

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 37 (1950)
Heft: 9: Freibäder

Artikel: Die Neuerwerbungen der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, 1947 - 1950
Autor: Netter, Maria
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-29066>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.04.2025

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



Henri Rousseau, *Urwaldlandschaft mit untergehender Sonne*. Öffentliche Kunstsammlung Basel | *Forêt vierge au crépuscule* | *Jungle landscape with setting sun*

Die Neuerwerbungen der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, 1947–1950

Von Maria Netter

Die Säulen der Basler Sammlung sind die alten Meister des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts: Konrad Witz, die drei Holbein, Niklaus Manuel und Urs Graf. Der Grundstock ist alter Besitz, aus den bedeutenden Privatsammlungen der beiden Amerbach und des Juristen Remigius Faesch herausgewachsen, d. h. zeitgenössisch gesammelt und später (1662 und 1823) von hellsehtigen Magistraten durch die Übernahme in den Besitz des Stadtstaates, bzw. seiner Universität vor dem Schicksal des Zerstreutwerdens bewahrt worden. Auf diesen alten Besitz konnte Basel von jeher stolz sein, denn er war und ist von internationaler Bedeutung. In den nachfolgenden Jahrhunderten aber sind die großen künstlerischen Taten nicht mehr in Basel geschehen und merkwürdigerweise auch kaum registriert worden, jedenfalls nicht durch originale Werke in der öffentlichen Kunstsammlung. Merkwürdigerweise – denn die Zugehörigkeit der Kunstsammlung zur Universität hätte schon aus Bildungsgründen dazu verpflich-

tet. Immerhin, im Laufe der Jahre haben private Stiftungen und selbständige Ankäufe dafür gesorgt, daß fast alle künstlerischen Ereignisse seit dem 17. Jahrhundert wenigstens im Abglanz bei kleineren Meistern oder in dem Nachklang, den sie bei einheimischen Künstlern fanden, in Erscheinung getreten sind.*

Seit 1946 hat sich das Holbein-Museum in überraschender Weise zu einem Museum der modernen Kunst entwickelt. Nicht, daß «die Anderen», die nicht mehr Modernen, leer ausgegangen oder gar vernachlässigt worden wären. Die älteren Zweige dieses Baumes haben in dieser Wachstumsperiode nur nicht so viel frische Blät-

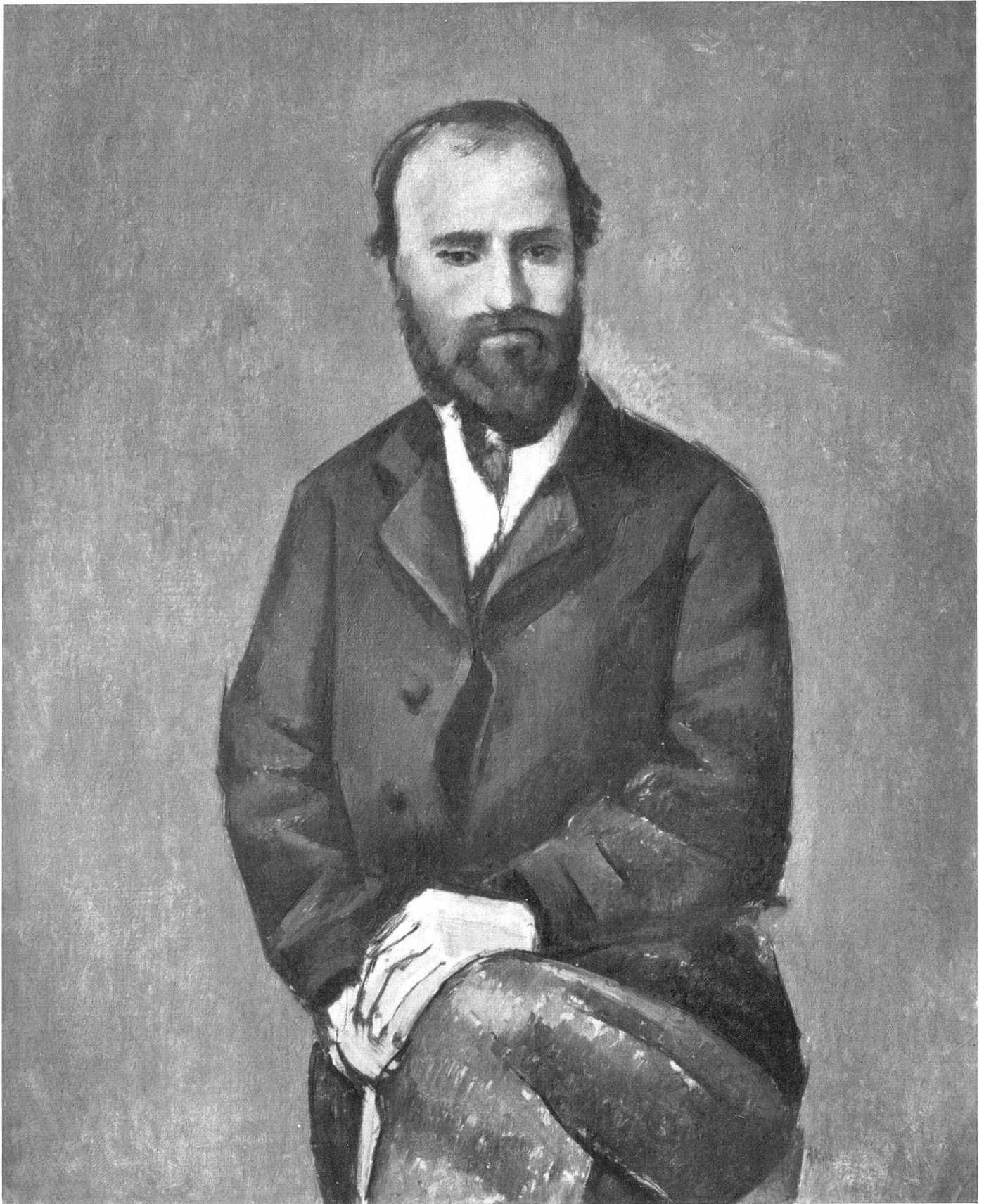
* Vergleiche auch den Beitrag «Fünf Jahre Öffentliche Kunstsammlung Basel» (1939–1943) von Georg Schmidt im WERK, Januar 1944 und den Bericht über die «Neuerwerbungen 1944–46» in der WERK-Chronik, Oktober 1946

