

kunstmuseum basel

Paar lauf

3. Juni 2025

Die Sammlung Im Obersteg

Die Sammlung Im Obersteg ist eine seit 1916 in Basel und Genf gewachsene Privatsammlung, die sich seit 2004 im Kunstmuseum Basel befindet.

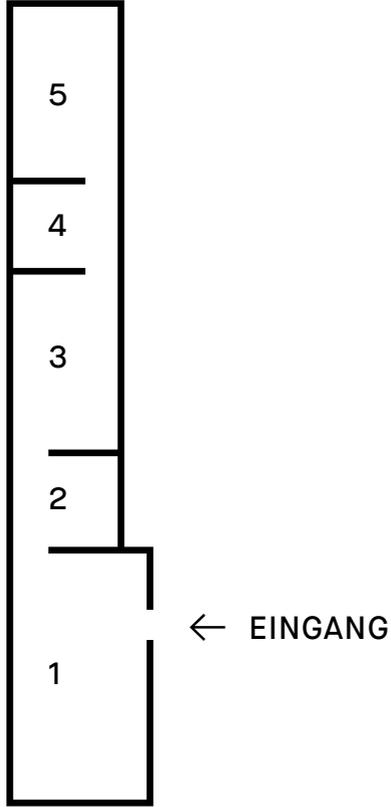
Der Basler Spediteur Karl Im Obersteg (1883–1969) und sein Sohn Jürg Im Obersteg (1914–1983), Professor für Gerichtsmedizin, sammelten rund siebenzig Jahre lang internationale Kunst des 20. Jahrhunderts. Der Hauptbestand der bedeutenden, heute rund 220 Werke umfassenden Sammlung geht auf Karls Interesse zurück. 1916 erwarb er sein erstes Gemälde von Cuno Amiet und später wichtige Werke von Marc Chagall, Alexej von Jawlensky, Pablo Picasso, Chaïm Soutine und anderen.

Nach einer anhaltenden Vorliebe für die gegenständliche Moderne aus dem französischen und russischen Kulturraum öffneten sich Karl und Jürg Im Obersteg nach dem Zweiten Weltkrieg neuen künstlerischen Tendenzen. Farbbestimmte Abstraktionen, etwa von Jean-Paul Riopelle, und Werke von Jean Dubuffet, Louis Soutter und Antoni Tàpies fanden Eingang in die Sammlung.

Nach Karl Im Oberstegs Tod führte Jürg die Firma seines Vaters weiter und kümmerte sich um die Kunstsammlung. Gemeinsam mit seiner Ehefrau Doris Im Obersteg-Lerch (1931–2015) war er – wie bereits sein Vater – umgeben von Kunst und stand in einem intensiven Austausch mit den Werken. Ergänzend zum Bestand erwarb er unter anderem Arbeiten von Lyonel Feininger, Emil Nolde und Marianne von Werefkin.

Nach Jürgs Tod gründete Doris Im Obersteg-Lerch die Stiftung Im Obersteg. Diese präsentierte den Kunstbestand in den Sommermonaten von 1995 bis 2002 in einer Villa in Oberhofen am Thunersee, bevor sie ihn als Dauerleihgabe dem Kunstmuseum Basel anvertraute. So kehrte die Sammlung in die Stadt ihrer Entstehung zurück, bleibt hier einem breiten Publikum zugänglich und tritt in Dialog mit einer öffentlichen Sammlung ersten Rangs.

KUNSTMUSEUM BASEL | HAUPTBAU EG



Paar lauf

Paarlauf zeigt Kunstwerke aus der privaten Sammlung Im Obersteg und den Beständen des Kunstmuseums Basel und stiftet Wahlverwandtschaften über Generationen und Stilgrenzen hinweg. Was verbindet die benachbarten Bilder und Plastiken? Worin unterscheiden sie sich? Bereichern sich die Paare im Dialog?

Die Begleitbroschüre versammelt Kurztexte von Autor:innen, die sich aus unterschiedlichen Perspektiven auf die Werke eingelassen haben. Über Kopfhörer sind Kompositionen hörbar, eingespielt von jungen lokalen Musiker:innen. Regelmässige Neuhängungen lösen bestehende Werkpaare auf und binden Exponate in andere Zwiegespräche ein. Aus dem Rendez-vous der beiden Sammlungen entwickelt sich eine langsam fortlaufende Choreografie.

AUGUSTE RODIN (1840–1917)

La petite ombre (Der kleine Schatten), 1880

Stiftung Im Obersteg, Inv. Im 1461

Depositum im Kunstmuseum Basel 2004

AUGUSTE RODIN (1840–1917)

La grande ombre (Der grosse Schatten), 1901/04, Guss 1928

Kunstmuseum Basel, Inv. P 68

Ankauf 1938

Die Vollendung des Lebenswerks in Fragmenten

Die Figur hält den Kopf schräg nach unten gesenkt, die Augen fast geschlossen, sie scheint in sich gekehrt. Zugleich zeugt der muskulös gezeichnete Körper von Anspannung, von innewohnender Bewegung. Der rechte Arm läuft aus ohne Hand. Dies ist eine der vielen Figuren, die Auguste Rodin ab 1880 für *La porte de l'enfer* (Das Höllentor) entworfen und schliesslich, in unterschiedlichen Versionen vervielfältigt, auch als Einzelwerke verkauft hat.

Das Höllentor war Rodins erster öffentlicher Auftrag, vorgesehen als Eingangstor zum Musée des Arts décoratifs in Paris. Dieser Neubau kam schliesslich nicht zustande und der Künstler bezeichnete die Pforte nie als abgeschlossen. Der erste Bronzeguss wurde erst 1926 angefertigt, neun Jahre nach Rodins Tod. Auf dem Türsturz stehen drei zu einer Figurengruppe vereinte *Ombres*, ihre Blicke auf das unter ihnen stattfindende Geschehen gerichtet. Dort hat Rodin eine dichte Komposition menschlichen Leids zusammengestellt, inspiriert von der düsteren Diagnose der Menschheit in Dante Alighieris *Göttlicher Komödie*, von Michelangelo Buonarrotis Intensität körperlicher Darstellung sowie von Lorenzo Ghibertis Paradiespforte am Baptisterium der Kathedrale in Florenz.

Die Möglichkeit zur Realisierung des Höllentors hatte sich Rodin nicht nur künstlerisch hart erarbeitet. Nach vielen Zurückweisungen seiner Arbeiten am Pariser Salon wie in Wettbewerben um öffentliche Aufträge markiert der Zuspruch für die monumentale Pforte den entscheidenden Wendepunkt: Die Kritik klang bald sogar euphorisch ob der lebenssechten Intensität der Statuen, die kurz davor noch als «Surmoulage» (Überformung) verunglimpft worden waren. Neben einem der begehrten regierungseigenen Ateliers erhielt der Künstler auch immer mehr Aufträge. Ein Lebenswerk voller vollendeter Fragmente: Rodins künstlerisches Kennzeichen und ein Befreiungsschlag für die Gattung der Plastik im ausgehenden 19. Jahrhundert – auch dafür steht *L'ombre*.

