Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 30 (1943)
Heft: 6

Artikel: Kunstwerke des 19. Jahrhunderts aus Basler Privatbesitz
Autor: Jedlicka, Gotthard
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-24276

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

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

Marquard Wocher Panorama von Thun 1809

Kunstwerke des 19. Jahrhunderts aus Basler Privatbesitz

von Gotthard Jedlicka

Wer eine solche Ausstellung kennzeichnen will, darf nie vergessen, daß er es nicht mit der Sammlung eines einzelnen Menschen, sondern einer ganzen Gesellschaft zu tun hat. Eine Privatsammlung hat ein geistiges Gesicht, hat immer eine besondere Physiognomie. Die Werke einer bedeutenden Privatsammlung bilden zusammen eine Wahlverwandtschaft. Mit jedem Bild sucht sich der Sammler aus einer Fülle von Möglichkeiten eine besondere heraus. Und nun erweist es sich meistens, daß diese verschiedenen Werke, bei deren Erwerbung die verschiedensten Gründe mitgespielt haben, untereinander verwandt sind: Verwandtschaften verschiedenen Grades darstellen, in denen aber irgendein gemeinsames Merkmal deutlich in Erscheinung tritt: ein Merkmal, das auch für den Sammler in einem tieferen Sinne wesentlich ist. Die Verschmelzung verschiedener Sammlungen in einer gemeinsamen Ausstellung verwischt die sammlerischen Physiognomien. An die Stelle der sammlerischen Physiognomie tritt die künstlerische, kulturelle Atmosphäre. Das gilt auch für die Ausstellung «Kunstwerke des 19. Jahrhunderts aus Basler Privatbesitz».

Im Baslersaal treten am deutlichsten Marquard Wocher, Jakob Christoph Miville und Hieronymus Heß in Erscheinung. Das dreiteilige Panorama von Thun (aus dem Jahre 1809) kennzeichnet die künstlerische Gestaltung Marquard Wochers sehr klar. Er erscheint darin als ein starkes, aber forciertes Talent: im kleinen groß, im großen klein. Er fügt aus Veduten und Veduten-

teilen, aus wundervollen Einzelbeobachtungen ein großes Panorama zusammen. Er ist ein Zeichner, der immer wieder über diesem Einzelnen das Ganze vergißt. Jeder Teil des Panoramas enthält ein Dutzend entzückender Aquarelle, die den Betrachter, wenn er sie allein vor sich sehen würde, in reines Entzücken versetzen müßten, die aber immer in der trockenen Gesamtstimmung des Panoramas untergehen. Marquard Wocher zeichnet eine Mauer, wie sie nach ihm erst Utrillo wieder dargestellt hat.

Hieronymus Heß ist ein unruhiger Geist in einer für ihn viel zu ruhigen Zeit: eine starke Begabung, die sich in der Enge nicht gesteigert, sondern verkrampft hat. Vieles, was er malt und zeichnet, ist gemaltes und gezeichnetes Ressentiment. Mann und Frau sitzen sich auf dem Sofa wie zwei verbissene Gegner gegenüber und werden durch das Hündchen, das zwischen ihnen sitzt, mehr voneinander getrennt als miteinander verbunden. « Boppi Keller spielt mit Soldaten » wirkt gespenstig. Fast alle Gesichter, die er wiedergibt, sind Karikaturen: verlebendigte Basler Fastnachtsmasken. Vor einigen seiner Blätter errät man seinen Haß auf den Kunstspießer. Wie macht er sich über den Basler Lohndiener Rebsamen und die Fremden lustig! Und doch steht er in seiner Zeit nicht allein. Er ist von den französischen Karikaturisten beeinflußt – vor allem, so scheint es uns, von Henry Monnier. Hieronymus Heß und Henry Monnier sind Illustratoren des Biedermeier. Aber wenn Henry Monnier aus Paris eine Kleinstadt macht, so gibt Hieronymus Heß seiner Vaterstadt Basel dämonische Hintergründe.

Ernst Stückelberg und Albert Anker sind Generationsgenossen; sie wirken auch geistig miteinander verwandt. Beide sind künstlerische Vermittlernaturen. Ihre Malerei ist bürgerlich, versöhnlich, liebenswürdig. Nur hat der eine sich in der Auseinandersetzung mit der französischen, der andere in der Auseinandersetzung mit der deutschen Malerei entwickelt. Der eine ist mehr Realist, der andere mehr Idealist; beide sind gewissenhaft und unproblematisch – oder richtiger: beide flüchten sich aus der künstlerischen Problematik in die handwerkliche Vollkommenheit. Beide waren mehr und anderes als sie mit ihrer Malerei sein wollten: worin sie das Schicksal der meisten schweizerischen Maler im neunzehnten Jahrhundert teilen. Beide wirken darum in ihren einfachsten Studien, in ihren anspruchslosesten künstlerischen Äußerungen auch am stärksten auf uns.

