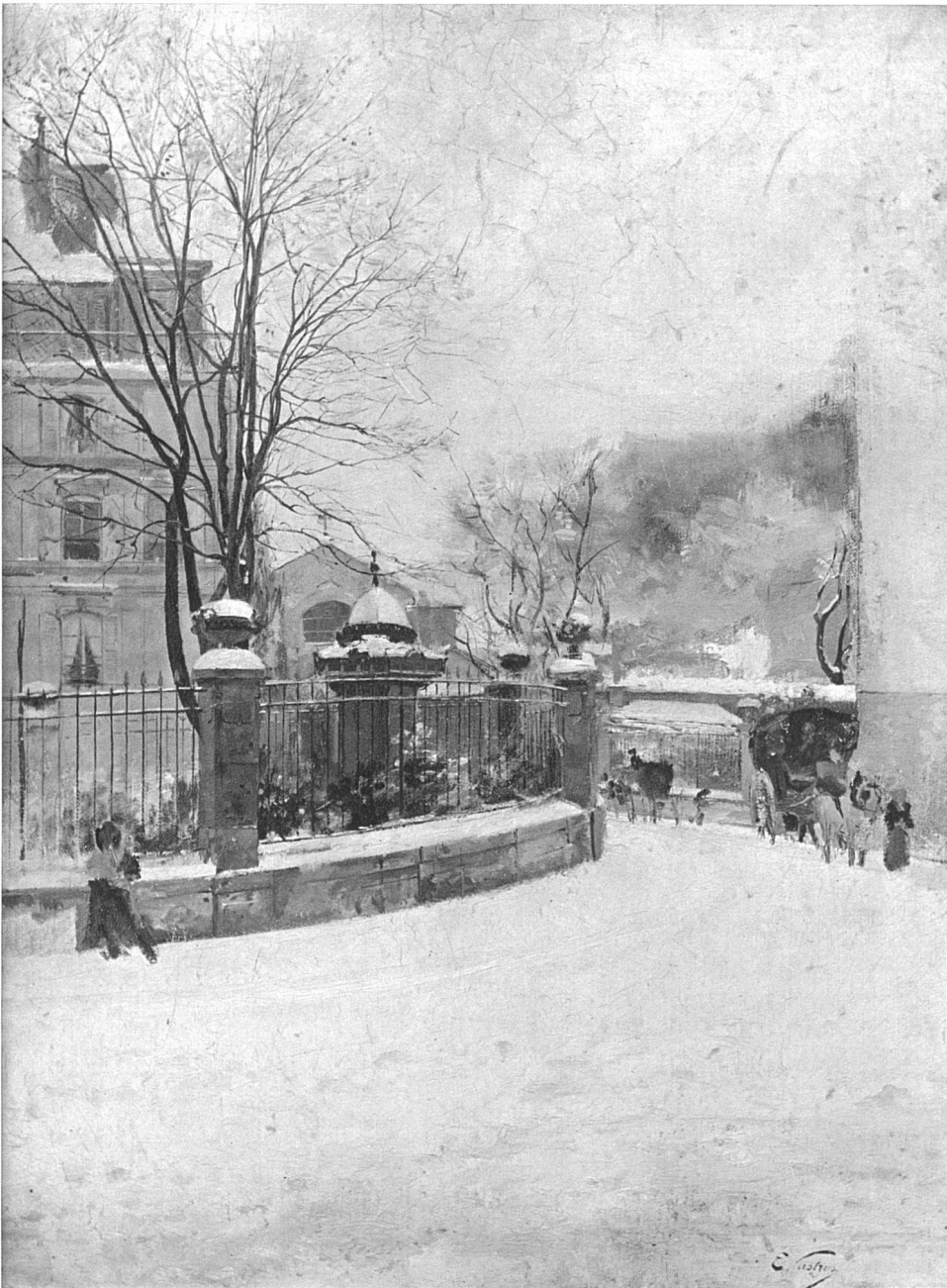
Die Winterthurer Ausstellung beleuchtet diesen Fragenkomplex von der entgegengesetzten Seite. Hier handelt es sich nicht um «öffentliche Kunst», sondern um ausgesprochen private Kunst, die an ein künstlerisch nicht vorgebildetes Publikum gar nicht appellieren *will*. Darum gelten hier andere, gegensätzliche Maßstäbe. Das «Publikum», an das sich diese Bilder wenden, besitzt von vornherein diese Kennerschaft, die man von der Oeffentlichkeit nicht voraussetzen darf.

