

Du



Hodler, Anker, Giacometti
Meisterwerke der
Sammlung Christoph Blocher



«Siehe, die Erde ist nicht verdammt»

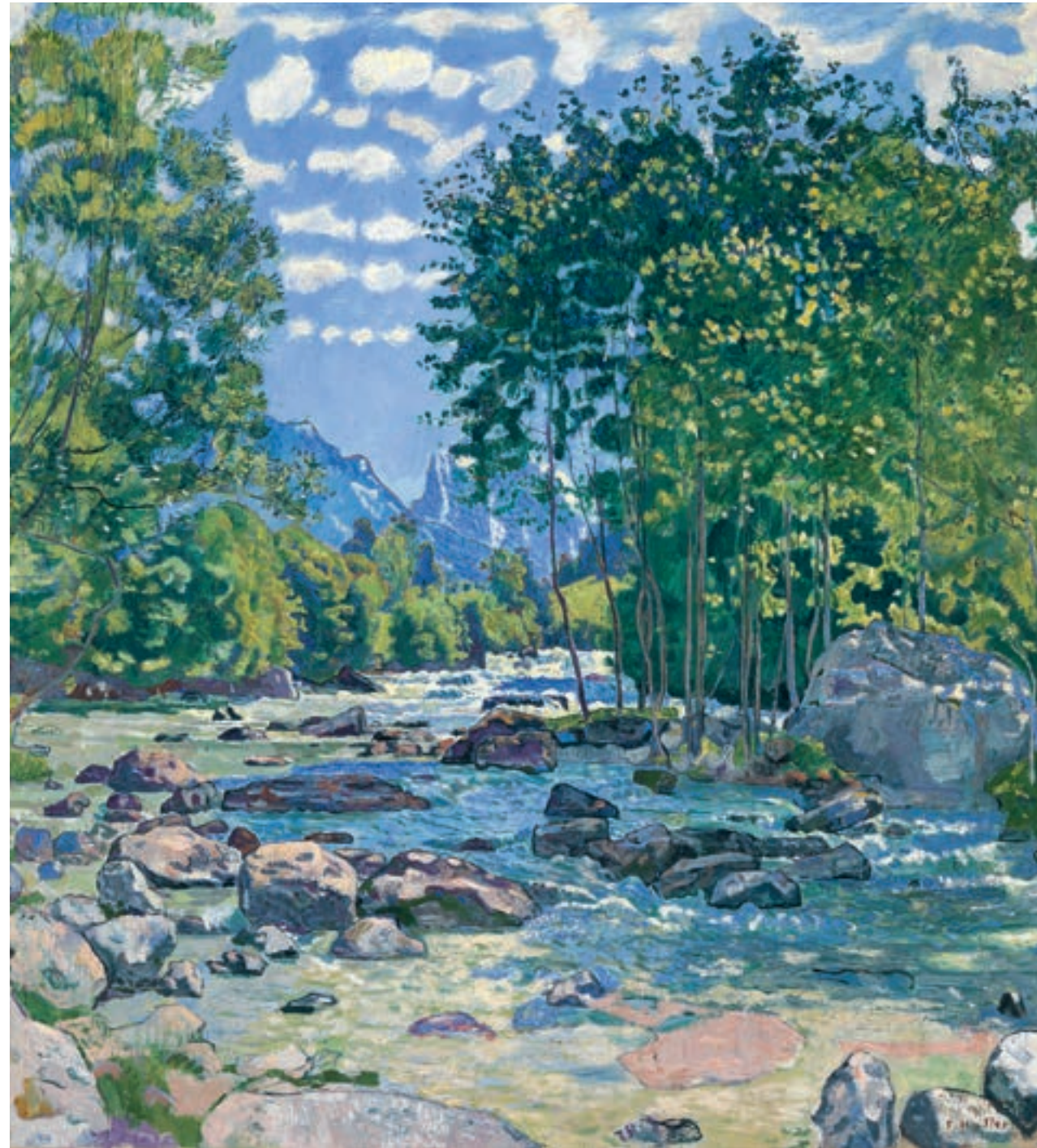
Von OLIVER PRANGE

Im Elternhaus hing über dem Klavier ein Genfersee-Gemälde von Hodler, ein Druck. Es blieb in Christoph Blochers Gedächtnis haften. Viele Jahre später, am 14. November 1979, kaufte er an einer Auktion bei Sotheby's in Zürich sein erstes Bild, eine Originalzeichnung von Albert Anker, für 3000 Franken. Er fand, das sei ein Vermögen. Ab 1985 setzte er sich intensiv mit Schweizer Kunst um 1900 auseinander. Das Resultat ist eine bedeutende Sammlung mit mehreren hundert Bildern von Albert Anker und Ferdinand Hodler, aber auch von Giovanni Giacometti, Giovanni Segantini, Adolf Dietrich und anderen Künstlern dieser Zeit. Marc Fehlmann, Chef des Museums Oskar Reinhart in Winterthur, meint, Blocher habe die bedeutendste Privatsammlung Schweizer Künstler des 19. Jahrhunderts. Dabei dachte dieser nie an eine Sammlung, nur an Bilder. Er wollte sie jeden Tag anschauen können. Seit zwanzig Jahren hängt in seinem Esszimmer Ankers *Schulspaziergang* (S. 20). Oft steht Blocher nachts auf, um seine Bilder zu betrachten. Auch wenn die Zeichen in seiner unternehmerischen und politischen Arbeit auf Sturm stehen, betrachtet er sie.

Anker schrieb einem Freund, er wolle zeigen: «Siehe, die Erde ist nicht verdammt.» Auch wenn es noch so schlecht gehe. Von Hodler sammelt Blocher vor allem dessen Berge. Auch sie sind Symbole der Beständigkeit. Er empfindet bei Hodler ähnlich wie bei Anker. Der Berg steht und bleibt, auch er ist nicht verdammt. Die Welt ist nie verloren, nichts kann hinausfallen, alles wird nur umgewandelt. Das entsteht ohne unser Zutun, entzieht sich unserem Einfluss, ist Schicksal. All das sieht Blocher in seinen Bildern. Die Schönheit des Lebens. Sie führen ihn von den Dringlichkeiten des Alltags zurück in die Wirklichkeit. Ein Anker-Kind sei so etwas Schönes. Es zeige, alles sei relativ. Daraus schöpft Blocher Kraft. Naturverbundenheit, ästhetische Sensibilität, Entschlusskraft, Freude und Disziplin haben zu dieser Sammlung geführt.

Die Meisterwerke der Sammlung Christoph Blocher sind zu sehen im Museum Oskar Reinhart in Winterthur vom 11. Oktober 2015 bis 31. Januar 2016.

Cover: Christoph Blocher mit dem Bild *Bregagliotta / Bauer aus dem Bergell* von Giovanni Giacometti, 1921, Öl auf Leinwand, 110 × 80 cm. Fotografiert von Dominic Büttner.



Ferdinand Hodler, *Die Schwarze Lutschine*, 1905, Öl auf Leinwand, 101 x 90 cm.



Sonnige Aussichten: Top-Konditionen für Ihre Hypothek.

Mehr unter www.zkb.ch/eigenheim

Finanzierung neu abschliessen oder zu uns übertragen?
Als faire und verlässliche Partnerin stehen wir Ihnen
zur Seite: Gern erstellen wir eine persönliche Offerte.
Wir freuen uns auf Sie.



Ferdinand Hodler, *Der Grammont*, 1905, Öl auf Leinwand, 64,5×105,5 cm.

William Hauptman

10 Die Sammlung Christoph Blocher: ein Panorama

Nur wenige private Kunstsammlungen besitzen die Qualität wie diejenige von Christoph Blocher, deren zentrale Künstler eindrucksvoll den Übergang vom Naturalismus des späten 19. Jahrhunderts in die Moderne des frühen 20. Jahrhunderts aufzeigen.

Christoph Blocher im Gespräch mit Oliver Prange

42 «Ich dachte nie an eine Sammlung. Nur an Bilder»

Im Gespräch mit *Du*-Chef Oliver Prange schildert Blocher seine Liebe zur Kunst, seine Strategien beim Ankauf der Werke und warum es zu seinem 75. Geburtstag zum ersten Mal eine öffentliche Ausstellung seiner privaten Sammlung gibt.

Marc Fehlmann

62 Das Vertrauen in die Macht der Kunst

Eine genauere Analyse der Sammlung Blocher zeigt, dass hier mit sicherem Urteil und leidenschaftlichem Engagement ein überzeugender Zugang zur Schweizer Kunst der vorletzten Jahrhundertwende gefunden wurde.

Reiner Eichenberger

88 Der Kompromiss als Sprungfeder für die Konfrontation

In der neuen Deutung des Phänomens Blocher wird der Politiker nicht aus seiner Person oder seiner Botschaft heraus erklärt, sondern aus den realpolitischen Strukturen der Schweiz.

3	Editorial
8	Bildnachweis und Impressum
98	Service und Vorschau

KOLLER



INTERNATIONAL AUCTIONS SWISS MADE

Seit über fünfzig Jahren veranstaltet Koller Auktionen erfolgreiche Versteigerungen verschiedenster Sammelgebiete, darunter Schweizer Kunst.

Koller bietet dabei einen einmaligen Vorteil: Die Leidenschaft und Integrität eines Schweizer Familienunternehmens, verbunden mit der Leistungsfähigkeit eines internationalen Marktführers.

Kontaktieren sie uns für eine kostenfreie, vertrauliche Auktionsschätzung.

Schweizer Zuverlässigkeit – globale Reichweite.

Du 860 – Oktober 2015

Meisterwerke der Sammlung Christoph Blocher



Herausgeberin
Du Kulturmedien AG
Stadelhoferstrasse 25
CH-8001 Zürich

Gründer
Arnold Kübler (1890–1983)

Verleger und Chefredaktor
Oliver Prange
oliver.prange@du-magazin.com

Photo Director
Ute Noll
ute.noll@du-magazin.com

Redaktionelle Mitarbeiter
Armin Kerber

Korrektur
Marco Morgenthaler, Birgit Roth,
Patrizia Villiger

Anzeigenverkauf und Beratung
anzeigen@du-magazin.com

Anzeigen Deutschland
Hanne Knickmann
hk@hanne-knickmann.de

Redaktion und Verlag
Telefon +41 44 266 85 55
Telefax +41 44 266 85 58
redaktion@du-magazin.com
abo@du-magazin.com

Gestaltung und Realisation
Matthias Frei, Lucas Vetsch
vetsch frei gmbh
Stadelhoferstrasse 25, Postfach 681
CH-8024 Zürich
vetschfrei.com

Druck
Neef + Stumme premium printing
GmbH & Co. KG
Schillerstrasse 2
D-29378 Wittingen
Telefon +49 58 31 23 122

Lithografie
Publicis Communications Schweiz AG
Stadelhoferstrasse 25
CH-8024 Zürich

Jahresabonnement
Schweiz CHF 160.–
Deutschland/Österreich EUR 139.–
Übriges Europa EUR 169.–
Übersee EUR 199.–

Jetzt Abo bestellen
abo@du-magazin.com
Telefon +41 71 272 71 80

Internet
www.du-magazin.com

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck,
Aufnahme in Onlinedienste und Inter-
net und Vervielfältigung auf Daten-
trägern nur nach vorgängiger schrift-
licher Zustimmung des Verlags. Für
unverlangt eingesandte Manuskripte
und Bilder übernehmen Redaktion
und Verlag keine Haftung.

ISBN: 978-3-905931-56-3
ISSN: 0012-6837

BILDNACHWEIS DU 860 – OKTOBER 2015

Titelbild: Dominic Büttner; soweit Angaben nicht am Bild vermerkt: SIK-ISEA Zürich / Philipp Hitz, S. 4, S. 6, S. 10, S. 13, S. 14, S. 16, S. 17 [2], S. 19, S. 20, S. 23, S. 25, S. 27, S. 28, S. 29, S. 30, S. 32, S. 35, S. 37, S. 38, S. 39, S. 40, S. 41, S. 52–53, S. 54–55, S. 56–57, S. 58, S. 59, S. 60, S. 61, S. 64, S. 72, S. 75, S. 76, S. 77, S. 78, S. 79, S. 80, S. 81, S. 82, S. 83, S. 84, S. 85 [2]; Museum Oskar Reinhart, Winterthur, S. 31, S. 67, S. 68, S. 69, S. 71, S. 86, S. 87, S. 94–95; Florian Bachmann, S. 43, S. 44–45, S. 46, S. 51, S. 63; Hotel The Alpina Gstaad, S. 97 [2].

Stille Kracht
Das Weihnachts-Dinner-Spektakel
zum 14. Mal im Casinotheater.
18. NOV BIS 19. DEZ 2015
MEHR INFORMATIONEN UNTER WWW.STILLEKRACHT.CH
ODER 052 260 58 92

CORINNE CUÉLLAR



Jungfrau, 120 cm x 208 cm
Plein air malerei von der Wengernalp aus, 09.2000 Oel auf Leinwand

Die Kraft der Landschaft
Horizons of the Eye & Mind

Ausstellung vom 30.09.15 – 31.10.15

Öffnungszeiten: Di-Fr. 10 – 17 Uhr und Sa. 11 – 16 Uhr
oder nach Vereinbarung



Zähringerplatz 11 / Predigerplatz
8001 Zürich, Galerie im 1. Stock
Tel. +41 44 281 21 11, +41 78 778 21 81
arturo@cuellar.ch - www.artcuellarnathan.com



Die Sammlung Christoph Blocher: ein Panorama

Nur wenige private Kunstsammlungen besitzen die Qualität wie diejenige von Christoph Blocher. Mit Albert Anker, Ferdinand Hodler und Giovanni Giacometti setzt sie den Fokus auf drei zentrale Künstler der Schweiz, deren Werk eindrucksvoll den Übergang vom Naturalismus des späten 19. Jahrhunderts in die Moderne des frühen 20. Jahrhunderts aufzeigt.

Text WILLIAM HAUPTMAN

Die meisten privaten Sammlungen sind von Natur aus diskriminierende Reflexionen des Geschmacks und des Geistes des Sammlers. Obwohl ein Sammler von einem Werk bezaubert oder verführt werden kann, das er zufällig auf einer Auktion oder anderswo gesehen hat und das er zum Vergnügen kauft, haben die meisten Sammler eine Neigung, an einem bestimmten ästhetischen Geschmack festzuhalten, der mit einer bestimmten künstlerischen Linie einhergeht. Sammler haben, wie auch Kenner oder die Öffentlichkeit, explizite Meinungen über eine Klasse von Werken, die sie bewundern und sammeln wollen, seien es spezielle Arten von Gegenständen – Oldtimer, Silber, Porzellan, Uhren, Zeichnungen zum Beispiel – oder Gemälde, die sich durch einen einzigen Künstler, ein Sujet oder einen Stil auszeichnen. Es kommt tatsächlich selten vor, dass ein Sammler einen derart umfassenden Geschmack hat, dass dieser verschiedene Schulen, verschiedene Kunstepochen oder mehrere Preiskategorien umfasst. Finanzielle Überlegungen spielen tatsächlich eine wichtige Rolle beim Erwerb von Kunstwerken, da der aktuelle Preisstand, der für bestimmte Epochen oder Künstler verlangt wird, gewisse Hoffnungen vereiteln kann. In unserer Zeit hat die modische Wendung zum französischen Impressionismus und seinen Ablegern zu maximalen Schätzungen von oft astronomischen Höhen geführt. Cézannes *Die Kartenspieler* wurde im April 2011 für die erstaunliche Summe von rund 250 Millionen Dollar erworben, während Gauguins *Nafea faa ipoipo (Wann wirst du heiraten?)*, ursprünglich an das Kunstmuseum Basel verliehen, mit einem Marktpreis von circa 270 Millionen Dollar

einen Rekord brach. Es gibt tatsächlich nur sehr wenige Sammler, wie passioniert oder besessen sie auch sein mögen, die auf solche Werke bieten können.

Innerhalb dieser Klassen, die beträchtliche Vermögen erfordern, um preisgekrönte Gemälde zu erwerben, sind niemals Exemplare der Schweizer Kunst in die exklusive Kunstwelt eingedrungen. Es gibt sicherlich einen Mangel an potenziellen Käufern, die mit den anerkannten Meistern des Landes vertraut sind, was ein weiterer Hinweis darauf ist, wie isoliert Schweizer Malerei sein kann. Ferdinand Hodler und Alberto Giacometti sind zwei der Ausnahmen: Die besten Hodler-Gemälde können Millionen einbringen, doch der erstaunliche Anstieg der Nachfrage nach Giacomettis Skulpturen lässt dies zwerghaft erscheinen. Im Februar 2010 erzielte Giacomettis *L'Homme qui marche* mit unfassbaren 104,3 Millionen Dollar einen Rekordpreis für eine Skulptur, was nur vier Jahrzehnte früher genug gewesen wäre, um ein Dutzend der besten Van-Gogh-Gemälde zu erwerben. Doch die weniger bekannten Schweizer Maler auf dem internationalen Markt, die mehr oder weniger Zeitgenossen der Impressionisten sind, haben weder jemals solch schwindelerregende Summen erreicht, noch herrscht ausserhalb des lokalen Marktes eine so grosse Nachfrage nach ihnen.

Albert Anker Gerade in diesem Zusammenhang erstrahlt die Sammlung Christoph Blocher. Über die Jahre erwarb Blocher unter anderem Dutzende Gemälde der anerkannten Stars der Schweizer Malerei

Albert Anker, *Strickendes Mädchen*, 1888, Öl auf Leinwand, 63 × 45,5 cm.

der letzten Jahre des 19. Jahrhunderts, insbesondere Albert Anker und Ferdinand Hodler. Während Letzterer sowohl in Ausstellungen als auch im Verkauf internationale Anerkennung gewonnen hat, ist Ersterer fast vollständig innerhalb des traditionellen Schweizer Geschmacks von Werken mit einem ikonografischen Ort verblieben, was ihm praktisch den inoffiziellen Titel des Schweizer Nationalmalers einbringt.

Es gibt kaum Schweizer, die nicht mit einigen von Albert Ankers Werken vertraut sind. Sie wurden als Bilder auf vielen kommerziellen Produkten und einer unendlichen Zahl von Jahreskalendern, Briefmarken und Schulbüchern kopiert, die alle Ecken des Landes erreicht haben. Eine solche Vertrautheit führte zu einer derartigen Popularität von Ankers Werken im Land, dass man dazu neigt, die Schönheit und das Können in seiner Arbeit nicht mehr zu sehen und zu geniessen. Beinahe alle von Ankers späten Werken wurzeln im täglichen Schweizer Leben, sind eine Reflexion seiner Zeit und ein vertrautes, nostalgisches Bild der Schweiz unserer Vorfahren des späten 19. Jahrhunderts. Anker erhielt seine anfängliche künstlerische Ausbildung in der Schweiz – nachdem er sein Theologiestudium abgebrochen hatte –, doch er setzte seine Ausbildung in Paris mit dem Schweizer Maler Charles Gleyre fort, der aus ähnlichen ländlichen Verhältnissen stammte. Anker profitierte von Gleyres Rat, wurde zu einem geschätzten Freund, und als Gleyre starb, bat er Gleyres Freund Charles Clément um Erde aus Gleyres Grab in Chevilly als Andenken an seinen treuen Lehrer. Anker reiste durch weite Teile Europas, mit einer besonderen Vorliebe für Aufenthalte in Paris und Italien, doch seine künstlerische Vision blieb innerhalb seines bescheidenen Schweizer Ursprungs verwurzelt. Vielleicht liegt es an Ankers leicht erkennbarer Swissness, dass seine Darstellung ausserhalb des Landes limitiert ist, auch wenn Anker seine Werke erfolgreich durch französische und britische Händler verkaufte. Die zentrale Konzentration der Sujets, die er zum Malen auswählte, war so fest in seinem Kreis in Ins im Kanton Bern verwurzelt, wo er geboren wurde und starb, dass seine künstlerische Sprache, anders als bei Hodler oder Vallotton, kaum über die Grenzen seiner Heimat hinausreichte.

Ankers Kunst, wie sie in der Blocher-Ausstellung repräsentiert wird, ist ein Mikrokosmos des Schweizer Dorflebens. Sie verbindet die bescheidene landwirtschaftliche Basis des Landes und sein entbehrensreiches bäuerliches Leben. Wenn wir sein Bild *Der Quacksalber II* (S. 13) von 1881 ansehen, eine reduzierte Version eines früheren Gemäldes, dann sehen wir eine Szene, die in Ins wie auch anderswo häufig vorgekommen sein muss. Eine Mutter und ihr krankes Kind sind zu einem lokalen Heiler gekommen, um Medizin zu erhalten. Die Erzählung hat das Potenzial, mit Sentimentalität zu spielen, doch in Ankers Händen sind wunderbar beobachtete, echte menschliche Emotionen von Wichtigkeit. Das bleiche Kind erweckt ein Gefühl von Pathos, während die ängstliche Mutter den Heiler aufmerksam und hoffnungsvoll ansieht, als dieser das Kräutergebräu mixt. Die begreifliche Situation wird dadurch gesteigert, dass die

Schwester auf der rechten Seite zum grässlichen Bild eines auf einem Regal halb versteckten Schädels hingezogen wird. Der soziale Status des Malers wird durch seine gebieterische Stellung innerhalb der Komposition betont, doch auch seine Armut wird verdeutlicht: Der Hut ist abgetragen, die Manschetten seines Hemdes sind zerfranst, und die Tasche seines Mantels ist deutlich abgenutzt – Einzelheiten, die die dramatische Substanz des Gemäldes intensivieren. So erstaunlich Ankers Zeichnung bezüglich der Darstellung dieser Figuren und ihrer physischen Stellung ist – was das Werk besonders interessant macht, ist die Art, wie der Maler diese Charaktere innerhalb des wunderbar gestalteten Aufbaus behandelte. Umfasst von dem engen Raum einer Hütte, grossartig hervorgehoben durch die konstante Verwendung von Brauntönen, um das raue Holz anzudeuten, zeigt Anker eine Fülle von über die Komposition verteilten Gegenständen, einschliesslich aller Arten von Töpfen, Glasflakons und Flaschen, sowie an der Tür hängende Wäsche. Sogar eine Tafel hängt unsicher an der Wand. Das Gemälde ist sichtbar gemachtes Geschichtenerzählen, es definiert besondere lokale Sorgen in universellen Begriffen.