JEAN-PAUL RIOPELLE (1923–2002)

Composition, 1951

Stiftung Im Obersteg, Inv. Im 1451

Depositum im Kunstmuseum Basel 2004

WALTER BODMER (1903–1973)

Draht- und Metallplastik, 1955

Kunstmuseum Basel, Inv. G 1978.53

Schenkung Frau Margy Bodmer, Basel 1978

Metallplastik, 1965–1966

Kunstmuseum Basel, Inv. G 1978.54

Schenkung Frau Margy Bodmer, Basel 1978

Stillstand gibt es nicht

Bewegung als Urimpuls. Stillstand gibt es nicht. Alles wirbelt in Jean-Paul Riopelles *Composition* aus Farbspritzern und -tupfen, Farbflüssen und -linien, ein Magma, das Rhythmen und Strukturen bildet. Zufällig oder von Hand gesteuert? Die explosive Intensität des festgehaltenen Vorgangs gleicht eher einem Naturereignis. Etwas birst in tausend Stücke, hinterlässt Splitter und Fetzen, die sich zu einer scheinbaren Ordnung fügen, die – genau betrachtet – ihrerseits aus Teilchen und Partikeln besteht. Und diese Teilchen bewegen sich. Bloss sind sie hier festgezurr in einer Momentaufnahme. Eigentlich möchte das Bild kein Bild sein. Die Intention des Künstlers ist der Malakt, der einem intentionlosen Ereignis gleichkommt. *Es* geschieht. Stehen genügend Farben zur Verfügung, entfaltet das Action-Painting eine Eigendynamik. Mit oder ohne Pinsel und Spachtel. Auf welchem Malgrund auch immer. Und zieht uns in seinen Strudel. Wir sehen Oberflächen und Tiefenstrukturen, Liniengeflechte und Farbkleckse, wir suchen nach Wegen fürs Auge, heraus aus dem Labyrinth vielfältiger Reize, die uns erregen. Unser Puls beschleunigt sich, und plötzlich sind wir uns nicht mehr sicher, ob das Gesehene Chaos oder Ordnung ist, ob hinter der *Composition* nicht ein künstlerischer Urknall steckt.

Walter Bodmers Figuren schaffen eine andere Art von Spannung. Tänzerisch in ihrem Gestus, ganz Bewegung auch sie, messen sie den Raum aus, indem sie Raum fordern. Die weit ausgebreiteten Arme der Frauengestalt wirken nicht nur selbstbewusst, sondern imperativisch. Hier dreht *Ich* seine Runde: Macht Platz, kommt mir bloss nicht zu nahe!

Dafür mögen gute Gründe vorliegen. Etwa der, jemanden abzuwehren. Was ist denn mit dieser seltsamen Figur, die einen speerartigen Stachel in den Schoss der Schönen zu bohren droht? Diese weicht ein wenig zurück, erschrocken vor so viel Zudringlichkeit. Was weiter geschieht – wir wissen es nicht. Die angehaltene Bewegung lässt es nur erahnen.

Bodmer arbeitet mit Draht, der statt Volumen Bewegtheit suggeriert: durch gestaffelte Umrisslinien und «Gliedmasse». Der kunstvoll gebogene Draht erzeugt Schwung und Rhythmus. Kein Zufall – der Künstler war auch Jazzmusiker. Seine Plastiken sind filigrane Versuche, Draht, Eisen und Blech in Schwingung zu versetzen. Und schon schwingen wir mit, zaghaft oder nicht.

ROBERT GENIN (1884–1943)

Balinesin (II), um 1926

Stiftung Im Obersteg, Inv. Im 1208

Depositum im Kunstmuseum Basel 2004

THEO MEIER, genannt Meier aus Bali (1908–1982)

Kopf einer Balinesin, 1938

Kunstmuseum Basel, Inv. G 1978.116

Legat Dr. August Meyer, Basel 1977

Ich sehe sie wie aus Glas

Sie sagen, es sei die höchste Ehre, so der Jugend entrissen zu werden – auszuscheiden, sich formen zu lassen zu etwas Besonderem; ja, der Zeit sein eigenes Bild einzuprägen. Ich war gerade mal fünf, doch hatten sie – mein Vater, der *Raja*, der *Pedanda* ¹ – alles gesehen, was sie sehen mussten: wie beweglich ich war und wie selbstvergessen im Zauber, der allein meinen kleinen, gespreizten Händen entwich. Als Männer hatten sie, ausser ihrem eigenen, keine Verwendung für dieses Ding, das man Ego nennt; ich selbst hatte keins anzubieten.

Sanft schickten sie mich los, mein Schicksal zu erfüllen. Durch die Winkel und Schatten des Tempels liess ich in meinen Augen, Füssen und Fingern heranwachsen, was ich an meinem Kindsein vermisste – meine Mutter, meine Geschwister, mein Zuhause –, und während ich sie zu mir nahm, lernte ich eine neue Sprache: Mit der leisen Bewegung meines Handgelenks kann ich jetzt heimtückischste Dämonen herbeirufen und sie auf ihre Sitze bannen. Einem *Gamelan* ² befehle ich, im Rhythmus meiner Füsse aufzuspielen. Gelegentlich ruft einer im Publikum aus, wie hübsch ich sei, selbst mit schiefem Kopfschmuck – dann brenne ich ihn nieder mit einem Blick.

In letzter Zeit aber sehne ich mich nach dem Anblick eines Mädchens, das in den Tempel kommt, um uns beim Empfang von Gästen zu helfen. Sie ist nicht Tänzerin, doch berührt mich ihre stolze, ungehinderte Weiblichkeit. Ich sehe sie wie aus Glas. Ihre Haltung des Kopfs – so anders als meine. Ihr korallenrotes Haar würde ein besessener Maler in Flammen aufgehen lassen; ihr gesenkter Blick entschuldigt sich für nichts, nicht einmal für die abscheulichen Ohrstecker, die ihre Ohren aussehen lassen wie Mangos.

Ich beneide sie um ihre stillen Bewegungen, um ihr Wesen – wie ein Geschenk der Götter, das nur den Unausgewählten zukommt. Falls in ihren Augen ein Anflug von Kummer aufscheint – hat sie vielleicht Liebe zu geben, aber nirgendwo hinzugehen? –, habe ich es wohl nur geträumt. Was ist schon Grösse, wenn dir der Zugang zu deiner naturgegebenen Schönheit versperrt bleibt?

Es gibt viele Arten des Wünschens. Und ich frage mich, ob es zwischen meiner fortwährenden Bewegung und ihrer himmlischen Weltlichkeit einen Ort gibt, wo wir uns ganz begegnen könnten und wo die Männer nicht sind.

¹ Ein *Raja* ist in Indonesien ein Herrscher, Fürst oder König. *Pedanda* ist die Bezeichnung für einen balinesischen Hindu-Priester.

² *Gamelan* bezeichnet in Indonesien ein Musikensemble, meist mit traditionellen Musikinstrumenten.

PABLO PICASSO (1881–1973)

Nu couché, 1934

Stiftung Im Obersteg, Inv. Im 1413

Depositum im Kunstmuseum Basel 2004

GERMAINE RICHIER (1902–1959)

Sitzender weiblicher Akt, um 1944

Kunstmuseum Basel, Inv. G 1978.120

Legat Dr. August Meyer, Basel 1977

Musikstück

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

7 Variationen für Klavier und Violoncello

zu «Bei Männern, welche Liebe

fühlen» aus Wolfgang Amadeus Mozarts

Oper *Die Zauberflöte*

Musikerinnen

Jiayi Liu stammt aus China. Sie studiert Violoncello bei Danjulo Ishizaka an der Musik-Akademie Basel. Liu erhielt bereits bedeutende Preise und tritt sowohl solistisch – oft mit zeitgenössischen Programmen – als auch als Kammermusikerin auf. **Yukie Takai** ist eine japanische Pianistin, die in Tokio, Freiburg und Stuttgart studierte und heute als Dozentin in Stuttgart tätig ist. Sie wurde mehrfach ausgezeichnet und tritt solistisch sowie als Kammermusikpartnerin auf.

Wucht und Zärtlichkeit

Die Frau liegt da wie angeschwemmt. Rücklings wirft sie den Kopf nach hinten, sucht Halt am roten Kissen mit Stern. Fliessendes Rosa – vergiss die Hand, lass Füße bleiben! – greift nach einer Blume in Weiss. Die rechte Brust springt auf wie ein Ball oder eine pralle Frucht, während sich unter dem Nabel alles dreht im Sturm: Als Hintern wie von vorn betrachtet, erfindet Malerei das Begehren, wirft Rippen hin wie ausgediente Pinsel, vergisst sich im Inkarnat, das auseinanderdriftet als Gewölk in Mint und Blau. Geradezu brav, ja stiefmütterlich behandelt wirkt das Interieur hinter den Wogen dieser Frau. Tupf um Tupf führt der Paravent zurück ins Zimmer, ins Bild, ins Kleinformat, wo sich grad noch gross die Fantasie entzündete.

