

Picasso aus dem Museum of Modern Art und aus Schweizer Sammlungen

Autor(en): Franz Meyer
Quelle: Basler Stadtbuch
Jahr: 1976

<https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/7e3ae1f1-85ea-4264-a99a-a0b5b67ebfa1>

Nutzungsbedingungen

Die Online-Plattform www.baslerstadtbuch.ch ist ein Angebot der Christoph Merian Stiftung. Die auf dieser Plattform veröffentlichten Dokumente stehen für nichtkommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung gratis zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrücke 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 schriftlicher Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des vorherigen schriftlichen Einverständnisses der Christoph Merian Stiftung.

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.

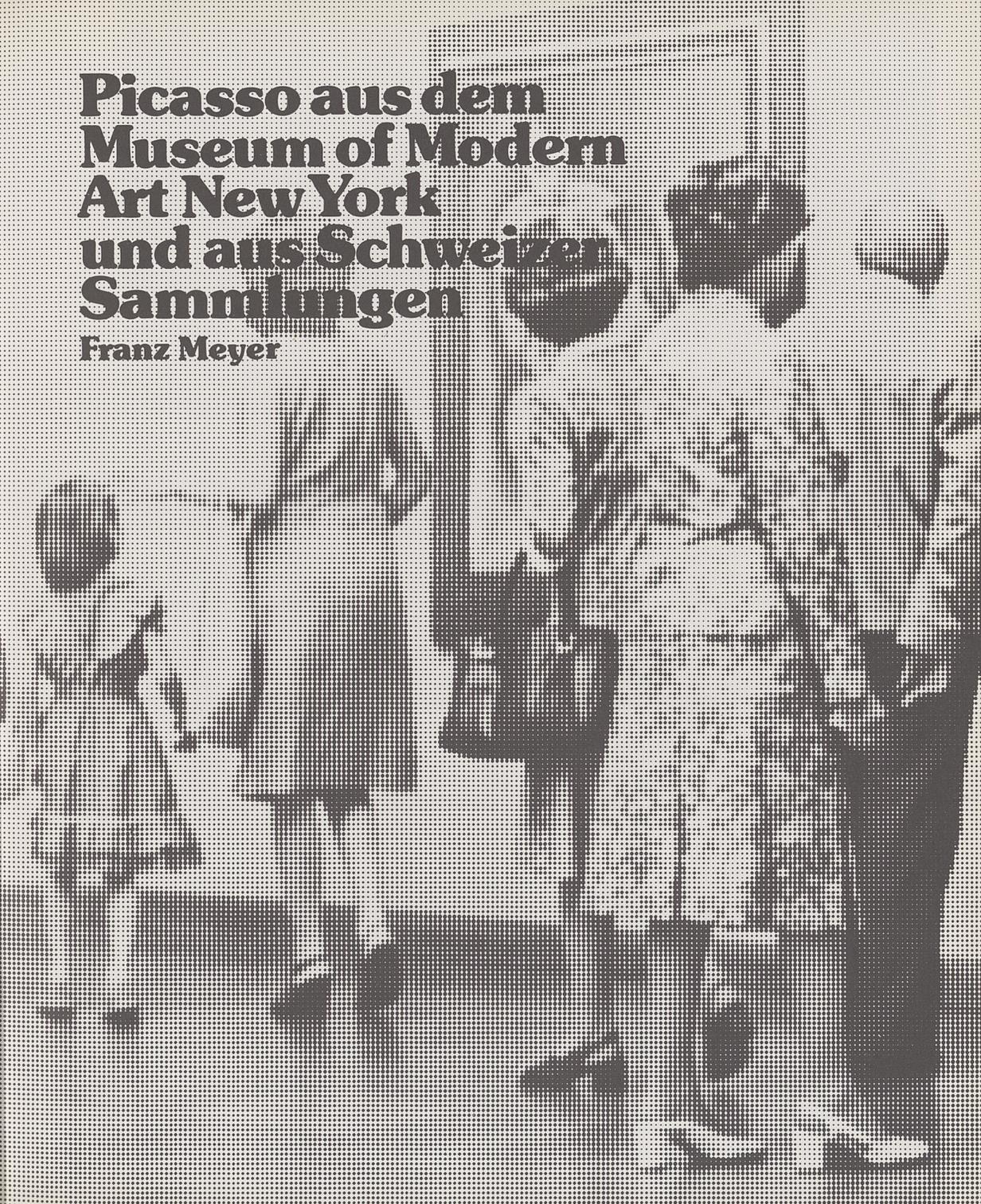
Die Online-Plattform [baslerstadtbuch.ch](http://www.baslerstadtbuch.ch) ist ein Service public der Christoph Merian Stiftung.