Es wäre viel gewonnen, wenn man sich diesen Unterschied in den Kreisen der Künstler und der Behörden möglichst deutlich vor Augen halten würde. Die Winterthurer Sammler — als Beispiel des privaten Sammlers überhaupt — fallen nur wirtschaftlich betrachtet unter den Begriff «Publikum», genauer gesagt, nur in ihrer ökonomischen Eigenschaft als «Käufer», als «Konsumenten» von Kunstwerken, denen die Künstler als die «Produzenten» gegenüberstehen. Kulturell betrachtet sind aber diese Sammler in allem, was die künstlerische Sphäre betrifft, ihrerseits «Künstler» und nicht «Publikum», das heißt, sie beurteilen ein Kunstwerk unter den gleichen Gesichtspunkten wie die Künstler selbst, sie messen mit den internen Maßstäben des Metiers, der handwerklichen Qualität, und darum besteht hier das Wort vom «l'art pour l'art» zu Recht, das vor dem öffentlichen Kunstwerk fehl-



Barthélemy Menn, 1815—1893. Landschaft mit Bergen, Oel, 25 × 43,5 cm

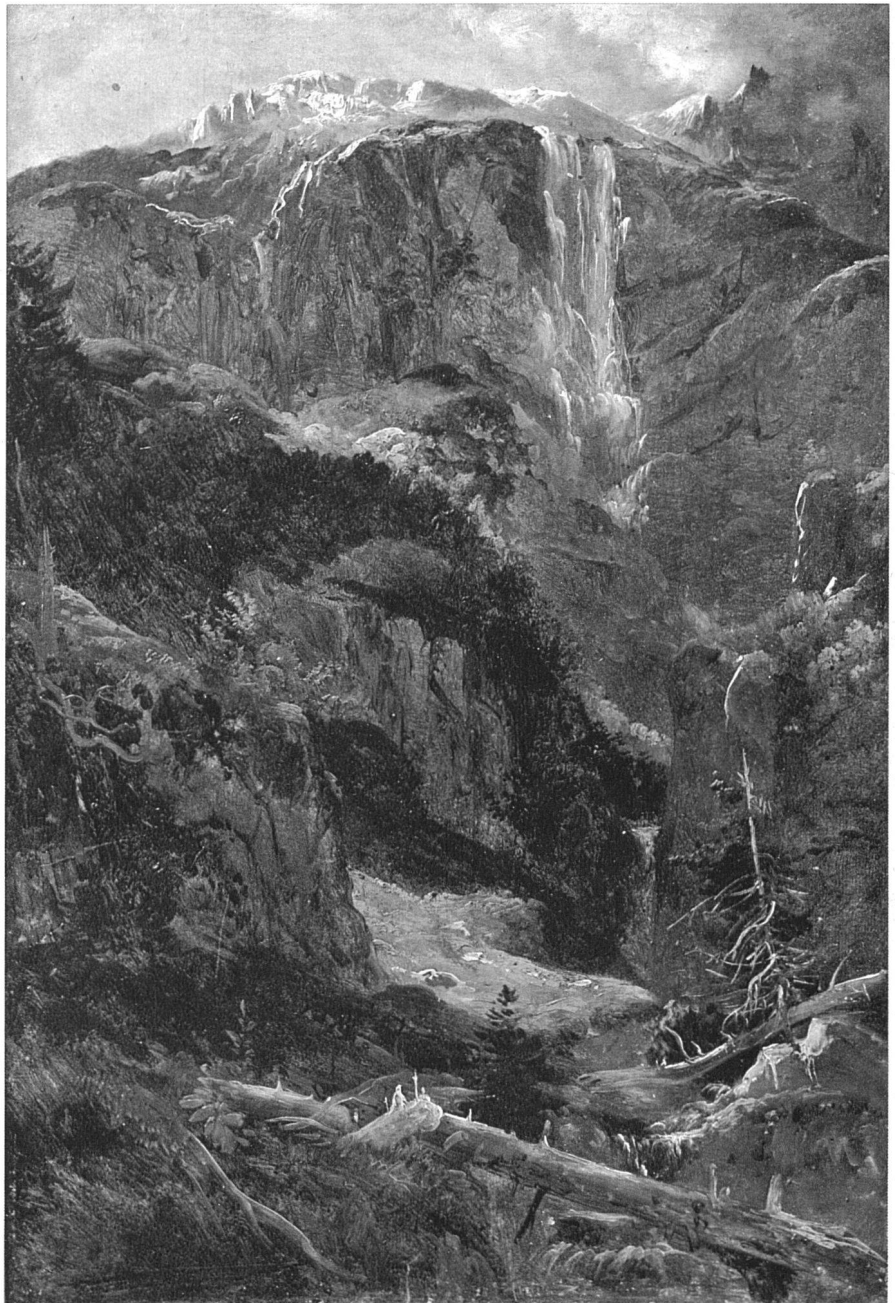
Edouard Castres, 1838—1902  
La neige à Paris, 1872, Oel,  
59,5 × 44 cm