Die Sitzende hat auf den ersten Blick alles, was Vertrauen schenkt. Hüfte, Bauch und Brüste wölben sich warm um den präzise gebauten Körper. Um ihn geht's, um Fülle, Stolz, um wahre Präsenz. Das leicht angehobene Bein nimmt eine Bewegung vorweg. Wobei wir nicht wissen, ob die Namenlose im Stehen und Gehen ihr Gleichgewicht fände oder ob ihre leer auslaufenden Arme ohnmächtig nach Halt suchen müssten. Unsicher auch, ob sie sehen kann oder ob ihre weich modellierte Maske Seh- wie Hörorgane noch freigegeben müsste.

Zehn Jahre liegen zwischen den beiden Nackten. Und ein Krieg. Stierkämpfe waren ein Schlüsselmotiv für Pablo Picasso im Jahr, als sein kleiner Akt entstand. Das Tempo der Bewegung und die Bereitschaft, alles aufs Spiel zu setzen, überträgt sein Pinselduktus aus der Arena aufs Modell im Atelier. In ihrem Zürcher Exil schulte Germaine Richier angehende Künstler:innen in der genauen Analyse des menschlichen Körpers. Die Bildhauerin selbst wird ihre natürlichen Modelle verfremden und als «Sturm» bezeichnen; ein surrealistisches Erbe nimmt sie in ihre Nachkriegsplastik mit. Kauernde werden zu Heuschrecken unter ihrem Auge, und in der Fledermaus entdeckt sie den Bauplan realer Gespenster. Aller Wandel bereitet sich von innen vor: Unter dem langen Schaft, der Rüssel ist und Nase zugleich, gibt der *Sitzende Akt* ein Eigenleben zu erkennen. Im genauen Wurf verletzt die plastizierende Hand jedes starre Ideal.

ANTONI CLAVÉ (1913–2005)

Cristo de Alba de Tormes, 1954

Stiftung Im Obersteg, Inv. Im 1101

Depositum im Kunstmuseum Basel 2004

RÉMY ZAUGG (1943–2005)

VOIR MORT, 1989

Kunstmuseum Basel, Inv. G 1993.5

Geschenk «Schule und Elternhaus Schweiz» 1993

Totes sehen – eine Basler Bildgeschichte

Der Schweizer Konzeptkünstler Rémy Zaugg realisierte 1989 bei der Galerie Mai 36 in Luzern eine Ausstellung mit dem Titel *VOIR MORT*. Dort wurden 28 genau gleiche Bilder nebeneinander gezeigt. Jedes Bild war von Hand gemalt. Neben der Faszination mischte sich für meine Frau und mich auch Enttäuschung in jenen Galeriebesuch. Warum 28 gleiche Bilder in einer Ausstellung? Ist das nicht langweilig? Hatten wir es mit 28 Toten (*MORT*) oder mit 28 Sehenden (*VOIR*) zu tun?

Der Spanier Antoni Clavé war 30 Jahre jünger als der Sammler Karl Im Obersteg und ein Jahr älter als dessen Sohn Jürg. Die insgesamt 15 Werke Clavés in der Sammlung Im Obersteg sind Erwerbungen des Vaters Karl, mit einer Ausnahme: *Cristo de Alba de Tormes* – ausgerechnet dieses Bild hat sein Sohn Jürg 1955 in Barcelona erworben. Warum gerade dieses Bild?

Jürg Im Obersteg war Leiter des Instituts für Rechtsmedizin der Universität Basel und hatte die Aufgabe, tote Menschen zu untersuchen. Das Werk hat ihn vielleicht aus diesem Grund besonders angesprochen. Aber dies war wohl nicht der einzige Grund. Der Charakter der Sammlung Im Obersteg hatte schon damals etwas Ernsthaftes: Die Judenbildnisse von Marc Chagall, die Absinth-Trinkerin von Pablo Picasso, die Meditationen von Alexej von Jawlensky sind alle keine fröhlichen Bilder. Ich bin mir sicher, dass Jürgs Motivation, dieses Bild zu kaufen, einerseits damit und andererseits mit dem fürs Kunstmuseum Basel so bedeutsamen Werk des toten Christus von Hans Holbein d.J. zu tun hatte.

Zaugg kannte das Kunstmuseum wie seine eigene Hosentasche, und die Bilder von Holbein d.J. inspirierten ihn für sein eigenes Schaffen. Aber auch die Basler Kultur des Totentanzes, die Ernsthaftigkeit der Basler Fasnacht, die pharmazeutische Forschung gehörten gewissermassen zur DNA des Künstlers. Während Jürg und Karl Im Obersteg den Tod mit ihren düsteren Werken «sammelten», setzte sich Zaugg malerisch mit ihm auseinander.

Während ich dies schreibe, wird mir bewusst, wie oft Todesdarstellungen in der Basler Kunst und Kultur anzutreffen sind. Wenn man, wie ich selbst, sein Leben lang in Basel gelebt und die Kultur dieser Stadt verinnerlicht hat, lernt man, dass der Tod zum Leben dazugehört.

ALEXEJ VON JAWLENSKY (1864–1941)

Meditation N. 30, 1934

Stiftung Im Obersteg, Inv. Im 1266

Depositum im Kunstmuseum Basel 2004

THEASTER GATES (* 1973)

And When She Prayed, Even The Pantheon

Said Amen, 2018

Kunstmuseum Basel, Inv. G 2019.39

Geschenk des Künstlers 2019

Musikstück

HEDY SALQUIN (1928–2012)

Thème et variations pour piano, 1945 (Kopie 1984)

Musiker

Der Pianist **Giorgio Agnès**, geboren 2006 in Turin, tritt regelmässig als Solist und Kammermusiker in Italien, England, Deutschland und der Schweiz auf.

Er gewann bereits mehrere Preise bei internationalen Wettbewerben.

Aktuell studiert er an der Musik-Akademie Basel bei Claudio Martínez Mehner.

Dunkle Andacht

Ich stehe vor der scheinbar zufällig zusammengetragenen Assemblage, deren Sinn mir dunkel und unverständlich erscheint. Porzellankacheln aus einem Badezimmer, eine Fluoreszenzröhre und ein Metallrahmen, auf dem drei undeutliche Masken angebracht sind – sie lassen mich an drei glücksbringende Hasenköpfe, drei betende Hände oder gar drei Totenköpfe denken.

Theaster Gates bringt Dinge zusammen, die einander fremd sind. Die Kacheln stammen aus einem entkernten Haus und ich frage mich, ob sie aus dem Badezimmer kommen, in das sich seine Mutter einschloss, um in Stille zu beten und einen Ort der Ruhe zu finden. Der schwarze Metallrahmen weckt in mir Erinnerungen an seine *Black Madonna*. Die Vermutung liegt also nahe, dass wir uns im Zentrum von Gates' Werk befinden. Doch der Rahmen, der diese Gegenstände zur Kunst erhebt, ist verschiebbar.

Wie kann ich auf Gates' Herangehensweise, die Dinge zu entgrenzen, mit festen Begriffen reagieren? Ich müsste die Sprache zu einem Gebet formen, damit die Wörter zum Himmel hin offen sind. Die Readymades bilden einen Altar und zugleich einen Raum der Andacht. Eine Assemblage aus künstlerisch und industriell geschaffenen Objekten und Trümmerteilen. Gates scheint uns mitteilen zu wollen: Erst das Zerbrochene und Fragmentarische gibt eine Ahnung vom Ganzen!

Diesem modernen «Dinggedicht» steht eine *Meditation* von Alexej von Jawlensky gegenüber: Seine Maske hält die Augen geschlossen, den Blick nach innen gerichtet. Jawlensky nannte seine Bilder ein «Gleichnis für Geistiges». Seine *Meditation N. 30* hat er am Vorabend des Zweiten Weltkriegs gemalt, voller Ahnung und visionär den Schrecken vorwegnehmend. Gates' Arbeit hat diesen Schrecken bereits hinter sich. Die Form seiner Assemblage gründet auf dem Auseinanderbrechen des Heilsversprechens, denn auch er ist sich unsicher, ob es einen Gott überhaupt gibt. Und sollte es denn einen oder mehrere Götter geben, zu denen seine Mutter betete, so wären sie wohl Schwarz.

