

# Huggler, Max

Autor(en): **Die Sammlung Bührle im Zürcher Kunsthaus**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **45 (1958)**

Heft 10

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-35088>

## **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 Sammlung Bührle im Zürcher Kunsthaus



1

Unter der kleinen Zahl von Kunstsammlungen, die nach dem letzten Weltkrieg entstanden, hat diejenige Emil Bührles gewiß den weltweitesten Ruf gefunden. Mit der Großzügigkeit der Erwerbungen und den aufgewandten Mitteln ließen sich wohl nur noch die Ankäufe für das Museum von São Paolo vergleichen. Obwohl die Zürcher Sammlung leicht zugänglich war und Leihgaben an Ausstellungen bereitwillig zur Verfügung stellte, mußte ihre erstmalige Darbietung doch mit Spannung erwartet werden. Sie war zur Eröffnung des Bauwerks aufgespart worden, als dessen Stifter mit dem Kunsthaus und der Stadt Zürich die Museums- und Kunstfreunde des ganzen Landes Emil Bührle zu großem Dank verpflichtet sind. Bei aller Anerkennung des Baues – der als optimale Lösung eines einheitlichen Ausstellungsraumes mit beweglichen Wänden anerkannt zu werden verdient – durfte man sich doch vorstellen, den dargebotenen Bildern und Skulpturen käme in geschlossenen Einzelräumen die angemessenere Wirkung zu. Für die Art, wie die Kunstwerke zu ihrer gegenwärtigen Umgebung stehen, mag bezeichnend sein, daß vielfach die Meinung zu hören war, die Gemälde sollten den Trennwänden entsprechend sachlich ohne jede Rahmung zu sehen sein. So wurde man den Eindruck nicht ganz los, daß die ältere, mehr museale Darbietung gerade dieser Sammlung der modern ausstellungsmäßigen gegenüber vorzuziehen wäre.

Von diesem Vorbehalt abgesehen, boten Gemälde, Zeichnungen und Skulpturen – übersichtlich gegliedert und im einzelnen mit Geschmack und Verständnis angeordnet – sich der Betrachtung von jeder Störung frei und in einem Lichte dar, das den Zugang zum farbigen Bild in überraschender Weise eröffnet: gleichmäßig hell, ohne irgend eine Blendung, in der Streuung wohlthuend und angenehm kann das Tageslicht in diesem Neubau den Anspruch auf eine geradezu ideale Lösung der Museumsbeleuchtung erheben. Der vorzüglich gearbeitete und illustrierte Katalog – in den Nachweisen erschöpfend, im Kommentar zu den Bildern voller Beobachtungen und Einfälle – enthält in den Erwerbungsdaten die kurze Geschichte der Sammlung. Der erste Ankauf geschah 1925 mit einer in Stil und Empfindung konventionellen Landschaft von Vlaminck.

Das Jahr 1937 zeigt, daß die Entscheidung für die großen Meister Frankreichs im 19. Jahrhundert gefallen ist. Wenn auch die vierziger Jahre einen bedeutenden Zuwachs brachten, erhielt die Sammlung ihren wesentlichen Umfang doch erst nach 1950 – in einem Zeitpunkt also, in dem das Angebot von Bildern großer, ja größter Qualität klein und die Auswahl für den Sammler immer beschränkter wurde – obwohl ihm der Kunstmarkt Europas und Amerikas zu Diensten stand.

Für die Beurteilung der Sammlung muß man sich dieser ihrer Entstehung erinnern und überdies bedenken, daß ihr Schöpfer gestorben ist, bevor er selber sie für abgeschlossen hielt. Die Persönlichkeit des Sammlers, der so ausgeprägte Charakter des Verstorbenen – in dem sich Wille und Energie mit Güte des Herzens, Schaffenslust und -kraft mit der Fähigkeit zu Schau und Meditation in seltener Weise verbanden – scheint nicht zu ihrer letzten Entfaltung und Selbstdarstellung im Bild seiner Sammlung gekommen zu sein. Auch mochte man sich eine etwas breitere Auswahl wünschen: so waren z. B. von den 1955 in Jegenstorf gezeigten 44 Bildern der älteren Zeit in Zürich nur 21 aufgenommen: auch für die Neuzeit verzeichnet der Katalog eine Reihe von Werken, die nicht zur Ausstellung gebracht wurden. Den Höhepunkt und die Mitte der Schau bildeten die französischen Gemälde im weiteren Sinn des Impressionismus, dem des Sammlers größte Leidenschaft galt. Um diesen Kern legten sich die übrigen Teilgebiete, mit denen die Ausweitung auf einen europäischen Horizont unternommen wurde: die kleine Gruppe der Antiken – zum größten Teil erst im Todesjahr Emil Bührles 1956 erworben – die mittelalterlichen Bildwerke mit den unter diese gereihten wenigen Beispielen früher deutscher Malerei, die Bilder der Barockzeit mit Niederländern, Italienern und Franzosen und als letzte Gruppe die Malerei des 20. Jahrhunderts.