ter angesetzt wie in anderen Jahren. Wichtig sind sieben Neuerwerbungen: die alten Meister wurden durch das Geschenk der Erben des Sammlers Tobias Christ um eine reizende kleine Madonna von *Martin Schongauer* (um 1430–1491) vermehrt – ein Bild voll zarter Anmut und Freude an intimer Häuslichkeit. Und sogar die stolze Reihe von Porträts von *Hans Holbein d. J.* konnte vergrößert werden: für immer durch den Ankauf des «*Bildnisses eines Unbekannten*» (um 1538), das oft zu Unrecht als ein Selbstbildnis Holbeins bezeichnet wurde – und auf Zeit und Abruf durch das wertvolle Depositum des Prinzen von Hessen, Holbeins berühmte «*Schutzmantelmadonna des Bürgermeisters Jacob Meyer zum Hasen*» von 1526, die sogenannte «Darmstädter Madonna», die im August 1947 nach einer wechselvollen Wanderschaft von 315 Jahren in den Kreis ihrer Familie zurückgekehrt ist.

Selbstverständlich war auch, daß man sich die Gelegenheit nicht entgehen ließ, den schönen Besitz von Bildern und Zeichnungen *Joseph Anton Kochs* (1768–1839) durch den Ankauf einer späten, nach 1830 entstandenen «*Gebirgslandschaft mit See*» zu erweitern. Koch, der schon früh in Basel Gönner, Schüler und Sammler hatte, war immerhin die stärkste formende Kraft im Kreise der Deutsch-Römer um Overbeck und der fruchtbarste Anreger der neuen Alpenmalerei und der klassizistischen Darstellung der Landschaft. Koch steht am Anfang jener Reihe von Künstlern, deren zentrales Erlebnis war, in den Alpen die Größe und Einheit der Natur zu entdecken. *Hodler* steht am Ende, sehr viel großartiger, uns sehr viel näher und deshalb auch sehr viel verpflichtender. Mit Hilfe der Gottfried-Keller-Stiftung konnte erst kürzlich seinen frühen Werken ein Bild eingefügt werden, mit dem der 23-jährige Hodler seine erste große Porträtleistung vor der spanischen Reise vollbrachte: das lebensgroße Bildnis seiner 13 Jahre älteren Stiefschwester *Frau Dr. Krebs*, das er im Sommer 1876 im Arzthause zu Herzogenbuchsee malte. So ungewohnt bei Hodler die außerordentliche Virtuosität des Malerischen und der manethafte Glanz dieses Bildes sind, so bezeichnend für ihn ist die hier schon deutlich werdende Art der Menschenschilderung und die Entstehungsgeschichte des Porträts, die später von *Maria Waser* so charmant erzählt wurde: «Die große Tat jener Wochen aber, Hodlers Hauptanliegen von Anfang an, war das Bildnis unserer Mutter. Gemalt wurde es auf ein Leintuch, dem die Mutter zur Herstellung des richtigen Formates eigenhändig ein Stück ansetzte. Auch dieses Werk bedeutete lange Arbeit; denn auch der in gar vielerlei Pflichten verstrickten jungen Frau mochte das lange, müßige Modellstehen nicht leicht fallen. Aber Hodler war mit flammendem Eifer bei der Sache und so schaffensfroh gelaunt, daß er sich sogar die Ähnlichkeitsratschläge meines Vaters gefallen ließ, die bewirkten, daß Mutters Gesicht mit beglückender Wirklichkeit herauswuchs, warm, jung, lebend vom Glanz ihrer unvergleichlich leuchtenden Augen. Vaters Freude war groß; doch Hodler stutzte plötzlich, es ging wie ein Zorn über sein Gesicht, er griff nach dem

