Die Neuerwerbungen des Berner Kunstmuseums

Autor(en): **Huggler, Max**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **48 (1961)**

Heft 7: **Museen und Ausstellungsbauten**

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-37603

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Max Huggler

Die Neuerwerbungen des Berner Kunstmuseums

1

In den acht Jahren seit dem letzten Bericht (Septemberheft 1952 des WERK) verzeichnet das Berner Kunstmuseum an Neueingängen insgesamt 107 Ölbilder, 7 Plastiken, 80 Zeichnungen und Aquarelle, 464 graphische Blätter und 30 Bücher mit Originalgraphik. Nur ein kleiner Teil dieses Zuwachses kam ohne Zutun von Kommission und Konservator zustande: es sind Schenkungen, wozu auch die Jahresgaben verschiedener Gesellschaften und gelegentliche Depositen aus den Ankäufen des kantonalen Kunstkredites gehören. Die Mehrzahl der Erwerbungen war gelenkt und diente dem systematischen Ausbau der Sammlung, deren Vermehrung und Wachstum während des vergangenen Zeitraumes in dem früher dargelegten Sinn weiterverfolgt wurde. Wenn diese Bemühungen zu einem erfreulichen Ergebnis führten, so hatte die Gunst der Umstände – wohl glückliche Zufälle – den größeren Anteil als die ebenfalls vorhandenen guten Beziehungen zu Kunsthandel und Sammlertum.

Einer der Pfeiler, auf denen die Berner Sammlung ruht, sind die Tafeln Niklaus Manuels, die mit denjenigen von Witz und Holbein in Basel und den erhalten gebliebenen Teilen der Burgunderbeute vor allem im Historischen Museum Bern als das wertvollste «patrimoine artistique» unseres Landes gelten dürfen. Eine Vermehrung des vorreformatorischen Werkes in Bern (die nachreformatorischen «Tüchlein» Manuels befinden sich bekanntlich in Basel) erschien kaum mehr möglich, so daß der Gewinn der «Saulus-Bekehrung» im Jahr 1959 als ein Ereignis zu betrachten ist, das über die direkt bernischen Belange hinausgeht. Während mehr als drei Jahrzehnten im Metropolitan Museum in New York, 1956 unerkannt abgestoßen, dem Basler Museum zum Kauf angeboten, von diesem abgelehnt, nach Amerika zurückgekehrt – und mit Hilfe der Gottfried Keller-Stiftung dann endlich doch Besitz Berns, als Werk des Berner Meisters bestritten oder doch angezweifelt, bis der Nachweis gelang, daß es sich um den Flügelteil eines Altars handelt, den Manuel im Jahr 1519 für die Kirche der Dominikaner gemalt haben muß: so brachte der Gewinn dieses großartigen Werkes mit der Mehrung der Qualität neuen Aufschluß über das Schaffen und die Entwicklung Manuels, ja sogar neue Aufschlüsse zur Geschichte der Stadt in der Zeit unmittelbar vor der Reformation.

Bereits fünf Jahre vorher war seit nahezu zwei Jahrzehnten zum erstenmal wieder ein Bild aus dieser Frühzeit in die Berner Sammlung gekommen. Der Ankauf der beiden Tafeln mit der «Lazarus-Auferweckung» und dem «Noli me tangere» – sicher Außen- und Innenseiten eines Altarflügels – mit dem Datum 1496 läßt sich gewiß nicht als gleich zwingend betrachten. Der Konservator traf die Gemälde im Londoner Kunsthandel, wohin sie aus Amerika gekommen waren, und obwohl er nie daran dachte, daß es sich um eine Arbeit aus der Schweiz handeln könne, empfahl er sie dem Museumsverein zur Erwerbung. Dazu berechtigte die Überlegung, daß dieses Werk, das einst als nördlingisch gegolten und dem später Buchner die Bezeichnung alpenländisch gegeben hatte, einen Bezug zu der Manuel voraufgehenden Stufe der bernischen Malerei biete, wie sie der Nelkenmeister darstellt. Im Vergleich

1
Niklaus Manuel, Die Bekehrung des Saulus, 1519
La conversion de saint Paul
The Conversion of Saul

2

2
Eugène Delacroix, Enthauptung Johannes des Täufers, 1858
Décapitation de saint Jean-Baptiste
Beheading of John the Baptist