Solche häuslichen Szenen, durchdrungen von beschreibenden Erzählungen und klar verständlicher visueller Transparenz, die Anker aus seiner Heimat gut kannte, wurden zu einer der Hauptstützen seiner Kunst. In *Bauernstube mit Mutter und Kindern* von 1876/77 (S. 16) ist der warme Raum tatsächlich Ankers eigener in Ins, hier in dem naturalistischen Format gezeigt, das Anker in der französischen Genremalerei während seiner Jahre in Paris gesehen hatte. Der bescheidene Raum mit Ofen, Uhr und Lampe zeigt das einfache Ziel, das Vertraute und Beobachtete mit besonderer Offenheit, man könnte auch sagen Liebe, aufzunehmen. Diese Form von häuslichen Szenen wird, hinsichtlich der abgebildeten Personen und Gegenstände oft variiert, in Ankers Gemälden viele Male wiederholt, als ob er seine Schweizer Wurzeln bekräftigen und ehren würde. Diese Idee wird auch in Ankers kleinen häuslichen Genreszenen offensichtlich, die die natürlichen Tätigkeiten und Gefühle der Einwohner zeigen. Sein Werk *Junge Frau am Spinnrad* (S. 17) ist eine nüchterne Hommage an die Home-Arts, an der alle Bäuerinnen als Teil ihrer normalen häuslichen Arbeiten beteiligt sind. Mit der Platzierung der Sitzenden in einem Raum, in dem dieselbe Uhr wie in der vorigen Szene oben zu sehen ist, zeigt Anker das Gemälde als gewöhnliches Ereignis, macht aber seine Normalität zu einer wunderbar eingeschränkten Komposition. Dies ist auch der Fall in seinem bemerkenswerten Werk *Strickendes Mädchen* von 1888 (S. 10), in dem Ankers anspruchsloser Naturalismus eine etwas andere Dimension annimmt, indem er das strickende junge Mädchen gegen einen besonders dunklen Hintergrund hervorhebt, als ob er die tenebristischen Kompositionen der religiösen italienischen Barockmalerei in die alltägliche Welt umsetzen wollte, wo das junge Mädchen beinahe zur Madonna des Dorfes wird.

Von allen Gemälden des täglichen Lebens, die Ankers visuelle Welt zeigen, sind die einfühlsamsten sicherlich diejenigen, auf denen Dorfkinder zu sehen sind. Wie schon oft zuvor erwähnt, war



Albert Anker, *Der Quacksalber II*, 1881, Öl auf Leinwand, 72 × 87,5 cm.

Albert Anker, *Die kleine Freundin*, 1862, Öl auf Leinwand, 64,5 × 46,5 cm.

Anker bei seinen Gemälden von Kindern und ihren Tätigkeiten als zentralem Teil seines Werkes besonders einfühlsam. Das Erfassen der speziellen Proportionen und Einstellungen von Kindern umfasst besonderes Talent, das Anker eindeutig im Überfluss hatte. Viele von Ankers Szenen mit Kindern zeigen Aspekte ihres Lebens, oft beim Spielen draussen, in der Schule beim Folgen des Unterrichts, in Tagesstätten, die er in Bern besuchte, oder in stillen, isolierten Momenten in einer vertrauten häuslichen Kulisse. Das gefeierte Gemälde von 1872, *Der Schulspaziergang* (S. 20), eine seiner grösseren Arbeiten, ist eine gekürzte Enzyklopädie von Gesten, Einstellungen und bäuerlicher Kleidung, alles wunderbar integriert in eine üppige Landschaft, in der die Kinder mit ihrer Lehrerin einen Schulausflug machen. Jede Figur hat ihre eigene physiognomische Form, sicherlich Dutzenden von Skizzen entnommen, die Anker während der Beobachtung seiner Sujets in Ins und Bern machte, da jede Figur unterschiedliche Bewegungen und Ausdrücke zeigt, während die Lehrerin sie führt. Die Szene fesselt als eine reizende Erzählung, lebhaft und sorglos, ohne Affektiertheit oder höhere Ziele, als zu beobachten und zu erfassen.

Doch Anker war nicht unempfindlich gegen sorgenvolle Kindheitsszenen oder Krankheit als Teil der Ikonografie der Kindheit, auf die bereits bei *Der Quacksalber II* (S. 13) hingewiesen wurde. Das Thema hatte für Anker und seine Nachbarn eine besondere Bedeutung, zu einer Zeit, als Kinderkrankheiten in einem entsetzlichen Ausmass ihren Tribut forderten, besonders in ländlichen Gebieten. Eine seiner einfühlsamsten Kompositionen eines leidenden Kindes im Bett ist *Die Genesende I* (S. 19) von 1878, die weder Pathos noch übermässig romantisierte Sentimentalität in der Art der Komposition aufweist. Hier hat Anker Leiden und Gesundheit durch das trübäugige junge Mädchen und ihren aufmerksamen Bruder eingebunden. Das wunderbare Bild des Kindes im Bett beim Spielen mit seinen Puppenhaus-Spielsachen auf einem behelfsmässigen Tisch ist eine Glanzleistung der Konzentration. Ihre Gesten beim Halten eines Stuhls in der linken Hand und beim Setzen einer Puppe auf ein winziges Sofa mit ihrer rechten Hand sind mit einer solchen Genauigkeit gemalt, dass man die Bewegung fühlen kann. Getreu Ankers Vorliebe für die Natur sind die Details im Gemälde deutlich und bemerkenswert auf die Leinwand übertragen: Die weiche Polsterung des Kissens, die ge-

wellte Decke, der selbst gestrickte Pullover, die Holztextur des Brettes, die Muster der Tapete, alles ist wunderbar kombiniert, um die Szene als zauberhaften privaten Moment darzustellen.

Anker vermied nicht die schreckliche Wahrheit der Kindersterblichkeit, von der seine Nachbarn ständig und seine eigene Familie zweimal betroffen waren. Am 25. August 1869 starb sein Sohn Franz Adolf Rudolf, genannt Ruedi, im Alter von zwei Jahren an Krupp, eine Szene, die Anker mit beinahe grauenvoller Hingabe malte (S. 25). Die Entscheidung, seinen Sohn auf dessen Totenbett festzuhalten, folgte einer Tradition dieser Art von Szenen, der Legende abstammend, dass Tintoretto seine tote Tochter gemalt hatte, was von mehreren Malern im 19. Jahrhundert interpretiert wurde. Es ist schwer, sich die grausamen Gefühle vorzustellen, die Anker gehabt haben muss, als er seine Staffelei vor seinem toten Sohn aufstellte, doch hier scheint Anker mehr der hingebungsvolle Künstler als der trauernde Vater zu sein. Solche Szenen waren noch selten in der Schweizer Kunst und blieben es auch, bis Hodler fast täglich die schockierende und grauenhafte Serie seiner Geliebten Valentine Godé-Darel malte, die mit überwältigender Emotion den fortschreitenden Verfall ihres Körpers durch den Krebs zeigt. Ankers Bildnis seines Sohnes bleibt jedoch als stummes Bild in seiner visuellen Sprache, ruhig und gegenwärtig; wären da nicht die Blumen, die er hält, oder die Inschrift links oben, könnte man das Gemälde als seinen schlummernden Sohn interpretieren.

Einer der überraschenden Aspekte von Ankers Kunst, in mehreren wichtigen Werken der Sammlung Blocher zu sehen, ist seine Neigung zur Stillleben-Malerei während der späteren Jahre seines Lebens, ein noch immer weniger bekannter Aspekt seines malerischen Schaffens. Umso unerwarteter ist es, dass Anker seine Aufmerksamkeit dieser stilleren, intimeren Form widmete, da Stillleben-Malerei in der Schweizer Malerei zu jener Zeit mit Ausnahme von Vallotton wenig verbreitet war. Alle Stillleben-Maler stehen demselben Problem gegenüber, die Banalität des alltäglichen Objektes durch die Auswahl der Sujets und ihre Anordnung innerhalb der Komposition zu vermeiden. In vielen von Ankers Stillleben-Kompositionen stehen einfache Bauernmahlzeiten – Kartoffeln, Schinken, Brot – im Mittelpunkt seines Interesses, alle mit derselben Treue zur Natur wie in seinen Genreszenen gemalt, oft unter der Verwendung



Albert Anker, *Bauernstube mit Mutter und Kindern*, 1876–1877, Öl auf Leinwand, 30,5 x 49 cm.



Albert Anker, *Junge Frau am Spinnrad*, 1884/1886, Öl auf Leinwand, 65,5 x 50 cm.



Albert Anker, *Zeichnender Knabe*, 1890, Öl auf Leinwand, 35,5 x 58,5 cm.

von Gegenständen, die er in Ins besass und in verschiedenen Anordnungen wieder verwendete. Charakteristisch für sein Vorgehen ist *Stilleben: Kaffee und Kartoffeln* (S. 28), in dem sich der Beobachter ungewöhnlich nah am Tisch befindet, als ob er sich setzen und am Mahl teilnehmen würde. Die Komposition ist geschickt in feste Blöcke eingeteilt, wobei nur die diagonal platzierten Utensilien die vertikale Anordnung unterbrechen. Anker muss die Darstellung der Kartoffeln mit ihrer aufgeplatzten Schale, des Brotes mit den klar sichtbaren Getreidekörnern und der verzierten, angeschlagenen und abgenutzten Keramik und Tasse, meisterhaft mit besonderer Sorgfalt und Aufmerksamkeit auf die Texturen der verschiedenen Oberflächen gemalt, Vergnügen bereitet haben. Obwohl konventionell orientiert, schafft Anker eine visuelle Anerkennung der bescheidenen Anordnung, mit derselben Verehrung des Alltäglichen wie bei der Darstellung seiner Dorfcharaktere.

Ankers Stilleben-Gemälde zeigen Freude an der Darstellung von vertrauten Gegenständen als Spiegel des normalen Lebens, doch seine Lösungen im Genre können manchmal persönlich, zeitlos und erfinderisch sein. Seine wunderbar ausgeführte *Unmässigkeit* (S. 30), ein kurioser Titel, der eine moralische Botschaft impliziert, geht zurück auf die Tradition holländischer Stilleben-Malerei des 17. Jahrhunderts mit ihrer Fülle an Themen der Üppigkeit und der Vanitas, die Reichtum und Ansammlung zeigen. In Ankers Malerei werden die opulenten Gegenstände in den Alltag überführt, zentriert auf das Stück Schinken, das schwammige Brot, das durchscheinende Trinkglas und die Weinkaraffe, die alle auf dunklem Hintergrund gemalt sind, der sich einer tatsächlichen räumlichen Anordnung widersetzt. Die Gewöhnlichkeit der Szene – eine bescheidene Mahlzeit – wird durch die verborgene menschliche Gegenwart zu einem animierten visuellen Erlebnis. Der Teller zeigt die erst vor wenigen Augenblicken beendete Mahlzeit, die Gabel liegt in der Mitte des Tellers zwischen dem restlichen Schinken und dem Fett, nachdem der unsichtbare Esser den Tisch gerade verlassen hat. Anker hat auch Details als Hinweise der vorangegangenen Anwesenheit hinzugefügt: die verstreuten Brösel, den Korkenzieher mit seiner harten Metalloberfläche in Kontrast zu dem zerbrechlichen Glas und den Tellern – doch am originellsten mit der Einbeziehung einer Streichholzschachtel mit einem abgebrannten Streichholz sowie durch die Zigarre an der Tischkante, die in den Raum des Beobachters ragt. Diese Aufmerksamkeit auf solche Merkmale geht zurück auf die holländische Tradition, doch spiegeln sie auch das amerikanische Stilleben und die Gemälde des Trompe-l'œil wider, mit denen Anker jedoch nicht vertraut sein konnte.

Man kann nicht sagen, dass Anker modernistische Tendenzen in der Malerei hatte, die in seiner Zeit kursierten, wenngleich meist ausserhalb der Schweiz. Seine Gemälde respektieren die konservativen Konventionen, die er von Gleyre und anderen übernommen hatte, die sich mit natürlichen Phänomenen beschäftigten, in denen ein direkter erzählender oder beschreibender Objektivismus vorherrscht – ob ein lesendes Kind, ein alter Mann, versunken in die

Bibel in der Stille der Nacht, ein Grossvater, der stolz auf den Neuankömmling in der Familie ist, oder die bescheidenen Gegenstände auf dem Küchentisch. Die Schweiz, die am Ende des 19. Jahrhunderts immer mehr in die moderne Welt eintrat, ist auf seinen Gemälden kaum zu sehen, als ob es eine bewusste Ablehnung der Erneuerung zugunsten des Vorhersehbaren gäbe.

Félix Vallotton Mit der nächsten Generation Schweizer Maler konnte die europäische Modernität in ihren unterschiedlichen Formen jedoch kaum ignoriert werden. Innerhalb kurzer Zeit nahmen Schweizer Maler die zeitgenössischen Kunstströme auf, besonders durch einen ständigen Kontakt mit Paris. Dies war der Fall bei Félix Vallotton, der dort ab 1882 arbeitete, besonders an der Académie Julian, die von vielen der Postimpressionisten besucht wurde. Hier kam Vallotton auch zum ersten Mal in Berührung mit japanischen Drucken, nachdem er eine Ausstellung von Ukiyo-e-Holzschnitten besucht hatte – wörtlich «Bilder der fliessenden Welt» –, die 1890 an der École des Beaux-Arts stattfand. Der Einfluss dieser Drucke und sein Festhalten am Avantgardismus der Nabi-Gruppe, der er zwei Jahre später beitrat, bestimmten Vallottons künstlerische Richtung durch einen grossen Teil seiner späteren Werke. Anders als Anker verwendete Vallotton ebene Flächen, eingeschränkten Raum, kontrastreiche Farben, und er entfernte sich vom Schweizer Traditionalismus seiner Kollegen.

Vallottons *Une rue à Cagnes* (S. 64) von 1922, gemalt während seiner Reise im Sommer nach Cagnes-sur-Mer, wo Renoir die letzten zwölf Jahre seines Lebens verbracht hatte, zeigt noch immer den Einfluss seiner früheren Zeit in der Nabi-Gruppe, wie auch Vallottons Faszination für verschiedene Formen der Grafikkunst. Die Dorfstrasse wird von einem sehr niedrigen Blickwinkel aus gesehen, sodass nur ein Teil der zentralen Figur sichtbar ist. Am markantesten sind die starken Kontraste zwischen dem offenen Himmel und den begrenzenden Wänden auf jeder Seite der Komposition sowie die starke Unterscheidung zwischen hell und dunkel. Das stark betonte Glühen des gelben Lichtes auf der rechten Seite erzeugt ein abstraktes Muster auf der Wand, typisch für viele von Vallottons Landschaftsmalereien der Epoche: geometrisch in der Darstellung, matt in der Farbe und ein Merkmal, das an seine früheren Nabi-Wurzeln und Aspekte von Gauguins Werk erinnert, das Vallotton sehr bewunderte.

Im darauffolgenden Jahr malte Vallotton sein *Tournant de route au-dessus de la Loire*, das seine Vorliebe für die Auflösung der Landschaft in ihre elementaren Formen noch stärker hervorhebt, nicht weit entfernt von den Ideen Cézannes oder seines engen Freundes Édouard Vuillard. Hier gibt es keine menschliche Anwesenheit, nur fundamentale Formen, die, wenn zusammen gesehen, die grundlegenden Aspekte der Szene schaffen. Sowohl das Wasser als auch der Himmel erscheinen glatt und eben mit wenig Abstufung der Farbtöne, wie der grosse braune Schatten, der die Erhebung des Landes widerspiegelt, während die von der Sonne beleuchtete Strasse



Albert Anker, *Die Genesende I*, 1878, Öl auf Leinwand, 59 × 85 cm.

Albert Anker, *Der Schulspaziergang*, 1872, Öl auf Leinwand, 90 × 149 cm.

rechts langsam weniger ein Weg als eine lebhafte Lichtbewegung wird. Die Organisation des Gemäldes als Ganzes hat musikalische Aspekte, da Vallotton mit den Rhythmen der Konturen innerhalb der Landschaft spielt, wobei er sie wieder von topografischer Genauigkeit in eine sehr bewegende Resonanz von Farben und Formen umwandelt. Es ist nicht unbedeutend, dass Vallotton dieses Gemälde an Vuillard gab.

Giovanni Giacometti Einen ebenso angenommenen Zugang zu modernen Strömungen kann man in Giovanni Giacomettis *Maternità* (S. 69) sehen, dessen künstlerische Bildung ebenfalls, wie die von Vallotton, erweitert wurde durch ein Studium an der Académie Julian. Giacometti war bereits durch seine italienische Inkarnation, die Macchiaioli, in den impressionistischen Stil eingeführt worden, wie er später durch die Postimpressionisten, besonders die Divisionisten, van Gogh und danach die sezessionistischen Bewegungen der Fauves und von Berlin, vertraut gemacht und beeinflusst wurde. Seine Malerei, lange im Schatten der Bildhauerei seines Sohnes stehend, ist eine wunderbar reichhaltige Verarbeitung des familiären Themas dieser Familie, hier aufgebaut als klassische Pyramide mit der Mutter in der Mitte, umgeben von Alberto links und seinem Bruder Diego rechts; das säugende Baby ist Bruno, der künftige Architekt, der im Alter von 104 Jahren sterben sollte. Wie traditionell das Sujet auch ist, Giacomettis Behandlung der Szene ist erstaunlich. Seine Technik verwendet dicke Pinselstriche, manchmal so grob und wild wie die von van Gogh, dessen Gemälde er während der Arbeit an seiner *Maternità* studierte, lebhaft rohe Farben, ähnlich denen der Fauves, und ein schraffierter Stil, der die Farben in elementare Komponenten aufteilt, die durch das Auge des Betrachters vermischt werden. Die Oberflächentextur des Gemäldes ist das Gegenteil der Art, wie Anker oder Vallotton mit ihren jeweiligen Gemälden umgingen: Sinnlicher Farbauftrag ersetzt samtige Oberflächen; Details werden vorausgesetzt statt gesehen. Es ist klar, dass neben dem Familienporträt, das Giacometti beabsichtigte, das Licht eine wichtige Rolle spielte; es durchdringt den Garten mit frischer Helligkeit und der Dynamik, die einen grossen Teil seiner späteren Werke kennzeichnen würde.

Als Giacometti 1889 die Exposition universelle in Paris besuchte, bewunderte er unter anderem Werke von Giovanni Segantini. Da beide wichtige Beziehungen zu den Regionen Engadin und Graubünden hatten – obwohl Segantini in Italien geboren wurde –, schien es natürlich, dass beide ähnliche künstlerische Ansichten hatten, was den älteren Segantini inspirierte und Giacomettis Arbeit anregte. Segantinis *Riposo all'ombra* von 1892 (S. 79) ist ungefähr zeitgleich mit Ankers *Stilleben*-Gemälden entstanden, es hat jedoch zweifellos ein anderes ideologisches Verständnis der Natur und ihrer Darstellung. Segantini, dem nach seinem Tod 1899 die Schweizer Staatsbürgerschaft verliehen wurde, war philosophischer in seinem Konzept der künstlerischen Schaffung als Anker oder Vallotton. Er baute das Alltägliche als ein Mittel ein, um über das Untergeordnete oder das

Triviale hinauszugehen. Seine künstlerischen Tendenzen waren auf symbolistische Theorien eingestellt, die Jean Moréas 1886 unterstützte, eine Vorstellung charakteristischer elementarer Ideen durch Bilder, die höhere Ideale andeuten. Hinzu kommt Segantinis Interesse an der Verwendung von besonders lebhaften Farben, die seine Malerei von Licht funkeln und pulsieren lassen, wie es in Giacomettis Werk der Fall war; die Verwendung von getrennten Farben, vermischt durch das Auge, anstelle des Strichs in der Art der Impressionisten und Postimpressionisten. In seinem *Riposo all'ombra* (S. 79) werden beide Tendenzen vereint: Hier ist eine junge Frau zu sehen, die im Schatten ein Schläfchen hält, in herrlichem Kontrast stehend zu der Lichtexplosion im Hintergrund. Anders als bei Ankers Dorfszenen kann sich der Betrachter des Eindrucks nicht erwehren, dass Segantini mehr beabsichtigte, als eine schlafende Figur zur Mittagszeit darzustellen. Die Vorstellung, dass die Traumwelt bei der träge liegenden Figur im Vordergrund suggeriert wird, erweckt die Prinzipien der symbolistischen Bewegung, in der die Wahrheiten des Traumzustands mehr enthalten als nur das Sichtbare.