<http://www.cms-basel.ch>

<https://www.baslerstadtbuch.ch>

Picasso aus dem Museum of Modern Art New York und aus Schweizer Sammlungen

Franz Meyer

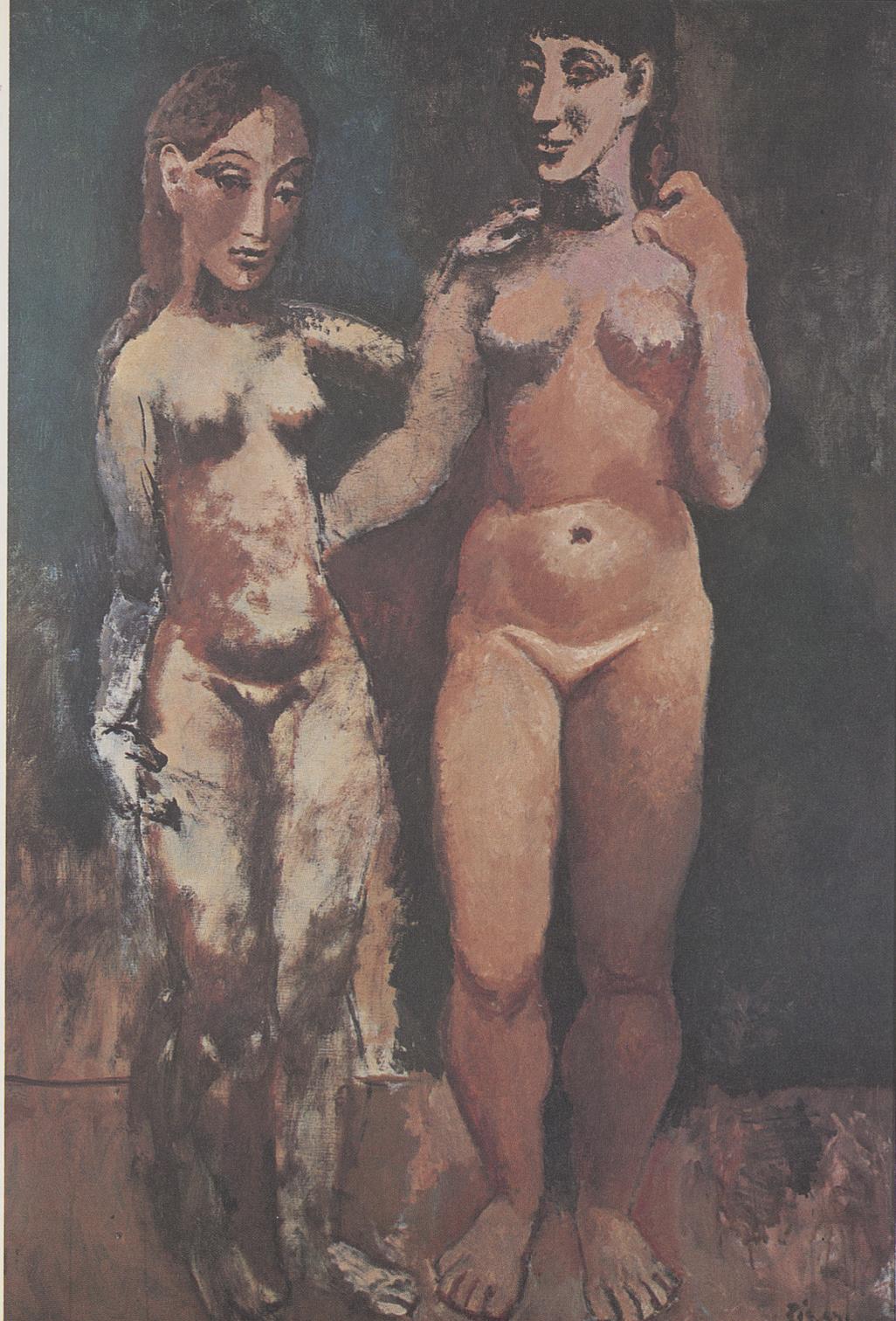


Die Picasso-Ausstellung des Kunstmuseums, die im Sommer 1976 über 100 000 Besucher anzog, war kein lang und gründlich vorbereitetes Unternehmen wie die Cranach-Ausstellung von 1974. Zu ihrer Vorgeschichte gehören Verhandlungen mit dem Museum of Modern Art in New York über die Ausleihe von neun Hauptwerken Picassos (4), Braques (2), Légers (2) und Delaunays (1) an die Ausstellung «*European Master Paintings from Swiss Collections*» (vom Dezember 1976 bis Februar 1977), worin den Museen von Basel, Bern, Winterthur und Zürich für ihre Leihgaben je ein eigener Saal zugeteilt war, so dass der Besucher auch einen Eindruck vom Charakter dieser vier öffentlichen Sammlungen gewinnen konnte. Dabei war für William Rubin, Director of painting and sculpture des Museum of Modern Art, der die Schweizer Ausstellung aufbaute, gerade der «Basler Saal» *conditio sine qua non*. Ohne unsere Leihgaben hätte er auf das Projekt verzichtet. Darum war er auch zu einer generösen Gegengabe bereit: einer Auswahl von 9 nachkubistischen Meisterwerken Picassos, darunter *Femmes à la fontaine* von 1921, *Jeune fille devant un miroir* von 1932 und *Le charnier* von 1944/45. Wer aber sollte à fonds perdu die Transport- und Versicherungskosten zahlen, im Überschlag gerechnet Fr. 120 000.–? Man hätte auf die Gegengabe verzichten oder sie auf eine utopische Zukunft sprudelnder öffentlicher Finanzen verschieben müssen. Nur eine Alternative gab es: die New Yorker Leihgaben und die eigenen Picasso-Bilder zum Kern einer eigentlichen Picasso-Ausstellung zu machen, für die man einen Sondertritt verlangen könnte, der nicht nur die Fr. 120 000.–, sondern auch den mindest ebenso grossen Betrag für die weiteren

notwendigen Leihgaben abzudecken vermöchte. War das Spiel aber nicht doch zu riskant?

Selbstverständlich wussten wir, dass Picassos Name allein schon Breitenwirkung garantiert. Die Frage war nur, ob die Basis für eine attraktive Ausstellung wirklich genüge. Zu befürchten war der Einwand, man hätte mit den New Yorker Bildern und ein paar andern ja nur gerade unsere eigenen Bestände «aufgedonnert» und verlange nun Eintritt für etwas, was man sonst für Fr. 2.– oder gratis besichtigen könne. Zum Glück war William Rubin bereit, die Basis mit weiteren, wenn auch weniger kapitalen Leihgaben aus den früheren Schaffensjahren zu verbreitern. Vor allem aber ermutigten uns die Kontakte mit den Picasso-Sammlern in der Schweiz (aus finanziellen Gründen wollte man nicht über unser Land hinaus gehen). Wir wissen, wie zurückhaltend die Sammler in den letzten 20 Jahren in bezug auf Leihgaben dieser Bedeutung geworden sind. Aber schon hier zeigte sich, wie gross anscheinend das Bedürfnis war, Picassos Malerei fast 10 Jahre nach der letzten grossen Retrospektive (in Paris) und 3 Jahre nach seinem Tod, wieder einmal im Zusammenhang sehen zu können, ein Bedürfnis auch für die mit Picasso verbundenen Sammler. Um unsere finanzielle Kapazität zu schonen, konzentrierten wir uns auf die allerwichtigsten Leihwünsche; beinahe alle wurden befriedigt. Trotzdem wäre es auch so ohne die Hilfe des Basler Kunsthändlers Ernst Beyeler bei einer nur fragmentarischen Darstellung geblieben. Aus seinen Picasso-Beständen, eben zurück von einer US-Tournée in drei Museen, die eine grosse Zahl von Hauptwerken umfassen, durften wir frei wählen, wobei die Versicherung von ihm selbst ge-

1 *Deux
femmes
nues se
tenant.*
1906.



tragen worden ist. Ohne dieses Entgegenkommen hätte die Picasso-Ausstellung auf keinen Fall im erwünschten Umfang und in der angemessenen Auswahl stattfinden können.

Von unserer Ausstellung war erstmals die Rede anfangs Februar 1976. Am 2. März beschloss der Regierungsrat, ein Defizit von Fr. 30 000.– zu garantieren. Zugleich sicherte uns das Erziehungsdepartement seine volle Unterstützung zu, sogar für den Fall eines noch schlechteren finanziellen Resultats. Hierauf folgten die ersten Kontakte mit den Sammlern.