Wer ist ‹Grenouille›, Suzanne?

I

Sie steigt in die Wanne, mit einem grossen Schritt, als müsste sie eine Schwelle überwinden. Die Wanne ist gross genug, dass das Wasser ein schwappendes Geräusch von sich gibt, wenn sie ihren Körper darin versenkt. Gross genug, um kleine Wellen zu schlagen, wenn sie mit den Füßen paddelt oder mit der Hand aufs Wasser klatscht. Sogar gross genug, sie bald ganz zu umfassen; ihren Rumpf, ihre Beine, ihre Arme, ihren Kopf, so dass am Ende alle Gedanken in den Abfluss rollen.

(Die Waschfrauenhände danach, diese wässrigen, weisslichen Runzeln, erinnern sie dich, Suzanne, an deine Mutter, die Wäscherin war?)

II

Und aus welchem Gewässer steigt die Badende aus Stein? Aus dem Rhein oder der Wiese? Dem Lago Maggiore? Wohl eher aus dem Becken einer Badeanstalt, vielleicht dem Naturheilbad Margrethen, das 1903 in Basel eröffnet wurde?

Schützend hält sie ihre Arme um Brust und Bauch, um sich vor ungefragten Blicken, einer kühlen Brise abzuschirmen. Geht den Wechsel zurück an Land ohne Hektik an. Als wäre sie noch immer unter Wasser getaucht, hört sie wie von fern das Lachen der Kinder, das Plaudern der anderen Frauen, das Rufen der Schwalben, den eigenen Puls. Spürt zum ersten Mal seit Wochen ganz deutlich, dass auch sie am Leben ist, nicht nur die sportlichen Tänzer auf den Sprungtürmen, die sich pfeilschnell ins Becken stürzen.

Die Wassertropfen rinnen ihre Waden hinunter. Wie anders ihr Herz jetzt schlägt, wie angenehm kühl der Kreislauf seine Runden zieht. So still, dass ihr beinahe schwindlig wird.

III

*Aber der Frosch, Suzanne: Was hat es mit diesem Titel auf sich?
Ist «La Grenouille» der Spitzname der Badenden, das Kosewort der einen
für die andere? Frosch wegen den gespreizten Schenkeln, wegen der
Sprungkraft und dem Winterschlaf?*

*Du hättest mit so viel Trotz gemalt, wie es auch Trotz zum Leben
brauche, sagtest du einmal.*

*Und so viele Akte gemalt, wie du wolltest, von Frauen wie von Männern,
ohne dich um herrschende Tabus zu scheren.*

IV

Die eine Badende steckt entrückt unter einer Schwimmhaube.
Die andere trägt nichts als ihr verknotetes Haar.

SUZANNE VALADON (1865–1938)

La grenouille (Der Frosch), 1910
Stiftung Im Obersteg, Inv. Im 1591
Depositum im Kunstmuseum Basel 2004

CARL BURCKHARDT (1878–1923)

Badende, 1917
Kunstmuseum Basel, Inv. P 40
Ankauf mit Mitteln des Birmann-Fonds 1917

MAURICE DE VLAMINCK (1876–1958)

Côte de mer (Meeresküste), um 1932

Stiftung Im Obersteg, Inv. Im 1602

Depositum im Kunstmuseum Basel 2004

LEIKO IKEMURA (*1951)

Ur, 1992

Bronze

Kunstmuseum Basel, Inv. G 2019.7

Schenkung Catherine und Bernard Dreyfus Soguel 2019

Ur Meer Wesen Sehräuberei, vier Paarungen.

Wasser bewohnt zu zirka siebzig Prozent die Erdballhaut. Meere, Ozeane, bewegtes Blauweiss himmelwärts – wie auf Maurice de Vlamincks Meerbild. Viel der Erde erscheint uns so: als Fläche. Blau/Blaugrau, weisse Gischt, dynamische Wasser. Überall Übergänge. Und irgendwo zwischen Erde und Himmel im Meerischen die Urwesen von Leiko Ikemura. Von denen eines vor Ihnen steht bzw. als Papierflächheit ihr Auge bewohnt, zusammen mit dem Rand des Meeres von Vlaminck. Urwesen und Urmeer: erste Paarung.

Im wilden Meer besinnen Wesen oft tropfenförmig doch scharfkantig die Meere, die selbst Urwesen sind. Wie Steine am Meeresrand vom Wasser «gewaschen» mit Durchgängen, so auch das Urwesen. Dessen Öffnungen sind durch Wasser, die Bewegungen der Zeit/des Wetters von Vlamincks Meerheit durchwirkt. Seeraum und Sehraum: zweite Paarung.

Scharfkantige Körperformen wie Pflanzenblätter, wie Pfeilschwanzkrebse – so der Kopf von Ikemuras Urwesen; Wesen einer Zeit ganz ohne Kategorien wie Pflanzen und Tiere oder Meer und Zeit. Beide, Vlamincks Meer und Ikemuras Wesen, Seeraum und Sehraum, hier durchwirkt und einander Teil der Kunst sesshafter Welten: Das Meer an der Wand, die Zeitgestalt gesockelt. Sehräuberei und behaustes Sein – Kunstdenken und Drinnenraumwissen: dritte Paarung.

Aus Perspektive der Digitalisierung, der Stromdinge wie Video- oder Virtual-Reality-Kunst, wirken beide Werke archaisch. Kein Leuchten, keine elektromagnetische Bedingung: Im Blick digitaler Dingwelten sind die Raumzeitmaterialisierungen von 1932 (Vlamincks Himmelwasserübergänge) und 1992 (Ikemuras Zeittiefe) wie von einer anderen Welt – als Dinge/Kunst mehrheitlich von Menschenhand gemacht und begriffen wurde/n. Kunst/Historisierung – Zeitalter von Wissen und Schaffen: vierte Paarung.

PABLO PICASSO (1881–1973)

Femme dans la loge [verso: *Buveuse d'absinthe*]
(Frau in der Loge [verso: Die Absinth-Trinkerin]), 1901
Stiftung Im Obersteg, Inv. Im 1411
Depositum im Kunstmuseum Basel 2004

PIERRE-AUGUSTE RENOIR (1841–1919)

Femme dans un jardin (*Femme à la mouette*)
(Frau in einem Garten [Dame mit dem Möwenhütchen]), 1868
Kunstmuseum Basel, Inv. G 1988.22
Erworben mit einem Sonderkredit der Basler Regierung
und zahlreichen privaten Beiträgen 1988

Streichelnde, peitschende, deckende Pinselspur

Im Jahr 1868 malte Auguste Renoir ein Bild seiner 20-jährigen Geliebten. Lise Tréhot sitzt elegant in einem Armlehnstuhl, trägt ein dunkles, blau-violettes Pariser Promenadenkleid und lässt ihre linke Hand auf einem kleinen Tisch ruhen. In ihrer Rechten hält sie einen hellen Handschuh. Auffällig sind der rote Korallen-Gold-Ohrschmuck und das blaugraue Mövenhütchen. Renoir hat diese modischen Details präzise dargestellt, vor dem malerisch-lebhaften, dunklen Blattwerk des Hintergrunds kommen sie besonders gut zur Geltung.

Im Gegensatz dazu wirkt Pablo Picassos *Femme dans la loge* wild und expressiv. Picasso war selbst 20 Jahre alt, als er das Porträt der sitzenden Dame mit grellrot geschminkten Lippen und üppigem Hut entwarf. Ihr hart gezeichnetes Gesicht wirkt maskenhaft und verschlossen. Die Umgebung hat Picasso mit energischen, ja heftigen Pinselstrichen in Blau, Gelb und wenigen roten Farben nur grob skizziert. Das Gesicht ist deutlich erkennbar, während das Werk an anderen Stellen wie ein malerisches Experiment fast abstrakt wirkt.

Die *Buveuse d'absinthe* auf der Rückseite von Picassos Bild bildet einen starken Gegensatz zum wilden Farbauftrag. Die Farben sind gedämpft und flächenhafter aufgetragen; die Komposition wirkt ruhiger. Der Blick der Frau scheint nach innen gerichtet, mit den verschränkten Armen signalisiert sie Distanz. Dieses melancholische Bild zeigt das Porträt einer Absinth-Trinkerin, eine unbekannte Randständige im Paris der Belle Epoque.