vollen Pinsel, und mit einem Gitter wütender Striche löschte er das bejubelte Gesicht. An seiner Stelle entstand dann jenes stille, entrückte, flächenhaft behandelte Antlitz mit dem ernsten, fast wehen Munde und den rätselhaft forschenden Augen, das die Angehörigen bitter enttäuschte und den Maler mit inniger Freude erfüllte.» Obwohl «der Schatten der Enttäuschung an dem Bilde hangen blieb», obschon man es «als Bildnis eine ‚Verleumdung‘ und als Gemälde ‚eine menschliche Tapete‘» fand und «es schließlich so kommen mußte, daß das vielgeschmähte Bildnis unserer Mutter sich vor all der lieblosen Kritik selbstsichern Unverstandes aus der Stube flüchtete ins Kinderzimmer» – der Dichterin wurde es zum «Herzpunkt von Hodlers Werk», von dem aus «sich alles verstehen ließ, was er nachher schuf». «Es war mir nicht bloß Bildnis der Mutter... immer mehr wurde es mir zum Symbol jener Macht, die wir nach außen verlegen, weil es so schwer ist, die geheimen Vorgänge des Innersten zu fassen und zu nennen.» («Wege zu Hodler», 1927.) Das Porträt hängt nicht mehr über dem Bett des Kindes, sondern an der neutralen Wand eines Museums – zwischen den kleinen Bildnissen des Pfarrers Jakob Propst aus dem basellandschaftlichen Rümelingen (1875) und dem «Lesenden Handwerker» (um 1881), Hodlers Onkel Neukomm. Aber auch in dieser Umgebung ist seine Wirkung so intensiv, daß es hier und heute seine symbolische Aufgabe – nun im Blick auf Hodlers Werk – erfüllen wird.

Keinen neuen Akzent wie das Hodlerische Porträt, aber eine Bereicherung der schon vorhandenen Werkgruppen brachte die vergnügliche «*Ménagerie*» von *René Auberson-Jonois* – drei riesige Panneaux, die als Dekorationen für ein Künstlerfest entstanden waren – und die Landschaft «*Der Morgen*» von dem frühverstorbenen Basler Surrealisten *W. K. Wiemken* (1907–1940). Wiemken ist seit 10 Jahren tot, aber seine traumverlorenen Visionen gewinnen von Tag zu Tag an lebendiger Kraft. Selbst in der Umgebung von Henri Rousseau und von Franz Mares «*Tierschicksalen*» und selbst in der Konfrontation mit dem magiegeladenen Chagall und dem malerischen Picasso der «*période rose*» werden Wiemkens malerische und menschliche Qualitäten immer neu bestätigt. Und daß diese «Kraftprobe» heute nicht mehr leicht ist, zeigt die angedeutete Konstellation des letzten Saales der neuen modernen Abteilung des Basler Museums – nach ihrer erstaunlichen Entwicklung. Erstaunlich ist sie, weil bis vor kurzem so gut wie aussichtslos scheinen mußte, daß die Unterlassungssünden, die man seit 100 Jahren der jeweiligen großen Kunst der Gegenwart gegenüber begangen hatte, je wieder gutgemacht werden könnten. Obwohl 1939 mit dem großen Ankauf aus dem vom Dritten Reich verfeimten Teil des *deutschen Museumsbesitzes* eine ganze Reihe bedeutender deutscher Expressionisten und Vertreter der sogenannten Neuen Gegenständlichkeit ins Museum kamen, und 1940 mit der *Emanuel-Hoffmann-Stiftung* die ganze Avantgarde der Modernen, die beim Ankauf statutengemäß «noch nicht allgemein anerkannt» sein durften, was sie auf internationalem Boden inzwischen



Paul Cézanne, Selbstbildnis. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Depositum der Sammlung Rudolf Staechelin | Portrait de l'artiste | Self-portrait