Ferdinand Hodler Noch beispielhafter für die Schweizer Moderne in der Sammlung Blocher sind die herausragenden Werke von Ferdinand Hodler, der nur zwei Jahrzehnte nach Anker und fünf Jahre vor Segantini geboren wurde. Hodlers Leben, das noch zu Leb- und Schaffenszeiten von Ingres und Delacroix begann und nur zwei Monate vor dem Waffenstillstand des Zweiten Weltkriegs endete, umspannte eine bemerkenswerte Epoche künstlerischer Auflehnung: Hodler war 21, als die erste impressionistische Ausstellung stattfand; 33, als Moréas seine symbolistischen Theorien veröffentlichte; 37, als van Gogh Selbstmord beging, und 57, als Kandinsky sein *Über das Geistige in der Kunst* schrieb. Eine solche Spanne über verschiedene künstlerische Konzepte und Bewegungen wie durch solche Ereignisse und führende Persönlichkeiten hatte im Laufe seiner Karriere verschiedene Auswirkungen auf die Richtung von Hodlers Kunst. Wie Anker kam auch Hodler aus bescheidenen Verhältnissen: Sein Vater war Tischler, seine Mutter von bäuerlicher Abstammung. Beide starben an Tuberkulose, ein Schicksal, das auch alle seine Geschwister ereilte. In Hodlers frühen Gemälden sind seine Kompositionen von einem lebhaften Realismus durchdrungen, weitgehend beeinflusst durch Alexandre Calame, dessen Gemälde er in Genf kopierte, und Barthélemy Menn, dessen Student er wurde. Dies wird in Gemälden ersichtlich wie *Am Fuss des Salèves* von circa 1888 (S. 40), einer von mehreren Versionen, oder seinem *Blick auf Thuner- und Brienzensee* aus ungefähr derselben Zeit. Beide verwenden traditionelle Vorstellungen der Landschaftsmalerei, die an die Ideen romantisierter topografischer Beschreibung erinnert, die in der Schweiz zu jener Zeit gängig war.

Ein Jahrzehnt später wurde Hodlers Einstellung zur Landschaftsmalerei jedoch individualistischer, da er eine modernistischere Neigung annahm. In seinem Gemälde *Der Genfer See von Chexbres aus mit fünf Bäumen* (S. 85 o.) von 1898, eine Szene, die Hodler in beinahe

so vielen Variationen wiederholte, wie es Monet in seiner Getreideschober-Serie machte; die Szene zeigt ein grosses Gebiet des Lac Léman aus der Nähe von Puidoux, als ob der Betrachter darüber schweben würde. Es gibt einen deutlichen Mangel an Interesse daran, die Landschaft in naturalistischer Art zu zeigen, wie er es ein Jahrzehnt früher gemacht hatte; als Vordergrund sind fünf kahle Bäume am Rand des Abhangs nur durch Farbstriche ohne Details dargestellt, wobei die Farben selbst die Definition der Formen und das Gefühl der Distanz vermitteln. Der Hintergrund schiebt sich selbst in den scheinbar unendlichen gebogenen Raum, wo das matte Licht die delicate Abstufung des fließenden Wassers am Horizont reflektiert. Der Bogen im Vordergrund findet seine visuelle Entsprechung in den Biegungen der Wolken, eine noch zögerliche Andeutung von Hodlers Theorie des Parallelismus, wo Teile der Komposition rhythmisch aneinander abprallen. In einer Variation derselben Szene aus demselben Blickwinkel von circa 1904 (S. 52/53) ist die von Hodler verwendete Komposition nun noch mehr vereinfacht, so wie auch Vallotton seine Landschaften reduzierte, mit nur leichten Andeutungen des Aufbaus der Landschaft selbst. Noch mehr als in den früheren Gemälden hat Hodler seine Landschaft in beinahe abstrakten Farbblöcken aufgebaut, in denen physische Andeutungen nur skizziert sind. Die harmonischen Aspekte der Komposition nehmen hier ein eher poetisches und musikalisches Empfinden an: Der Bogen im Vordergrund wird durch die Biegung im Hintergrund gespiegelt, so wie die gebogenen Wolken im See gespiegelt werden. Beide erzeugen den melodösen Eindruck einer fließenden Kadenz. Dieser Prozess der Vereinfachung setzte sich in einer weiteren Variation der Aussicht von etwa 1911 (S. 85) fort, in der selbst die Formen im Vordergrund beinahe bis zur Abstraktion verdichtet sind. Ohne die Bäume auf der linken Seite wäre das Gemälde beinahe nicht als Landschaft wahrnehmbar.

Hodlers gewagteste Landschaften sind diejenigen, in denen Berge und Atmosphäre kunstvoll in wunderbare Kompositionen des Unendlichen verschmelzen, ein zentrales Thema in Hodlers künstlerischem Credo. Die alpine Landschaft erlaubte Hodler, diese künstlerische Idee zu verwirklichen, wie er in einer Vorlesung 1897 auf der Mission des Künstlers ausdrückte, die er 1907 ergänzte, als er die Wichtigkeit der Behandlung des «ewigen Elements der Natur» beschrieb. Hodler bemerkte ausserdem, dass Ordnung in der Natur, das heisst eine eigene Symmetrie aller Bestandteile, ein wesentlicher Aspekt der natürlichen Welt in tierischen und menschlichen Formen

sei. Somit ersann Hodler in den Bergszenen oder zumindest in denjenigen Szenen, in denen Abbildungen von Bergen im Zentrum stehen, Kompositionen, in denen die Vorstellung von natürlicher Regelmässigkeit und geordnetem Gleichgewicht genauso ein Aspekt der Komposition wird wie die visuelle Topografie der Geografie. In *Der Grammont* von 1905 (S. 6), aus der Nähe von Vevey und Montreux gesehen, führt die grosse Ausdehnung von Wasser, angedeutet durch wunderschöne Nuancen von strahlendem Blau und Türkis, den Betrachter zart zu den Massen am Horizont. Himmel und Wasser reflektieren einander als Gegenstücke, während die Wolken parallele Formen an jeder Seite darstellen und die gesamte Szene einrahmen. Noch wirkungsvoller ist sein *Thunersee von Leissigen aus*, das einige Jahre später entstand, eine Ansicht, die er oft malte: der Kontrast der gewaltigen Berge, die sich im Hintergrund gegen den schimmernden See im Vordergrund erheben. Die Komposition ist reichlich versehen mit visuellen Resonanzen, die in ihren Formen ein harmonisches Ganzes schaffen, in der sich das Feste und das Flüssige, das Atmosphärische und das Ephemere mühelos zu einer fesselnden Reflexion der Alpenlandschaft vereinen.

Zu diesem Zeitpunkt begann Hodlers Gebirgskunst eine beinahe mystische Wichtigkeit in seiner Kunst anzunehmen, in der die Essenz der Szene, eher als ihr geologischer Aufbau, das entscheidende Element seiner Ansichten war. Im Kontrast zu den oben erwähnten Werken sehen wir bei seinem *Genfersee mit Savoyer Alpen* von 1906 (S. 82) einen deutlichen Unterschied in seinem Ansatz. Die kurvige Masse im Vordergrund, von wo aus die Ansicht gemalt wurde, nimmt nur einen kleinen Teil der tatsächlichen Komposition ein, etwas mehr als einen Splitter Land, auf der es als schwacher Anker dient. Der mittlere Bereich, der grösste Abschnitt der Komposition, ist eine Verbindung von See und Dunst, sodass sich die im Hintergrund aufragenden Berge scheinbar ohne den soliden Untergrund erheben, den man erwarten würde. Der resultierende Effekt liegt weit entfernt von Hodlers früheren Landschaften, in denen eine topografische Aufzeichnung eines der Hauptziele war, aber nun durch Effekte und Stimmungen ersetzt wird, tatsächlich eine moderne Beschwörung von Caspar David Friedrichs dunstigem deutschen Romantizismus, aktualisiert mit zeitgenössischer künstlerischer Entwicklung. Die Modernität dieser Komposition ist im Zusammenhang mit zeitgenössischer Landschaftsmalerei in Europa mehr als bemerkenswert, wo diese Form der Landschaftsabstraktion selten vorkommt.



Albert Anker, *Turnstunde in Ins*, 1879, Öl auf Leinwand, 96 × 147,5 cm.

Und was soll man aus der viereckigen Wolke im oberen Teil machen, die Mark Rothkos mystische Kompositionen ungefähr ein halbes Jahrhundert später zu prophezeien scheinen?

Diese weitere Vereinfachung von Strukturen und Formen als suggestive Elemente in Hodlers Gemälden erreichten 1908 einen künstlerischen Höhepunkt, als er mehrere Ansichten der elementaren Schweizer Dreiergruppe Eiger, Mönch und Jungfrau malte. Während der Sommermonate dieses Jahres richtete sich Hodler auf der Schynigen Platte ein – der Zug von Wilderswil war seit 1893 in Betrieb –, wo er eine ungehinderte Aussicht auf die Berge hatte. In einer von Hodlers kühnsten Kompositionen – tatsächlich eine der kühnsten des frühen 20. Jahrhunderts – nahm Hodlers numinose Sicht auf die Berge, ausgedrückt in diesen ikonischen Riesen (S. 56/57 und S. 58) als bemerkenswert originelle Komposition, eine Form an, die in seiner Kunst wenige Konkurrenten hat. Anders als seine früheren Gebirgsansichten aus der Ferne, durchdrungen von einem Gefühl des Panoramas und des Raums, ist der Betrachter in diesem Gemälde in eine bildhafte Arena ohne Grenzen, ohne greifbaren Vordergrund oder Hintergrund, ohne Vogelperspektive im traditionellen Sinn und ohne allgemeine visuelle Führung projiziert. Ausserdem ist die Leinwand von nur drei Farben durchzogen: Tiefblau für den Himmel, ein Blau-Grau-Violett für den riesigen Vordergrund und Wolken sowie nur flache Fragmente von Weiss für die Berggipfel mit dem Zusatz von abgrenzenden Linien in Rot. Die Folge dieser ungewöhnlichen Art der Schaffung einer Landschaft ist nicht nur aufregend, sondern eine zwingend eloquente Synthese von Natur, Poesie und Abstraktion, womit hier die Konzepte der Formen gemeint sind. Die drei Gipfel selbst, magisch und fast unendlich im Umfang, bieten die einzigen stabilen Grenzen der Komposition, in der kuriose, fließende Massen Ideen des himmlischen Reichs jenseits des weltlichen heraufbeschwören.

Um dieses erstaunliche Gemälde in einen grösseren kunsthistorischen Zusammenhang zu setzen: Als Hodler dieses untypische Gemälde malte, bewegten sich andere europäische Maler ebenso weg von den Beschränkungen der natürlichen Welt hin zu weniger kon-

kreten Arten, als wäre das Objekt nur ein Vorwand für weitere künstlerische Erkundung. Es war in diesem Jahr, als Klimt *Der Kuss* malte (Österreichische Galerie Belvedere, Wien), in dem sich zwei Liebende in einem Labyrinth von Mustern auflösen; als Monet sein *Saint-Georges majeur au crépuscule* (National Museum Cardiff, Wales) malte, in dem sich, ähnlich wie in Hodlers Gemälde, die gesamte physische Definition der venezianischen Kirche in einer Orgie von Abendlicht auflöst, das so freizügig aufgetragen wurde, dass jede Festigkeit verschwunden ist; und als Matisse in seinem Werk *Rote Harmonie* (Eremitage, Sankt Petersburg) endgültig mit den vergangenen Traditionen brach, in dem traditioneller Raum, Perspektive, Schatten und Dimension in einer Symphonie von Linien und Farben eliminiert wurden. So stellte auch Hodler in gewisser Weise neue Regeln und Traditionen der Landschaftsmalerei auf und integrierte sie fest in den Schoss der modernen Welt. Das ist ein hohes Lob für jeden Maler, insbesondere für einen Schweizer.

Fülle und Vielfalt Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Sammlung Christoph Blocher eine der erlesensten in privatem Besitz in der Schweiz ist. Sie stellt Meister in den Mittelpunkt, die jenseits der Grenzen der Schweiz meist als provinziell betrachtet oder erst in den letzten Jahren in den kunsthistorischen Kanon gelangt sind. Die Sammlung umfasst nicht nur einen verständig ausgewählten Überblick über traditionelle Schweizer künstlerische Werte, sondern versucht zudem nachzuweisen, dass auch Schweizer Maler modernere Trends vereinigt und manchmal initiiert haben. Nur wenige zeitgenössische Sammlungen kommen an die Fülle und Vielfalt von Blochers Werken heran, in ihrer Treue zu Gemälden, welche eine Kunstschule bevorzugen, die zuvor für ihre Isolation vom Rest Europas verunglimpft worden war.

William Hauptman, 1945 in Boryslaw/Polen geboren, selbständiger Kunsthistoriker und Autor zahlreicher Bücher und Artikel über die Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts. Er unterrichtete an Universitäten in den USA, in Frankreich und der Schweiz und kuratierte mehr als zwölf Ausstellungen in Lausanne, Bern und London. Er lebt in Lausanne.



Albert Anker, *Ruedi Anker auf dem Totenbett*, 1869, Öl auf Leinwand, 34 × 64 cm.





Albert Anker, *Stilleben: Kaffee und Kartoffeln*, 1897, Öl auf Leinwand, 51 × 42 cm.



Albert Anker, *Mässigkeit*, 1896, Öl auf Leinwand, 48 × 62 cm.



Albert Anker, *Unmässigkeit*, 1896, Öl auf Leinwand, 48 × 62 cm.



Albert Anker, *Stilleben mit Teekanne*, Datierung unklar, Öl auf Leinwand, 58 × 47 cm.



Albert Anker, *Bildnis eines Mädchens*, 1886, Öl auf Leinwand, 52 × 40 cm.



Albert Anker, *Knabenbildnis*, undatiert, Öl auf Leinwand, 40,5 × 32 cm.



Albert Anker, *Rosa und Bertha Gugger*, 1883, Öl auf Leinwand, 65,5 × 54,5 cm.



Albert Anker, *Schulknabe*, 1877, Öl auf Leinwand, 81,5 x 52 cm.



Albert Anker, *Strickendes Mädchen, Kleinkind in der Wiege hütend*, 1885, Öl auf Leinwand, 54 x 70 cm.



Ferdinand Hodler, *Am Fuss des Salèves*, um 1888, Öl auf Leinwand, 71 x 106,5 cm .



Ferdinand Hodler, *Étang long bei Montana*, 1915, Öl auf Leinwand, 65 x 80 cm.

«Ich dachte nie an eine Sammlung. Nur an Bilder»

Viele halten Christoph Blocher für einen Meister der gezielten Provokation. Als Kunstsammler schätzt er die Konzentration auf eine Epoche, in der die Schweiz als junger Bundesstaat den Aufbruch in die Moderne zu meistern hatte. Im Gespräch mit *Du*-Chef Oliver Prange schildert Blocher seine Liebe zur Kunst, seine Strategien beim Ankauf der Werke und warum es zu seinem 75. Geburtstag zum ersten Mal eine öffentliche Ausstellung seiner privaten Sammlung gibt.

CHRISTOPH BLOCHER im Gespräch mit OLIVER PRANGE Bilder FLORIAN BACHMANN

Wann entdeckten Sie Ihr Faible für die Kunst?

Schon als Bub hatte ich Freude an Bildern. Ich komme nicht aus einer vermöglichen Familie. So hingen an den Wänden Drucke, über dem Klavier einer eines Genfersee-Gemäldes von Hodler, das mir im Gedächtnis haften blieb. Zur dieser Zeit publizierte die Zeitschrift *Beobachter* eine Serie von Anker-Titelbildern. Zudem hatten wir in der Primarschule Bildbesprechungen. All das faszinierte mich.

Nachdem ich 1974 meine Dissertation abgegeben hatte und als ich ganztags arbeiten konnte, kaufte ich an einer Auktion meine erste Anker-Originalzeichnung, für 3000 Franken. Ich fand, das sei ein Vermögen. Später konnte ich mir sogar ein Anker-Aquarell für ein paar tausend Franken leisten, das ich meiner Frau schenkte.

Es war aber nie meine Absicht, eine Sammlung aufzubauen. Mir ist überhaupt erst seit einem Jahr bewusst, dass ich eine sogenannte Sammlung habe. Marc Fehlmann, Chef des Museums Oskar Reinhart in Winterthur, meint, ich hätte die bedeutendste Privatsammlung Schweizer Künstler des 19. Jahrhunderts.

Das war Ihnen nicht bewusst?

Nein, ich dachte nie an eine Sammlung, nur an Bilder. Ich kaufte sie, weil sie mir gefallen. Ich wollte sie jeden Tag zu Hause sehen. Wahrscheinlich beeinflussten mich die Drucke im Elternhaus, so fing ich an, mich mit Bildern zu beschäftigen. Natürlich werden Werke von bester Qualität immer teurer. Es braucht ein Vermögen, um sie zu erstehen. Im Laufe der Zeit konnte ich mir das leisten. Als Industri-

eller setzte ich aber nur auf werterhaltende Bilder, schliesslich weiss man nie, ob man plötzlich Geld in die Firma stecken muss, und dann muss man den Wert realisieren. 1979 fing ich mit dem Bilderkauf an, 1983 verkaufte ich die meisten Werke wieder, weil ich alles Geld brauchte, um die Firma zu kaufen. Nach ein paar Jahren kaufte ich sie teilweise wieder zurück, leider zu einem höheren Preis. In den Neunziger- und Nullerjahren war es mir dann möglich, auch grössere Beträge in gute Meisterwerke zu investieren. Seit unsere Kinder unsere Firmen führen, ist das auch besser möglich.

Warum kauften Sie nicht etwa auch Picasso oder Monet?

Ich muss nicht alles kaufen, was mir gefällt. Hodler und Anker sind meine Favoriten. Auch Monet schätze ich sehr. Aber man kann sich auch über etwas freuen, ohne es zu besitzen. Vertiefe ich mich in ein Anker-Bild, so wird es immer schöner. Ankers *Schulspaziergang* (Seite 20) habe ich seit zwanzig Jahren. Es hängt in unserem Esszimmer, und täglich bereitet es mir Freude, auch während des Essens.

Entspricht Anker Ihrem Schweizbild?

Anker ist eine künstlerische Persönlichkeit. Weil er in der Schweiz lebte, waren seine Sujets Schweizer Kinder und Erwachsene, seine Umgebung, das Berner Seeland. Hätte er in Japan gelebt, dann wären es Japaner. Aber auf jeden Fall sind es Menschen, und zwar ist jeder Mensch grossartig! Darum wäre es falsch, Anker und Hodler in ein Schweizbild zu pressen. Die meisten Genfersee-Bilder Hodlers zeigen



Die Leidenschaft des Sammlers und ein Objekt seiner Begierde: *Schreibender Knabe* von Albert Anker.

französische Alpen, Berge Savoyens. Lange rümpften Kunsthistoriker die Nase bei Anker, schauten seine Bilder als Volkskunst an, doch mittlerweile haben auch sie den hohen künstlerischen Wert erkannt. Im Porträt eines Kindes ist die ganze Welt gespiegelt. Ganz abgesehen vom grossartigen Kunsthandwerk.

Inwiefern ist die ganze Welt gespiegelt?

Ich nehme in seinen Bildern eine klare Botschaft wahr: «Die Welt ist nie verloren.» Sie entsteht ohne unser Dazutun. Wir werden geboren, aufgezogen, dafür können wir nichts. Wenn man älter wird, erkennt man ohnehin, dass vieles ohne unseren Einfluss geschieht. Wir glauben stets, wir würden objektiv entscheiden. Erst später wird klar, dass unsere Entscheidungen meist auf unbewussten Empfindungen beruhen.

Wir sind unserem Schicksal ausgeliefert?

Ja, aber damit habe ich keine Mühe. Anker schrieb einem Freund, er wolle zeigen: «Siehe, die Erde ist nicht verdammt.» Auch wenn es noch so schlecht geht.

Was halten Sie von der Redewendung: Man ist seines eigenen Glückes Schmied?

Das ist schon richtig. Man darf nicht warten, bis jemand anders das Zeppter übernimmt. Man muss es selbst in die Hände nehmen. Es kommt gut, wenn wir das tun. Aber das Leben geht so oder so immer weiter. In der Religion spricht man von der Gnade Gottes, in der Philosophie von Schicksal. In der Welt geht nichts verloren, es geht auch nichts kaputt, es wird nur umgewandelt.

Menschen sterben.

Wir hatten vor nicht langer Zeit fürchterliche Kriege, aber die Welt ist immer noch da. Natürlich sterben Menschen, sie werden zur Erde umgewandelt, aber das Leben geht weiter. Nichts kann zur Welt hinausfallen, wo will es denn hin? Schon in der Primarschule lernen wir über den Kreislauf des Wassers. Es wird nur umgewandelt. Die Welt ist nicht verloren.

Und die Seele?

Das ist eine andere Frage. Was ist der Mensch für eine Existenz? Der Körper wird umgewandelt. Was mit der Seele geschieht, wissen wir nicht. Aber müssen wir das denn wissen?

Das sehen Sie in Ankers Bildern?

Ja. Ein Kind, seine Beschaffenheit steht als Pars pro Toto für die ganze Welt. Darin liegt die ergreifende Schönheit.

Ist das Ihre Interpretation?

Das war auch Ankers Anliegen. Es gibt von ihm nur wenige Fotos. Er hat darauf stehende Augen. Er war ein guter Beobachter und war



In diesem Raum hängt ein Grossteil der Anker-Bilder: «Als wir das Haus kauften, fand sich hier eine Deponie mit Aushub, die saniert werden musste. Da habe ich gesagt: Anstatt dass ich das Loch mit Erde fülle, fülle ich es mit Kunst.»