In Europa wüßte ich keine Zusammenstellung von Bildern des Impressionismus (den man als Begriff für den einheitlichen Stil vor dem Fauvismus gelten lassen mag), die den Meisterwerken der Sammlung Bührle vergleichbar wäre. Wie die farbige Kultur sich entwickelt, wie geschichtlicher Ablauf und persönlicher Anteil sich dabei gegenseitig durchdringen, bei



2



3

den einander bekannten und im künstlerischen Bestreben verbundenen Künstlern wie in einem heiteren Spiele hin und her gehen, dies tritt mit einer neuen, überraschenden Anschaulichkeit zutage. Während Manet von einer letzten lokalen Farbenbuntheit noch im *Hafen von Bordeaux* zu Beginn der siebziger Jahre über die auf kalte Grau- und Grünwerte beschränkte Skala schon des *Bassin von Arcachon*, dann des *Meerbildes* zu der gebunden malerischen, einheitlich gewordenen Farbigeit der *Rue de Berne* von 1871 aufsteigt, erreicht Cézanne seine neue leuchtende Farbigeit wenige Jahre später im *Stilleben* mit den Blumen und den gleich Himmelskugeln strahlenden Äpfeln. Im Fortgang der malerischen Disziplin und Kultur haben die elf Bilder von Manet von der *Orientalin* zur *Drachenvase* eine farbige-malerisch beispielhafte Bedeutung und die größte erzieherische Kraft für das Auge und den Geschmack. Daß Manet rein künstlerisch der farbigen Fläche und dem spontanen Pinselstrich in einer Weise verpflichtet war, die ihn den größten Malern ebenbürtig macht, zeigt nicht nur ein Blick auf das bedeutendste Werk der älteren Zeit – das *Bildnis* von Frans Hals – sondern auch auf die gleichzeitigen Leistungen seiner Zeitgenossen. Sowohl die herrliche *Kornernte* Renoirs wie die Landschaftsbilder von Monet, Pissarro und Sisley aus demselben oder dem folgenden Jahr erweisen sich daneben als von anderen Anliegen bestimmt: ihr bildhafter Gehalt liegt in der poetischen Stimmung, die Anblick und Genuß der Landschaft und ihrer Atmosphäre erwecken.

Für die Anschauung der Impressionisten im geschichtlichen Sinn des Wortes sind bedeutsam die beiden Frühbilder von Monet und Pissarro – jedes ein Meisterwerk und Beispiel der künstlerischen und gesellschaftlichen Kultur, aus deren Grund auch die großen Persönlichkeiten emporstiegen. So wird man als noch bürgerlich in Motiv und Malerei die *Petunien* Cézannes von 1875 empfinden, der nach dieser Begegnung mit Pissarro bis zu jenen in der Malerei durchaus abstrakt gewordenen *Landschaftsbildern* vordringt, von denen Bührle ein prachtvolles Stück bereits 1937 erwarb. Wenn in der Manet-Kollektion die figürliche Komposition fehlt, ist sie dafür um so großartiger bei Cézanne vertreten: die *Dame à l'éventail*, das *Selbstbildnis* und den *Knaben mit der roten Weste* – wozu die kleineren Formate mit den *badenden Knaben* und dem *sitzenden Gärtner* kommen – nebeneinander zu sehen, bedeutet für den Verehrer Cézannes als eines derer, die der Erfüllung am nächsten kamen, nicht auszuschöpfenden Gewinn. Das Bild der Frau Cézanne im weinroten Fauteuil hat eine noch tonig Volumen und Schatten bildende Malart. Um 1880 entstanden, folgt ihm mit einem Abstand von 5 bis 7 Jahren das Selbstbildnis mit der Palette vor der Staffelei. Bar jedes farbigen oder malerischen Reizes in hedonistischem Sinn ist es Zeugnis der Askese und Entsagung, die der Künstler sich selber im Dienst am Bild auferlegt hat. Die konstruktiv bauenden Elemente treten rein hervor, die Formen gewinnen Klarheit und Größe zugleich. Das bekennt-