Erst am 2. April 1976 waren wir bereit zum Entschluss, die Ausstellung wirklich durchzuführen, also zweieinhalb Monate vor Ausstellungseröffnung. Weil das Unternehmen selbstverständlich mit jenen berühmten Touristenströmen rechnete, auf die ein Ausstellungsbudget dieser Grössenordnung angewiesen ist, musste sie im Sommer stattfinden; für Sommer 1977 aber war in Basel «Böcklin» vorgesehen, und die Konkurrenz von Böcklin und Picasso erschien nicht glücklich. Auch wollten wir beim Museum of Modern Art das Eisen schmieden, solange es heiss war und nicht erst in zwei Jahren auf die Dankeschuld für die Basler Leihgabe zurückkommen. Darum musste die Ausstellung unbedingt im Sommer 1976 über die Bühne. Das genaue Datum der Eröffnung wiederum war gegeben durch die Kunstmesse ART 776, die am 15. Juni ihre Tore öffnete und deren internationales Publikum schon mit der Picasso-Veranstaltung konfrontiert werden sollte.

Also war die Vorbereitungszeit äusserst kurz. Das galt besonders für Propaganda und Katalogherstellung. Zum Glück übernahm der Verkehrsverein in generöser

Weise Plakat und Ausstellungsprospekt (Gestaltung durch den Graphiker Jürg Kissling), somit den wesentlichsten Teil des Propaganda-Aufwandes. Für Werbung und Public Relations vom Kunstmuseum aus setzte sich Laura Buchli ein, und so wurde trotz der kurzen zur Verfügung stehenden Zeit eine genügende Werbewirkung entfaltet. Beim Katalog war der Zeitdruck vor allem spürbar, weil man sich entschlossen hatte, dem Besucher nicht nur eine Liste der ausgestellten Werke mit einigen Abbildungen und einem Vorwort in die Hand zu geben, sondern, nach dem Vorbild des Katalogs der Picasso-Bestände im Museum of Modern Art von 1972, eine kleine Einführung zu jedem ausgestellten Werk. Für die 16 New Yorker-Bilder stellte William Rubin seine eigenen Kommentare, darunter ein achtseitiges Essai über *Le charnier* zur Verfügung; sie gaben unserem Katalog sein Gesicht. Die Aufgabe, in knapp einem Monat die anderen 74 Kommentare zu schreiben, übernahmen Zdenek Felix, der bis Ende Mai 1976 als Konservator der Modernen Abteilung des Kunstmuseums amtierte (für Picasso's Schaffensjahre 1920–1938), Reinhold Hohl (für ein Bild 1929) und ich (für den Rest). Die Katalogredaktion lag bei Agathe Straumann, für die Bilder sorgte Klaus Hess. Ausgezeichnet war die Zusammenarbeit dieser Equipe mit dem Graphiker Robert Hiltbrand, der aus Text und Bild genau das erwünschte, brauchbare Informationsmittel aufbaute, und mit dem Drucker Gustav Gissler. An der Ausstellungsvorbereitung beteiligten sich vor allem Agathe Straumann für alle internen Organisationsfragen, Klaus Hess für den Verkehr mit den Leihgebern, für Transporte und Versicherung. Selbstverständlich



aber ist der Kreis der direkt und indirekt Mitbeteiligten viel grösser, zum Teil weil bei einem solchen Unternehmen die Arbeitsbelastung in allen Sektoren überhaupt stark ansteigt, zum Teil weil jede solche Ausstellung besondere Probleme stellt. Allen Mitarbeitern ist für ihre besondere Leistung im Zusammenhang mit der Picasso-Unternehmung herzlichst zu danken.

Am Abend des 14. Juni konnte die Ausstellung im Vortragssaal des Kunstmuseums eröffnet werden. Die Firma F. Hoffmann-La Roche & Cie AG hatte freundlicherweise Fernseh-Monitore zur Verfügung gestellt, so dass auch das Vernissage-Publikum im anschliessenden Erdgeschoss-Umgang nicht nur der Lautsprecher-Übertragung der Reden folgen, sondern auch die Redner sehen konnte. Nach einer kurzen Begrüssung durch den Direktor sprachen Regierungsrat Arnold Schneider, nachher der Direktor des Städel'schen Kunstinstituts in Frankfurt,