Die Hand des Sammlers. Oben und links:
Albert Anker, *Genesung und Knabe
mit Karotte*. Rechts unten: Giovanni
Segantini, *Riposo all'ombra* [S. 79].

fasziniert von einem Kind oder einem älteren Menschen. Das Kind ist noch unschuldig, der Alte hat nichts mehr zu verlieren. Darum wirken sie echt. Menschen mittleren Alters interessieren ihn weniger. Anker-Betrachter spüren sein Anliegen, darum gehören diese Ausstellungen zu den bestbesuchten. Die Besucher erfahren die Schönheit des Lebens und sind ganz betroffen. Das habe ich oft beobachtet.

Und Hodler?

In meiner Sammlung stehen von Hodler nicht die Porträts – wie bei den Anker-Bildern –, sondern die Landschaftsbilder, vor allem seine Berge, im Vordergrund. Sie sind ein Symbol der Beständigkeit. Ich empfinde bei ihm ähnlich wie bei Anker. Der Berg steht und bleibt, auch er ist nicht verdammt. Hodler malte die Natur nicht, wie sie ist. Hodler malte zum Beispiel den Männlichen bei Grindelwald, liess aber einen davorstehenden Berg einfach weg, am Genfersee fehlen oft Bäume und Häuser in der Landschaft.

Nicht naturgetreu?

Was heisst naturgetreu? Anker malte auch Porträts im Auftrag. Davor fragte er den Auftraggeber: «Wollen Sie es schön oder echt?» Meistens sagten die Leute: «Schön.» Deshalb habe ich praktisch keine Porträts ganz bestimmter Leute. Ich liebe die Grosszahl der namenlosen Porträts. Sie heissen etwa: *Mädchen, nach rechts schauend* oder *Mädchen mit Halskrause, Knabe, nach links schauend*. Anker sagt – ausser bei Auftragswerken – in der Regel nicht, wer es ist. Er betrachtet jede konkrete Person nur als Repräsentanten all der Mädchen, der Buben, der Jugend, der Menschen, der Welt... So geht es mir mit den bestimmten, genau bezeichneten Bergbildern Hodlers.

Den Hodler über dem Klavier im Elternhaus, haben Sie den als Original gekauft?

Leider nicht. Dabei kam das Bild auf den Markt. Damals war ich aber noch nicht in der Lage, die erforderlichen zehn Millionen Franken zu bezahlen.

Wie kaufen Sie Ihre Bilder ein?

Einen Teil auf Auktionen. Andere direkt vom Eigentümer. Als bekannt wurde, dass ich Anker und Hodler kaufe, aber auch Giacometti und Segantini, wurde ich aus ganz Europa kontaktiert. Auch von Privaten. Der eine hatte ein Bild aus einer Erbschaft. Andere verkauften es mir, weil sie Geld für eine neue Anschaffung brauchten. Auch bei

Privaten verhandelt man über den Preis, dann wird man einig oder nicht. Wenn man nicht einig wird, ist das für den Verkäufer schlecht, er hat dann einen Ladenhüter. Bei Auktionen gibt es eine untere Preislimite. Wird sie nicht erreicht, fällt das Bild meist durch und ist dann schwer zu verkaufen, weil das Interesse weg ist. Das kommt auch bei sehr guten Werken vor.

Manchmal gibt es auch regelrechte Bietwettkämpfe.

Die *Turnstunde in Ins* (Seite 23) ist das teuerste Anker-Bild, einfach, weil zwei Bieter es unbedingt haben wollten. Es hängt jetzt bei mir.

Kennen Sie Ihre Mitbieter?

Nicht immer. Im Fall der *Turnstunde* kenne ich ihn nicht. Bei Hodler kenne ich nicht alle Sammler, weil Hodler internationaler ist.

Sind Sie selbst präsent an Auktionen?

Ja, aber meist am Telefon. Ich will nicht, dass man sofort weiss, welches Bild ich ersteigerte. Bei der aktuellen Ausstellung wird man meine Sammlung kennenlernen, aber gleich nach einer Auktion will ich nicht damit in den Medien sein. Sonst steht nicht mehr das Bild, sondern der Käufer im Mittelpunkt. Aber ich gebe oft Bilder zu Ausstellungen, sogar nach Japan und in die USA.

Schmerzt es Sie, wenn ein Bild leihweise weg ist?

Ja schon. Es ist wie ein lange abwesendes Kind. Aber nach einigen Monaten ist es ja wieder da und herzlich willkommen.

Haben Sie keine Angst vor Beschädigung?

Doch natürlich. Aber ich gebe sie nur an sichere Orte. Versicherung hilft, nützt aber nichts, ich will ja nicht Geld, sondern das Bild. Allerdings machte ich durchweg gute Erfahrung. Einmal wurde ein Bild beschädigt, aber ein Ölbild kann man restaurieren. Ein Aquarell nicht. Es ist wie bei Kindern: Man muss sie ziehen lassen, auch wenn man um sie fürchtet.

Wie stiessen andere Maler zu Ihrer Sammlung?

Ich fragte mich, wer alles in diese Zeit gehört. Das sind zum Beispiel Giacometti, Segantini, Amiet, Vallotton, Dietrich, Buri, Koller, Zünd und andere mehr. Mit 15 Werken habe ich mittlerweile viele Dietrich. Da muss ich mich beschränken. Auch ist es eine Platzfrage. Im Wohnhaus in Herrliberg habe ich 180 Bilder hängen, zusätzliche am Sitz

der Ems-Gruppe im selben Gebäude und auch auf Schloss Rhäzüns. Dort habe ich hauptsächlich die Bündner Giacometti und Segantini, aber auch Vallotton und Zünd.

Bauen Sie eines Tages ein Museum?

Das weiss ich nicht. Das muss warten, bis ich pensioniert bin (lacht). Die Kinder sind nicht in der Lage, die Bilder bei sich aufzuhängen. Ihnen fehlt die Räumlichkeit. Kunsthäuser interessieren sich für die Sammlung. Einige sagen, ich solle alles so lassen, wie es ist. Wir könnten ja das Haus zum Museum machen. Vielleicht verkaufe ich die Bilder, dann hat ein anderer Freude dran. Kommt Zeit, kommt Rat.

Wäre es tragisch, wenn Ihre Erben die Bilder verkaufen?

Ich bin nicht mit den Bildern verheiratet. Es wäre aber schade, wenn sie an einen falschen Ort gerieten. Doch bei so teuren Bildern ist diese Gefahr klein. Wenn jemand Millionen dafür ausgibt, wird er aufpassen. Wie bei einem Unternehmen darf man sich nicht zu stark binden, man muss alles weitergeben können. Das kennt man ja, dass Unternehmer nicht loslassen wollen und dadurch vernichten, was sie einst aufbauten.

Sie regelten Ihr Erbe, weil Sie damals in den Bundesrat gewählt wurden. Hätten Sie das ohne diesen Grund auch getan?

Das weiss ich nicht. Wohl nicht zu diesem Zeitpunkt. Ich freute mich, als die Kinder ins Unternehmerische einstiegen. Mit der Wahl zum Bundesrat musste ich sofort aus allen Unternehmen raus. Am 10. Dezember wurde ich gewählt, am 31. Dezember hielt ich Generalversammlungen ab und übertrug alle Verantwortung den Kindern. Mir war aber klar, hätte das nicht funktioniert, wäre ich sofort aus dem Bundesrat ausgetreten, auch nach zwei Jahren schon. Die 3000 Mitarbeiter haben Vorrang. Doch das war nicht nötig, die Kinder machten ihren Job sehr gut. Ich verkaufte ihnen die Unternehmen, sie zahlten aber Zins auf das von mir geliehene Geld, damit sie das auch lernen.

Es funktionierte.

Als ich überzeugt war, nahm ich alle an den Familientisch. Ich sagte: Wir können mit der Verteilung des Erbes warten, bis ich sterbe – vielleicht bis ich hundert Jahre bin, dann seid ihr aber auch schon pensioniert. Das macht keinen Sinn. Aber Geld bekommt ihr nicht, sondern Unternehmen, um sie weiterzuführen. So bildete ich gedanklich

Häufchen für unsere vier Kinder und eins für mich und meine Frau. Ich verteilte das Erbe, liess unterschreiben, machte aber klar, auf unser Häufchen werden sie kein Anrecht haben im Erbfall. Damit können meine Frau und ich machen, was wir wollen. So sind sie alle früh zu selbständigen Unternehmern geworden.

Sind Sie tatsächlich nicht mehr involviert?

In der Führung nicht. Da bin ich konsequent. Ich komme nicht mehr zurück. Ich will auch nicht Präsident des Verwaltungsrats oder Ehrenpräsident sein. Die Mitarbeiter sollen sich nicht mehr an mir orientieren, sondern an den Kindern. Ich bin für ungeteilte Verantwortung.

Sie beobachten die Unternehmen aber schon?

Ja natürlich, mit grossem Interesse. Ich bin auch bereit für Auskünfte. Beispielsweise erzählte ich von meiner Erfahrung, als in diesem Jahr die Anbindung des Frankens an den Euro plötzlich beendet wurde. 1971 fiel der Dollar übers Wochenende von 4.30 auf 3.80 Franken. Die Geschäftsführung sah keine Überlebenschance mehr in der Schweiz. Die Firma sollte verlegt werden. Heute erzielt das Unternehmen den zehnfachen Umsatz und liefert über neunzig Prozent der Produkte in

den Export – damals waren es dreissig. Es überlebt, obwohl der Dollar unter dem Wert von einem Franken liegt. Man muss halt Gegenstrategien entwickeln und durchsetzen. Aber das sind nur Ratschläge.

Sie waren einer der ersten ausländischen Unternehmer in China.

Ja. Gleich als sich China öffnete, wurde ich dort aktiv. Ich sah voraus, dass meine heimische Herstellung von Synthefasern, also Nylon und Polyester, aus Kostengründen schnell nach China abwandern würde. Also verkaufte ich ihnen das Know-how, stellte ihnen 117 schlüsselfertige Fabriken hin, bildete ihre Leute aus. Das gab mir das Geld, den eigenen Betrieb umzustellen.

Zurück zur Kunst. Skulpturen sind nicht in Ihrem Interesse?

Sie gefallen mir, aber ich kaufe sie nicht. Warum will ich ein Bild als Eigentum? Weil ich es anschauen will. Ich stehe oft in der Nacht auf und betrachte die Bilder. Die Farben, die Konturen, den Ausdruck, die Symbolik.

Sie stehen mitten in der Nacht auf?

Ich habe einen etwas eigentümlichen Tageslauf. Ich bin Frühaufsteher,



Ferdinand Hodler
Genfersee mit Jura
Öl auf Leinwand. Um 1908
Aus unserer Auktion Juni 2015
Zuschlag CHF 1,7 Mio.

Unsere nächsten Auktionen
16. und 17. Juni 2016

Einlieferungen nehmen wir ab
jetzt gerne entgegen

AUKTIONEN · KUNSTHANDLUNG · VERLAG



GALERIE KORNFELD · BERN

KENNERSCHAFT UND TRADITION SEIT 1864

Laupenstrasse 41 · CH-3008 Bern · Tel. +41 31 381 4673 · Fax +41 31 382 1891 · galerie@kornfeld.ch · www.kornfeld.ch

**EIN HÖHEPUNKT DER INGENIEURS- UND DESIGNKUNST.
DER NEUE JAGUAR XE.**



Noch nie war ein JAGUAR so kompakt und gleichzeitig so aufregend. Aluminium-Architektur, Ingenium-Motoren und stilsicheres Design setzen neue Standards in der Premium-Mittelklasse. Entdecken Sie den revolutionären JAGUAR XE bei uns auf einer Testfahrt.



www.emil-frey.ch



stehe um halb sechs auf, ohne Wecker. Das kommt aus meiner Zeit als Bauer. Seit vierzig Jahren betreibe ich Morgensport, früher joggen, heute gehen. Im Sommer schwimme ich 500 Meter im Pool. Dann höre ich Musik; Mozart, Haydn, Mendelssohn ... Nach dem Frühstück gehts zur Arbeit. Abends gehe ich spät zu Bett, kann sofort schlafen, wache aber um halb zwei auf, bin hellwach. Dann stehe ich für zwei Stunden auf, lese oder schaue Bilder an. Das tut gut in turbulenten Zeiten, die man als Unternehmer und besonders als Politiker oft hat.

Was gibt Ihnen das?

Vielleicht übertreibe ich, aber die Bilder geben mir Kraft. Sie führen mich zurück in die Wirklichkeit der Welt. Ein Anker-Kind ist so was Schönes. Es zeigt: Alles ist relativ. Es gab Zeiten, da wollten mich Politiker und viele Medien erledigen. Manche fragten, wie ich das überstehe. Ich beachte dann die Gegner einfach nicht. Dann schaue ich mir die Bilder an: «Siehe, die Erde ist nicht verdammt.» Da können Leute noch so meckern, das perlt an mir ab. Ich übernahm meine Firma in einer schlechten Situation, kurz vor dem Untergang. Auch damit muss man fertig werden. Dabei helfen mir die Bilder. Anker ist ja nicht nur in seiner künstlerischen Bedeutung grossartig, sondern auch handwerklich; in der Farbgebung, der Konstellation, der Ausdrucksweise – wunderbar!

Dann schlafen Sie praktisch nicht.

Ich brauche wenig Schlaf. In meinem Alter wären sechs Stunden ausreichend. In meinen mittleren Jahren konnte ich jede Woche eine Nacht durcharbeiten. Später merkte ich, dass die Konzentration doch nachlässt, zwei Stunden Schlaf sollten es im Minimum schon sein.

Woher beziehen Sie Ihre Energie?

Das weiss ich nicht. Ich mache einfach, das meiste ist nicht geplant. Etwas kommt auf mich zu, und ich denke, das muss gemacht sein.

Was erhoffen Sie sich von der Ausstellung in Winterthur?

Das war nicht meine Idee. Ich wollte die Ausstellung nicht. Marc Fehlmann überzeugte mich aber, dass man die Öffentlichkeit an solchen Kunstschätzen teilhaben lassen sollte. Zu Ankers hundertstem Todestag 2010 gab es eine Ausstellung im Kunstmuseum Bern mit dem sinnvollen Titel: «Die schöne Welt». Ich bekam darauf viele Briefe, die mich berührten, zum Beispiel einen von einer Frau, die ihren Mann und eines ihrer vier Kinder verloren hatte – ein schweres Schicksal. Sie schrieb mir, die Ausstellung habe ihr die Kraft gegeben, das Leben durchzustehen, weil sie erkannt hatte, wie schön das Leben eigentlich ist.

Ankers Kinder auf den Bildern lachen praktisch nie. Er wusste schon, warum. Trotzdem sind sie schön. Trotzdem strahlen sie Kraft aus. Anker verlor einen Sohn, als dieser zwei Jahre alt war. Ein Jahr konnte er nicht mehr malen, so betroffen war er. Aber vorgängig malte er ihn auf dem Totenbett (eben: «Siehe, die Erde ist nicht verdammt.») Das Bild (Seite 25) ist Teil meiner Sammlung. Wenn ich solche Briefe lese, weiss ich, es ist gut, die Bilder an Ausstellungen zu geben.

Hängt die Ausstellung auch mit Ihrem 75. Geburtstag in diesem Jahr zusammen?

Das Museum hat diese Verbindung vorgebracht. Ich möchte allerdings nicht gross feiern. Als ich 70 wurde, verschwand ich auf eine Reise nach Namibia, auf der Suche nach Einsamkeit.

Zum Schluss ein Abstecher in die Politik: Warum setzen Sie sich so enorm für die Schweiz ein, wie Sie sie sehen?

Ich kenne die ganze Welt sehr gut, vor allem alle Industrieländer aufgrund meines Berufs. Ich war von allen Parlamentariern am meisten im Ausland. Isolationist bin ich entgegen den Behauptungen vieler sicher nicht. Die Schweiz ist ein Wunder im Vergleich zu anderen Ländern. Aber woher kommt das? Die Erklärung ist in der Geschichte zu finden. Hieraus entstand unsere Staatsform, die einmalig ist in der Welt. Sie besteht aus der Pulverisierung der Macht durch den Föderalismus und aus der direkten Demokratie. Das führt zu Eigenverantwortung im privaten wie im staatlichen Bereich.

Als mir das klar wurde, merkte ich, dass Politiker in die Gegenrichtung steuern. Diese Tendenz begann in den Achtzigerjahren. Grund ist, dass sie von der internationalen Betriebsamkeit profitieren, aber sie wissen auch, dass es nicht funktioniert.

Grossstaatliche Institutionen haben nie funktioniert. Das Reich von Karl dem Grossen fiel zusammen, die Sowjetunion. Napoleon wollte so ein Reich, Hitler wollte so ein Reich, die EU will auch so ein Reich.

Die Schweiz ist das Gegenbeispiel. Und sie funktioniert. Alle sehen, dass die Schweiz funktioniert. Das darf man nicht kaputt machen. Das ist meine Stossrichtung seit meinem Anfang in der Politik in den Achtzigerjahren. Ich wäre nie in die Politik gegangen, hätten wir keine direkte Demokratie.

Dass Sie gegen den EU-Beitritt sind, wissen wir. In einem Satz, warum? Die EU ist eine intellektuelle Fehlkonstruktion.

Ist die EU ein Projekt für Frieden und Globalisierung?

Nein. Globalisierung bedeutet die Vernetzung mit der ganzen Welt. Da bin ich nicht dagegen. Aber wir müssen in unserer Heimat die Autonomie behalten. Die Europäische Gemeinschaft hatte wohl ursprünglich die Wahrung des Friedens als Ziel. Doch sie ging dann schnell über dieses Ziel hinaus: Vereinheitlichung von ungleichen Staaten und Macht. Das kann nicht funktionieren.

Christoph Blocher, 1940 in Schaffhausen geboren, Schweizer Unternehmer und Politiker. Von 1977 bis 2003 Präsident der Schweizerischen Volkspartei des Kantons Zürich und Nationalrat von 1979 bis 2003. Mitglied des Bundesrats von 2004 bis 2007.



Der Blick fällt immer auf die Kunst. Der Raum ist fensterlos.









Ferdinand Hodler, *Mondnacht - Eiger, Mönch und Jungfrau*, um 1909, Öl auf Leinwand, 32 x 41,2 cm.



Ferdinand Hodler, *Studie zu Blick in die Unendlichkeit*, 1916, Öl auf Leinwand, 121,5 x 60,5 cm.



Zwei berühmte Redner: *Der Redner*, Studie zu *Einmütigkeit*, 1912, Öl auf Leinwand, 125,5 × 75,5 cm (oben rechts), und Christoph Blocher (der Mann, die Treppe hinabgehend). Die Bilder im Treppenhaus sind in der Petersburger Hängung angeordnet.

Das Vertrauen in die Macht der Kunst

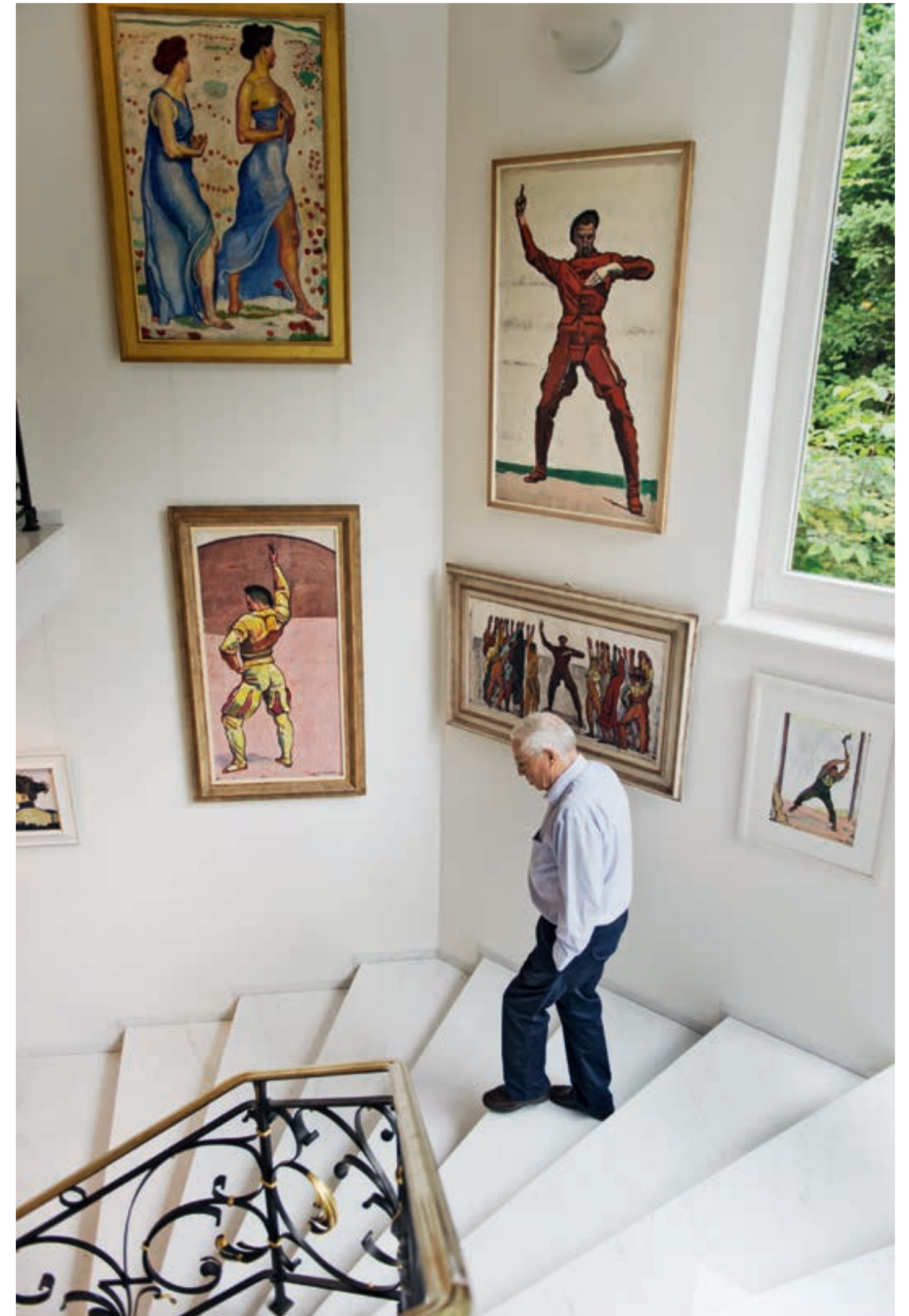
Ein privater Sammler hat das Recht und das Privileg, seine Anschaffungen komplett nach eigenen Kriterien zu tätigen, ohne Rücksicht auf kunsthistorische Koordinaten und öffentliche Interessen. Eine genauere Analyse der Sammlung Blocher zeigt, dass hier mit sicherem Urteil und leidenschaftlichem Engagement ein konsistenter und überzeugender Zugang zur Schweizer Kunst der vorletzten Jahrhundertwende gefunden wurde – ein Zugang, der sich auch als gewaltiger Vertrauensbeweis in die Macht der Kunst lesen lässt.