Ferdinand Hodler, *Bildnis von Frau Dr. Krebs*, 1876. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Depositum der Eidgen. Gottfried Kellerstiftung | *Portrait de Madame Krebs* | *Portrait of Mrs Krebs*

längst nicht mehr sind: die flämischen Expressionisten der Schule von Laethem-Ste. Marie, die Konstruktivisten und die Surrealisten. So geschlossen diese Gruppen auch sein mögen, als sie vor einem Jahrzehnt in die Basler Sammlung kamen, waren sie doch wie versprengte Vortrupps, denen die rückwärtigen Verbindungen zur Ausgangsbasis abgeschnitten sind. Wie sollten die deutschen Expressionisten, die Mitglieder der «Brücke» und des «Blauen Reiters» verständlich sein ohne van Gogh, Gauguin und die Fauves, und wie sollte man den Sinn eines «Weges» beim abstrakten Picasso der zwanziger Jahre begreifen, ohne seine kubistischen Anfänge, ohne den Einsatz bei Cézanne, ohne Cézanne selbst? Die große Lücke – das Fehlen der Franzosen des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts – war noch nicht überbrückt.

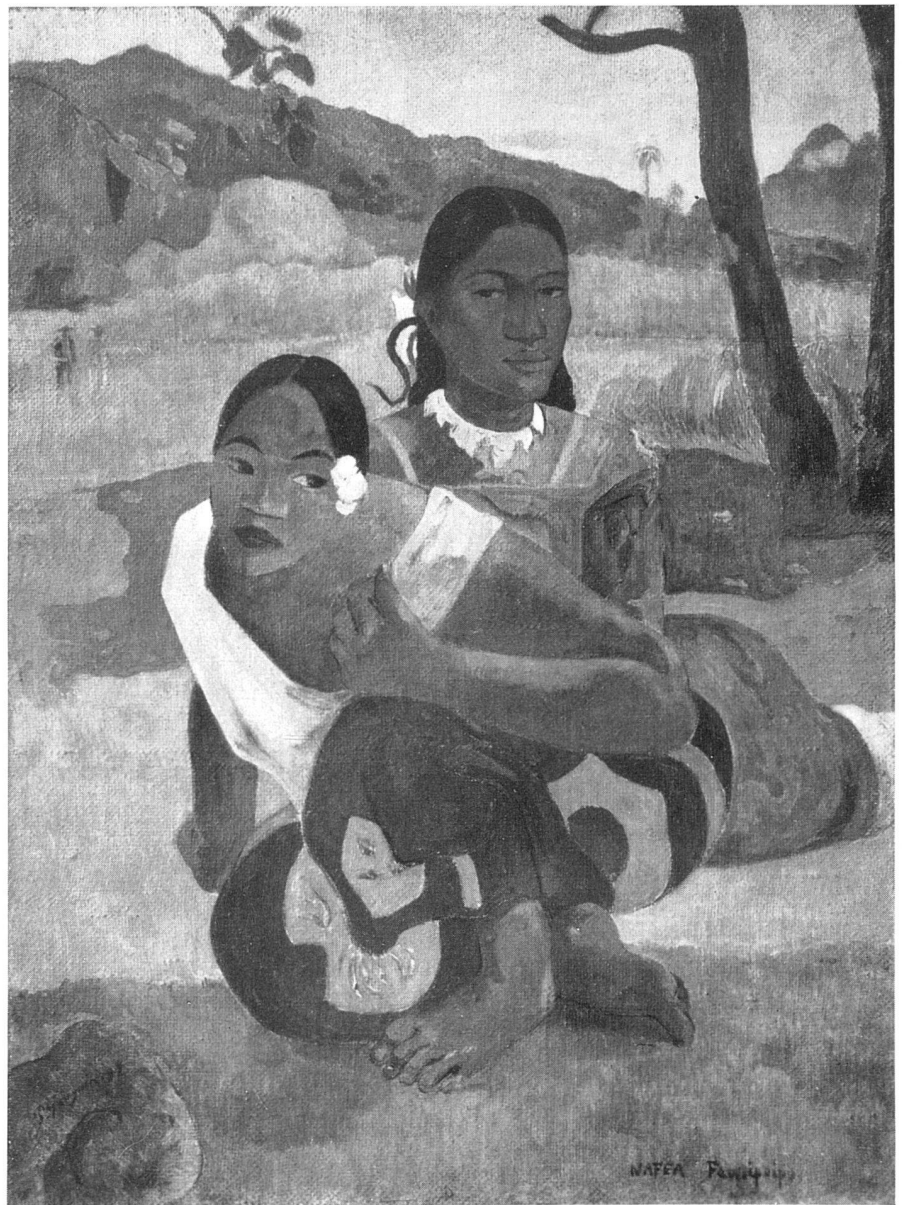
Arnold Böcklins expansive Kraft, die während der ganzen Impressionisten-Zeit und des mit van Gogh, Gauguin und Toulouse-Lautrec expressiv ausklingenden Jahrhunderts den Basler Künstlern den Weg nach Frankreich und der großen französischen Kunst den Zugang zum Basler Museum versperrt hatte, wirkte also praktisch immer noch nach.