2 Werke von 1901 bis 1906.

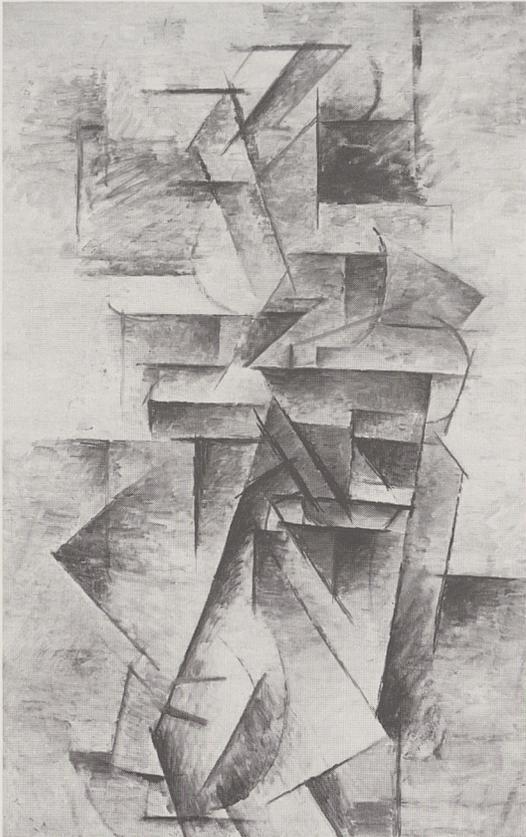
Klaus Gallwitz. Ein Grossteil der Sammler und Leihgeber, die zuvor an einem für sie organisierten Nachtessen im Restaurant Kunsthalle teilgenommen hatten, waren anwesend, darunter, als Nestor, Justin Thannhauser, der 1919 in München die erste eigentliche Retrospektivausstellung Picassos veranstaltet hatte.

Nun zur Ausstellung selbst: Trotz dem etwas zufälligen Anlass und der sehr kurzen Vorbereitungszeit waren genügend Werke ersten Ranges aus allen wichtigen Epochen zusammengekommen, um die Bezeichnung Retrospektive zu rechtfertigen. Retrospektive allerdings nur der Malerei: Auf Skulptur hatte man im Sinne der Konzentration ganz verzichtet und Zeichnungen sowie Aquarelle nur zur Abrundung der Hängefolge herangezogen. Ursprünglich war geplant, das druckgraphische Werk, das im Kupferstichkabinett durch eigene Erwerbungen und das Depo-

situm der Gottfried Keller-Stiftung (Bloch-Schenkungen an die schweizerischen Museen) mit 150 Blatt vertreten ist, im Rahmen der Ausstellung ebenfalls in grösseren Gruppen zu zeigen. Aber das Nebeneinander von Malerei und Graphik erwies sich als ungünstig. Darum wurde Druckgraphik nur eingesetzt, wo sie zur Ergänzung notwendig war.

Während der Ausstellungsdauer waren jedoch die Radierungen der *Période rose* sowie eine Auswahl des *Chef d'œuvre in-*

3 *Femme à la mandoline*. 1910.



connu, der *Suite Vollard* und des Spätwerks im Erdgeschoss-Umgang zu sehen.

Die Ausstellung war chronologisch gehängt, nach Möglichkeit so, dass das Ensemble in jedem Saal einen besonderen Charakter zeigte. Das galt am wenigsten für den grossen Saal am Anfang, der Bilder und Aquarelle von 1901 bis 1909 umfasste, also alle Werke der Ausstellung vor dem analytischen Kubismus (Abb.2). Der Besucher wurde begrüsst von der impressionistisch-unmittelbar wirkenden *Femme dans sa loge* von 1901, frei im Raum plaziert, so dass auch die etwas spätere Rückseite mit der strenger stilisierten, psychologisch vertieften *Femme au verre d'absinthe* sichtbar blieb. Zwei Bilder vertraten die symbolistische erste Phase der *Epoque bleue* von 1902, darunter die berühmte *Buveuse assoupie*. Beeindruckend dicht, nach dieser lockeren Folge, war danach die Werkreihe aus dem Jahr der grossen Stilmutation Sommer 1906 bis Sommer 1907, von der griechischen Klassik in Gosol mit *Les deux frères* und *Torse de jeune fille* über Stufen der Archaisierung aus dem Herbst 1906: *Deux filles nues se tenant* (Abb.1), *Homme, femme et enfant* und die Entwurfzeichnung zu den *Demoiselles d'Avignon*, einem Aquarell aus der «iberischen» Phase der Arbeit am grossen Bild (diese Arbeit war in einer ausführlichen Vitrinendokumentation zu verfolgen) bis zur Ölskizze für die Übermalung des um 180° gedrehten Kopfes der Frau vorne rechts in der spektakulären Schlussphase. Drei Figurenbilder und Aquarelle vertraten die *Epoque nègre* aus dem Winter 1907/08; den Schlusspunkt im Saal setzte das gewaltige Stilleben aus dem Frühjahr 1909.