1  
Eduard Manet, Das Bassin von Arcachon, 1871  
Le bassin d'Arcachon  
The Bay of Arcachon

2  
Paul Cézanne, Schneesmelze in L'Estaque, 1870/71  
Fonte de neige à l'Estaque  
Melting Snow in L'Estaque

3  
Frans Hals, Bildnis eines jungen Mannes, gegen 1665  
Portrait de jeune homme  
Portrait of a young Man



4

nishaft Persönliche, das dem Selbstbildnis im Hut eignet – auf dessen Ankauf Bührlé zugunsten der Berner Sammlung verzichtete – in der Größe des Hauptes Prophetentum und Schwermut, hat im Zürcher Bild einer strengen Distanz zur eigenen Erscheinung Platz gemacht. Noch einmal ein halbes Jahrzehnt später entstand der Knabe mit der roten Weste, in dem die Farbe zu einer nie gesehenen Freiheit und rein künstlerischen Schönheit entbunden ist – möglich nur als genaueste Umsetzung des ebenfalls lauter gewordenen Gefühles.

Manet und Cézanne ebenbürtig ist Toulouse-Lautrec vertreten: es wäre ein Zeichen künstlerischer Kultur, wenn einem Liebhaber das *Profilbild der jungen Frau* als das zarteste, malerisch und menschlich ihn am nächsten berührende Werk der ganzen Sammlung erschiene. Von diesem Bild aus gehen die Neuerungen in einem atemberaubenden Anstieg der Moderne entgegen: über die mit zeichnerischen Mitteln gewonnene Atmosphäre des *Manuel im Atelier* zu den farbig klaren und großflächig leicht gemalten *Freundinnen im Bett*, um in der *Messaline* einen neuen, bisher unbekanntem malerischen Wert, den von innen erleuchteten Glanz zu finden, der gewiß – wie der Katalog sagt – für Rouault zum Ausgangspunkt wurde, im künstlerischen Gehalt aber unerreichbar blieb.

Die umfangreichste und im Blick auf das Gesamtwerk am einheitlichsten aufgebaute Kollektion bilden die 14 Bilder von Van Gogh, unter denen man nur ungern die frühe Kirche von Nuenen vermißt. Auch davon geht die erste Erwerbung auf das Jahr 1937 zurück. Es ist der nüchtern stille, der Natur nahe *Olivenhain*. Die drei bedeutendsten Bilder – *der Sämann*, *das Ährenfeld* und *der Kastanienzweig* – kamen aus der Berliner Sammlung Mendelssohn, in die sie Paul Cassirer, der um die frühe Erkenntnis des Künstlers so verdiente Kunsthändler, noch vor dem ersten Weltkrieg verkauft hatte. Es sind drei Hauptwerke Van Goghs, in Motiv, Farbe und Gehalt gänzlich voneinander verschieden: der Sämann kraftvoll, schwer und eindringlich, in Form und Farbe zu symbolischer Wirkung vereinfacht; aus jeder örtlichen Begrenzung befreit, schwebend und licht, in kalten Farben der *Blütenzweig* – tröstliches Bekenntnis aus der letzten tragischen Schaffenszeit in Auvers. Neben Van Gogh steht unabtrennbar und doch so anders in lockend überreichen Klängen Gauguin. *Das späte Stilleben* war