Die sammlerische Intelligenz zeigt sich auch in der Auswahl der Bilder von Rudolf Koller. Die Basler scheinen Rudolf Koller nicht nur als Tiermaler zu lieben – womit sie ihren sicheren Instinkt beweisen. In dieser Ausstellung hängen drei Landschaften dieses Tiermalers nebeneinander: « Am Walensee », « Berglandschaft », « Im Glarnerland ». Daneben ist Rudolf Koller allerdings auch noch mit vier andern Werken vertreten: « Fohlen auf der Weide, 1850 », « Kuh und Schäferhund », « Studie zur Gotthardpost », « Alpweide, 1859 ». Alle drei Landschaften sind stark empfunden und kräftig gestaltet, Beweise einer ursprünglichen Vision der schweizerischen Landschaft. Die « Landschaft am Walensee » scheint unter dem Einfluß von Courbet gemalt. Alle drei Landschaften zeigen auch eine starke Bewölkung, die ihnen eine lebhafte äußere Bewegtheit gibt, und sind ein wenig auch auf die äußerliche Wirkung hin gestaltet. Auch von Koller läßt sich sagen, was man von Buchser sagen kann. Wir lieben heute vor allem seine anspruchslosen Skizzen, die für ihn selber nicht mehr als Fingerübungen bedeuteten. Der große Beitrag Rudolf Kollers an die schweizerische Malerei des neunzehnten Jahrhunderts besteht in seinen Tierbildern; mit seinen Landschaftsbildern aber gibt er einen aufschlußreichen Beitrag an die Entwicklung des europäischen Naturgefühls in jenem Zeitraum.

Die Bilder Hans Thomas hängen zwischen Landschaften von Otto Frölicher und Barthélemy Menn. Aus dieser Zusammenstellung ergibt sich die große Bedeutung der schweizerischen Landschaftsmalerei des neunzehnten Jahrhunderts, die Anregungen aus der französischen und deutschen Landschaftsmalerei aufgenommen hat und doch immer selbständig geblieben ist. Wir kennen kein stärkeres und reineres Landschaftsbild von Otto Frölicher als seine « Flußlandschaft bei Barbizon » aus dem Jahre 1877. Mit einer solchen Landschaft steht er ebenbürtig neben Théodore Rousseau und Charles François Daubigny.

Man kann die schweizerische Malerei des neunzehnten Jahrhunderts von zwei verschiedenen Blickpunkten aus betrachten und bewerten. Man kann darstellen, womit diese Maler in der Öffentlichkeit gewirkt haben; man kann aber auch aufzeigen, was sie in ihrer Werkstatt waren. Was sie für die Öffentlichkeit gemalt haben, ist immer ein aufschlußreicher Beitrag an die schweizerische Kunst- und Kulturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts. Was sie in der Stille der Werkstatt für sich selber gemalt haben, ist oft ein überraschend lebendiger und bedeutender Beitrag an die Entwicklungsgeschichte des künstlerischen Sehens im neunzehnten Jahrhundert. Die schweizerischen Künstler des neunzehnten Jahrhunderts waren fast immer bedeutender als sie der Öffentlichkeit erschienen sind –; aber sie waren es auf einem andern Gebiet und in einer andern Art als es die Öffentlichkeit von ihnen erwartete. Fast alle schweizerischen Maler des neunzehnten Jahrhunderts haben nur in der Werkstatt gewagt, ihre ursprüngliche Begabung unbefangen zu äußern – wenn sich auch keiner von ihnen darüber ganz bewußt geworden sein wird. Die unbewußte oder auch bewußte Forderung der Öffentlichkeit, von der gerade in einem kleinen Land oft eine zwingende Wirkung ausgeht, hat die meisten von ihnen doch ein wenig verbildet.