Die Eroberung einer neuen Bildsprache im analytischen Kubismus war die gemein-

same Leistung von Picasso und Braque. Um zu zeigen, wie trotz verschiedenartiger ursprünglicher Motivierung die gemeinsame künstlerische Form sich in eng verzahnten Entwicklungsstufen herausbildete, hingen neben den Werken Picassos vom Ende 1909 bis Herbst 1911 im nächsten Saal die beiden dem Kunstmuseum gehörenden Hauptbilder Braques *Violon et cruche* aus dem Frühjahr 1910 und *Le Portugais* aus dem Sommer 1911. Höhepunkt bei Picasso waren die Gruppierungen von je zwei Bildern des hermetischen Kubismus (Abb.3 aus dem Sommer 1910; Winter

fern bei Picasso auch bei gleichzeitigen, stilistisch verwandten Bildern, jedes doch eine einmalige und einzigartige Erfindung darstellt, zeigten zwei Stilleben aus dem Frühjahr 1913, deren Gleichzeitigkeit durch die Verwendung von Fragmenten des selben Zeitungsblattes als papier collé belegt wird (Abb.4). Bei *Etudiant au journal* (Winter 1913/14) und *Femme à la mandoline* (Frühjahr 1914) erscheint die bewegtere Kompositionsstruktur mit ausfächernden Bildachsen der neuen Stilstufe. Als hochinteressant erwies sich dabei die Konfrontation mit den beiden Bildern des