Aber es gibt manchmal auch unerwartete Entwicklungen. Bilder, die als fremde Einzelgeschöpfe plötzlich in eine Sammlung kommen, in deren Struktur sie sich nicht einfügen wollen, wirken manchmal als Lockvögel. Nicht nur auf die Kunsthändler, die dann mit völlig neuen Angeboten kommen. Auch auf das Verständnis des Publikums, auf seine Neugier. Allerdings wirken sie nur dann, wenn sie sich in ihrer Einsamkeit gegen den überwiegenden Ansturm der «anderen» künstlerischen Geister behaupten können. Dem Basler Museum flogen in den letzten Jahren ein paar solcher Lockvögel zu. Der mächtigste war das einst (1943) im Basler Großen Rat so heiß umstrittene «letzte Bild» Paul Cézannes, «Le cabanon de Jourdan», das von den Basler Volksvertretern abgelehnt, dann von ein paar verständigeren Kunstfreunden gekauft und dem Museum als dauerndes Depositum übergeben wurde.

Aus dem Reich der Poesie und des Traums aber war schon 1940 *Henri Rousseaus* «La muse inspirant le poète» (1909), das Doppelbildnis Marie Laurencin-Guillaume Apollinaire, gekommen, das 1948 dem wertvollsten Ankauf dieser drei vergangenen Jahre schon den Boden bereitet hatte: Rousseaus großartiger «*Urwaldlandschaft*» mit der roten untergehenden Sonne, dem tropischen Blühen gelber und rosaroter Blumen und dem des Negers mit dem Tiger.

Zu den nicht leicht einzuordnenden Bildern gehörte *Chagalls* «Rabbiner», der 1939 unter den Ankäufen aus deutschem Museumsbesitz war. Die schreienden Gelb, Grün und Schwarz machten ihn unverträglich. Die beiden kleinen Märchenbilder aus der Hoffmann-Stiftung «Der blaue Esel» und «Das gelbe Kalb» waren zu klein im Format, um dem «Rabbiner» Unterstützung zu bringen. Bis es 1948 gelang, aus der im Basler Museum deponierten Sammlung Nell Walden eines der Hauptwerke Chagalls, den «*Viehhändler*» von 1912, zu erwerben. Ein Hauptwerk, weil es noch so frisch die halb mystische, halb folkloristische Märchenwelt des russischen Dorfes mit der gerade erst aufgenommenen, halb kubistischen, halb futuristischen neuen Formsprache aus Paris verbunden hatte. – Und noch einmal – zu Anfang dieses Jahres – bot sich eine glückliche Gelegenheit, das Werk Chagalls nach seiner konzentrierten, menschlich beanspruchten Seite hin abzurunden, mit dem wunderbaren «*Portrait de ma fiancée en gants noirs*» (1909). Es ist das Portrait von Bella, die Chagall 1915 in Rußland heiratete: «*Toute vêtue de blanc ou tout en noir, elle survole depuis longtemps à travers mes toiles guidant mon art. Je n'achève ni un tableau ni une gravure sans lui demander son 'oui' ou 'non'.*»

Paul Gauguin, *NAFEA Faa ipoipo – Wann heiratest du?*, 1892. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Depositum der Sammlung Rudolf Staechelin | *Quand te maries-tu? | When will you wed?*