Zu den stärksten Eindrücken in der Ausstellung des Winterthurer Privatbesitzes im Sommer des vergange-

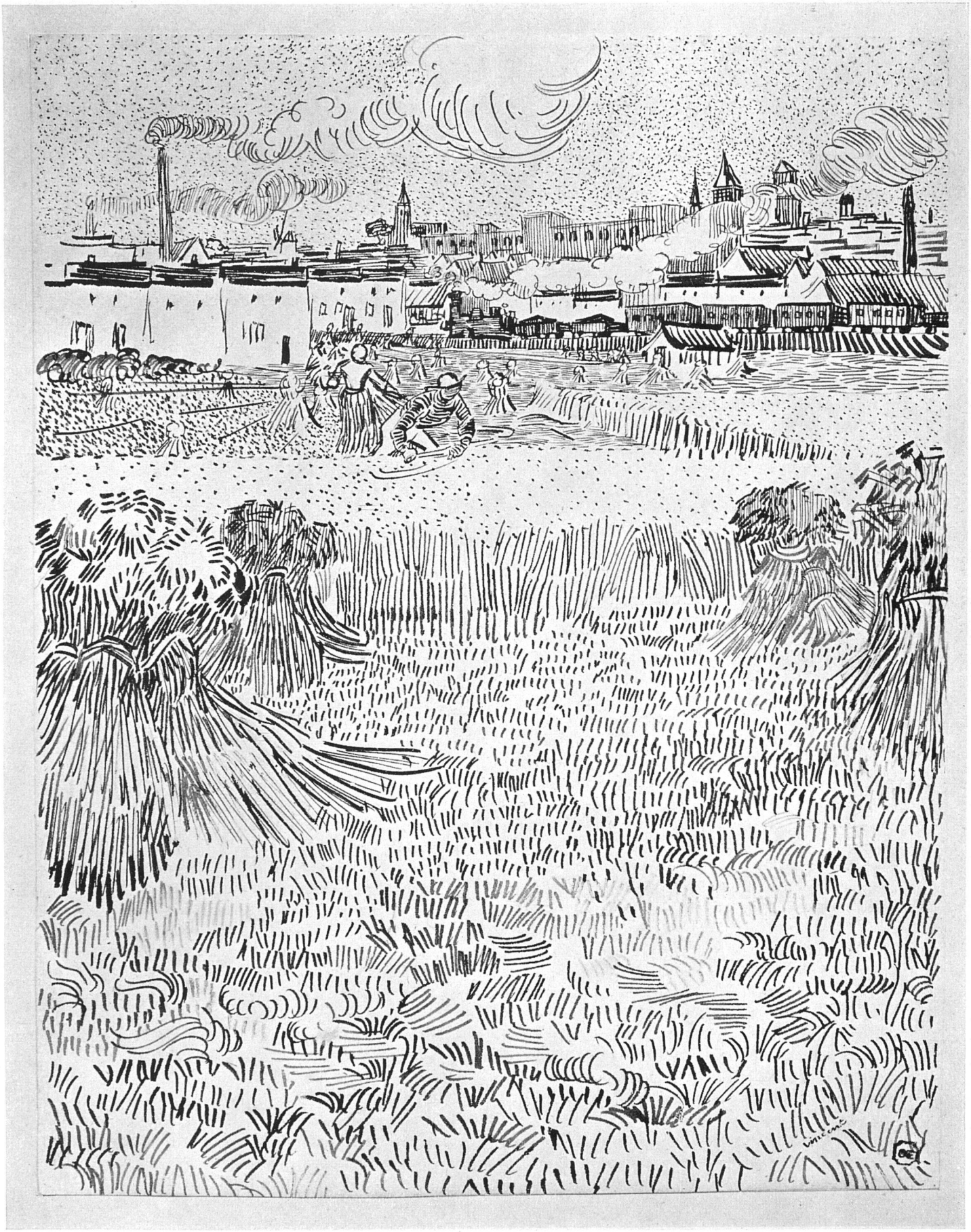
Camille Pissarro Bildnis Paul Cézanne 1874

l Sisley Am Fluß

nen Jahres gehörten die Werke von Géricault, die allerdings fast ausschließlich aus einer einzigen Sammlung stammten. Géricault ist auf der Ausstellung in Basel nur mit zwei Kopien nach Tizian und nach Ribera vertreten. Aber er ist auch als Kopist ein großer Künstler. Er hat mit der selben Größe wie Rubens, Delacroix, Courbet, Manet und Leibl kopiert. Von den beiden Kopien nach Tizian (« Dornenkrönung ») und Ribera (« Mater dolorosa ») geht eine großartige Wirkung aus. Solche Bilder sind weniger eigentliche Kopien als gemalte kritische Dialoge mit diesen Meistern. Solche Kopien sind originalen Schöpfungen ebenbürtig. Erst ein Vergleich mit den Originalen vermöchte aber die geniale Einfühlungskraft, die produktive Übersteigerungsfähigkeit von Géricault zu erweisen. Das große Kapitel der Kunstgeschichte, das den Titel « Schöpferische Kopie » trägt, ist bis heute noch nicht geschrieben worden.