3
Camille Pissarro, Bäuerin, Interieur, 1882
Paysanne, Intérieur
Peasant Woman, Interior

4
Edouard Manet, Allee im Garten von Rueil, 1882
Une allée du jardin de Rueil
A path in the garden of Rueil

erstehen Anschauung und Wertschätzung, die dem Nelkenmeister gegenüber um so schwieriger sind, als sein Schaffen im Bern der Jahrhundertwende recht einsam dasteht. Die Herkunft ließ sich immer noch nicht festlegen; eben machte Stange unverbindlich den Vorschlag auf mittel- oder osteuropäisch, vielleicht Krakau.

Die Barockmalerei vermehrte sich um das Gegenstück des 1632 datierten Stillebens von Plepp und um ein «Stilleben» von Albrecht Kauw mit Signatur und Jahreszahl 1656. Unter den mehreren in der letzten Zeit aufgetauchten Bildern dieser Art nimmt es eine feste Stellung ein gegenüber den zwanzig Jahre später gemalten beiden andern Stilleben Kauws in Bern: die Faktur ist feiner, die Komposition leichter, noch nicht überfüllt. Mit Stilleben und Bildnis setzt in Bern die Malerei nach einem fast hundertjährigen Unterbruch seit der Reformation von neuem ein, und das Stilleben wird zu einem kulturgeschichtlich aufschlußreichen, bis jetzt freilich unausgewerteten Dokument: Kauw kennzeichnet das «Landjunkertum» des bernischen Patriziates dieser Zeit. Mit Joseph Werner, der am Hof Ludwigs des XIV. Arbeit und Anerkennung findet, dann erster Akademie-Direktor in Berlin wird, gewinnt von allen Schweizer Städten allein Bern eine, wiewohl bescheidene, europäische Geltung. Der Übergang, oder vielleicht besser der Neueinsatz, zu den «Kleinmeistern» ist ebenfalls noch unabgeklärt: er geht zusammen mit der Entstehung der schweizerischen Landschaftsdarstellung. Vier unbekannte Bilder von Caspar Wolf wurden aus England erworben; zwei davon sind gleich große Versionen von Bildern der Stiftung Oskar Reinhart in Winterthur – «Schildwaldbach im Winter» und «Oberer Grindelwaldgletscher» – und auch von «Rosenlaui» ist eine 1778 datierte Version bekannt. Das als «seconde Chute du Staubbach en hyver» in den Prospekten von 1776 wiedergegebene Motiv nimmt in überraschender Weise die Einsamkeit des Menschen in der großen und ihm fremden Natur voraus, wie sie zwei Jahrzehnte später Caspar David Friedrich empfindet.

Eine nie erwartete Bereicherung erfuhr die französische Malerei des 19. Jahrhunderts, mit deren Zusammenstellung – leider – erst nach dem zweiten Weltkrieg begonnen wurde. 1953 ließ sich in Paris das 1858 datierte Bild von Delacroix mit der «Enthauptung des Täufers» kaufen. Der Künstler hatte das Thema gegen 1848 gestaltet für die Decke des Palais Bourbon und wiederholte die Komposition fünf bis sechs Jahre vor dem Tod, indem er daraus eines seiner juwelenhaft kostbaren Kabinettstücke machte. Die Reife seines Kunstverstandes und seiner Kunsttheorie sind mit dem Geheimnis eines unauflösbaren Geständnisses persönlicher Art (wohl im Geist der Romantik) verbunden.

Wenn Delacroix die große Tradition der europäischen Malerei – hier mehr von Rembrandt als von Rubens – in die neue Zeit überführt, so beginnt die moderne Malerei – in dem ausgesprochen bekenntnishaften Sinn des Wortes zur Gegenwart – mit dem Impressionismus. So war mit dem Selbstbildnis von Cézanne ein neuer Mittelpunkt, ein weiterer Pfeiler der Berner Sammlung erreicht worden, der die Ansatzstelle zu einem neuen Ringe bot. Zuerst kam dazu der «Jardin de Rueil» von Manet. 1882 im letzten Arbeitsjahre gemalt, gibt das Bild die volle Demonstration des Naturempfindens einer glücklichen Zeit und eines glücklichen Temperamentes – und bedeutsamer noch ein prachtvolles Beispiel jenes malerischen Sehens und Arbeitens, das ein Ziel nicht nur der europäischen Malerei gewesen ist. Einige Bedenken der Kommission, die ein Figurenstück als wünschbarer bezeichneten, hat die strahlende Kraft dieses Meisterwerkes längst überwunden. In der Sisley-Ausstellung – die in einem Ausstellungsprogramm auf Pissarro folgte und Corot vorherging – befand sich aus dem schweizerischen Kunsthandel ein käufliches Werk, über dessen Erwerb die Kommission ebenfalls