am Ort ist. In Wirklichkeit bedeutet zwar auch hier diese Formel nur eine Abkürzung. Denn der gebildete Sammler kennt ja nicht nur das einzelne, ihm gerade vorliegende Werk eines Künstlers, sondern aus Galerien und Publikationen mehr oder weniger sein gesamtes Oeuvre, so dass die gerade vorliegende, vielleicht inhaltlich ganz bedeutungslose Skizze eben doch die ganze Welt des betreffenden Künstlers repräsentiert, einschließlich ihrer inhaltlichen Komponenten, und noch umfassender: ihres kulturellen Wertes und Zeitgehaltes, wie für den Graphologen hinter ein paar Zeilen belanglosen Inhaltes die ganze komplizierte Persönlichkeit des Schreibenden fühlbar wird.

Oeffentliche Kunstwerke und private Kunstwerke müssen also von ganz verschiedenen Standpunkten her beurteilt werden, von denen jeder auf seinem Gebiet der allein zuständige, für den andern aber falsch ist. Zum eigentlichen Kunstverständnis lässt sich nur der einzelne erziehen, niemals eine Masse, ein «Publikum», und es führt nur zu einer allgemeinen Verwirrung und Unaufrichtigkeit in Kunstdingen, wenn man durch Propaganda mit Vorträgen und Ausstellungen dem Publikum die innerkünstlerischen Maßstäbe des Kenners zur Beurteilung von Werken der öffentlichen Kunst aufdrängen will und wenn man es durch Betonen der fachlichen Kennerschaft einschüch-

Alexandre Calame, 1810—1864  
Der Schmadribachfall, Oel,  
49,5 × 33 cm



tert. Damit ist natürlich nicht gesagt, dass das öffentliche Kunstwerk gegen die künstlerische Qualität zugunsten eines gegenständlichen Bedeutungsgehaltes verstossen dürfe, ganz im Gegenteil, aber es darf nicht nur aus künstlerischen Qualitäten bestehen, sondern es muss diese Qualitäten an einem inhaltlichen Kern bewahren, durch den es auch noch den künstlerisch stumpfen Betrachter zu interessieren vermag. Für den Kenner andererseits bedeutet der anekdotische Sinngehalt eines Kunstwerks eher eine Trübung als eine Bereicherung des Eindrucks, weil er ein ausserkünstlerisches Element ist, das der Kenner nicht nötig hat, um sich von Kunstwerken angesprochen zu fühlen,

weshalb er bei seinen privaten Kunstwerken mit Recht vom Gegenständlichen absieht, um so mehr, je weiter seine Kennerschaft gediehen ist.

Hier, wie bei den verschiedenen Aufgaben der Architektur, kommt es also darauf an, für jede Aufgaben-Gruppe eine spezifische Lösung zu finden, statt dass man alle über den gleichen Leisten schlägt, und die Lösung, die sich für die eine Aufgabe als die richtige erweist, ist damit nicht ohne weiteres auch schon die richtige für alle Aufgaben. Im Gegenteil: je vollkommener eine Formensprache ein spezielles Gebiet befriedigt, desto weniger wird sie zugleich für ein anderes passen.

*P. M.*