Text MARC FEHLMANN

Der Grundstein zur Sammlung von alt Bundesrat Christoph Blocher wurde am 14. November 1979 an einer Sotheby's-Auktion im gediegenen Zürcher Hotel Baur au Lac gelegt. Dort hat der Sammler sein erstes Werk von Albert Anker erworben, die Kohlezeichnung *Knabe mit Korb*. Inzwischen ist daraus eine Kollektion von mehreren hundert Werken mit Schweizer Kunst um 1900 entstanden. Christoph Blocher war zwar schon seit früher Jugend von den Bildern Ankers, Ferdinand Hodlers und Adolf Dietrichs beeindruckt, doch erlaubten ihm Ausbildung, Militär, unternehmerische Tätigkeit und Politik erst ab 1985 eine intensivere Auseinandersetzung mit Schweizer Kunst – und bedeutende Erwerbungen in diesem Bereich. Seit Beginn der Sammeltätigkeit konzentrierte er sich auf die Werke von Albert Anker und Ferdinand Hodler. Hohe Wertschätzung geniessen aber auch Giovanni Giacometti, Giovanni Segantini und Adolf Dietrich. Und aus dem Wissen heraus, dass Künstler wie Alexandre Calame, Robert

Zünd und Johann Gottfried Steffan vor Hodler – und Félix Vallotton gleichzeitig mit und nach ihm – grossartige Landschaften geschaffen haben und dass Benjamin Vautier sowie Édouard Castres und Max Buri wichtige Sitten- und Menschenbilder malten, welche im Vergleich die Einzigartigkeit Ankers umso deutlicher hervortreten lassen, erklärt sich der umfangreiche Anteil an Werken dieser Künstler in der Sammlung. Damit wurde eine bewusst nach Qualität angelegte Zusammenstellung Schweizer Malerei von Calame bis Vallotton aufgebaut, deren Kern die umfassenden und hochbedeutenden Werkgruppen von Ferdinand Hodler, Albert Anker und Giovanni Giacometti bilden.

Blocher hat sich selbst immer wieder über die Motivation seiner Sammeltätigkeit geäussert, doch stellen sich dem Aussenstehenden die Leitmotive oft etwas anders dar. Vor allem versucht er, die menschlichen und praktischen Hintergründe zu erfassen, die Zusam-





Félix Vallotton, *Une rue à Cagnes*, 1922, Öl auf Leinwand, 73,2 x 60 cm.

mensetzung und Auswahl einer Sammlung bestimmen, doch ist dies nur annäherungsweise möglich. Naturverbundenheit, ästhetische Sensibilität, Entschlusskraft, Freude und Disziplin sind zweifellos entscheidende Voraussetzungen für den Aufbau dieser Kunstsammlung, jedenfalls hat die Kombination dieser selten so stark wie bei Christoph Blocher ausgeprägten Eigenschaften dem Sammler nicht nur einen hohen Grad an Unabhängigkeit und Sicherheit im Urteil gegeben, sondern vor allem auch einen unmittelbaren und leidenschaftlichen Zugang zur Schweizer Kunst um 1900. Dazu gesellt sich ein umfassendes historisches und kunsthistorisches Wissen, das dem Sammler erlaubt, seine Schätze zu verorten und in ihrer kulturhistorischen Bedeutung zu würdigen, auch wenn die primäre Quelle seiner Freude die ästhetische Qualität – die Schönheit – der gesammelten Bilder ist.

Selten begegnet man allerdings einem Sammler, der derart satte auf dem Gebiet seiner Leidenschaft den Forschungsstand, alle relevanten Vergleichsstücke und den Kunstmarkt kennt. Wenn man aber wissen will, was es heisst, mit einer Sammlung zu leben und sie zu lieben, dann muss man zusammen mit Christoph Blocher seine Bilder betrachten, von denen ihm jedes vertraut, deren Besonderheit ihm voll bewusst ist und die er doch immer kritisch mit anderen Werken in öffentlichen und privaten Sammlungen vergleicht. Was ihm aber seine Kunstwerke bedeutungsvoll und kostbar macht, sind nicht das Urteil und die Meinung von Fachleuten, nicht der kunsthistorische Stellenwert, sondern die künstlerische Eigenart – die formale Qualität.

Die Sammlung erhebt keinen universalen Anspruch, aber in ihrer konsequenten Auswahl bildet sie ein bestimmtes Universum gültig ab. Es ist nämlich das Privileg des privaten Sammlers, dass er sich seine Grenzen selbst setzt und seine Auswahl nicht nach von öffentlichem Interesse bestimmten Kriterien treffen muss. Die grösste Herausforderung aber ist neben der Beschaffung der finanziellen Mittel für eine Kunstsammlung wie jene von Christoph Blocher der dafür nötige Platz. Wenn mit den Bildern, wie im Fall dieser Sammlung, gelebt wird, sind sie im dekorativen und praktischen Gebrauch des privaten Wohnraums eingebunden. Bei einer gewissen Zahl übersteigt dies allerdings den üblichen Rahmen eines Privathauses, was der Sammler in unserem Fall damit gelöst hat, dass er auch im Schloss Rhäzüns und in den Verwaltungsräumen seiner Firma einen wesentlichen Teil seiner Kunstwerke aufbewahrt. Zwangsläufig ist die Sammlung Blocher in den vergangenen drei Jahrzehnten zum Zentrum für jene Kunst geworden, die im jungen Bundesstaat entstanden ist und die der Schweiz ihre seit Generationen geltende, identitätsstiftende Prägung gegeben hat. Aus diesem Grund müssen Kunsthistoriker und Ausstellungsmacher immer wieder auf die gehüteten Hauptwerke in ihrem Bestand zurückgreifen. Fast unglaublich – und doch typisch für den Eigentümer – ist schliesslich die Tatsache, dass er die Sammlung in ihrer Reichhaltigkeit und in der Einzigartigkeit der einzelnen Werke ohne fachliche Beratung von irgendwelchen Experten selbst erworben und nichts davon ererbt hat.

Der Aufbau der Sammlung aber wurde erst durch den Erfolg der Ems-Chemie möglich. Eine direkte Korrelation zwischen den von Christoph Blocher getätigten Erwerbungen auf dem Kunstmarkt und dem Geschäftsgang der Firma ist indessen nicht feststellbar, denn ein wesentlicher Faktor für den kritischen Sammler ist das Angebot. Dennoch stiegen vor der Jahrtausendwende die bedeutenden An-

käufe markant an. So ersteigerte Blocher 1993 bei Kornfeld aus der Sammlung Arthur Stoll unter anderem für 1,25 Millionen Franken Hodlers *Die Schwarze Lütschine* (S. 4), was der allererste Millionenzuschlag für ein Schweizer Gemälde in der gesamten Auktionsgeschichte war. Im gleichen Jahr hat er auch Ankers *Die kleine Freundin* (S. 14) mit dem Winterthurer Immobilienbesitzer Bruno Stefanini gegen ein anderes Bild von Anker getauscht.

Dieser war denn für Blocher oft der hartnäckigste Konkurrent im Bereich des Kunstsammelns, weshalb beide in den letzten dreissig Jahren wesentlich zur rasanten Preisentwicklung für Spitzenwerke von Hodler, Anker und Giacometti beigetragen haben. Das führte dazu, dass gewisse Kunsthändler die zwei Sammler gegeneinander ausspielten, es kam aber auch vor, dass beide ihre unternehmerische Kompromisslosigkeit von wirtschaftlicher Vernunft leiten liessen und sich das Eigentum an einem Werk je hälftig teilten. In der Regel aber bezahlte Blocher für seine Kunst Höchstpreise, wie 1994 bei Kornfeld für Ankers *Schulspaziergang* (S. 20), den er neben weiteren Werken Ankers mit Hodlers schönem *Grammont von Caux am Morgen* aus der Sammlung Stoll ergänzte. Im Jahr darauf ersteigerte er wieder bei Kornfeld und wieder aus der Sammlung Stoll seinen ersten *Genfersee von Chexbres aus* (S. 85 u.), und so reihte er während der letzten Jahrzehnte ein Meisterwerk an das andere.

Obwohl Blochers politische Sichtbarkeit in den letzten fünf- undzwanzig Jahren seine Leistung als Unternehmer überstrahlt, muss daran erinnert werden, dass er die Mittel für seine Kunstankäufe nicht mit seiner politischen Tätigkeit erwirtschaftet hat, sondern mit der Ems-Chemie. So kaufte er allein 2003 – vor seiner Wahl zum Bundesrat – insgesamt neun kapitale Arbeiten von Albert Anker sowie Hodlers *Genfersee mit Savoyer Alpen* (S. 82) und *Le Grand Muveran* (S. 60). Nach seiner Wahl in die Exekutive verteilte er seine Beteiligung von dreiundsiebzig Prozent an der Ems-Chemie gleichmässig auf seine vier Kinder, was ihm eine erhöhte Liquidität einbrachte, weil ihm sein Nachwuchs von den Anteilen zwei Drittel abkaufen musste – ein Drittel erhielten die Kinder geschenkt. In der Folge gelangten während Blochers Amtszeit als Bundesrat mehrere hochbedeutende Werke in die Sammlung, darunter Hodlers späte Thunersee-Landschaft, das visionäre Gipfelbild *Eiger, Mönch und Jungfrau über dem Nebelmeer* (S. 56/57) von 1908 und der *Thunersee von Leissigen aus* (S. 80). Nach 2007 kamen noch viel mehr kapitale Bilder in die Sammlung, allen voran im Juni 2013 Ankers modernstes Bild, *Turnstunde in Ins* (S. 23), was sogar landesweit für Schlagzeilen sorgte.

Sammlung und Sammler Wirtschaftliches Handeln ist eine kreative Tätigkeit, die Fantasie und Entschlusskraft bedarf. Das sind Eigenschaften, die auch beim Kunstsammeln notwendig sind. Insofern spiegelt die Sammlung Blocher in ihrem erstaunlichen Wachstum und ihrer hohen Qualität ein Temperament, das nicht lange zaudert und wägt, sondern entschlossen zugreift, wenn es gilt, ein wirklich bedeutendes Stück zu erwerben. Deshalb ist der Sammler vergleichbar mit zwei anderen Unternehmerpersönlichkeiten der Schweizer Wirtschaftsgeschichte: mit Emil Georg Bührle und Arthur Stoll. Den Basler Biochemiker und Verwaltungsratspräsidenten der Sandoz AG, Stoll, dessen Sammlung *Du* im Februar 1957 vorgestellt hatte, kannte Blocher zwar nicht persönlich, aber während seines Studiums lernte er dessen Sohn Werner Stoll kennen und schätzen. Durch ihn begegnete er einer Ästhetik, die in Oskar Reinharts Sammlung vorgezeich-

net und in den Dreissigerjahren publik gemacht worden war und die in der Sammlung Stoll eine grossartige Replik gefunden hat. Stoll hatte 1934 mit dem Erwerb seiner ersten Bilder begonnen und am Ende seines Lebens neben Meisterwerken von Camille Corot, Claude Monet, Auguste Rodin und Paul Cézanne auch ein herausragendes Ensemble an Schweizer Kunst zusammengetragen. Darunter befanden sich dreiundachtzig Werke von Ferdinand Hodler, die der Basler Unternehmer in Arlesheim und Corseaux zu einem gewaltigen Überblick über das Lebenswerk dieses «Vaters der Schweizer Moderne» vereint hatte. Die Verbindung zu Reinharts Sammlung von Schweizer und deutscher Malerei, die 1932 in der Kunsthalle Basel, 1933 im Kunstmuseum Winterthur und 1939 im Kunstmuseum Bern öffentlich präsentiert wurde, zeigt sich nicht nur in Stolls Auswahl früherer Werke mit Hodlers naturalistischen Menschenbildern und *paysages intimes*, sondern auch in der ausserordentlichen Qualität. Blocher hat nun in seinem rund hundert Gemälde umfassenden Hodler-Bestand den Fokus mehr auf die reifen und späten Landschaften gelegt, denn die Figurenbilder sind ihm, wie er selbst sagt, in der Regel zu heroisch. Gleichwohl besitzt er einen kleinen *Holzfüller* und zwei Fassungen des *Mähers* (S. 72), mehrere schwörende *Hannoveraner*, darunter eine monumentale Fassung der Mittelfigur, sowie eine Studie zum *Rückzug von Marignano*. Die Landschaften in Blochers Sammlung zeigen hingegen vor allem Bergbilder und Seen mit Bergketten und sind in ihrer markanten hodlerschen Ausformung stilisierte Symbole einer grossen Naturharmonie. Dass sich für den Sammler auch eine politische Deutung aufdrängt, ist nicht verwunderlich, zumal Politik für ihn nicht vom Leben isoliert betrachtet werden kann: «Deshalb haben Hodlers Landschaften für mich auch eine politische Aussage», meinte der Sammler 2013 und sagte: «Seht nur, was ihr da Herrliches vor der Nase habt: Hebet däm Sorg!»

Hodler Politisch sind Hodlers Bilder insofern, als sie ein Stück Schweizer Heimat verkörpern und in ihrer eindringlichen Art von Menschenhand kaum berührte Berg- und Seelandschaften zu Chiffren einer bestimmten Vorstellung dessen machen, was die Schweiz für viele Menschen auszeichnet. Das grossartige Ensemble mit Werken von Ferdinand Hodler in der Sammlung Blocher hat freilich seine Vorläufer in anderen Sammlungen, etwa in jener von Max und Adda Schmidheiny oder jener des Zürcher Generalunternehmers Karl Steiner. Interessant ist allerdings, dass Blocher in den letzten dreissig Jahren zahlreiche Werke aus der Sammlung von Arthur Stoll erworben hat, darunter die grossartige *Schwarze Lütschine* (S. 4), den *Grammont* (S. 6), den frühen *Genfersee von Chexbres aus* (S. 85 u.) und das feine *Bildnis Berthe Jacques* (S. 61). Stoll hatte selbst einige seiner besten Hodler wiederum aus einer anderen bedeutenden Hodler-Sammlung gekauft, aus jener des Neuenburger Chocolatiers und Suchard-Erben Willy Russ-Young. Russ hatte zu Lebzeiten des Künstlers mit seinen zweiundneunzig Gemälden die vor der Sammlung Blocher grösste private Hodler-Kollektion zusammengetragen. Allerdings war er infolge der Weltwirtschaftskrise nach 1929 gezwungen, immer wieder Bilder daraus zu veräussern. So gelangten zwei Gemälde in die Sammlung von Oskar Reinhart, andere erwarb Arthur Stoll, und von dessen Erben gelangten sie über die Galerie Kornfeld zu Christoph Blocher. Der grosse *Grammont* (S. 6), der zuerst dem Maler Max Buri gehört hatte und später ebenfalls in die Sammlung Russ-Young gelangte, kam erst über Umwege – 2002 – in die Sammlung. Daneben

hat Blocher bedeutende Bilder aus anderen frühen Hodler-Kollektionen erworben, wie etwa *Die Dents du Midi von Champéry aus* und *Thunersee mit Stockhornkette mit Schnee* (S. 81), die einst dem Zürcher Bankier Adolf Jöhr gehörten. Besonders sind in dieser Hinsicht auch jene Bilder, die einst Hodlers Freund – und einem der ersten Hodler-Sammler überhaupt – gehört haben: dem Genfer Kaufmann Louis S. Günzburger, der selbst einmal einundsiebzig Werke von Hodler zusammengetragen hatte und aus dessen Kollektion die visionäre *Mondnacht – Eiger, Mönch und Jungfrau* (S. 58) stammt.

Blocher wählt seine Erwerbungen aber nicht strategisch aus, das heisst, er betrachtet seine Bilder nicht als Investition im Hinblick auf seinen posthumen Ruhm, wie dies Oskar Reinhart explizit betrieb, oder mit Spekulation auf einen finanziellen Profit, weshalb ihm Status- und Wertgewinn durch prestigeträchtige Provenienzen nicht wichtig sind. Er vergesse sogar den Preis eines Bildes nach dem Kauf, liess er einmal verlauten, denn «es ist für mich keine Kapitalanlage. Ich kaufe Kunst ihrer Schönheit wegen und der Freude, die sie mir bringt.» Viel wichtiger sind dem Sammler deshalb die authentische Kraft eines Kunstwerks, seine formale Qualität und die damit verbundene künstlerische Absicht. Darum entscheidet er über seine Erwerbungen «aus dem Bauch heraus». Dass diese Entscheide auffällig viele Parallelen zu Ankäufen von Arthur Stoll aufweisen, mag Zufall sein und mit dem Angebot auf dem Kunstmarkt erklärt werden, doch liegt dieser Verwandtschaft der beiden Sammlungen auch eine ähnliche ästhetische Empfänglichkeit zugrunde. Im Vergleich mit anderen Hodler-Sammlungen lässt sich nämlich Folgendes feststellen: Der ebenfalls umfangreiche Hodler-Bestand von Max und Adda Schmidheiny enthielt fast zur Hälfte Figurenbilder ebenso wie auch die Sammlung Stefanini, die aus fiskalischen Gründen in die Winterthurer Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte eingebracht wurde. Bei Stoll und Blocher aber überwiegt Hodlers Landschaftsbild.

Anker Die Verbindung zur Sammlung Stoll lässt sich auch in der noch grösseren Werkgruppe von Albert Anker nachweisen, denn Blocher besitzt ebenfalls zahlreiche Gemälde und Aquarelle, welche einst dem Basler Pharmaunternehmer gehörten. Dabei sind an erster Stelle *Der Schulspaziergang* (S. 20), *Der Bibelleser / Lesender alter Mann* und *Die Genesende I* (S. 19) zu nennen. Viele von Blochers Anker stammen allerdings aus weniger bekannten, dafür viel älteren Sammlungen mit Werken des Inser Meisters.

Weshalb Blocher eine ausgeprägte Vorliebe für den Schweizer Hauptmeister der Genremalerei des 19. Jahrhunderts hegt und die grösste je existierende Sammlung mit Werken Ankers aufgebaut hat, erläuterte er selbst wiederholt. Als Erklärung führt er die frühen visuellen Eindrücke aus seinem Elternhaus an, denn sein Vater hatte daheim Reproduktionen von Werken Albert Ankers aufgehängt. Gleichwohl sei hier ein kleiner Exkurs zur Herkunft des Sammlers erlaubt.

Christoph Blocher wurde 1940 als siebtes von elf Kindern des Pfarrers der Gemeinde Laufen am Rheinflall geboren, also im äussersten Zipfel des Kantons Zürich an der Grenze zum Kanton Schaffhausen und zu Deutschland. Die Familie lebte im dreigeschossigen Pfarrhaus von 1603 in unmittelbarer Nachbarschaft zum Schloss Laufen und nahe den tosenden Wassermassen des Rheinflalls. Zusammen mit der einfachen spätgotischen Saalkirche aus dem 15. Jahrhundert bildet es ein beindruckendes Ensemble. Im Innern hat die Kirche eine gewölbte Holzdecke und einen hohen Chor mit Sterngewölbe



Giovanni Giacometti, *Piazzetta*, 1925, Öl auf Leinwand, 70 × 65 cm.



Giovanni Giacometti, *Mattino d'inverno*, 1914, Öl auf Leinwand, 81 × 85 cm.