Die drei Damenbildnisse aus Paris vermitteln dank unterschiedlichem Farbklang und Pinselduktus auch verschiedene Inhalte im zeitlichen Kontext. Meines Erachtens macht die Gegenüberstellung deutlich, dass die Gestaltung und Malweise eines Kunstwerks genauso aussagekräftig sein kann wie sein Motiv.

BERNARD BUFFET (1928–1999)

Deux oiseaux noirs (Zwei schwarze Vögel), 1951

Stiftung Im Obersteg, Inv. Im 1055

Depositum im Kunstmuseum Basel 2004

GABRIEL OROZCO (* 1962)

Fly Stamp (Fliegen-Stempel), 2010

Kunstmuseum Basel, Inv. G 2010.5

Geschenk des Künstlers 2010

Eduardo Jorge de Oliveira ist Professor, Essayist und Übersetzer. Er unterrichtet am Lehrstuhl für Kunst in Raum und Zeit an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich.

Nach-Flug

Es ist nicht die Luft, die Fliege und Amseln miteinander teilen, geschweige denn ein Rahmen oder die Hand, die sie uns sichtbar gemacht hat. Es ist auch nicht die Ruhe. Der Körper der Fliege ist in eine graue Masse getaucht, die einst weich war – wie zur Erinnerung an die Luft, die sie einst durchquerte. Ihr Flug ist beendet. Die Vögel hingegen sitzen auf ihren Schlafplätzen und warten. Vielleicht fliegen sie, wenn das Museum geschlossen ist, oder sie tun es bereits in deiner Vorstellung. Letzten Endes sind Bilder nie wirklich statisch.

Die Fliege und die Amseln teilen weder das künstlerische Medium noch dieselbe Technik. Die Fliege ist fotografisch festgehalten, die Vögel in Malerei ausgeführt. Die Fliege schimmert metallisch grün, ihr Körper scheint gepanzert, ihre Flügel wechseln zwischen grauem Glanz und durchscheinender Blässe. Die Vögel, reich an dunklen Tönen, bewohnen eine Welt aus tiefem Schwarz; sie bilden ein Paar, vereint durch die Farbe und die Geste des Malers. Werden sie fliegen? Sie taten es bereits. Nun warten sie, Bild geworden, auf den Blick, der sie erneut belebt. Und bitte schön – du hast sie gefangen.

Bernard Buffet und Gabriel Orozco verstehen beide, dass die menschliche Vorstellung einen Augenblick braucht, bevor sie sich entfalten kann – einen Moment der Stille, den Vögel und Fliege gleichermaßen anbieten. *Arme Fliege!* Was für eine Katastrophe, dieses Ding, das die Kunst Stilleben nennt. Jetzt existiert das Insekt an der Schnittstelle zwischen Künstler und Betrachter:in, überführt in ein Abbild, im eigenen *Nach-Flug* gestoppt.

Und die Vögel? Sie haben einander. Sie ruhen, gebannt in den Moment des künstlerischen Eingreifens. *Lebende Modelle!* Geografisch und zeitlich weit voneinander entfernt, treffen die beiden Künstler im Raum der Betrachtung aufeinander – Orozco aus Mexiko, der 2010 eine Fliege ablichtet, und Buffet aus Frankreich, der 1951 zwei Amseln malt.

Die Fliege wird mit ihrem unheimlichen Summen, das in unserer Erinnerung beim Betrachten weiter vibriert, irgendwie zur lebendigen Versteinerung. Die Vögel rufen Vertrautes hervor, ihre stille Präsenz könnte plötzlich umschlagen.

Hörst du sie schon?

PABLO PICASSO (1881–1973)

La guenon et son petit (Pavianweibchen mit Jungem), 1951

Stiftung Im Obersteg, Inv. Im 1414

Depositum im Kunstmuseum Basel 2004

ROSEMARIE TROCKEL (*1952)

Ohne Titel, 1984

Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1991.220

Geschenk Dr. Ernst Vischer, Basel 1991

Menschliche Tiere

Menschen machen Bilder von fast allem: von sich selbst und anderen Wesen, von Natur oder Gebäuden. Sie nutzen Techniken, bestimmen die Perspektive. Sie haben gelernt, diese für ihre Interessen zu nutzen. In der fortlaufenden Arbeit mit diesem visuellen Erbe zeigen sich Lücken und Verluste, aber auch Kontinuitäten. Zur Tradition künstlerischer Bilder gehören Erfindungen und Formate, die sich unablässig Vereindeutigungen widersetzen oder totalisierende, vernichtende Blickregime unterlaufen. Tiere spielen dabei die von Menschen zugewiesenen Rollen.

Was wäre anders, wenn jedes Tier, wie es Rosemarie Trockel mit einem ihrer Künstlerbücher 1993 in den Raum gestellt hat, eine Künstlerin «ist»? Es würde klarstellen, dass es ein bisher unberücksichtigtes (kulturelles) Erbe gibt. Sind Menschen geeignet, dieses Erbe zu erschliessen? Wegen ihrer Zivilisationsgeschichte mitsamt der Produktion von Tierbildern wären sie zunächst ausgeschlossen. Auch Kunstschaaffende hätten ihre Kompetenz neu nachzuweisen. Insbesondere diejenigen, die karikierend und selbsterhöhend den Topos vom «Affen als Maler» eingesetzt haben. In Pablo Picassos Fall wäre ein ganzes Dossier auszuwerten. Affen tauchen in seinen Werken ab 1905 auf; eine Meerkatze namens Monina gehörte zeitweilig zu seiner Ateliergemeinschaft. Picasso besass Werke von Congo (1954–1964) – einem Affen, den der Verhaltensforscher Desmond Morris im Londoner Zoo als Maler auftreten liess. Die Plastik *La guenon et son petit*, für die Picasso Spielzeugautos seines Sohns Claude, gebrannte Keramik, Autofedern, Holz, Metallteile und Gips zu einer Materialassemblage fügte, wäre zusätzlich und in einer Kleinauflage in Bronze zu listen.

Welche Kriterien hätten Menschen zu erfüllen, um Kunst von Tieren beurteilen zu können? Eines haben Trockel und Carsten Höller 1997 im Rahmen ihres Projekts *Ein Haus für Schweine und Menschen* für die documenta X in Kassel benannt: anzuerkennen, dass ihre Vormachtstellung gegenüber anderen Lebewesen auf einem Cluster von Vormundschaften beruht, von denen die wenigsten haltbar sind.

Mehr als zehn Jahre zuvor hatte sich Trockel in Serie selbst erprobt, Affen zu zeichnen. Als Untergrund dienten ihr Rückseiten von Plakaten und oft säurehaltige Schreibpapier, die sich verfärben, wenn sie Licht ausgesetzt sind. Partien bestehen aus hochglänzender Sprühfarbe, andere erscheinen matt, lassen Pinselauftrag und Trocknungsspuren erkennen. Die Grossformate, die wie Kopfstudien als Halb- und Dreiviertelporträts ausgeführt sind, koppeln seelische, mentale Zustände und Gesten an hybride Körper. Subtil und entschieden zugleich unterwandern diese Werke das Mantra evolutionären Fortschritts patriarchaler Ordnung.

ANDRÉ DRAIN (1880–1954)

Frau mit langem Haar, um 1938/50

Stiftung Im Obersteg, Inv. Im 1154

Depositum im Kunstmuseum Basel 2004

SÜDDEUTSCHER MEISTER, UM 1500

Bildnis eines jungen Mannes, um 1500

Kunstmuseum Basel, Inv. 676

Museum Faesch 1823

It's a match

«Clara und Paul wohnen in den Wolken und haben sich lange nicht mehr gesehen. Als sie sich mal wieder trafen, fragte Paul Clara, ob sie mit ihm ein Abenteuer erleben möchte. Clara stimmt begeistert zu. Zum Glück hat Paul noch eine Schatzkarte zu Hause, die das Finden des Schatzes leicht macht. Am nächsten Tag haben die beiden den Schatz bereits gefunden.»