Delacroix ist in den Basler Privatsammlungen mit vier Bildern (« Le Christ au prétoire » aus dem Jahre 1851, « Lion se reposant sur le corps d'un arabe » aus dem Jahre 1843, « Les Adieux de Roméo et Juliette », 1845, « Roger enlève Angélique », 1860) repräsentativ vertreten. « Christus an der Martersäule » zeigt ihn in seiner ganzen Leidenschaft und Größe; das Bild, das einen Löwen darstellt, der sich in einen liegenden Araber gekrallt hat, vertritt beispielhaft ein ganzes Stoffgebiet seiner Gestaltung; der « Abschied von Romeo und Julia » ist ja schon auf der Zürcher Delacroix-Ausstellung aufgefallen. Ich denke an den berühmten Schlußsatz des Aufsatzes über Delacroix von Théophile Silvestre: « . . . peintre de grande race, qui avait un soleil dans la tête et un orage dans le cœur; qui toucha quarante ans tout le clavier des passions humaines, et dont le pinceau grandiose, terrible ou suave, passait des saints aux guerriers, des guerriers aux amants, des amants aux tigres, et des tigres aux fleurs. »

Eine ganze Koje ist mit Bildern von Courbet gefüllt. Aus diesen Bildern ergibt sich die stoffliche und gestalterische Fülle von Courbet. Sie stammen aus verschiedenen Perioden seiner künstlerischen Entwicklung. Die Wirkung der Vielfältigkeit überwiegt dabei die der Einheit. Es ist, als ob die Sammler in Basel viel weniger nach charakteristischen als nach besondern Bildern von Courbet gesucht hätten. In der Mitte der Hauptwand hängt das Bildnis der Schwester Courbets aus dem Jahre 1842. Mit der « Juralandschaft » aus dem Jahre 1871 (wie auch mit der andern, die um 1865 gemalt ist) wird der Landschaftsmaler Courbet vollgültig gezeigt. Die « Juralandschaft » aus dem Jahre 1871 würde auch einem großen Museum Ehre machen. Sie wirkt auf eine kräftige Weise gefällig.



Vincent van Gogh Ernte in Arles Federzeichnung

Photos: R. Spreng SWB, Basel

Die Bilder von Degas: « Courses à Longchamps » (1869), « Lydia, la femme à la lorgnette », 1877, « Scène de ballet ». Drei Bilder, drei verschiedene Stoffwelten, die nach drei verschiedenen Richtungen weisen. Das Bild « Lydia, la femme à la lorgnette » zwingt zu einer vergleichenden Betrachtung mit Manet, der Degas dazu angeregt haben mag. Das Bild « Scène de ballet » kann mit verwandten Bildern von Lautrec verglichen werden, der auf Degas zurückgeht. Das Bild « Courses à Longchamps » zeigt eine Verbindung mit Courbet und Corot, wenn sich darin doch schon der eigentliche Degas auswirkt. Aber dieses Bild aus dem Jahre 1869 zeigt die kompositionelle Kühnheit, die Degas einige Jahre später kennzeichnen wird, doch erst in einem latenten Zustand.

Wir haben in dieser Ausstellung sehr oft an Wilhelm Barth denken müssen: nicht nur vor den Bildern Gauguins. Das Sammlertum einer ganzen Stadt wird durch solche Persönlichkeiten wesentlich mitbestimmt. Sie haben in der Schweiz eine große, wenn auch sehr stille Mission, und eigentlich sollte man häufiger darauf hinweisen, was sie mit ihrem Einfluß erstreben und erreichen. Über der Koje, in der die Bilder Gauguins aufgehängt sind, könnte stehen: In memoriam Wilhelm Barth. Er vor allem hat die Basler mit Gauguin vertraut gemacht; durch ihn vor allem sind sie mit dem Impressionismus bekannt geworden. Ich möchte wissen, wie viele Bilder dieser Ausstellung auf seine Anregung hin von baslerischen Sammlern erworben worden sind.

Gauguins « Bildnis der Mutter » (um 1893 gemalt) wirkt wie der Kindheitstraum eines reifen Mannes, und zugleich stellt der Maler die Mutter darin wie ein Verliebter seine Freundin dar. Er macht eine Märchenprinzessin aus ihr. Der Kopf steht vor einem zitronengelben Hintergrund; Gewand und Haar sind dunkelblau. Und nur schon aus diesem satten Marinblau ersteht die tropische Landschaft, in der dieses Bild gemalt worden ist.