Giovanni Giacometti, *Maternità*, 1908, Öl auf Leinwand, 103,5 × 91 cm.

von 1516, über dessen Bogen Blochers Vater anlässlich der Kirchenrenovation von 1948 in gotischen Lettern einen Sinnspruch von Huldrych Zwingli anbringen liess: «Warlich, warlich, Gottes Wort wirt so gwüss sinen Gang haben als der Ryn; den mag man ein Zyt wol schwellen, aber nit gstellen.» Damit ist im übertragenen Sinne gemeint, dass sich Gottes Wort – oder besser seine Gnade – in der Welt durchsetzt genauso wie der Rhein, der seit Jahrtausenden den Rheinfall hinuntertauscht und den man zwar stauen, aber nie ganz aufhalten kann. In diesem ländlichen Umfeld erhielt Christoph Blocher die ersten visuellen Eindrücke, in seiner Lebenseinstellung geprägt wurde er aber von einem «eminent theologischen Milieu». Hier erlebte der Knabe die Kraft des Wortes, hier erhielt er Sicherheit und Zuversicht aus dem Glauben an Gott, der ihm zur Richtschnur werden sollte, denn, so meinte er in späteren Jahren, «ein Mensch – auch der Politiker und Unternehmer – hat es nötig, mit allen seinen Lebensbelangen unter das Gericht und unter die Gnade Gottes gestellt zu werden.»

Die Vorliebe für Ankers Werk ist deshalb vielschichtig: Neben der biografischen Komponente der ersten empirischen Erfahrungen ist auch der Wirklichkeitsanspruch Ankers von Bedeutung. Schliesslich hat dieser mit einer von der evangelischen Theologie geprägten Lebenseinstellung sein gesamtes Œuvre geschaffen. Nicht umsonst wurden seine ehrgeizigsten Kompositionen mit «aufgeklärten protestantischen Predigten» verglichen. Zudem sind es sicher Ankers Motive und vor allem seine Menschenbilder, die den Pfarrerssohn und gelernten Landwirt Blocher besonders berühren: die naturalistisch-akribischen – wirklichkeitsnahen – Schilderungen der Landbevölkerung aus dem Berner Seeland und dem Emmental, bei der die psychologisch eindringliche Darstellung eines Individuums auf allgemein menschliche, zeitlos gültige Verhaltensweisen und immer wiederkehrende Eigenschaften verweist. Dabei sind es meist Zuversicht verströmende Bilder mit Kindern und Jugendlichen, die vor dem Erwachsenenleben stehen, sowie mit alten Menschen, die dessen Mühen gemeistert haben und trotz aller Erschöpfung nicht mit ihrem Schicksal hadern. Deshalb zeigt Anker berufstätige Menschen oft am Ende ihrer Laufbahn wie beim *Gemeindeschreiber* (S. 27) und beim *Quacksalber* (S. 13) oder als Hüter des hoffnungsvollen Nachwuchses wie in der *Turnstunde* (S. 23). Dass dieser geliebte Nachwuchs, dass überhaupt geliebte Menschen durch Gottes Wille plötzlich aus dem irdischen Leben abberufen werden, hat Anker schon früh erfahren, als er im Alter von sechzehn Jahren seine Mutter und seinen älteren Bruder Rudolf verlor und kurz darauf auch seine besonders geliebte Schwester Louise. Im frühen Bild *Die kleine Freundin* (S. 14), welches dem Sammler besonders am Herzen liegt, mag Anker seine schmerzhafteste Erfahrung aus der Jugend nochmals verarbeitet haben. Später aber, als sein erster Sohn Ruedi 1869 zweijährig starb, nahm er in einem rasch gemalten Bild vom toten Büblein Abschied und kritzelte die bewegenden Worte in die Farbschicht: «Der liebe, liebe Ruedeli.» Danach konnte Anker in seinem Schmerz längere Zeit nicht mehr malen. Gleichwohl hat er solche Schicksalsschläge angenommen und mit diesen Prüfungen nicht gehadert. Im Alter freute er sich sogar auf den eigenen Tod. Der Kunsthistoriker Matthias Frehner schloss daraus: «Wenn Anfang und Ende bejahend erfahren werden, so die vertrauensvolle protestantische Botschaft von Ankers Bildwelt, liegt es im Vermögen des Einzelnen, auch den zu leistenden Einsatz zuversichtlich zu bewältigen.»

Dass diese positive Haltung zum Leben dem eigenen Erfahrungshorizont des Sammlers entspricht, mag manchen erstaunen, doch findet sie sich in seiner persönlichen Wahrnehmung des Künstlers wieder, wenn er etwa über Anker sagt: «Er malt den Menschen, der die Härte des Lebens besteht. Er (ver)kündet nicht das Ideal eines von Arbeit, Mühsal, Härte, Entsagung, Schmerz und Leid befreiten Lebens, sondern die Wirklichkeit. Er zeigt, dass gerade ein solch mühsames Leben bestanden werden kann und bestanden wird.»

Darin kommt eine bestimmte Haltung zum Ausdruck, mit der Christoph Blocher in seinem ganzen Leben den täglichen Herausforderungen entgegentritt. So bekundet der Sammler selbst: «Ich schätze und liebe Ankers standhafte Zuversicht und erkenne einen tiefen inneren Zusammenhang meiner Anker-Liebhaberei mit all dem, was ich sonst noch so tue.» Insofern wird verständlich, weshalb der Pfarrerssohn, der gelernte Bauer, der Jurist, Unternehmer und schliesslich der Kunstfreund Blocher für Ankers Bilder seit jeher empfänglich war. Sie vermitteln eine positive Wahrnehmung des Lebens und damit Hoffnung, wie er selbst wiederholt betont und mit einer Aussage des Künstlers untermauert, welche in biblischer Akzentuierung besagt: «Siehe, die Erde ist nicht verdammt.»

Giacometti Auffällig an der Sammlung Blocher ist eine weitere Parallele zu den Sammlungen von Arthur Stoll und Oskar Reinhart: das Fehlen einer gewichtigen Werkgruppe von Cuno Amiet. Reinhart besass zwar das bedeutende frühe *Stilleben mit Äpfeln und Tomaten* und zwei einfache Winterlandschaften, Stoll hatte ein schönes Selbstbildnis und ein Porträt von Greti, und Blocher besitzt zwei Landschaften und ein Mädchenbildnis, aber eine markante Position innerhalb aller drei Kollektionen hat Amiet nicht erlangen können. Zu unbestimmt – ja disparat und zu wenig authentisch – schien den drei Sammlern das vielfältige Schaffen des Solothurners, ungeachtet dessen, dass er neben Hodler und Giovanni Giacometti zu den Wegbereitern der Schweizer Moderne zählt. Hingegen haben alle drei Sammler umfassende Werkgruppen von Giovanni Giacometti aufgebaut. Hier allerdings ist jene von Blocher wiederum die grösste und umspannt auch frühe unter dem Einfluss Giovanni Segantinis entstandene Hauptwerke wie *Natale*. Der Fokus liegt allerdings auf den reifen und späten Landschafts- und Menschenbildern, in denen eine expressive Farbgebung und eine freie, rhythmische Pinselschrift die Wirklichkeitseindrücke in ein System von Flächen und Strukturen transformieren.

Dietrich Zu erwähnen ist eine weitere Vorliebe, die in der Sammlung Blocher und in der Sammlung Stoll anzutreffen ist: die neue Sachlichkeit Schweizer Prägung. So wurde der Platz, den der Basler Niklaus Stoecklin beim Basler Pharmaunternehmer Stoll eingenommen hatte, beim Emser Kunststoffproduzenten Blocher vom Thurgauer Adolf Dietrich besetzt. Auch hier spielen für die Wertschätzung des Malers wie bei Anker frühe Kindheitserfahrungen eine Rolle, denn Blochers Patentante war mit dem Pfarrer an der Stadtkirche in Frauenfeld und später in Sulgen verheiratet, der eine Reihe von Werken Dietrichs besass. Bei ihm hat der Sammler als Kind die ersten Bilder dieses Grenzgängers zwischen realistischer und naiver Kunst gesehen. Dass dessen Darstellungen des naturgewollten Jahresablaufs von Saat und Blüte, von Ernte und Brachzeit in ihrer sachlichen Glaubhaftigkeit dem ausgebildeten Bauern und Naturmenschen Blocher



Giovanni Giacometti, *Monte Forno*, 1921, Öl auf Leinwand, 115,5 × 107,5 cm.



Ferdinand Hodler, *Der Mäher*, 1912, Öl auf Leinwand, 60,5 x 89,5 cm.

gefallen, ist nur naheliegend, wenn man sich an Dietrichs Naturbezogenheit und Leben als Kleinbauer erinnert. Inzwischen sind rund zwanzig Gemälde in die Sammlung Blocher gekommen, darunter so herausragende Meisterwerke wie die minutiös ausgeführten, farblich nuancierten Winterlandschaften, die präzise beobachteten *Drei Blumensträuße* (S. 87) und die ungewohnte Darstellung des Rheintals aus der Vogelperspektive (S. 94/95). Mit Blochers Ensemble lässt sich die besondere Qualität von Dietrichs Schaffen gültig darstellen und zugleich zeigen, weshalb der Meister aus Berlingen zu den bedeutendsten Schweizer Malern des 20. Jahrhunderts zählt.

Sammlerglück und Sammlerstolz Als von intuitiven Entscheidungen geleiteter Kunstsammler zeigt Blocher mehrere Eigenschaften, die für Sammler typisch sind. So freut er sich nicht etwa aus Geiz, wenn er ein Bild für wenig Geld ersteigern kann, sondern weil er die bis zum letzten Moment währende Spannung und Ungewissheit über den Ausgang leidenschaftlich genießt. Freilich gibt ihm seine Sammlung auch ein gewisses Kontroll- und Machtgefühl, etwa dann, wenn er alle drei Versionen von Giacomettis *Maternità* (S. 69) kauft und damit deren Streuung kontrolliert. Unbemerkt blieben seine Erwerbungen in den letzten dreissig Jahren allerdings nicht. Das mag mit der gesteigerten öffentlichen Sichtbarkeit zusammenhängen, die er nicht erst seit seiner Wahl zum Bundesrat erreicht hat, aber auch mit seinen grosszügigen Leihgaben an Ausstellungen im In- und Ausland. Ein anderer Gigant der Schweizer Wirtschaftsgeschichte und Kunstsammler – Emil Georg Bührle – hat das Problem des vorübergehenden Teilens des eigenen Kunstbesitzes mit der Allgemeinheit folgendermassen kommentiert: «Nun liegt es aber glücklicherweise in der menschlichen Natur, dass nur ganz hartgesottene Seelen wirklich oder auch nur vermeintliche Schätze besitzen können, ohne diese – aus mehr oder weniger menschlichen bis allzu menschlichen Regungen heraus – auch ihren Mitmenschen bekannt und anschaulich zu machen. Mit dieser Mitteilung aber kommt zwangsläufig ein ebenso delikates wie wichtiges Regulativ zum Spielen: nämlich die Kritik.»

Die Kritik an der Sammlung Blocher wird vor allem auf die beschränkte Auswahl an Künstlern und Strömungen abzielen, auf die Tatsache, dass es keine Ausländer und keine Vertreter der Avantgarde in der Sammlung gibt. Das konzentrierte – für einige Beobachter eher reduzierte – Spektrum der sammlerischen Interessen liess deshalb in den Augen vieler die Qualität von Schweizer Kunst um 1900 in den Schatten politisch-ideologischer Bewertungen abgleiten. Dabei ist diese Kunst dem Tagesgezänk der ästhetischen und inhaltlichen Bewertung enthoben, denn die Werke von Hodler, Anker und Giacometti haben neben jenen der anderen in der Sammlung vertretenen Maler den harten Test der Zeit längst bestanden. Im von Moden und Hektik bestimmten Kunstbetrieb unserer Tage sind sie von verlässlicher Konstanz und befriedigen das menschliche Bedürfnis nach Orientierung, Harmonie und Sicherheit. Dies ist vermutlich ein wesentlicher Grund für die Zusammensetzung der Sammlung. Ebenso typisch ist aber für Blocher die Konzentration der Kräfte auf ein bestimmtes Sammelgebiet, entspricht dies doch seiner alten unternehmerischen Maxime: «Wenn Sie wenig richtig machen, haben Sie Erfolg. Und wenn Sie zu viel machen, haben Sie keinen Erfolg, weil Sie sich verzetteln.» Freilich könne er sich auch französische Impressionisten leisten, und es gebe vieles in der europäischen

Malerei, das ihm gefalle, aber als Sammler, so sagt er, müsse er nicht von allem etwas haben, da wolle er sich lieber konzentrieren.

Hier steht Blocher im klaren Gegensatz etwa zu Oskar Reinhart, Josef Müller und Arthur Stoll, die alle ihre Schweizer Kunst im internationalen Kontext verankert und mit Meisterwerken der europäischen Malerei konfrontiert haben. Bei Reinhart hatte dies einen klar definierten pädagogischen Zweck, der mit dem unumstösslichen Sendungsbewusstsein des Sammlers erklärbar ist, errichtete dieser doch seine Stiftung 1940, «um damit den Sinn für gute Kunst zu fördern». In dieser Hinsicht sammelt Blocher aus ebenso egoistischem Antrieb, allerdings ohne ihn mit einer karitativen Bestimmung – oder einem Unsterblichkeit verheissenden Monument – zu verklären, weil ihm die Bilder, die er kauft, einfach gefallen. Darüber hinaus gibt es eine weitere Verwandtschaft im Umgang mit dem eigenen Besitz: Wie bei Oskar Reinhart und Josef Müller ist bei Blocher das Umhängen der Bilder ein ständiger Prozess der Auseinandersetzung mit der eigenen Sammlung. Dabei sollten immer bessere Kombinationen erreicht und die Wirkung der einzelnen Werke verstärkt werden, um sie jener Ordnung anzunähern, in der jedes Bild seine überzeugendste Kraft entfalten kann. Insofern ist die Sammlung in Herrliberg und im Schloss Rhäzüns ganz und gar Ausdruck seiner persönlichen inneren Weltanschauung, die er mit seiner Gattin Silvia teilt. Wie Josef Müller hatte Blocher aber niemals die Absicht, eine Sammlung aufzubauen, vielmehr sei sie quasi das Resultat seiner Rezipienten – jener Kunsthistoriker, die ihm gesagt hätten, dass er eine bedeutende Kunstsammlung besitze. Angesichts der gewaltigen Investitionen in seine Erwerbungen fällt es aber nicht leicht, zu glauben, dass sich der Unternehmer Blocher des kunsthistorischen Stellenwerts und der Konsequenz seiner Bilderansammlung nicht schon vorher bewusst gewesen sei. Freilich fehlt ihm in der Kunst ein ausgeprägtes Sendungsbewusstsein, wie dies Oskar Reinhart gezeigt hat. Der manische Trieb des Hortens und der Wille, möglichst alles zu besitzen und damit zu kontrollieren, wie bei Josef Müller oder Bruno Stefanini, fehlt ihm sogar ganz, denn nicht die Grösse seiner Sammlung ist ihm wichtig, sondern die Qualität der einzelnen Werke. Weil zudem für ihn weder Moden noch geschäftliche Spekulation beim Kauf von Bildern eine Rolle spiel(t)en, zählt für ihn schliesslich der persönlich subjektive Wert des erworbenen Gegenstandes.

Selbst hat Blocher wiederholt kommuniziert, dass seine Sammlung noch lange nicht abgeschlossen sei; für einen echten Sammler wird sie auch nie wirklich komplett sein können, denn der Sammlertrieb manifestiert sich ja gerade darin, dass der Getriebene immer wieder einen Grund findet, den bisherigen Besitz zu ergänzen. Inzwischen wurden auch «Randzonen» um den Kern mit Hodler, Anker, Giacometti und Dietrich angefügt, ohne eine Vollständigkeit anzustreben. So runden Bilder und kleinere Werkgruppen von Alexandre Calame sowie von dessen Schülern Johann Gottfried Steffan und Robert Zünd (S. 75, 76, 77) den Bereich Landschaftsmalerei vor Hodler ab und vertreten einen akribischen Naturalismus, der das unpatetische Sujet mit einfacher, schlichter Empfindung verbindet. Gerade Steffan, der in München der «deutsche Calame» genannt wurde und dort die im Sommer in der Schweiz skizzierten Motive im Atelier arbeitete, hat auf seiner Suche nach der unberührten Natur die Alpen als nationalen Bildgegenstand von der übersteigerten Genfer Tradition zur naturalistischen Freilichtmalerei geführt. Zünd hingegen

hat in der *paysage intime*, im unspektakulären Naturausschnitt, mit absoluter Präzision einen unverwechselbaren Zusammenklang von Realität und schöpferischem Idealismus gefunden. In seinen Bildern hielt er meisterhaft Orte und Stimmungen der Zentralschweiz in einer atmosphärischen Dichte fest, die sogar «die Empfindungen verschiedener Temperaturen» vermittelt – und damit eine zeitlose Wirklichkeit. Zünds Freund Rudolf Koller dokumentiert ebenfalls die Verbindung von präzisiertem Naturstudium, insbesondere des Tieres, mit einer nicht das Ideale, sondern das Charakteristische suchenden Wahrnehmung.

Neben der heimischen Landschaft reflektieren Sittenbilder Wertvorstellungen von Umwelt und sozialem Gefüge – oder deren Veränderungen. Hier ist das Beispiel des Waadtländers Benjamin Vautier zu nennen, der im 19. Jahrhundert neben Anker zu den führenden Genremalern der Schweiz zählte, obwohl er den grössten Teil seines Lebens in Düsseldorf tätig war. Als Sohn eines calvinistischen Pfarrers hat er das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft sowie von Kirche und Staat immer wieder thematisiert und in zahlreichen Darstellungen der Landbevölkerung einen idealtypischen Gesellschaftsentwurf geliefert. Daneben umfasst die Gruppe mit Genrebildern in der Sammlung Blocher auch mehrere Werke von Édouard Castres, Max Buri und Édouard Vallet und findet einen weiteren Höhepunkt in ein paar besonders schönen Gemälden und Zeichnungen von Giovanni Segantini. Dieser hat in seiner spirituellen Naturmythologie nicht nur zeitlose Chiffren des europäischen Symbolismus geschaffen, sondern auch eindringliche Bilder einer Gegenwart zur fortschreitenden Industrialisierung der Schweiz. Dazu gehört *Riposo all'ombra – Ruhe im Schatten* (S. 79), ein Werk, das ohne spektakuläres Alpenrepertoire eine sich im Gras ausruhende Frau zeigt, die in ihrer Erschöpfung zur Figur elementaren Daseins wird. Darauf ist der Sammler besonders stolz, denn er besitzt damit eines der letzten zwei Hauptwerke des Künstlers in Privatbesitz.

Mit Segantini wird eine Position markiert, die wie die Gemälde von Félix Vallotton den mehrere hundert Werke umfassenden Kernbestand der Sammlung in der Moderne abrundet. Daraus ergibt sich

schon jetzt, dass die Sammlung Christoph Blocher trotz der vorläufigen Natur, welche sie für ihren Besitzer haben mag, in der Qualität der einzelnen Bilder ebenso wie in der hohen Anzahl und Dichte der einzelnen Werkgruppen die derzeit wichtigste und schönste private Sammlung mit Schweizer Kunst um 1900 ist.

Grossartige Sammlungen werden oft von Menschen aufgebaut, die innerhalb ihrer Umwelt eine einflussreiche Position und Wohlstand erlangt haben und sich infolgedessen keine Illusionen über den Charakter ihrer Mitmenschen machen. Das ist auch bei Christoph Blocher der Fall. Zwar sind seine Kunstwerke nicht zu seinen engsten Vertrauten geworden, wie dies zum Beispiel für Josef Müller und Kardinal Mazarin belegt ist, denn seine engste Vertraute ist bekanntlich seine Gattin Silvia. Der Umstand aber, dass er sich in rastlosen Nächten oder nach anstrengenden Tagen bei seinen Bildern aufhält und sich durch sie auf positive Gedanken bringen lässt und sich erfreut, zeigt, dass selbst für einen der mächtigsten Menschen dieses Landes neben Gott die Macht der Kunst unergründlich und gewaltig ist.

Marc Fehlmann studierte Klassische Archäologie und Kunstgeschichte an den Universitäten von Basel und Zürich sowie Museumskunde am Courtauld Institute of Art in London. Während seines Studiums arbeitete Fehlmann am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK) in Zürich und am Kunstmuseum Solothurn. Von 1999 bis 2004 war er Konservator am Kunstmuseum Bern. Anschliessend folgten Forschungs- und Lehrtätigkeiten an den Universitäten von Zürich, Oxford und an der Eastern Mediterranean University (EMU) in Famagusta, Zypern. Im Mai 2012 übernahm er die Leitung der beiden Winterthurer Museen Oskar Reinhart am Stadtgarten und Museum Briner und Kern. Ab 2016 übernimmt Marc Fehlmann die Funktion des Sammlungsdirektors am Deutschen Historischen Museum in Berlin.

Robert Zünd, *Eichwaldlichtung*, Datierung unklar, Öl auf Leinwand, 76,5 x 52 cm.





Robert Zünd, *Schellenmatt mit Kühen*, Datierung unklar, Öl auf Leinwand, 61,5 × 81,5 cm.



Robert Zünd, *Am Vierwaldstättersee mit Blick auf den Vitznaustock*, Datierung unklar, Öl auf Leinwand, 85 × 113 cm.



Max Buri, *Tanzmusikanten*, 1905, Öl auf Leinwand, 115 x 176 cm.



Giovanni Segantini, *Riposo all'ombra*, 1892, Öl auf Leinwand, 45 x 68 cm.



Ferdinand Hodler, *Thunersee von Leissigen aus*, um 1909, Öl auf Leinwand, 55,5 x 46 cm.



Ferdinand Hodler, *Thunersee mit Stockhornkette mit Schnee*, 1913, Öl auf Leinwand, 60,5 x 89,5 cm.

F. Hodler.



Ferdinand Hodler, *Genfersee mit Savoyer Alpen*, 1906, Öl auf Leinwand, 64 x 48,5 cm.