Diese Kurzgeschichte, gemeinschaftlich entstanden im Rahmen des Kinderworkshops «It's a match» im Kunstmuseum Basel, stellt eine Verbindung her zwischen der Bronzeskulptur von André Derain und dem Bildnis eines süddeutschen Meisters um 1500. Im Workshop wählten die sieben- bis zehnjährigen Teilnehmer:innen aus einer Vielzahl von Werken der Öffentlichen Kunstsammlung Basel ein passendes Gegenüber für Derains Frau mit langem Haar aus der Sammlung Im Obersteg. Die rund zwanzig Kinder erarbeiteten gemeinsam vier Vorschläge und erdachten unterschiedliche Geschichten, um sie zu erklären. Seine langen Locken brachten den jungen Mann sicherlich in die engere Wahl. Dass sich das Bild nach dem Workshop aus konservatorischer Sicht als das geeignetste Werk herausstellte, gab dann den Zuschlag, es in der Ausstellung zu zeigen.

Die oben erwähnte Erzählung gibt einen schönen Einblick in die Interpretationsfreiheit, welche die Gegenüberstellung eröffnet. Der Dialog lässt der Fantasie freien Lauf. Dieser Paarlauf lädt aber nicht nur zu freien Assoziationen ein, er drängt den beiden Werken gewissermassen eine Beziehung auf, die die jungen Teilnehmer:innen des Workshops auf individuelle Weisen erforschten. Die Kinder tauschten Ideen und Gedanken aus, verknüpften Einfälle und Beobachtungen mit persönlichen Erinnerungen. In Gruppen einigten sie sich auf eine Geschichte, die sie den anderen Kindern vortrugen. In manchen Erzählungen, wie bei «Clara und Paul», bestimmten die Kinder die zwei Werke als Protagonist:innen, bei anderen fügten sie viele zusätzliche Charaktere und Schauplätze hinzu. Die Betrachtung der Werke führte sie in jedem Fall in fantastische Welten und inspirierte sie zu Fabeleien, in denen sie sich mit alltäglichen und teilweise philosophischen Fragen auseinandersetzten.

JEAN DUBUFFET (1901–1985)

Effigie rocher fruiteux

(Bildnis eines fruchttragenden Felsens), 1958

Stiftung Im Obersteg, Inv. Im 1171

Depositum im Kunstmuseum Basel 2004

JEAN DUBUFFET (1901–1985)

Le crapaudeur (Der Kröterich), 1959

Kunstmuseum Basel, Inv. G 1964.11

Schenkung Werner Schenk 1964

Maira van Dam ist zwölf Jahre alt und besucht die erste Sekundarschule in Binningen.

Steinige Wesen

Wenn ich die Kunstwerke nebeneinander sehe, denke ich an Menschen. Menschen wie auch Kunstwerke sind verschieden, keiner gleicht dem anderen und doch haben alle ihre Gemeinsamkeiten. Zwei Kunstwerke, geschaffen vom gleichen Künstler, mit anderen Materialien – das eine wirkt fröhlicher, freundlicher als das andere, ist rundlicher und sieht gemütlicher aus, es lebt vielleicht in einer grossen Familie. Das andere Werk ist knochiger, trauriger oder sehnsüchtiger, älter und einsamer. Aber auch die Gemeinsamkeiten sind nicht zu übersehen. Beide haben etwas Steiniges, Felsiges, beiden fehlt etwas, wenn man ihrem Blick folgt; sie sind nicht eckig, und beide sind einzigartig.

Wenn ich ihnen begegnen wollte, würde ich sie in steinernen Tälern und in Höhlen suchen. Vielleicht fände man ja noch mehr von ihnen? Sie könnten aber auch an anderen Orten hausen, denn sie sind nicht wirklich aus Stein. Der eine besteht aus Farbe auf Leinwand, der andere aus Papier-mâché. Doch wer sagt uns überhaupt, dass diese Wesen männlich sind? Vielleicht kann man das gar nicht wissen, weil sie ausgestorben sind? Schauen sie deshalb so betrübt?

Ich würde sie gerne fragen, wie es ihnen geht und was ihnen fehlt. Natürlich wäre ich verunsichert, wenn ich sie wirklich treffen würde, doch ich denke eigentlich, dass sie niemandem etwas antun würden. Aber wirklich wissen, kann man es nicht. Der Mensch weiss von Vielem nichts. Man muss auch nicht alles wissen, um etwas Besonders zu machen. Die Kunst kennt keine Grenzen, alles ist möglich. Sie zeigt nicht nur, was man schon kennt. Künstler:innen können Neues, Geheimnisvolles und Unbekanntes erschaffen. Und genau das ist bei diesen zwei Werken der Fall.

GABRIELE MÜNTER (1877–1962)

Dame und Junge, 1912

Stiftung Im Obersteg, Inv. Im 1372

Depositum im Kunstmuseum Basel,

Ankauf 2020

KITAGAWA UTAMARO I (1753–1806), FÄLSCHUNG

Die Gewohnheit, an einem kleinen Kind zu hängen,

aus der *Serie Sieben schlechte Gewohnheiten*,

Anfang 20. Jh.

Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett,

Inv. 1942.522

Vermächtnis Dr. Carl Mettler, Basel 1942

Mutter und Kind in Ost und West

Ein kleines Gemälde von Gabriele Münter und ein japanischer Ukiyo-e-Holzschnitt bilden ein aussergewöhnliches Paar, das das Thema Mutter und Kind vereint.

In Münters Gemälde sitzen eine Frau in Weiss und ein Junge in Blau eng nebeneinander. Die Blumen im Hintergrund sind im Verhältnis zu den Figuren ungewöhnlich gross. Handelt es sich vielleicht um Feen in einem Blumenbeet? Alles ist von feinen schwarzen Linien begrenzt, jede Umrandung monochrom ausgemalt. Die Komposition ist schlicht und der dreidimensionale Raum bleibt vage. Die Nähe von Mutter und Kind deutet auf eine innige Beziehung hin. Der Strohhut des Jungen ähnelt einem Heiligenschein. Die beiden Figuren strahlen eine reine, fast heilige Aura aus, wie in christlichen Darstellungen der Muttergottes.

Der japanische Farbholzschnitt stammt angeblich von Kitagawa Utamaro, einem bekannten Künstler, der bis ins frühe 19. Jahrhundert aktiv war (bei dem vorliegenden Blatt handelt es sich allerdings um eine Fälschung). Eine Mutter hält ihr Baby fest und drückt ihre Wange an jene des Kindes. Obwohl das Gesicht der Frau teilnahmslos wirkt, vermittelt die Geste, mit der sie das Kind in die Schichten ihres Kimonos wickelt, eine deutliche Zuneigung. *Sieben schlechte Gewohnheiten* – so die deutsche Übersetzung des Titels der ganzen Werkserie – impliziert eine Kritik am übermässigen Verwöhnen von Kindern (schliesslich haben Frauen noch viele andere Hausarbeiten zu erledigen wie Nähen und Wäschewaschen). Viele Ukiyo-e-Drucke mit Kindern zeigen auch weibliche Figuren. Während der Edo-Zeit (1603–1868) in Japan entstand eine Vielzahl von Mutter-Kind-Bildern.

Zahlreiche westliche Maler:innen, vor allem des Impressionismus, liessen sich von Ukiyo-e-Drucken inspirieren. In den Jahren 1906/07 verbrachte Gabriele Münter ungefähr ein Jahr bei Wassily Kandinsky in Sèvres, einem Vorort von Paris, wo ihr postimpressionistische Bilder besonders Eindruck machten. *Dame und Junge* entstand 1912 vermutlich im deutschen Murnau. Hier liess sie sich von der religiösen Volkskunst aus Oberbayern beeinflussen und schuf auch Glasmalereien sowie Holzschnitte.

Wesentliche Unterschiede zwischen den beiden Werken liegen in der Technik (Hinterglasmalerei versus Holzschnitt) und dem kulturellen Hintergrund von Ost und West. Wir können als Gemeinsamkeit feststellen, dass es sich um Kunstwerke mit Konturlinien und flächiger Farbgebung handelt, die auf einfache Weise von der Vertrautheit zwischen Mutter und Kind erzählen.