3

4

geteilter Meinung war, und gewiß gehört das Bild nicht dem achten Jahrzehnt, dem unbestreitbaren Höhepunkt des Impressionismus, an. Mit dem Datum 1897 liegt seine Entstehung kurz vor dem Schaffensabschluß des 1899 verstorbenen Malers, und wohl mag die Feststellung nicht unrecht haben, die Hingabe an den farbigen Schein und die virtuose Handhabung des Pinsels hätten Volumen und Konsistenz aufgelöst – der Felsblock sei nicht mehr Illusion, sondern Pappe. Dagegen entdeckt ein anders gerichtetes Auge die Ferne des sicher gezogenen Horizontes und bestaunt die «macchia» des Strandes als Tachismus «avant la lettre».

Die Aufnahme des Bildes von Sisley erhielt seine nachträgliche Rechtfertigung durch die Schenkung Eugen Loeb. Mit der winterlichen «Seine» von Monet aus dem Jahr 1882, einem Frühwerk Pissarros, und einem seltenen Innenraumbild mit Figur von 1882 desselben Künstlers ergibt sich eine eigentliche Impressionistengruppe, in der nun nur noch ein Beispiel der Farbzerlegung und der kommaartigen Pinselschrift um die Mitte der siebziger Jahre fehlt – wenn eine so kunstgeschichtliche Forderung überhaupt erhoben werden darf. Entscheidend sind ja doch die Zusammenhänge und Nachbarschaften, die in einem Museum – im Gegensatz zum Wohnraum – das ästhetisch-stimmungsmäßige Klima hervorbringen müssen. Die köstliche «Kanallandschaft» Pissarros, um 1865 dicht und flüssig in dunkel silbernem Farbauftrag gemalt, weist rückwärts auf Corot – ein Beispiel seiner Kunst scheint um so erstrebenswerter, als sich der «Hafen von Toulon», den wir 1948 als Schenkung entgegengenommen und seither unbedenklich ausgestellt hatten, sich anläßlich der Ausstellung im vergangenen Jahr als apokryph herausstellte. – Auch eine solche an sich betrübliche Einsicht bedeutet einen «Zuwachs» an Qualität.

Das wertvollste Objekt der Schenkung Eugen Loeb ist das Bild von Bonnard «Jeune femme à la lampe», dessen Entstehung unmittelbar vor die Jahrhundertwende fällt. Verschwiegenheit des Innenraumes, Hell-Dunkel als farbiger Gegensatz, Gegenstandsformen, die sich zu Farbflecken auflösen, gehören wohl zum Stil der Nabi, über die das wunderbare Bild künstlerisch jedoch weit hinausgeht. In einem wiederum glücklichen Zufall fügt die Lampe sich zum eindrücklichen «Paar» mit dem «Jardin méridional» Bonnards von 1913, der als Geschenk des Kantons 1935 die nun so stattlich gewordene Reihe der französischen Bilder eröffnete. Für die Kunst der Nabi vielleicht bezeichnender und zugleich historisches Dokument – aber nicht aus solchen Erwägungen erworben – ist das «Bildnis von Vallotton», das Vuillard um 1900 gemalt hat. Es konnte aus einem Sonderfonds für Bildnisse berühmter Schweizer erworben werden und erweitert die Vorstellung vom Schaffen des Künstlers, der seit 1946 vertreten ist durch das Pariser «Intérieur mit der lesenden Frau», das sich im Spiegel zeigt und wie die Lampe Bonnards vor 1900 entstanden ist.