5



6

4  
Paul Gauguin, Pape Moe – Heiliges Wasser, 1893  
Papé Moé, L'eau sacrée  
Pape Moe, Holy Water

5  
Georges Seurat, Studie zur «Grande Jatte», 1885  
Etude pour «La grande Jatte»  
Study for "La Grande Jatte"

6  
Wolf Huber, Die Anbetung der Könige, Tafel aus dem Feldkircher  
Annenaltar, um 1520  
L'adoration des rois, panneau du rétable de Ste-Anne, Feldkirch  
The Adoration of the Magi, panel from the St. Ann's altar at Feldkirch

dem *Frühbild mit Krügen und Kürbissen* Van Goghs zu aufschlußreichem Vergleich entgegengestellt. Die Formkraft des Holländers, sein primäres Gefühl für Volumen und drängend geballte Masse zeigt den Unterschied zur farbigen Glut Gauguins, die, einer mythischen Weltstimmung entströmend, in *Pape Moe* zum sprühenden Feuerwerk wird. Eines der Spitzenstücke der Sammlung sind die als *Offrande* bezeichneten, nebeneinandergestellten zwei weiblichen Halbfiguren. Sie bilden für die Gauguin-Gruppe Mitte und Schlußstein, auf deren Erwerb der Sammler mit Recht Jahre gewartet hat. In den wenigen Bildern dieser Art, die Gauguin erfand, tritt in Melodie des Umrisses und Einfachheit der Komposition die stille Vornehmheit, die zarte Menschlichkeit des klassisch französischen Erbes hervor.

In keiner der älteren Schweizer Sammlungen hat Degas die Vertretung gefunden, die seinem Range zukommt. Um so größere Anerkennung verdienen daher die Bilder, welche Bührle von diesem Künstler zusammenbrachte und die nun ebenfalls eine der bedeutenden Kollektionen des Künstlers bilden, die von seinem Werk in Europa bestehen. Zu den beiden großen Leistungen der dunkeltonigen *Madame Camus am Klavier* aus der Frühzeit (wozu die beiden Aquarelle wertvolle Hinweise auf die Schaffensart des Künstlers geben) und des *Bildnisses des Grafen Lepic mit seinen Töchtern* – formstark und groß in der Schau trotz heller Palette und impressionistisch lockerem Strich – ist erst im gegenwärtigen Jahr das entzückende, für den französischen Kunstgeist so bezeichnende Werk der *Frau im roten Shawl* dazugekommen.

Unter der dem Impressionismus vorangehenden Zeit lag dem Sammler Delacroix am nächsten, dessen Errungenschaften einerseits die Grundlage für die kommende Entwicklung abgaben und diese zugleich der Tradition vom 17. und 18. Jahrhundert her verbanden: weit in den Raum der Impressionisten hinein strahlt mit goldenem Licht der *Entwurf zum Deckenbild der Galerie d'Apollon im Louvre*. Auch da war der Wegfall einiger Bilder zu bedauern, wohl auch, daß aus räumlichen Gründen die beiden *mythologischen Szenen* der Spätzeit in der Vorhalle untergebracht werden mußten. So trat der Künstler in der Ausstellung nicht mit der Bedeutung hervor, die der Sammler ihm gab. Weniger glücklich vertreten erscheint Courbet, und Corot hätte man trotz den zwei bedeutenden *Figurenstücken* reicher erwartet. Hinwiederum ist Daumier mit guten Bildern und Aquarellen vertreten. Die verbindenden Glieder, die zum Teil aus der naheliegenden, aber leicht für das Ganze nachteiligen Absicht nach einer kunstgeschichtlichen Vollständigkeit oder doch Abrundung zwischen die Werkgruppen der Größeren eingefügt sind, verlieren in solchen Nachbarschaften den ihnen eigenen Wert. Aber da mögen Bilder wie die durchaus guten *Stilleben* von Fantin-Latour aus Freude an einem anspruchloseren Schmuck des Zimmers in den bedeutenderen Zusammenhang Eingang gefunden haben. Die Verbindung zur Malerei der Vorrevolution geben die Bildnisse von Ingres – besonders glanzvoll und seine hohe Kunst nach der wichtigsten Schaffensseite darstellend der *Devilliers* – und das *Selbstbildnis* von David, während die zwei Bilder von Goya die Bedeutung dieses Genies an der Wende der Zeit nicht eigentlich erkennen lassen.