Tanz im Varieté – Eine gewichtige Neuerwerbung

«Ich bedauere sehr, dass ich durch eine frühere Einladung, die ich bereits zweimal absagen musste, verhindert war, der freundlichen Aufforderung Ihrer Frau, zum Tanzabend der Sacharoffs [Sacharoffs] mitzukommen, nicht Folge leisten konnte.» Mit diesen Worten entschuldigte sich der Künstler Ernst Ludwig Kirchner im Mai 1935 bei Karl Im Obersteg. Der Sammler hatte ihn zu einem Tanzabend des berühmten Tänzerpaars Clotilde von Derp und Alexander Sacharoff ins Basler Stadttheater eingeladen. Doch für Kirchner blieb diese Darbietung eine verpasste Gelegenheit.

Kirchner und Im Obersteg verband eine wertschätzende Beziehung, dokumentiert in 16 erhaltenen Briefen. Dennoch hatte die Familie nie ein Werk des Künstlers in Besitz. 1971 schrieb Jürg Im Obersteg an das Auktionshaus Ketterer: «Kirchner interessiert mich besonders, denn ich habe ihn von Davos her persönlich gut gekannt. Umso paradoxer ist es, dass ich von ihm kein Bild besitze, und leider auch mein Vater bei ihm ›den Zug verfehlt‹ [hat].»

Heute verfügt die Stiftung Im Obersteg über eine herausragende Sammlung moderner Kunst und zahlreiche Briefe zeugen von den engen Beziehungen der Familie zu Künstler:innen, von denen sie Werke besass. Doch Kirchner fehlte bislang. Mit dem Erwerb des grossformatigen Meisterwerks *Tanz im Varieté* von 1911 konnte diese Lücke geschlossen werden. Als käme ein lang geplanter Tanzabend nun endlich zustande, begegnen sich Kirchner und Im Obersteg jetzt in Basel, in anhaltendem gegenseitigen Respekt und im geteilten Interesse am Tanz.

Doch es ist ein anderer Tanz, den wir vor diesem Gemälde heute erleben. Über hundert Jahre nach seiner Entstehung nehmen wir das Geschehen auf der Bühne anders wahr. Heute sehen wir nicht nur das pulsierende Varieté in der Grossstadt, wie es Kirchner 1911 in Dresden beobachtete. Wir registrieren auch, wie sich unser Blick seither verändert hat. Insbesondere der Schwarze Tänzer fordert uns auf, den damaligen gesellschaftlichen Kontext präzise nachzuzeichnen. Sein Gesicht strahlt Konzentration aus, während er mit einer Tänzerin im Scheinwerferlicht den Cakewalk tanzt.

Dieser Tanz entstand im 19. Jahrhundert auf den Baumwoll- und Kaffeeplantagen in den USA. Versklavte Menschen parodierten darin die steifen Bewegungen ihrer weissen Herrschaften. Diese wiederum nahmen den Tanz auf – ohne zu wissen, dass sie sich dabei selbst karikierten. Der Cakewalk wurde zu einer Modeerscheinung, die auf Europa übersprang. Auch hier wollte man ihn nicht

Géraldine Meyer ist Kuratorin der Stiftung Im Obersteg
sowie der Ausstellung Paarlauf.

nur sehen, sondern selbst tanzen. 1903 wurde in Dresden erstmals eine Cakewalk-Szene von einer US-amerikanischen, weissen Barfusstänzerin aufgeführt. Auch Kirchner bezeugt in seinem Werk von 1911 den Auftritt von Tänzer:innen unterschiedlicher Ethnien. Der Cakewalk war aber weit mehr als nur ein Unterhaltungstanz – er war Ausdruck von Aufbegehren, Selbstermächtigung und letztendlich auch von kulturellem Austausch. Seine Mehrdeutigkeit – zwischen Selbst- und Fremdrepräsentation, Aneignung und Anerkennung, Unterhaltung und Emanzipation – macht Kirchners Darstellung aus heutiger Perspektive besonders spannend.

Die Kuratorin, Tanz- und Theaterkritikerin Marietta Piekenbrock fasste es treffend zusammen: Das Gemälde *Tanz im Varieté* «führt uns an ein Moment der Moderne, ab dem sich Dinge zu verändern beginnen: Gesten, Geschlechterverhältnisse, Herrschaftsformen, das Verhältnis zu unserem Körper und zu anderen Kulturen».

Für mich ist die Aufnahme dieses Werkes in die Sammlung Im Obersteg mehr als eine Bereicherung. Es ist ein symbolischer Akt: das Nachholen einer verpassten Gelegenheit sicherlich. Und dann vor allem ein Zeichen dafür, dass die Fragen, die Kirchner in seiner Kunst aufgeworfen hat, bis heute Teil einer Kulturgeschichte sind, die uns auf lange Sicht betreffen muss.

ERNST LUDWIG KIRCHNER (1880–1938)

Tanz im Varieté, 1911

Stiftung Im Obersteg, Inv. Im 2024.1

Depositum im Kunstmuseum Basel 2024

ERNST LUDWIG KIRCHNER (1880–1938)

*Die Freunde (Hermann Scherer und
Albert Müller)*, 1924

Kunstmuseum Basel, Inv. G 1956.27

Geschenk von Olga Reinhart-Schwarzenbach,

Winterthur 1956

ERNST LUDWIG KIRCHNER (1880–1938)

Schlittschuhläufer, um 1924

Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett,

Inv. 1938.172

Ankauf 1938

ERNST LUDWIG KIRCHNER (1880–1938)

Davos im Winter. Davos im Schnee, 1923

Kunstmuseum Basel, Inv. 1931

Geschenk von Georg Reinhart,

Winterthur 1944

Fieberhafte Metropole – Alpenlandschaft

Mit Ernst Ludwig Kirchners *Tanz im Varieté* (1911) und seinen Davoser Landschaften geben sich zwei Gegenwelten ein Stelldichein: Das grossstädtische Motiv des fieberhaften Nachtlebens in Dresden begegnet den Darstellungen der Bündner Alpenwelt in friedlicher Abgeschlossenheit. Die beiden diametral andersartigen Milieus – hier Interieur, dort Aussenwelt – sind jedoch nur vordergründig gegensätzlich. Dass mit Kirchners abrupter Übersiedlung von Berlin nach Davos eine markante stilistische Veränderung einhergegangen sei, wie man lange Zeit meinte, ist zu relativieren. Denn der Künstler setzte die vor dem Ersten Weltkrieg erarbeitete Formensprache und den malerischen Duktus während der ersten Jahre in Frauenkirch bei Davos fort und übertrug sie fast nahtlos auf die ihm bislang unbekanntere Umgebung.

Tanz im Varieté stellt einen sogenannten Cakewalk dar. Der Begriff bezieht sich auf den Preis, den das Siegerpaar beim Tanzwettbewerb erhielt – einen Kuchen. Im Vordergrund des Bildes gibt ein Schwarzer Tänzer mit seiner Partnerin alles, um zu obsiegen. Hinter ihnen warten drei weitere Tänzerinnen und ein Mann auf ihre Einsätze. Die harten Konturen der Figuren, die scharfe Farbigkeit von Schwarz, Lila, Rot und Orange sowie wie die auffällige Diagonale des Tanzbodens tragen zur bewegten Wirkung bei.

Ebenfalls ausdrucksstark, aber mit anderer Akzentuierung, sind die Davoser Landschaftsdarstellungen. Die Farbgebung ist voller expressiver Wucht. Bei *Stafelalp, Rückkehr der Tiere* (1919) leuchten die fernen Berge in heftigem Rot und Orange, während im Vordergrund die Blau- und Grüntöne dominieren. Und bei *Davos im Winter* (1923) schillert der Schnee zwischen hellem Blau, leuchtendem Gelb und Rosarot. Dazu gesellen sich das Rot in den Wäldern und Grün in den Wolken. Evoziert wird eine fantastisch visionäre Atmosphäre. Zudem wird die Topografie in beiden Landschaftsbildern übersteigert dargestellt. Die Berge erscheinen viel steiler, rhythmisierter und dramatischer als in Wirklichkeit.