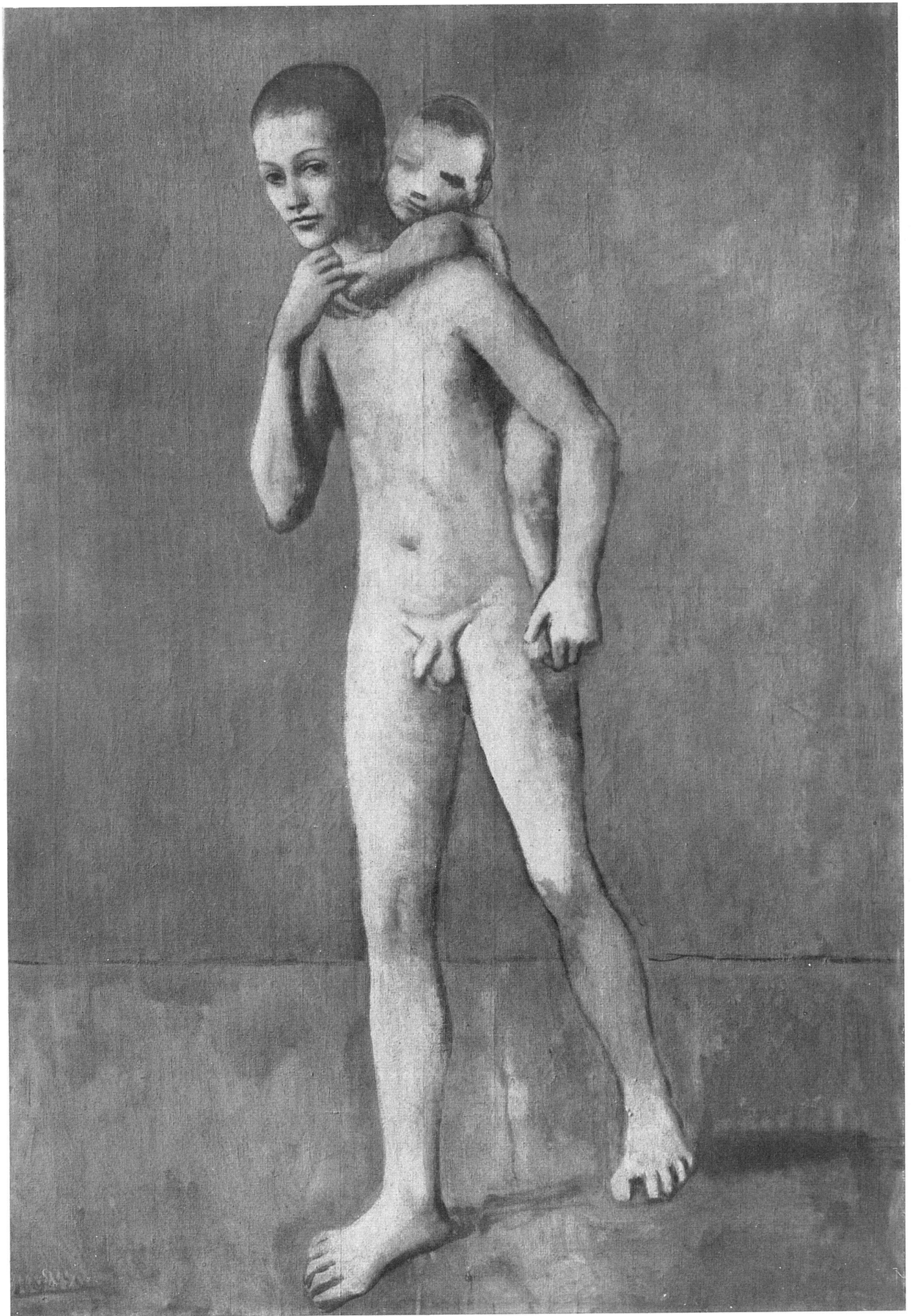


Zu diesen Ankäufen aus den eigenen Mitteln der Öffentlichen Kunstsammlung gehört auch das vor kurzem erworbene ausdrucksvolle *Verlaine-Bildnis* von *Georges Rouault*, das wohl im Zusammenhang mit der Lithographie von 1933 und kaum mit der Wiederaufnahme des Themas in dem großen Figuren-Bild von 1939 entstanden ist. Man genießt an diesem Bild den leuchtenden Schmelz der Rouaultschen Palette, ebenso wie die Durchbrechung der sich ewig wiederholenden Reihe von eiförmigen Köpfen der Clown- und Christusgestalten.

Als Frucht der großen *Rodin*-Ausstellung, die der Basler Kunstverein im Sommer 1948 veranstaltete – 30 Jahre nach seiner aufsehenerregenden Gedächtnis-Ausstellung von 1918 –, muß der Ankauf der «*Bourgeois de Calais*» für den Eingangshof des Kunstmuseums bezeichnet werden. Die mächtige Bronze-Gruppe war während der Basler Ausstellung vor dem Casino auf dem Barfüßerplatz aufgestellt; so wurde sie bei der Basler Bevölkerung zum populärsten Werk des großen französischen

Bildhauers. Deshalb konnte man es auch wagen, die fehlenden 20 000 Franken für den Ankauf dieser Plastik, die in ihren Proportionen für den Eingangshof des Museums wie geschaffen ist, durch private Spenden zu sammeln. (Die Hälfte des Preises wurde aus einer Stiftung für eine Plastik im Hof des Kunstmuseums bestritten, die ausdrücklich für das Werk eines «anerkannten Künstlers» bestimmt war.)