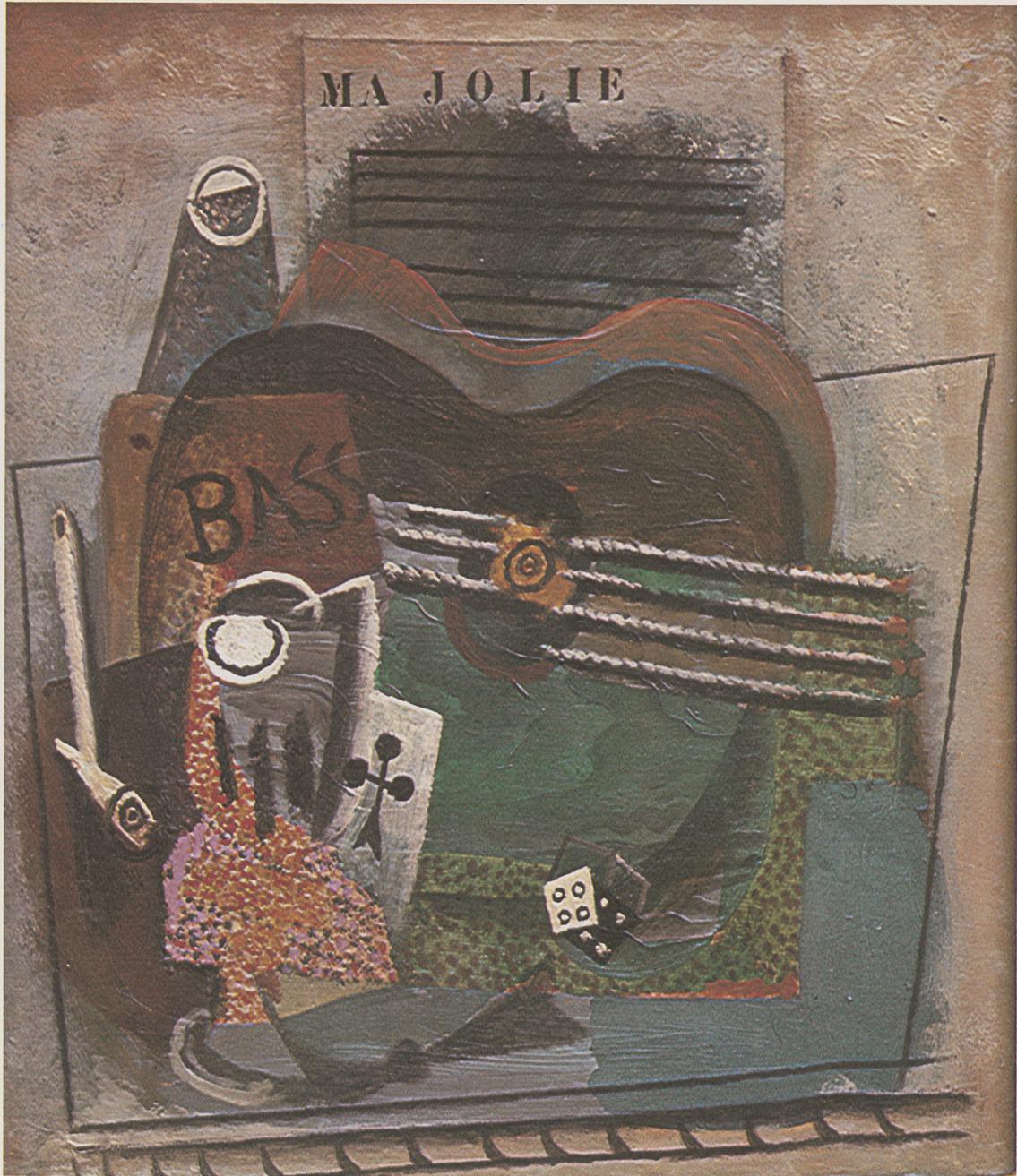


1910/11) und des Stils von 1911 (Sommer und Herbst). Darauf folgte im nächsten Saal nach dem (neuerdings Frühjahr 1912 datierten) *Souvenir du Havre* die Gruppe der Köpfe und Figuren aus *Sorgues* (Sommer 1912): eine Zeichnung, sowie die Bilder *Le poète* und *L'aficionado*, dann, als kapitaless Beispiel für die mit der papierscollés-Arbeit einsetzende Stilmutation vom analytischen zum synthetischen Kubismus, das (wohl jetzt Dezember 1912 zu datierende) Bild *Violon suspendu*. Inwie-

4 Werke von 1912/13 und 1922/23.