Die beschriebene Linie des Sammlungsausbaues dürfte wohl keiner ernsthaften Kritik ausgesetzt sein. Sie folgt einem durch Tradition und Übereinkunft festgelegten System der künstlerischen Werte und steht unbestritten im geschichtlichen Verlauf der europäischen Malerei. Die Entscheidungen werden schwerer, je näher man der Gegenwart kommt. Wohl den heftigsten Angriff, den unsere Institution jemals erfuhr, löste der Ankauf des Bildes von Chagall «Dédié à ma fiancée» aus. Im Jahr 1911 in Paris gemalt, ging das Werk aus der Begegnung des Ostens mit der Kultur des Westens hervor, darin durchaus vergleichbar der Stellung, die der «Sacre du printemps» im Schaffen Strawinskys einnimmt. Wenn man dem Künstler beipflichtet, der nicht glaubt, in jenem Zeitpunkt den Mythos von Titania und Zettel gekannt zu haben, so dürfte dasselbe Märchenmotiv (archetypisch im Sinn von C. G. Jung) auch sonst verbreitet sein. Orphisch im farbig kubistischen

5

5
Edouard Vuillard, Bildnis Félix Vallotton, um 1900
Portrait de Félix Vallotton
Portrait of Félix Vallotton

6
Pierre Bonnard, Junge Frau bei der Lampe
Jeune femme à la lampe
Young Woman by Lamp

Photos: 1 Hesse, Bern; 7 H. Stebler, Bern

7

Marc Chagall, Dédié à ma fiancée, 1911
Dedicated to my Fiancée

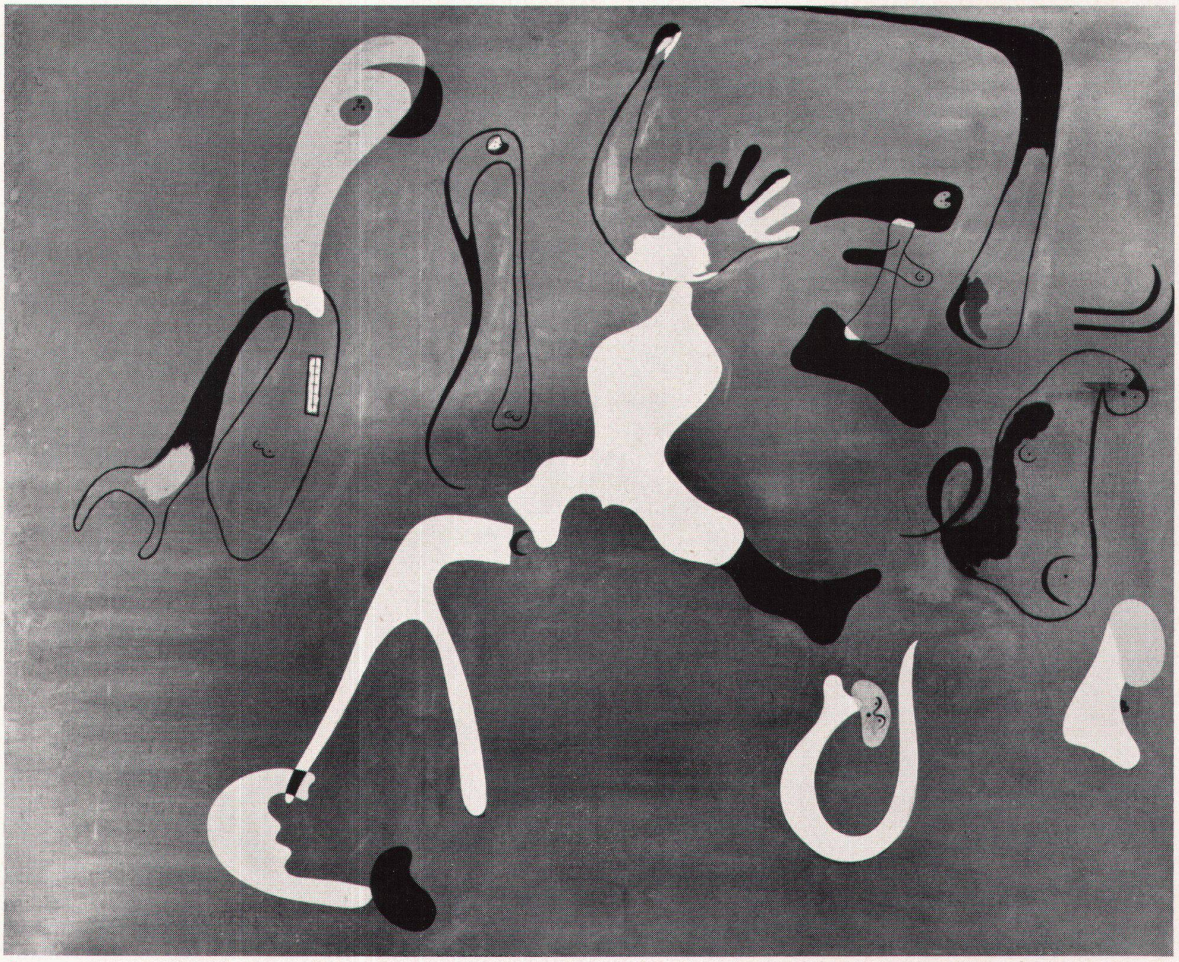
Stil, dionysisch auch im Gehalt – der Künstler soll das Bild in der Ekstase einer Nacht in der «Ruche» auf Montparnasse gemalt haben – schien das Werk dazu bestimmt, die Berner Sammlung vor einer einseitigen Orientierung nach dem ästhetischen Ideal Frankreichs zu bewahren – eine Haltung, zu der sie allein im Hinblick auf die ihr angegliederte Klee-Stiftung verpflichtet ist. Da es sich um ein Hauptwerk des Künstlers handelt, glaubten Konservator und Kommission die Erwerbung mit dem Abtausch des Bildes «Feiertag» von 1914 erleichtern zu dürfen, ein Vorgehen, das der Berichterstatter heute aufrichtig bedauert. Wertvolle Bilder, die einmal in eine öffentliche Sammlung eingegangen sind, sollen eben doch nicht preisgegeben werden, auch wenn damit eine qualitative Steigerung beabsichtigt und sogar erreicht wird. Zeitlich fortschreitend folgen auf das Bild von Chagall die «Jockeys» von Miró aus dem Jahr 1933 – charakteristisch humorvoll, im Ausmaß bedeutend und mehrere Facetten der beweglichen Kunst dieses Spaniers in sich vereinend, darf auch diese Erwerbung als geglückt gelten – wohl mehr als die abstrakte Komposition Poliakoffs von 1957, deren einleuchtender Bau auf Kosten des farbigen Geheimnisses erreicht scheint.