Ferdinand Hodler, *Genfersee mit Savoyer Bergen*, 1911, Öl auf Leinwand, 52,5 x 72,5 cm.



Ferdinand Hodler, *Genfersee mit Jura*, um 1911, Öl auf Leinwand, 45,5 x 56,5 cm.



Ferdinand Hodler, *Der Genfersee von Chexbres aus*, um 1911, Öl auf Leinwand, 71 x 89 cm.



Ferdinand Hodler, *Der Genfersee von Chexbres aus mit fünf Bäumen*, 1889, Öl auf Leinwand, 100,5 x 130 cm.



Der Kompromiss als Sprungfeder für die Konfrontation

Es wurde von links und von rechts schon viel darüber geschrieben, wie sich die Ausnahmestellung von Christoph Blocher in der Schweizer Politiklandschaft erklären lässt. Spannend an der neuen Deutung des Wirtschaftsprofessors Reiner Eichenberger ist der Ansatz, das Phänomen Blocher nicht aus dessen Person oder Botschaft zu begreifen, sondern aus den realpolitischen Strukturen der Schweiz, gegen die Blocher immer wieder ankämpft und die ihm zugleich für seinen Kampf den roten Teppich ausrollen.

Text REINER EICHENBERGER

Christoph Blocher dürfte zugleich der verehrteste und der am meisten verschriene lebende Schweizer Politiker sein. Für viele ist er ein visionärer und innovativer Kämpfer für Freiheit und direkte Demokratie, der Entscheidendes für Unabhängigkeit und Wohlstand der Schweiz geleistet hat und leistet. Andere sehen in ihm einen sturen Neinsager und laut polternden Zürcher, der nicht zum konkordanzorientierten System der Schweiz passt, die direkte Demokratie missbraucht und eine Bedrohung für die Schweiz darstellt. Doch in manchem sind sich Anhänger und Kritiker auch einig: Christoph Blocher ist ein ausserordentlich kraftvoller und einflussreicher Politiker, mit einer herausragenden Karriere, einer eigenen Handschrift und sogar einem hohen Bekanntheitsgrad und vielen Bewunderern im Ausland.

Wie kann das Phänomen Blocher erklärt werden? Viele Anhänger halten ihn einfach für aussergewöhnlich leistungsfähig. Manche Kritiker behaupten, sein Erfolg habe stark mit seinen finanziellen Möglichkeiten zu tun, und er spreche niedrige Instinkte an, was gefährlich einfach sei. Andere meinen, er habe hervorragende kommunikative Fähigkeiten. Er könne nicht nur bestens in sehr unterschiedlichen Spielarten kommunizieren – etwa ganz einfach und klar, holzschnittartig populistisch, humorig unterhaltend, feurig engagiert, ruhig überlegen, erregt gestikulierend, konzis sachorientiert und auch sezierend akademisch –, sondern er beherrsche wie nur ganz wenige den schnellen und gezielten Wechsel zwischen den verschiedenen Diskursformen. Deshalb drohen selbst Gegner, die sich auf ihn einlassen, seinen Argumenten zu erliegen. Das könnte erklären, weshalb ihn viele Kritiker so prinzipiell ablehnen. Zuweilen beschleicht einen das Gefühl, sie hielten sich an Odysseus' Rezept, angesichts von Sirenengesängen der eigenen Entourage Wachs

in die Ohren zu träufeln und sich selbst an den Mast binden zu lassen, um nur ja nicht den Sirenen zu erliegen.

Im Folgenden wird nicht versucht, Christoph Blochers Leistungen, Erfolge und Misserfolge darzustellen oder seinen Charakter zu zeichnen. Vielmehr soll der grosse Bogen seiner politischen Karriere verständlicher gemacht werden: Ein überaus erfolgreicher Zürcher Unternehmer mit grossen intellektuellen und kommunikativen Fähigkeiten, mit Begeisterung für die Schweizer Institutionen will die Schweizer Politik verändern und wird deshalb auch noch Politikunternehmer. Wie aber kann er mit der Schweizer Politik nicht zufrieden sein, wenn er von ihren Institutionen begeistert ist? Weshalb kann er auf pointierte Opposition setzen, wo das doch so nicht ins Schweizer System zu passen scheint? Für Christoph Blochers Werdegang ist neben seinen persönlichen Fähigkeiten und Charakterzügen vor allem ein Aspekt entscheidend: Er ist selbst ein Produkt der schweizerischen politischen Institutionen. Um das verständlich zu machen, muss zuerst ein Bild der Schweizer Institutionen gezeichnet werden.

Institutionen schaffen Konkordanz Prägend für die Schweiz und in dieser Intensität weltweit einmalig sind ihre direkte Demokratie und ihr kleinräumiger Föderalismus mit grosser Autonomie von Kantonen und Gemeinden. Das sind denn auch die Institutionen, die Christoph Blocher genauso positiv sieht wie die moderne politisch-ökonomische Forschung.¹

Das dritte einmalige Charakteristikum ist die Konkordanz, also die Tatsache, dass die Regierungen von Bund, Kantonen und Kommunen parteilich stark durchmischt sind und oft alle wichtigen poli-

tischen Kräfte in sich vereinen. Als Ursache der Konkordanz, die anders als direkte Demokratie und Föderalismus nicht explizit in der Verfassung festgeschrieben ist, wird zumeist die direkte Demokratie benannt. Die Politiker wollten sich gegen Referenden absichern und holten deshalb alle Kräfte ins Boot. Oft wird auch vermutet, die Wähler hätten eine Präferenz für Konkordanz und würden deshalb bewusst Politiker unterschiedlicher Parteien in die Regierungen wählen. Regelmässig wird sodann behauptet, infolge der Konkordanz sei der repräsentativ-demokratische Wettbewerb in der Schweiz schwächer als in anderen Ländern, in denen die Mehrheitsverhältnisse im Parlament und die Regierungsmacht regelmässig zwischen den Parteien wechseln würden. Doch das alles ist unvollständig bis falsch.

Erstens ist das Schweizer System extrem wettbewerblich. Nur findet der Wettbewerb nicht durch abrupte Wechsel der gesamten Regierungsmacht oder der Parlamentsmehrheit statt, sondern viel feiner abgestuft und leiser. Feiner, indem die Sitzzahl und damit der relative Einfluss der Parteien in den Parlamenten und Regierungen oft wechseln. Zudem ist der innerparteiliche Wettbewerb sehr stark, weil die Wähler bei den Nationalratswahlen und den kantonalen Wahlen nicht an die vorgegebenen Parteilisten gebunden sind, sondern ihre Stimmen kumulieren und panaschieren können. Leiser, weil es im schweizerischen System ohne klare Trennung zwischen Regierungsmehrheit und Opposition eben keine typische Opposition gibt, die laut und stereotyp alles verdammt, was die Regierung will, nur um es dann ähnlich selbst anzustreben, wenn sie einmal an der Macht ist.

Zweitens ist Konkordanz die Folge der zumeist verkannten, wahren dritten typisch schweizerischen Institution, ihrer Wahlver-

fahren. In der Schweiz werden anders als überall sonst die allermeisten wichtigen politischen Ämter im Mehrheitswahl- oder Majorzverfahren vergeben. Das gilt explizit für die volksgewählten Ständeräte und die Regierungsmitglieder in fast allen Kantonen² sowie die parlamentsgewählten Bundesräte. Es gilt aber auch implizit für die Nationalräte aus den kleinen Kantonen mit nur einem Sitz und annähernd für diejenigen aus Kantonen mit zwei Sitzen. Natürlich gibt es auch in anderen Ländern Parlaments- und Präsidentenwahlen im Majorzverfahren, aber nirgends werden alle wichtigen Regierungsmitglieder von Volk oder Parlament in Mehrheitswahlen gewählt, und nur sehr selten finden Mehrheitswahlen mit einer so vielfältigen Parteistruktur statt. Normalerweise führen Mehrheitswahlen zu einem Zwei- oder Dreiparteiensystem. In der Schweiz hingegen sorgen die Proporzwahlen im Nationalrat dafür, dass die parteiliche Vielfalt sehr gross bleibt. Deshalb hat die Schweiz ein weltweit einmaliges Vielparteiensystem mit Majorzwahlen für die wichtigsten Ämter. Das prägt die Anreize und so das Verhalten ihrer Politiker.

Theorie: Mehrheitswahl und Bürgernähe Die meisten Politiker bevorzugen Ämter, die ihnen viel persönlichen Einfluss geben. Sie möchten lieber einer der 46 Ständeräte als einer der 200 Nationalräte und zumeist lieber eines der wenigen Regierungsmitglieder als einer der vielen Parlamentarier sein. Wenn nun die bevorzugten Ämter fast ausschliesslich in Majorzwahlen vergeben werden – also an die Kandidaten, die eine absolute oder relative Mehrheit der Stimmen erringen –, können die Kandidaten im Normalfall keine extremen Positionen einnehmen, sondern müssen möglichst die Mitte des politischen Spektrums der Wähler repräsentieren. Übertragen auf



Bernhard Schobinger, Blützblätter-Kette, 1988, © 2015, ProLiteris, Zürich

19. September – 15. November

Wege der Sammlung V

ADRIAN SCHIESS
BERNHARD SCHOBINGER
ANNELIES ŠTRBA

Schenkung Sammlung Graber

Richard Tuttle
Replace the Abstract Picture Plane IV

Dorfstrasse 27 | 6301 Zug | www.kunsthausezug.ch

Kunsthause Zug

Entscheidungen, über die nach dem Parlament auch noch das Volk befindet, bedeutet das, dass die Politiker möglichst wie die Mehrheit der Bürger stimmen und in diesem Sinne «volksnah» sein müssen. Tatsächlich tun das die meisten Schweizer Majorzpolitiker sowie die National-, Kantons- und Stadträte, die gern in ein solches Amt aufsteigen möchten, ganz unabhängig davon, bei welcher Partei sie sind.³ Als Folge steht den Wählern zumeist eine Auswahl an Politikern zur Verfügung, die sich von ihren grundsätzlichen Positionen kaum oder nur wenig unterscheiden. Die Wähler stützen ihre Entscheidung deshalb vermehrt auf andere Charakteristika der Kandidaten, insbesondere auf deren wahrgenommene Kompetenz, aber auch auf oberflächlichere Aspekte wie Wohnort, Beruf, Geschlecht, Alter etc. So ist es dann zum Beispiel bei einer kantonalen Regierungsratswahl mit sieben Regierungssitzen höchst unwahrscheinlich, dass aus Sicht eines typischen Wählers eine Partei sieben Kandidaten hat, die ihm alle besser gefallen als der attraktivste Kandidat aller anderen Parteien. Folglich verteilt er seine Stimmen zumeist auf Kandidaten verschiedener Parteien. Anders gesagt, es ist ausgeschlossen, dass eine Partei sieben Kandidaten hat, die jeweils einer Mehrheit der Wähler besser gefallen als der attraktivste Kandidat einer der anderen Parteien. Deshalb lohnt es sich für keine Partei, sieben Kandidaten aufzustellen. Das Resultat ist dann genau das, was wir heute sehen: Die Regierungen und auch der Ständerat setzen sich aus Politikern aus allen wichtigen Parteien zusammen, die Unterschiede zwischen den Amtsinhabern sind oft kleiner als diejenigen zwischen den Amtsinhabern und ihren eigenen Parteien, und sie können trotz unterschiedlicher Parteizugehörigkeit wenigstens aus Sicht von ausländischen Beobachtern erstaunlich gut zusammenarbeiten.

Das Gleiche gilt bei Bundesratswahlen. Keine Partei verfügt über sieben Kandidaten, die einer Mehrheit aller Parlamentarier näherstehen als alle anderen Kandidaten aller anderen Parteien. Entsprechend ergäbe sich auch ohne implizite (Zauber-)Formel eine Durchmischung des Bundesrates.

Realität: Mehrheitswahl und Classe politique Nicht nur einzelne Kandidaten, sondern ganze Parteien, die Regierungs- oder Ständeratssitze oder in kleinen Kantonen Nationalratssitze erobern wollen, müssen sich in die politische Mitte bewegen. Deshalb sind die Unterschiede zwischen den wichtigen Politikern ideologisch klein, und fast alle sind eher konsens- und kompromissorientiert. Das macht die Politik zuweilen ein wenig langweilig und visionslos. Aggressive Wahlkampagnen lohnen sich weniger als in einem klassischen Mehrheitswahlsystem mit nur zwei (oder drei) Parteien. Wenn es einer Partei unter viel Aufwand gelingt, eine andere zu beschädigen, profitieren davon vor allem die restlichen Parteien.

Auf den ersten Blick erscheint das vorteilhaft. Die Politiker müssen möglichst die Präferenzen einer Mehrheit der Wähler erfüllen, und sie machen nicht viel Klamauk. Doch Mehrheitswahlen haben einen gewichtigen Nachteil. Sie funktionieren so lange problemlos, wie die Politiker nicht ähnliche eigene Ziele verfolgen. Reale Mehrheitswahlen aber führen nicht dazu, dass die Politiker genau die politische Mitte vertreten. Sie haben einen gewissen Spielraum, der ihnen erlaubt, auch eigene Ziele zu verfolgen. Beispielsweise haben die Amtsinhaber gegenüber den Herausforderern einen natürlichen Vorsprung, der ihre Wiederwahl wahrscheinlicher macht und ihnen so erlaubt, von der Mitte des politischen Spektrums in der von ihnen

präferierten Richtung leicht abzuweichen. Solange die eigenen Ziele oder Ideologien zwischen den Politikern unterschiedlich sind, weichen sie in unterschiedlicher Richtung von der Mitte des politischen Spektrums ab. Bei Regierungs- und Parlamentsentscheidungen kompensieren sich ihre Abweichungen dann gegenseitig, sodass insgesamt wieder ziemlich genau die politische Mitte herauskommt. Wenn aber die Amtsinhaber in ähnlicher Richtung von der Mitte des Wählerspektrums abweichen, resultieren politische Entscheidungen, die systematisch vom Volkswillen abweichen.

Natürlich gibt es solche für Politiker typischen Ziele, die von den Interessen der Wähler abweichen. Für Politiker wird ihre Arbeit zumeist umso angenehmer und einfacher, je besser gefüllt die Geldtöpfe des Staates sind, je weniger die Bürger und Interessengruppen in ihre Geschäfte hineinreden können, je schwächer der Wettbewerb mit anderen staatlichen Einheiten ist und je enger ihre Politik an diejenige der wichtigen Partnerländer und internationalen Organisationen angepasst ist. Politiker tendieren deshalb dazu, von der Mitte des politischen Spektrums der Wähler abzuweichen und eher für hohe allgemeine Steuern (aber natürlich mit Erleichterungen für die eigene Klientel), eher gegen Ausbau und wenn möglich für Einschränkung der direkten Demokratie und eher für nationale und internationale Absprache und Koordination der Politik einzutreten. Natürlich gibt es viele gegenteilige Lippenbekenntnisse und auch echte Ausnahmen, die aber, um es verkürzt zu sagen, die Regel bestätigen. Deshalb dürfte auch die Schweizer Politik systematisch vom «Volkswillen» abweichen, wenn auch weniger als in anderen Ländern.

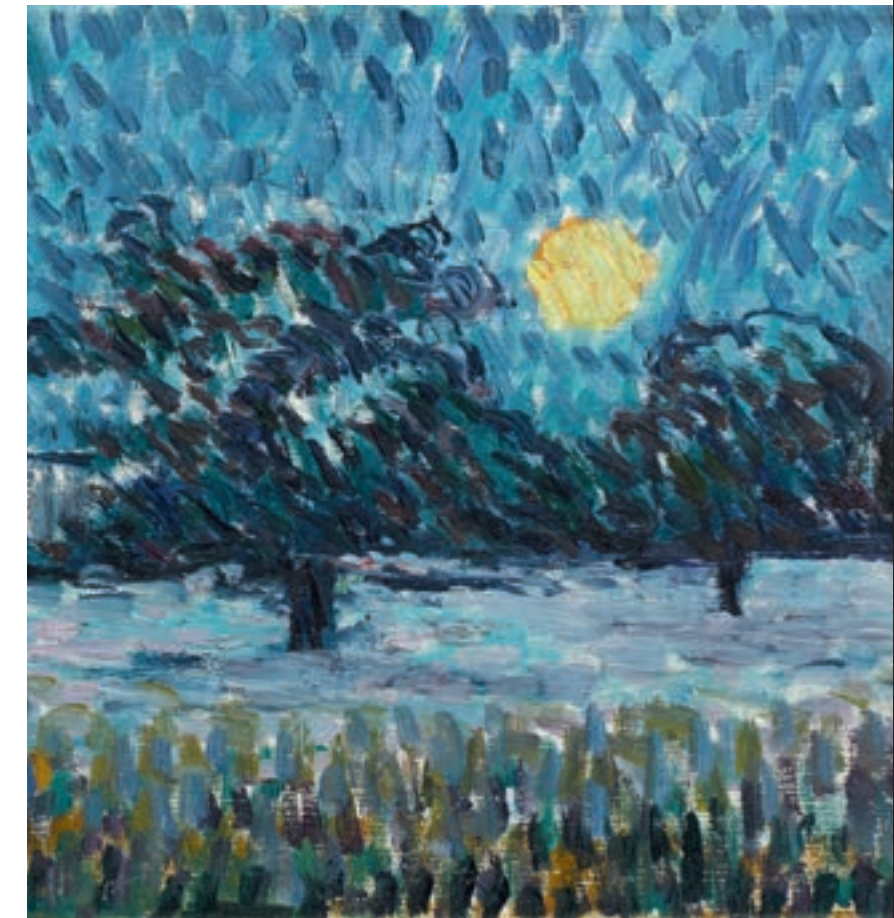
Politikunternehmer, Direktdemokrat und Zürcher Das öffnet die Tore für Politikunternehmer wie Christoph Blocher, die mit Überzeugung eigene politische Ziele verfolgen. Es erlaubt ihnen, in der von ihnen bevorzugten Richtung vom Volkswillen abweichende Politikvorschläge einzubringen und – falls sie weniger stark als die Mehrheitspolitiker vom Volkswillen abweichen – damit Volksmehrheiten zu gewinnen. Anderenfalls können sie immerhin schöne Achtungserfolge verbuchen.

Der eine Mechanismus, um solche Vorschläge einzubringen, sind die direkt-demokratischen Instrumente. Politische Unternehmer haben deshalb neben ihrer Überzeugung gleich zwei gute Gründe, für direkte Demokratie einzutreten: Sie können als Verbündete des Volkes punkten, weil viele Politiker der direkten Demokratie gegenüber zurückhaltender als das Volk sind. Zudem ermöglicht ihnen die direkte Demokratie, Vorschläge zu realisieren, die ihren eigenen Präferenzen besser entsprechen als die von den meisten Majorzpolitikern vertretenen Positionen. Kein Wunder also, dass sich viele Majorzpolitiker über Politikunternehmer und ihre Nutzung der direkten Demokratie so ereifern.

Politikunternehmer, die das von Mehrheitswahlen geprägte Politikgleichgewicht nicht nur mit einzelnen Nadelstichen stören wollen, müssen regelmässig Initiativen und Referenden lancieren. Dafür brauchen sie die logistische Unterstützung einer Partei. Zudem möchten sie natürlich auch gern über den repräsentativ-demokratischen Prozess Einfluss nehmen. Also gründen oder übernehmen sie eine Partei. Wie aber können sie mit ihrer Partei Erfolg haben, ohne sich selbst stark an die politische Mitte anzupassen und so ihre eigenen «Unternehmensziele» aufzugeben? Die Antwort bietet die Rolle des Nationalrats. Seine Sitze werden zum grossen Teil nach

FISCHER

Kunstauktionen
25. bis 27. November 2015



Giovanni Giacometti, Winternacht. Entstanden um 1906. Öl auf Lwd., 21 x 28 cm (Ausschnitt).
Verkauft im November 2011 für CHF 406'000 (inkl. Aufgeld).

Vorberechtigungen

Zürich (Auswahl): 2./3. November 2015
Genf (Auswahl): 6./7. November 2015
Luzern (alle Objekte): 14. bis 22. November 2015

Kategorien

Moderne & zeitgenössische Kunst
Gemälde alter Meister & Gemälde 19. Jh.
Schweizer Kunst
Arbeiten auf Papier
Einrichtungsgegenstände & Design
Kunstgewerbe
Schmuck, Armband- und Taschenuhren

www.fischerauktionen.ch

Galerie Fischer Auktionen AG

Haldenstrasse 19 | 6006 Luzern | Schweiz
Tel. +41 (0)41 418 10 10 | Fax +41 (0)41 418 10 80
Email: info@fischerauktionen.ch

SBB CFF FFS

Die hohe Kunst des Sparens.

Online kaufen auf sbb.ch/ausstellungen.

BIS ZU 30%* RABATT

RailAway

* z.B. m.a.x. museo, Chiasso, 10% Ermässigung auf die Zugfahrt nach Chiasso und zurück und den Transfer sowie 30% Ermässigung auf den Eintritt in das m.a.x. museo, Chiasso. sbb.ch/maxmuseo

Geniessen Sie aktuelle Ausstellungen zum kleinen Preis.