Kunstmuseums, die ebenfalls im Frühjahr und Sommer 1914 beendet worden sind, aber auf früheren, sichtbar gebliebenen Arbeitsstadien beruhen. Der *Cubisme rococo* aus dem Sommer 1914 war vertreten durch ein gemaltes (*Ma jolie*, Abb.5) und ein «geklebtes» Stilleben, jedesmal ein Höhepunkt raffinierten Bildzaubers, sowie ein weiteres dunkeltoniges, während *Arlequin jouant de la guitare* mit dem schwarzen

5 Pipe, verre, carte à jouer, guitare, dés (*Ma jolie*). 1914.





6 Stillebensaal, Werke von 1924 bis 1926.

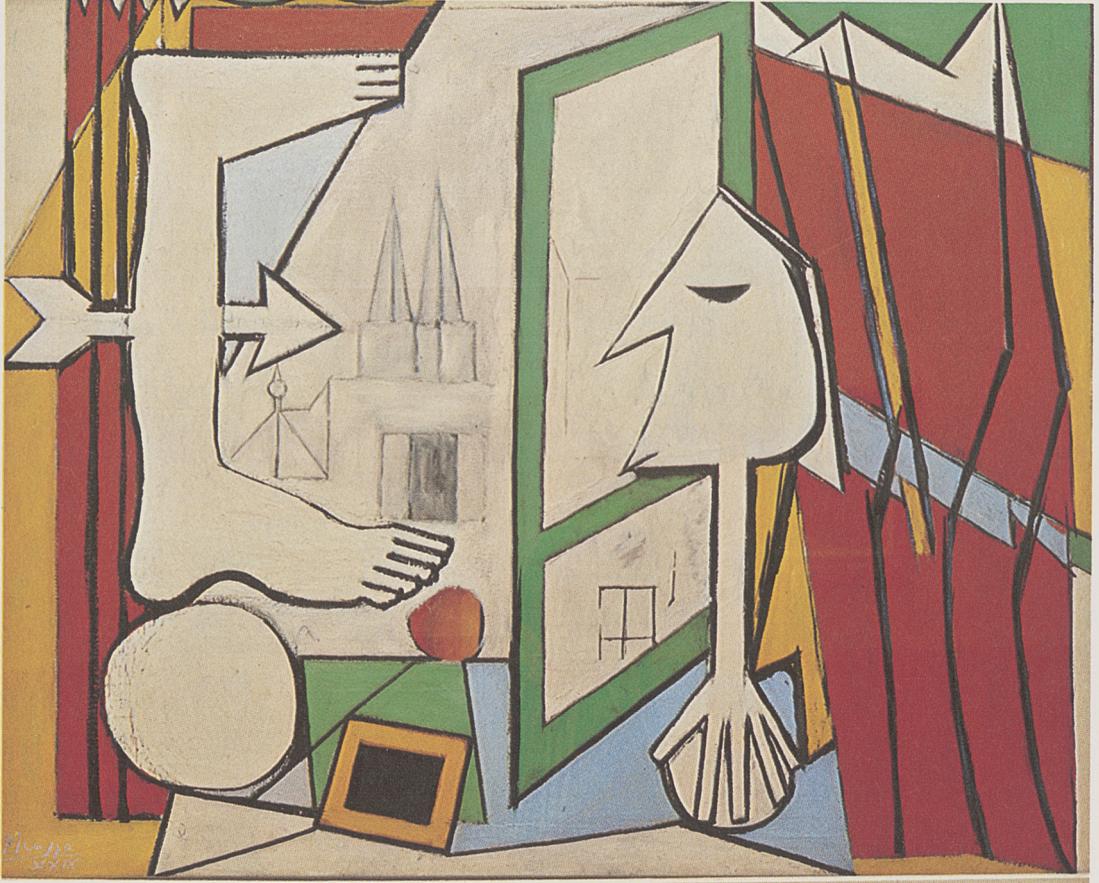
Knopfauge neben dem gemalten, mit seiner an Spielkarten gemahnenden Formschichtung in ein neues Kapitel, in dessen Zentrum die Arbeit für Diaghilev steht, hineinführt.