Aus der vorliegenden Rechenschaft lassen sich nach zwei Richtungen Folgerungen ziehen: seit diesen Ankäufen, die bereits beträchtliche Aufwendungen erforderten, sind die Bilderpreise weiter gestiegen; mit den verausgabten Summen verglichen haben sie sich in vielen Fällen vervielfacht. Die Qualität der Werke und die zeitliche Folge ihrer Erwerbung lassen sich nicht festhalten, sogar dann, wenn der Ankaufsetat vergrößert werden könnte – er beträgt für das Berner Kunstmuseum jährlich, die Spezialfonds mitgerechnet, etwas über 80000 Franken. Die Sammlung junger, noch nicht zu geschichtlicher Anerkennung gekommener Talente scheint mehr und mehr Gebot – und Ausweg unserer Zeit zu werden. Das persönliche Geständnis sei gestattet, daß ich mich trotzdem nicht zu einem solchen Programm entschließen kann und in dieser Haltung letztlich auch von der Kommission bestärkt werde. Immer noch bleibe ich bei der Vorstellung vom Museum als der Hüterin stabilisierter Werte, die für die Gemeinschaft eine Verbindlichkeit beanspruchen dürfen, während das durchaus notwendige Experiment dem privaten Sammler und dem Liebhaber überlassen bleiben solle.

Die Erweiterung der Berner Sammlung nach der Richtung des Informellen blieb denn auch – von Poliakoff abgesehen – auf die schweizerische Produktion beschränkt: von Mühlenen, Dessauges, Brignoni, Tschumi, Zumstein, Linck, Luginbühl und andere. Die ausgezeichnete Kollektion von Amiet wurde durch zwei Spätwerke abgerundet, wozu aus der Stiftung Loeb ein hervorragendes Frühwerk der neunziger Jahre kam. Als freilich allzu späte Bekundung des Interesses am Berner Otto Meyer-Amden erhielt die Sammlung durch den Museumsverein das frühe «Bildnis eines Mädchens» aus der Zeit um 1895.