Die Bildergruppe von Tintoretto bis Fragonard hat der Berichterstatter anlässlich ihrer Ausstellung im Schloß Jegenstorf zu würdigen versucht (Schweizer Monatshefte, August/September 1955). Nicht ausgestellt waren damals, weil noch nicht in der Sammlung vorhanden die Bilder von Greco, Strozzi, Koinck, Saenredam, Kalf, Van Aelst, von Tiepolo das *Bad der Diana* und von Guardi die köstlichen Zeichnungen und die (nicht unbedingt als Guardi überzeugende) *Kreuzigung*. Das bereits erwähnte *Porträt* von Frans Hals – man ist versucht, es als das Meisterwerk der Malerei in dieser Schau zu feiern – war damals, gleich den *Kartenspielern* des Pieter de Hooch für die

Ausstellung in Zürich der Öffentlichkeit noch vorenthalten worden. Diese großartigen Stücke haben im Jahr 1958 zu ebenbürtiger Begleitung erhalten die herrliche *Landschaft* von Claude Lorrain, die man bis vor kurzem im alten englischen Besitz von Belvoir Castle hatte sehen können. Diese Erwerbung ist ein weiteres Beispiel für den Ausbau der Sammlung, zu dem sich Frau Bührle und ihre Tochter verpflichtet fühlen. Neben diesen Spitzenstücken – zumindest des älteren Gebietes – auch das diskutierte *Selbstbildnis* Rembrandts aus der Cook-Sammlung zu zeigen, wäre durchaus nicht zu scheuen gewesen: es hätte der Vertretung dieses Meisters, die im *Rohrdommel-Stilleben* den grüngoldenen Ton prachvoll bietet, die Vorstellung von der menschlichen und künstlerischen Reife gegeben.

Die Tätigkeit Emil Bührles als Sammler in ihrer allgemein kunstpolitischen Bedeutung zeigt sich nirgends deutlicher als in der Erwerbung der neu gefundenen Bilder des *Annen-Altars* von Wolf Huber. Welches Museum Österreichs, Deutschlands, der Schweiz hätte sich nicht um den Besitz einer solchen Kostbarkeit bemüht, wenn ihm ein Ankauf in dieser Größenordnung möglich gewesen wäre? Die drei Tafelbilder, welche die ganze Bilderreihe eröffnen, sind Zimelien ebenfalls höchster Museumswünsche. Daß ein privater Sammler sie besitzen wollte, ist kaum weniger überraschend als die Tatsache, daß derartige Seltenheiten heutzutage noch auf den Markt kommen. Entschieden nicht denselben Rang weist das *Sippenbild* auf, dessen Zuschreibung an den Meister des Braunschweiger Diptychons mir besonders der trüben Farbigkeit wegen als fraglich erscheint.

Im Rundgang grenzten Antike und Mittelalter an die Bilder und Zeichnungen des 20. Jahrhunderts, was Neugier und Schaulust anregte und gleich beim Beginn der Betrachtung die persönliche Prägung des Ganzen empfinden ließ. Dies war der Fall, obwohl der letzten oder – nach der Wendung, die der Besucher nimmt und die erfahrungsgemäß nach rechts geht –

der ersten Abteilung von Bildern mit den schönen Picasso-Zeichnungen (fünf Blätter aus der umfangreichen Serie des Malers mit seinem Modell, einem der bedeutendsten Künstlerbekenntnisse) trotz einzelner gewichtiger Stücke nicht der gleich sichere Zugriff eignet. Anscheinend hatte der Sammler zur modernen Kunst nicht dasselbe Verhältnis, das seine Wahl bei den Impressionisten und alten Meistern leitete. Macht man diese Feststellung für die Vertretung der klassisch gewordenen großen Meister der Gegenwart, so freut man sich von neuem der ausgezeichneten Gruppe von Vuillard – sieben Bilder, alle kleineren Formates und von der für diesen Künstler so bezeichnenden Intimität – um gleich daneben die drei Skizzen von Seurat zu bemerken – dankbar auch dafür wie für die großen Werke, die Emil Bührle in die Schweiz gebracht oder ihr erhalten hat.

7  
Griechisch, gegen 450 v. Chr., Pferdekopf. Marmor  
Art grec, vers 450 av. J.-C., Tête de cheval. Marbre  
Greek, around 450 B. C., Horse's Head. Marble

Photos: Walter Dräyer, Zürich