Future Present. Emanuel Hoffmann-Stiftung.
Bis 31. Januar 2016
Schaulager Basel

Joan Miró. Mauer, Fries, Wandbild.
2. Oktober 2015 bis 24. Januar 2016
Kunsthaus Zürich

Auf der Suche nach 0,10. Die letzte futuristische Ausstellung der Malerei. Kasimir Malewitsch und die russische Avantgarde.
4. Oktober 2015 bis 10. Januar 2016
Fondation Beyeler, Riehen/Basel

Hodler Anker Giacometti. Meisterwerke der Sammlung Christoph Blocher.
11. Oktober 2015 bis 31. Januar 2016
Museum Oskar Reinhart, Winterthur

dem Proporzverfahren vergeben. Wenn ein politischer Unternehmer Einfluss und Aufmerksamkeit gewinnen will, muss er eine gewisse Zahl von Parlamentssitzen haben. Mit einer neuen oder neu ausgerichteten Partei ist es aber fast unmöglich, in einem Kanton mit ein paar wenigen Nationalratssitzen eine grössere Zahl von Sitzen zu gewinnen. Je kleiner der Kanton ist, desto weniger Sitze hat er und einen umso grösseren Teil der Wähler muss ein Kandidat ansprechen, um einen Sitz zu gewinnen. Nur in grossen Kantonen kann eine noch kleine Partei eine hinreichende Zahl von Sitzen erobern, um dann auf Bundesebene Einfluss und Aufmerksamkeit zu gewinnen. Der Kanton Zürich mit seinen in den letzten Jahren 34 Sitzen ist dafür ideal und weit besser geeignet als die anderen grossen Kantone Bern, Waadt und Aargau mit 26, 18 und 16 Sitzen. Christoph Blocher und «seine» SVP sind deshalb nicht typisch für die politische Orientierung der Zürcher, sondern solche Erfolge sind vor allem in Zürich

möglich, ganz unabhängig von der politischen Orientierung. Typisch ist der Stil vielmehr allgemein für Politikunternehmer, die auf den Erfolg in Proporzwahlen angewiesen sind, um die durch Majorzwahlen geprägten politischen Gleichgewichte anzugreifen. Und typisch ist die Reaktion der Majorzpolitiker, entsetzt den Stil der Proporzpolitiker zu kritisieren und inhaltliche Diskussionen zu meiden.

Politikunternehmer im Dilemma Zürcher Erfolge sind aber nur schwer auf andere Kantone übertragbar. Das grosse Problem von Politikunternehmern und Parteien, die nicht die politische Mitte, sondern eigene Ziele vertreten wollen, ist, dass auch viele ihrer aktiven Mitglieder nach möglichst einflussreichen Ämtern streben. Weil diese in der Schweiz ausschliesslich im Majorzverfahren vergeben werden, tendieren die Kandidaten dazu, in die politische Mitte zu rücken und die «harte Linie» des Politikunternehmers oder der Partei nicht mehr vollauf zu vertreten. Das Gemeine für politische Unternehmer und Parteien ist dabei, dass gerade ihr Erfolg bei den Wählern die Chancen ihrer besten Kandidaten auf ein Majorzamt realistischer erscheinen lässt und so deren Abwanderung in Richtung politische Mitte fördert. Die Wahrscheinlichkeit, dass ein Nationalrat nach einem Majorzamt strebt, hängt entscheidend von der Kantonsgrösse ab oder genauer von der Summe Ständeratssitze plus kantonale Regierungsratssitze relativ zur Zahl der Nationalratssitze. In kleinen Kantonen kann dieses Verhältnis leicht über 5 liegen, in Zürich beträgt es lediglich 0,26. Deshalb ist es in kleinen Kantonen für die Parteileitung sehr viel schwieriger, Nationalratsmitglieder auf Oppositionskurs zu halten als in grossen Kantonen wie dem Kanton Zürich.

Die Parteileitung kann auf diese missliche Situation mit ganz unterschiedlichen Strategien reagieren. Erstens kann sie ihre Parlamentarier, die für höhere Ämter kandidieren, in Richtung politische Mitte ziehen lassen. Das ist aber mit zwei Risiken verbunden. Wenn sie von den Wählern nicht als ehrliche Vertreter der politischen Mitte eingeschätzt werden, sind ihre Wahlchancen klein. Deshalb werden die Parlamentarier schon länger vor ihrer Kandidatur für ein Majorzamt eher zurückhaltender politisieren. Wenn die Kandidaten aber die Kurve vom Oppositionskurs zu einer mehrheitsfähigen Position schaffen und gewählt werden, wird ihre bisherige Politik in Misskredit gezogen; sie müssen ja nachher gegen ihre eigene frühere Position argumentieren.

Zweitens können Politikunternehmer und Parteien versuchen, die Kandidatur von erfolgreichen Nationalräten für Majorzämter zu verhindern. Aber auch dafür zahlen sie einen hohen Preis: Entweder müssen sie die Kandidaten für ihren Verzicht kompensieren, zum Beispiel indem sie sie mit attraktiven Parteiamtern ausstatten; diese sind aber nur beschränkt multiplizierbar. Sodann könnten sie solche Politiker fördern, die aufgrund persönlicher Charakteristika für Majorzämter, unabhängig von ihrer politischen Position, kaum wählbar sind. Der Königsweg schliesslich dürfte sein, Kandidaten zu fördern, die zwar aufgrund ihrer Fähigkeiten sehr wohl majorzfähig

wären, aber aufgrund spezieller Bedingungen und Anreize ziemlich sicher kein Majorzamt anstreben, etwa weil sie zeitlich ausgelastete Unternehmer sind oder eine Zeitschrift verlegen, die sich auf die pointierte Kritik der Classe politique spezialisiert hat. Wenn für alle diese Strategien die geeigneten Persönlichkeiten zu knapp sind, können Politikunternehmer und Parteien der Abwanderung ihrer Weggefährten in Richtung politische Mitte vorbeugen, indem sie für Majorzämter Kandidaten von ausserhalb der Partei rekrutieren. Diese sind nicht mit einer früheren «Oppositionskarriere» vorbelastet, ihre Politik im Falle eines Wahlerfolgs steht nicht in offensichtlichen Widerspruch zu ihrer eigenen früheren Politik, und im Falle eines Nichterfolgs wird dieser weniger der Partei zugerechnet.

- 1 Siehe dazu die unzähligen Publikationen der Ökonomen Beat Blankart, Lars Feld, Bruno Frey, René Frey, Gebhard Kirchgässner, Christoph Schaltegger, Alois Stutzer, Mark Schelker und vom Autor dieses Beitrags, aber auch von Politikwissenschaftlern, etwa Wolf Linder und Adrian Vatter.
- 2 Die Ständeräte werden nur in den Kantonen Jura und Neuenburg (seit 2011) nach dem Proporzverfahren gewählt. Allerdings bedingt es auch bei nur zwei verfügbaren Sitzen sehr hohe Stimmenanteile für den Wahlerfolg. Die kantonalen Regierungsräte werden nur in den Kantonen Tessin und Zug (nur bis 2013) nach dem Proporzverfahren gewählt.
- 3 Dass Ständeräte tatsächlich den Volkswillen besser repräsentieren als Nationalräte der gleichen Partei und dass vor allem diejenigen Nationalräte zu Ständeräten aufsteigen, die stärker den Volkswillen repräsentieren, zeigen Marco Portmann, David Stadelmann und der Autor dieses Beitrags in verschiedenen eingehenden statistischen Vergleichen des Abstimmungsverhaltens von National- und Ständeräten und des Volks.

Im Text zitierte Literatur:

Marco Portmann, David Stadelmann, Reiner Eichenberger [2012]: *District Magnitude and Representation of the Majority's Preferences: Quasi-Experimental Evidence from Popular and Parliamentary Votes*. In: *Public Choice*, 151 [3-4], 585-610.

David Stadelmann, Marco Portmann, Reiner Eichenberger [2013]: *Voters Elect Politicians Who Closely Matched Their Preferences*. In: *Economics Bulletin* 33, 2, 1001-1009.

David Stadelmann, Reiner Eichenberger, Marco Portmann [2012]: *Evaluating the Median Voter Model's Explanatory Power*. In: *Economics Letters*, 114 [3], 312-314.

Reiner Eichenberger ist Professor für Theorie der Wirtschafts- und Finanzpolitik an der Universität Freiburg und Forschungsdirektor von CREMA (Center for Research in Economics, Management and the Arts).

SWISS ART SALE

AUKTION · 8. Dezember 2015
Kunsthaus Zürich, Vortragssaal

VORBESICHTIGUNG · 4.-7. Dezember 2015
Kunsthaus Zürich, Vortragssaal · Heimplatz 1 · 8001 Zürich

KONTAKT · Hans-Peter Keller
hkeller@christies.com · +41 44 268 10 12



MAX BURI (1868-1915)

Handorgelspieler
unten rechts signiert „MAX BURI“
Öl auf Leinwand
82 x 61 cm
CHF 200'000-300'000

christies.com

CHRISTIE'S
THE ART PEOPLE

Die fantastische LEGO®-Kunst des Nathan Sawaya

The Art of the Brick

Erstmals in der Schweiz

AUSSTELLUNG
ab 25. September 2015
PULS 5, ZÜRICH

Informationen:
www.theartofthebrick.ch

Ticketvorverkauf: Ticketcorner 0900 800 800 (CHF 1.19/Min. ab Festnetz) und alle üblichen Vorverkaufsstellen

Sponsor: comcard

Mediapartner: Radio Sgriger, ScorelogColling, 888 OFF PPS, RabWay-Kombi, abc, opus, encore, klypt

The Art of the Brick wird von der Produktion in Zusammenarbeit mit Open Zoo und Götter & Menschen.



Ein alpines Hotelerlebnis auf höchstem Niveau: «The Alpina Gstaad»

«The Alpina Gstaad» thront auf einer Anhöhe etwas oberhalb des charmanten Dorfzentrums von Gstaad im Berner Oberland. Das Hotel mit 56 Zimmern und Suiten wurde im Dezember 2012 eröffnet und bereits mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet. Darunter auch von GaultMillau Schweiz zum «Hotel des Jahres 2013». Zum Anwesen gehören ein Six Senses Spa auf 2000 Quadratmetern mit Innen- und Aussenpool, die Restaurants Sommet (18 Punkte GaultMillau, ein Michelin-Stern), Swiss Stübli sowie das japanische Gourmetrestaurant MEGU (16 Punkte GaultMillau), dessen erste westeuropäische Dépendance sich im «Alpina Gstaad» befindet. Geführt wird dieses luxuriöse Boutique-Hotel vom erfahrenen Schweizer Hotelier Eric Favre.

Eine imposante Architektur und souveränes Design im Innern

Das Hotelgebäude, dessen vier markante Ecktürme in den Himmel ragen, greift die für die Bergregion typische Bauart und die dort bevorzugten Materialien auf. Jahrhundertaltes Tannenholz von Bauernhäusern aus der Region, handgemeisselter Ringgenberger Alpenkalk sowie ein handbehauener anthrazitbrauner Stein prägen sowohl die Fassade als auch das zum Hotel führende, überdachte Galerie-Entrée. Regionale Traditionen und überlieferte Handwerkskunst wurden dabei mit Schweizer Präzision und Spitzentechnologie behutsam in eine zeitgemässe Architektur eingebettet.

Auch im Inneren demonstriert «The Alpina Gstaad» sensible Konsequenz. Das renommierte Architekturbüro Hirsch Bedner Associates (HBA, www.hba.com) aus London hat für die Zimmer, Suiten und öffentlichen Bereiche ein Design kreiert, das den alpin-schweizerischen Chalet-Stil respektiert, ihn aber mit souveränem Chic in die Gegenwart holt. «Hauptanliegen war es, ein Wohnenerlebnis zu kreieren, das den unaufdringlichen Lifestyle und charmanten Charakter von Gstaad offenbart», so Inge Moore, Direktorin von HBA London. «Das Hotel definiert alpine Exklusivität völlig neu und spricht mit seiner Ausstattung und Einrichtung alle Generationen an.»

Referenzen der lokalen Handwerkskunst finden sich in allen Räumen und öffentlichen Bereichen: von den mit Leder bezogenen Säulen und den Glaspandellampen, deren Schirme Gravuren mit Versen Schweizer Gedichte schmücken, über die

schmiedeeisernen Geländer, deren Handläufe mit handgenähtem Leder bezogen sind, bis hin zu den von Hand geknüpften Teppichen aus unbehandelter Naturwolle. Das Gesamtbild ist dennoch fern von jeglichen Alpenklischees. Die Räume sind von Klarheit geprägt und vermitteln das Ambiente eines ebenso unaufgeregt-wohligen wie dezent-luxuriösen Zuhauses. HBA hat in vielen Bereichen des Hotels neue Ideen für den Einsatz von lokalen Materialien, Symbolen und Traditionen verwirklicht. So etwa sind die Zapfhähne und Karaffen in der Bar aus edlem Quarz; Glaspandellampen in den Zimmern ähneln in ihrer Form einer klassischen Kuhglocke.

Die Vorfahrt im Berg

Die Gäste reisen durch ein Galerie-Entrée an. Der überdachte Fahrweg führt direkt zum Haupteingang des Hotels und sorgt dafür, dass kein Autolärm die Ruhe des weitläufigen 20 000 Quadratmeter grossen Parkareals stört und der Gast im Haus die Aussicht und das Naturerlebnis unberührt von äusseren Einflüssen wie Verkehr oder Geräuschen geniessen kann. Eine Wasserwand ziert den Weg, der mit Ringgenberger Alpenkalk kunstvoll ausgekleidet ist.

Die Zimmer und Suiten, mit der Region verbunden

Von den grossen Balkonen und Terrassen der 56 Zimmer und Suiten reicht der Blick weit über Gstaad bis zum prächtigen Alpenpanorama. Die Farben der Natur hat HBA in das Wohnkonzept der in Grösse, Gestaltung und Grundriss indivi-

duellen Gästezimmer und Suiten miteinbezogen. Die Farbpalette greift die Nuancen lokaler Hölzer auf und harmoniert mit erdig-warmen Farben sowie den Weiss-Anthrazit-Tönen verschneiter Berggipfel. Rote Farbakzente erinnern an die Früchte des Berberitze-Strauchs, der in den Wäldern der Alpenregion zu finden ist.

Um den behaglichen Chalet-Charme des Saanenlandes auch auf das Interior der Zimmer und Suiten zu übertragen, sind die Räume mit schlichtem Tannenholz an den Wänden und Schnitzereien an den Decken gestaltet. Dabei bleibt der Gesamteindruck stets luftig und kontemporär – mit modernen Kaminen und einem raffinierten Zusammenspiel edler Stoffe und Texturen wie Kaschmir, Wolle und Leinen. In jeder Suite ist die Bar raffiniert in einem antiken bäuerlichen Schrank versteckt und bietet den Gästen neben den Getränken Annehmlichkeiten wie einen Kühlschrank, Gläser und einen Snackteller. Die geräumigen Kleiderschränke sind von innen beleuchtet.

Von Generationen für Generationen

Auch für Kinder und Familien ist im «Alpina Gstaad» gesorgt. Das Abenteuerzimmer für die Kinder ist mit einem Baumhaus, einer Rutsche und interaktiven Einrichtungen wie Malwand und Media-center sowie einer Lesecke ausgestattet. Während der Hochsaison kümmern sich eigene Kindergärtnerinnen um die kleinsten Gäste. Im Spa-Bereich erwartet Kinder ein eigener Pool mit Rutsche. Die Region bietet Familien vom Baden im kristallklaren Gebirgssee über Sommerrodeln und Streichel-



Private Kunstsammlung «The Alpina Gstaad»: Roy Nachum, Verpixeltes Gemälde, Öl auf Leinwand, 150 x 150 cm.



Bruce High Quality, *The Princess*, 2012, Siebdruck, Farbe auf Leinwand, 181,61 x 181,61 cm.

zoo bis hin zu Funparks im Winter vielseitigste Outdoor-Aktivitäten. Familienferien in und um Gstaad bieten Abenteuer und Entspannung für alle Generationen.

Die Feriendestination Gstaad – Luxusdestination mit alpiner Echtheit

In Gstaad fühlt sich der Luxus zu Hause. Sei dies in den weit über die Schweizer Grenze hinaus bekannten 5-Sterne-Nobelhäusern, in denen Exzellenz als oberste Handlungsmaxime gilt, in den weltweit renommierten Privatschulen oder an der autofreien Promenade im Dorf mit ihren zahlreichen Edelboutiquen und Galerien. Trotz diesem luxuriösen Flair ist die über 100-jährige Tourismusregion bodenständig geblieben: Es gibt rund 200

Landwirtschaftsbetriebe, mehr als 7000 Kühe, und handwerkliche Traditionen wie Kutschenbau oder Scherenschnitt werden noch gelebt. Im touristischen Zentrum sind alle Gebäude im traditionellen Chalet-Baustil errichtet, einige davon stammen gar noch aus dem 15. Jahrhundert. Die Ferienregion erstreckt sich von 1000 bis 3000 Meter ü. M. über fünf Seitentäler und ist eingebettet in die Schweizer Alpenwelt. Sie bietet mit 220 Kilometern Pisten, dem Glacier 3000, gemütlichen Bergrestaurants und Pistenbars eine Vielfalt an Möglichkeiten für Winteraktivitäten. Daneben hat Gstaad mit 300 Kilometern Wanderwegen, unzähligen Bike-Touren, Klettermöglichkeiten und einem 18-Loch-Golfplatz auch in den wärmeren Monaten viel zu bieten. In Gstaad finden jährlich Events von internationalem

Top-Format statt: Das Menuhin Festival, das Tennisturnier Crédit Agricole Suisse Open, die Beach Volleyball World Tour oder der Hublot Polo Gold Cup sind nur einige davon. Für die kulinarischen Freuden hat es in der Region mehr als 100 Restaurants, vom einfachen Raclette-Stübli bis hin zu den bekannten und prämierten Gourmet-Restaurants ist für jeden Geschmack eine Einkehrmöglichkeit vorhanden. All dies und vieles mehr machen Ferien in Gstaad zu einem unvergesslichen Erlebnis.

The Alpina Gstaad, Alpinastrasse 23, 3780 Gstaad
Telefon +41 33 888 98 88, info@thealpinagstaad.ch
www.thealpinagstaad.ch



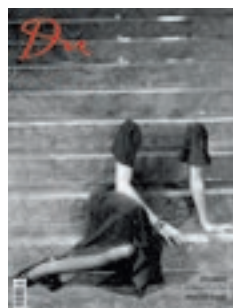
Vorschau **Du** 861

November 2015
Erscheint am 28.10.2015

Schauspielhaus Zürich – Theater heute

Die Freunde des Schauspielhauses Zürich feiern diesen November das 75-Jahr-Jubiläum. Der Schiffbau wird fünfzehn Jahre alt. Das Schauspielhaus gilt als eines der bedeutendsten deutschsprachigen Theater. Seine internationale Ausstrahlung schlägt sich im überregionalen Medienecho ebenso nieder wie in europaweiten Gastspielen und wiederholten Einladungen zum renommierten Berliner Theater-treffen. *Du* begleitet eine Produktion des Erfolgsautors Jon Fosse: *Meer*. Regie führt die Intendantin Barbara Frey.

Mit dem Abo keine Ausgabe verpassen



Abonnieren Sie *Du*, und lassen Sie sich von den spannendsten Entwicklungen im breiten Feld der Kultur überraschen. Sparen Sie bis zu 20 Prozent gegenüber dem Einzelverkaufspreis!

Deutschland, Österreich und Schweiz

Jahresabo	CHF 160.- / EUR 139,-
2-Jahres-Abo	CHF 290.- / EUR 249,-
Studenten-Abo	CHF 80.- / EUR 70,-
Drei Ausgaben (Probe-Abo)	CHF 50.- / EUR 40,-

Bestellung und Information

Tel.: +41 71 272 71 80 abo@du-magazin.com www.du-magazin.com

OYSTER PERPETUAL DAY-DATE



BUCHERER

1888

bucherer.com

Du 860 | Oktober 2015

Meisterwerke der Sammlung Christoph Blocher

Du



Hodler, Anker, Giacometti
Meisterwerke der
Sammlung Christoph Blocher

CHF 20 / EUR 15

Die Zeitschrift der Kultur Nr. 860



TO BREAK THE RULES,
YOU MUST FIRST MASTER
THEM.

UM REGELN BRECHEN ZU KÖNNEN, MUSS MAN SIE
ZUERST MEISTERN.

DAS VALLÉE DE JOUX: SEIT JAHRTAUSENDEN WURDE
DIESES TAL IM SCHWEIZER JURAGEBIRGE VON
SEINEM RAUEN UND UNERBITTLICHEN KLIMA
GEPRÄGT. SEIT 1875 IST ES DIE HEIMAT VON
AUDEMARS PIGUET, IM DORF LE BRASSUS. DIE
ERSTEN UHRMACHER LEBTEN HIER IM EINKLANG MIT
DEM RHYTHMUS DER NATUR UND STREBTEN
DANACH, DIE GEHEIMNISSE DES UNIVERSUMS
DURCH IHRE KOMPLEXEN MECHANISCHEN
MEISTERWERKE ZU ENTSCHLÜSSELN. DIESER
PIONIERGEIST INSPIRIERT UNS AUCH HEUTE NOCH,
DIE REGELN DER FEINEN UHRMACHERKUNST STETS
ZU HINTERFRAGEN.



ROYAL OAK
GRANDE
COMPLICATION
IN TITAN UND
EDELSTAHL

AUDEMARSPIGUET.COM

AUDEMARS PIGUET
Le Brassus

HODLER ANKER GIACOMETTI

Meisterwerke der Sammlung Christoph Blocher
11. Oktober 2015 – 31. Januar 2016



Museum Oskar Reinhart, Winterthur

www.museumoskarreinhart.ch