Mit dem Erwerb von Werken Kirchners tat sich das Kunstmuseum Basel enorm schwer. In den 1930er-Jahren gelangten einzig Arbeiten auf Papier als Schenkung des Künstlers sowie durch Ankäufe ins Basler Kupferstichkabinett. *Davos im Winter* war das erste Gemälde Kirchners, das im Kunstmuseum Einzug hielt, und zwar als Schenkung des Winterthurer Sammlers Georg Reinhart. Dieser hatte das Gemälde 1924 in der Winterthurer Kirchner-Ausstellung erworben, um es dem dortigen Kunstverein zu schenken, was jedoch schnöde abgelehnt worden war. Am Ende des Jahres 1944, als auch *Davos im Winter* nach Basel

Beat Stutzer war langjähriger Direktor des Bündner Kunstmuseums Chur und führt seither das Büro K&K, Kunst und Kommunikation.

kam, gelang nach langer Vorgeschichte endlich der Ankauf von Kirchners *Amselfluh* (1922). Diese beiden Landschaften wurden 1956 mit der zweiten Schenkung Georg Reinharts um die Holzskulptur *Die Freunde* (1924) ergänzt. Mit ihr setzte Kirchner damals seinen beiden Basler Künstlerkollegen Albert Müller und Hermann Scherer von der Gruppe Rot-Blau ein eindrückliches Denkmal. Letztlich vervollständigte die Donation des Gemäldes *Stafelalp, Rückkehr der Tiere* durch den Sammler und Galeristen Eberhard W. Kornfeld den Basler Kirchner-Bestand zu einem stimmigen Ensemble.

So ausgewogen sich diese Werkgruppe auch präsentiert, so schmerzlich fehlte ihr bislang ein repräsentatives Werk aus Kirchners Zeit in Dresden und Berlin. Es ist tatsächlich eine Sensation, wenn dank des Auktionserwerbs durch die Stiftung Im Obersteg (2024) das während langer Zeit verschollen geglaubte Gemälde *Tanz im Varieté* ins Kunstmuseum einzieht – ein unerwarteter Glücksfall schlechthin. Denn jetzt ist es in einer erhellenden Konfrontation möglich, den Davoser Landschaften ein Werk aus der Zeit der Künstlergruppe «Die Brücke», die den deutschen Expressionismus mitbegründete, an die Seite zu stellen. Zudem ist *Tanz im Varieté* Teil der bedeutenden Werkphase mit den Strassenbildern und den Sujets von Zirkus und Varieté, die zu den Hauptwerken des deutschen Expressionismus zählen.

Es gehört zur Ironie der Geschichte, wenn der Erwerb des Bildes *Tanz im Varieté* ausgerechnet der Stiftung Im Obersteg zu verdanken ist. Denn obwohl Karl Im Obersteg mit Kirchner korrespondierte und ihn persönlich kannte, hat er nie eine Arbeit von ihm für seine Kollektion erworben. Doris Im Obersteg-Lerch – seine Schwiegertochter – vermutete, dass der deutsche Expressionismus für ihn «zu brutal» und Kirchners Kunst «zu extrem» gewesen sei. Damit stand Im Obersteg bei weitem nicht allein da. Heute würde sein Urteil wahrscheinlich etwas anders ausfallen.

Tanz mit Schäumen

Eines der Werke, die Ernst Ludwig Kirchner am meisten schätzte und bei seinem Umzug 1917 in die Schweiz mitbrachte, war sein Gemälde *Tanz im Variété*. Hundert Jahre lang waren wenige Schwarz-Weiss-Fotografien die einzigen Zeugnisse dieses Meisterwerks. Erst mit der jüngsten Auktion ist die eigentliche Farbgebung wieder ans Licht gekommen. Das Leuchten seiner Farben war dem Brücke-Künstler ein wichtiges Anliegen. Doch wie hat er diese Leuchtkraft erzielt? Was war sein Geheimnis?

Dresden, 1911: Kirchner schneidet seine Leinwand zu. Das Textil wird sorgfältig auf den Keilrahmen genagelt. Der Künstler verzichtet auf eine Leimschicht, damit das Gewebe saugfähig bleibt. Die Grundierung aus Leim, Kreide und Leinöl bereitet er nach eigenem Rezept zu und trägt sie als ganz dünne Schicht auf das rohe Leinentuch auf. Kirchner malt mit handelsüblicher und selbst verdünnter Tubenölfarbe, die er mit Benzin und Wachs mischt.

Er verzichtet auf einen abschliessenden Firnis. So entsteht eine matte, für sein gesamtes Œuvre charakteristische Oberfläche. Die daraus resultierende, besonders leuchtende Farbwirkung wird Kirchner in seinem Tagebuch 1931 mit dem stolzen Ausspruch kommentieren: «Keiner hat diese Farben wie ich.» Zugleich erweist sich die Oberfläche des Gemäldes als äusserst empfindlich.

Dresden–Berlin–Davos–Baden–Württemberg–München–Basel – die bewegte Reise durch ein turbulentes Jahrhundert hat Spuren an dem Gemälde hinterlassen. Transportschäden an der Malschicht durch Einrollen der Leinwand, Beschädigungen im Kriegsgeschehen sowie frühere Restaurierungen veränderten das Werk nachhaltig. So zeigt sich heute ein fragiler Zustand. Eine essenzielle Restaurierungsmassnahme betrifft die Festigung der an vielen Stellen gelockerten Malschicht.

Die fragilen Bildschichten werden mit einem besonders alterungsbeständigen Klebstoff, einer chemisch modifizierten Cellulose, fixiert. Diese Methylcellulose kann in verschiedenen Formen – flüssig, gelartig oder als Schaum – hergestellt werden. Für die Stabilisierung von Malschichthohlräumen bietet sich der Einsatz von verschiedenartigen, eigens hergestellten Methylcellulose-Schäumen als neuartige und innovative Methode an: Selbst kleinste Farbpartikel können mit geringsten Klebstoffmengen und minimaler Feuchtigkeit gerettet werden. Die behutsame und präzise Konservierung der bewegten Darstellung gleicht einem Tanz, in diesem Fall mit Schäumen. Sie sorgen dafür, dass der *Tanz im Variété* im Kunstmuseum Basel bestmöglich erhalten bleibt.

Musikstück

THOMAS HENRY LODGE (1884–1933)

Temptation Rag, 1909

Musiker

Pierre-Nicolas Colombat, der seit seiner Jugend eine Leidenschaft für Ragtime hat, ist ein international anerkannter Pianist, Korrepetitor und Essayist in Basel.

Diese Broschüre erscheint anlässlich der Sammlungspräsentation *Paarlauf*

17.8.2024–27.7.2025

Kunstmuseum Basel | Hauptbau

Kuratorin: **Géraldine Meyer**

Lektorat: **Isabel Zürcher**

Gestaltung: **STUDIO NEO**, Basel

© 2025 Kunstmuseum Basel, Stiftung Im Obersteg und die Autor:innen

Die Ausstellung wird unterstützt durch:

Stiftung | **Im Obersteg** | im Kunstmuseum Basel

Die Swiss Foundation for Young Musicians (FYM) wurde 2012 in Basel gegründet.

Die Stiftung fördert junge Musiker:innen auf ihrem Weg auf die Konzertbühne und ins Berufsleben, vor oder direkt nach ihrem Studienabschluss.

Am Stiftungsdomizil, Spalenvorstadt 25, Basel finden regelmässig Konzerte mit jungen Musiker:innen statt. foryoungmusicians.ch

Wahl der musikalischen Beiträge und der Musiker:innen für die Ausstellung:

Isabel Heusser, künstlerische und administrative Leitung der FYM.

**FOR
YOUNG
MUSICIANS**

Kunstmuseum Basel

St. Alban-Graben 16 / Telefon +41 61 206 62 62

info@kunstmuseumbasel.ch / kunstmuseumbasel.ch



#kunstmuseumbasel