Die beiden Bilder von van Gogh geben Anfang und Ende seiner künstlerischen Entwicklung in verwandten Motiven wieder: frühe und späte Bauernmalerei. Ein in dunkeln Farben gemalter « Korbflechter » (um 1875), eine « Hirtin » in blauem Rock (nach J. F. Millet; um 1889). Zwischen diesen beiden Daten hat sich die ungeheure geistige und künstlerische Entwicklung vollzogen. Die beiden Bilder stören sich nicht, sondern ergänzen sich. Wenn man vom späteren Bild auf das frühere zurückblickt, erkennt man, daß in jenem schon schlummert, was sich im andern nicht nur entfaltet hat, sondern darin schon leise erstarrt. Der spätere van Gogh wirkt stärker, weil er sich mit der Farbe selber noch zur Zeichnung bekennt. Und der Zeichner van Gogh hat am Ende des neunzehnten Jahrhunderts einen zeichnerischen Stil geschaffen, dessen scheinbare Primitivität doch die selbe dekorative Fülle besitzt wie das zeichnerische Raffinement von Lautrec.

Camille Pissarro hat nur wenige Bildnisse gemalt. Das stärkste und eindringlichste dieser Bildnisse befindet sich in Basler Privatbesitz: das Bildnis Paul Cézannes aus dem Jahre 1874 – ein Dokument der Freundschaft zwischen den beiden Malern, im Jahr der ersten Impressionistenausstellung in Paris entstanden. Das Bildnis gibt den Menschen und Künstler Cézanne unbeholfen und doch mit einer wunderbaren Intensität und Beseelung wieder, wie sie sonst nur noch in einigen Selbstbildnissen van Goghs in Erscheinung tritt.

Die Ausstellung gibt einen prachtvollen Überblick über die zeichnerische Gestaltung Cézannes. Sie zeigt den Zeichner und den Aquarellisten: in Landschaftsstudien und Bildnisskizzen, Selbstbildnissen und zeichnerischen Kopien nach Bildern und Plastiken. Die Selbstbildniszeichnung ist die Zeichnung eines Malers, der sogar mit einem Bleistiftstrich Volumen und Valeurs festlegt und mit diesen architektonisch baut: und der damit auch den physiognomischen Gehalt erfaßt. Wie sehr er auch noch mit einer einfachen Zeichnung komponiert, vermag man eigentlich vor jeder Zeichnung in dieser Ausstellung zu erkennen, vor allem auch vor dieser kleinen Selbstbildniszeichnung: in der Art, in der er hinter dem Kopf einen Bildrahmen an der Atelierwand wiedergibt. Es ist durchaus möglich, daß diese Zeichnung als erster Entwurf zu einem gemalten Selbstbildnis gedacht war. Wenn man die Zeichnung nach einem Selbstbildnis von Delacroix daneben hält, erkennt man, um wie viel reicher Cézanne ist, wenn er die Welt der sichtbaren Erscheinung nicht in der Übertragung durch die Malerei erlebt, sondern aus seinem persönlichsten Erleben heraus: wenn er sie nach seinen eigenen Problemen erlebt und gestaltet.

Das Hauptwerk von Cézanne in dieser Ausstellung ist, neben dem Bildnis « Fortuné Marion », das Bild « Le Cabanon de Jourdan », das letzte Ölgemälde des Meisters aus dem Jahre 1906. Das unvollendete Bild ist fraglos eines der größten Werke des Meisters: eines seiner stillsten und monumentalsten Werke: das künstlerische Programm seiner spätesten Periode, das nun zugleich sein geistiges und künstlerisches Testament geworden ist. Wir werden bald einmal auf dieses Bild zurückkommen.

In den Sälen des Obergeschosses sind alle Werke Ferdinand Hodlers vereinigt, die sich in Basler Privatbesitz befinden. Sie bilden eine Ausstellung in der Ausstellung. Die Basler haben Werke von Hodler mit einer Leidenschaft gesammelt, als ob er einer der ihrigen sei. In vielen dieser Bilder und Zeichnungen erscheint er als der letzte große schweizerische Meister des neunzehnten Jahrhunderts und zugleich als der erste große Meister des zwanzigsten Jahrhunderts. So schließt er diese Ausstellung ab – wie er auch schon den prachtvollen Auftakt zur Ausstellung des nächsten Jahres gibt, die uns mit den Kunstwerken des zwanzigsten Jahrhunderts aus Basler Privatbesitz bekannt machen wird, welches Ereignis wir nun mit Spannung erwarten.