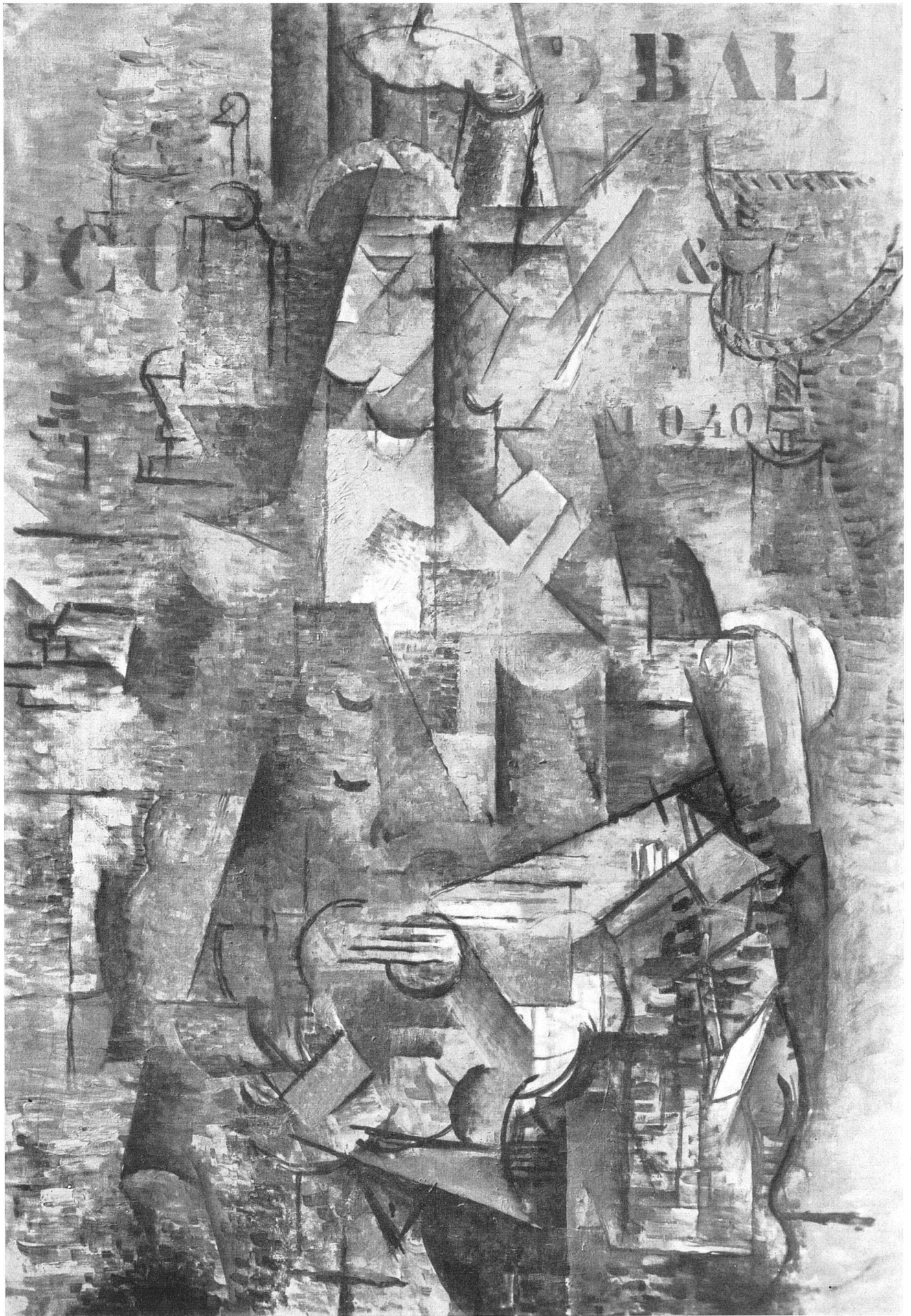
Während zwei prägnante Werke der modernen Plastik aus den Mitteln der *Emanuel-Hoffmann-Stiftung* erworben wurden – 1947 ein prachtvoller großer *Calder*, dessen «*Five branches*» nun von einer Deckenwand des Treppenhauses herabhängen, und 1950 eine neue Gruppenplastik von *Alberto Giacometti* «*Place*», 1948/49 –, kamen zwei ungegenständliche Bilder als Geschenke: eine große rhythmische Komposition von 1932 von *Otto Freundlich* (1878–1943, Geschenk R. Doetsch-Benziger) und *Paul Klees* «*Reicher Hafen*» (1938, Geschenk der Klee-Gesellschaft, Bern).



Pablo Picasso, *Die beiden Brüder*, 1905. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Depositum der Sammlung Rudolf Staechelin | *Les deux frères* | *The two brothers*



Pablo Picasso, *Harlekin*, 1923. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Depositum der Sammlung Rudolf Staechelin | Arlequin | Harlequin



Georges Braque, *Der Portugiese*, 1911. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Depositum eines Kunstfreundes | *Le Portugais* | *The Portugese*

Georges Rouault, *Bildnis des Dichters Paul Verlaine*. Öffentliche Kunstsammlung Basel | *Portrait de Paul Verlaine* | *Portrait of the poet Paul Verlaine*



Diejenigen Bilder aber, die aus den vielen Einzelgängern der modernen Kunst ein Ganzes von internationalem Rang werden ließen, kamen als zwei geschlossene Gruppen und als langfristige Depositen zweier Basler Sammler, in deren Sammeltätigkeit wieder etwas vom alten Geist der Amerbach und Faesch lebendig wurde.