Wie wenig hoch das 19. Jahrhundert im Kurse steht, zeigt der fast gänzliche Mangel an Erwerbungen auf diesem Gebiet. Zu verzeichnen sind eine Anker-Schenkung «Die ältere Schwester» 1889 und der Ankauf eines Bildnisses als Beispiel für das von Anker auch geübte Fach des Porträts. Nachdem Böcklin 1949 mit der schönen «Hochzeitsreise» ergänzt worden war, erwarb der Museumsverein (zu einem sehr günstigen Preis) die «Salome» von 1891. Motivisch den Venezianern der Renaissance verpflichtet, besitzt das Bild eine selbst für Böcklin ungewohnte Qualität durchsichtig toniger Malerei – die Halbfigur steht hell vor dem Raum, in dessen blauschwarzem Dämmer der Henker rot und grün aufscheint.

Die graphische Sammlung erfährt mit ihren 25000 Blättern und zum Teil wichtigen Kollektionen leider nicht die gleich aufmerksame Pflege wie die Abteilung der Gemälde. Allgemein fehlt die Anteilnahme der Besucher – und in gewissem Sinn



8

auch der mitarbeitenden Kommission; das Interesse bleibt auf einzelne Gebiete, wie die Kleinmeister, beschränkt. Aber es fehlt auch am Personal für die Bearbeitung der Kataloge und die Teilnahme an den Auktionen, vom Mangel an einem ausreichenden Etat nicht zu sprechen. Dank der Gottfried Keller-Stiftung sind trotzdem zwei wichtige Zuwachsgruppen zu verzeichnen: drei der russischen Ansichten von Lory Vater und Sohn und Daniel Lafond, die der einzigartigen Lory-Sammlung des Museums bis jetzt fehlten, und 27 Radierungen von Karl Stauffer aus dem Besitz von Dr. Walter Krieg. Zusammen mit den vor Jahren erworbenen Blättern aus dem Besitz Peter Halms übertrifft die Berner Kollektion an Vollständigkeit den seinerzeitigen Dresdener Bestand, den Lehrs zusammengetragen und zur Grundlage seines beispielhaften Kataloges gemacht hat. In der Technik von Nadel und Stichel, der Art und Güte des Druckes, der Vielfalt der Zustände bis zur Wahl des Papieres ist das Radierwerk Stauffers durchaus demjenigen Rembrandts vergleichbar und kann eine nicht minder bedeutsame Schulung des Auges an Aufmerksamkeit und Genauigkeit für graphische Werte abgeben – sofern sich auch heute noch jemand damit zu befassen versteht.

Unter den öffentlichen Sammlungen der Schweiz dürfte das Berner Kunstmuseum die größte Reihe moderner Bücher mit Originalgraphik besitzen. Einen bedeutsamen Anteil daran hat die Stiftung Hermann und Margrit Rupf, in der die Ausgaben Kahnweilers bis 1914 nahezu vollständig vorhanden sind. Die Rücksicht auf das noch im Haus der Stifter befindliche Gut, diese authentische Kubistensammlung, gilt in besonderem Maß für die Bilder; doch nehmen natürlich auch die Graphik- und Büchererwerbungen darauf Bezug. Um die Ankäufe zu kennzeichnen, seien die wichtigsten dazugekommenen Bücher erwähnt. Aus älterer Zeit von Goya «Los Caprichos» als Album; «Parallèlement» von Bonnard, «Pasiphaé» und «Florilège des Amours» von Matisse, von Rouault die «Passion» von Suarès, von Chagall die «Fabeln» von La Fontaine und «Mauvais Sujets» von Paulhan, von Villon die «Dent de Lait» von Pichette, von Germaine Richier «Contre Terre» von Solier, mehrere Bücher von Hans Fischer und anderen.

Der Stand der Sammlung, wie er sich nach den aufgezählten Erwerbungen im Sommer 1960 darstellte, hält der Abbildungsband fest, der im Herbst des Jahres an die Stelle desjenigen von 1946 getreten ist – das Gesicht der Sammlung scheint darin nicht geändert in seiner Physiognomie, jedoch geklärt und gefestigt.

8
Joan Miró, Die Jockeys, 1933
Les Jockeys
The Jockeys