Den ersten Anstoß zu einem neuen Aufbau gab 1947/48 das großartige *Depositum der Sammlung Rudolf Staechelin*. Die beiden einzigen *van Gogh* des Museums – eine grautonig verhaltene Montmartre-Landschaft von 1886 und das späte Porträt «Mlle Gachet am Klavier» von 1890 – füllen nun mit einem «Frauenkopf» aus van Goghs impressionistischer Übergangszeit (1887), einer der sieben «Berceuse» von 1889 und dem «Jardin de Daubigny» von 1890 die Stirnwand des ersten Ecksals. Und eine ganze *Gauguin*-Wand konnte sich anschließen, da «Ta Matete» von 1892, die Pastellstudie zu den «Paroles du diable» und Gauguins letztes Selbstbildnis (1903) durch eine Bretonische Dorfstraße (1889) und

das schöne «NAFEA – Wann heiratest du?» (1892) Gauguins Kraft zur vollen Entfaltung brachten.

Die immer noch spärliche Impressionisten-Vertretung wurde mit einem Pissarro von 1875 zwar nur leicht gestützt; aber wichtiger als die Verstärkung der Impressionisten war schließlich, daß *Cézannes* «Cabanon de Jourdan» aus seiner ungerechtfertigten Isolierung befreit wurde. Einmal durch die «Maison du Dr. Gachet» (Auvers 1873), und dann durch ein merkwürdiges *Selbstbildnis* vor grünem Grund, das im Museum ohne nähere Angabe der Entstehungszeit ausgestellt ist. Es gehört sicher zu jener Reihe einzelner Bilder, die Cézanne nicht «nach der Natur» – in diesem Fall nach seinem eigenen Spiegelbild – gemalt hat, sondern nach einer Photographie. Wofür nicht nur die Äußerlichkeit spricht, daß nichts in diesem Bild in der spiegelbildlichen Umkehrung erscheint (die Knöpfe der Jacke z. B., sondern – was in Cézannes Selbstbildnissen fast nie vorkommt – auch die strenge en-face-Haltung und die hinter den

halbgeschlossenen Lidern ruhenden und nicht beobachtenden Augen. Zweifellos ist dieses Selbstbildnis nach der Photographie Cézannes von 1872 gemalt, die John Rewald in «L'Amour de l'Art» (Mai 1936) publiziert hat. So erklärt sich vielleicht die menschliche Distanz in diesem schönen Bild.

Die Bilder Cézannes wurden absichtlich zu beiden Seiten des Durchgangs zu den folgenden Sälen gehängt, so daß man durch sie hindurchgeht, wie durch das Eingangstor zur Kunst der Gegenwart. Auch diese Gegenwart wurde von dem Depositum Staechelin reich beschenkt. Picassos «Deux frères» von 1905 und sein mit kostbarer Eleganz gemalter «Arlequin» von 1923 wurden die Partner der beiden Bilder des Douanier Rousseau an der Schlußwand des letzten Saales.

In der Mitte dieses Traktes, der von van Gogh, Gauguin und Cézanne zum malerischen Picasso von 1923 und zu den Surrealisten führt, ist erst seit ein paar Wochen das zweite Depositum aus einer der schönsten Kubisten-Sammlungen eingezogen, die ich kenne. Und hier wird endlich

sichtbar, wie das Erbe Cézannes durch Picasso, Braque und Gris weiterentwickelt, zur eigentlichen tragenden Basis der modernen Kunst geworden ist. Die Reihe beginnt mit einer frühen, Cézanne noch nahen Landschaft Braques (1908) und führt allmählich über das, das Rund der Körper abtastende und in kleine Flächen auflösende Stadium zu jenen helltonigen Bildern, in denen nur noch das rhythmische Gerüst der Formbeziehungen geblieben ist (1911/12). Dann kommen – verwandelt durch diesen strengen analytischen Prozeß – Gegenstandsformen und Farben wieder (1914), und 1917 ist die dunkel und voll tönende Farbe wieder in ihrem Element. Die Bilder von Picasso (vier) und Braque (sechs) wechseln ab. Es ist ihr gemeinsames Werk. Für beide ist die Linie bis 1920/22 ausgezogen, bis zu den Jahren, wo ihre Wege sich endgültig trennen. Es ist dies aber auch der Augenblick, in dem sich die in Basel bereits vorhandenen Werke wie selbstverständlich in den Gang der allgemeinen Entwicklung einfügen. Und damit hat dieses kostbare Depositum seine instruktive Aufgabe erfüllt, was zum Genuß der nun so reich vertretenen modernen Kunst als eines Ganzen wesentlich beiträgt.



Marc Chagall, Bildnis meiner Braut in schwarzen Handschuhen, 1909. Öffentliche Kunstsammlung Basel | *Portrait de ma fiancée en gants noirs* | *Portrait of my betrothed in black gloves*