Deshalb hingen den Werken aus dem Rokoko-Kubismus die neoklassizistischen gegenüber, die ebenfalls mit diesem Lebenskreis verbunden sind, und welche die theaterhafte Rollen-Disponibilität auch im Stilistischen zeigen: zwei Arlequin-Darstellungen von 1918 – wohl als Selbstdarstellungen zu interpretieren –, danach drei gewaltige Hauptwerke aus jener überraschenden Phase, in der Picasso mit grosser älterer Kunst in Wettstreit tritt: *Femmes à la Fontaine* von 1921, *Femme assise, les mains croisées* von 1922 und *Arlequin assis* von 1923 (Abb. 4).

Ein weiterer Saal war den Stilleben gewidmet, einem Hauptthema der zwanziger Jahre, vertreten durch Werke von kristallin-geometrischer Form (von 1916 bis 1924) und anderen, beherrscht von kurvigen

Konturformen (1923–1926), die durch die Freiheit und Grosszügigkeit der malerischen Gestaltung beeindruckten (Abb. 6). Als Kontrast dazu empfand man die dichtgefügte Stilleben-Komposition *Tête et bras de plâtre* von 1925, worin das an die *Pittura metafisica* erinnernde Nebeneinander von Gegenständen und Fragmenten eine Rätselstimmung erzeugt, die im Einklang mit Picassos Annäherung an den Surrealismus steht. Die Hintergründigkeit vertiefte sich in den Verwandlungen, die Picasso mit der menschlichen Gestalt vornimmt, im *Arlequin* von 1927, in *Le peintre et son modèle* von 1928 und in *La fenêtre ouverte* von 1929 (Abb. 7). Mit *Baigneuse assise au bord de la mer* von 1930, dem wie aus Knochenmasse herausgeschnittenen Akt mit dem Greifzangen-Kopf, stand Picasso der damals aktuellen surrealistischen Aggressionsthematik besonders nahe.

Der grosse Ecksaal war den dreissiger Jah-



ren gewidmet (Abb. 8), beginnend mit *Jeune fille devant un miroir*, dem komplexen Hauptwerk von 1932, worin das sinnliche Erlebnis des Körpers – dessen plastischer Charakter die *Etude pour une sculpture*, eine danebenhängende Grisaille, betonte – sich zur Erfahrung der eigenen Leiblichkeit erweitert, übersetzt in anschaulichste, dichteste Symbolsprache. Die Bildgruppen mit *Baigneuses* und *Sauvetage* von 1932, sowie die Werke, in denen das Stiersymbol eine Hauptrolle spielt (von der *Minotauromanie* 1935 zum Stilleben mit dem Stierkopf

von 1938), ergaben andere Schwerpunkte im Saal. Beeindruckend jedoch war besonders die Reihe jener Menschenbilder einer apokalyptischen Zeit: *Femme au coq* von 1938, ein in Alltäglichkeit übersetztes Résumé des grauenvollen Geschehens von *Guernica*; *Femme au chapeau, assise dans un fauteuil* von 1941, Bild einer urtümlichen *magna mater* und zugleich Ausweis des Leidens und der aktuellen Zerstörung des Menschengesichts; *Femme à l'artichaut*, ebenfalls 1941, eine Verkörperung unerbittlicher Gewalttätigkeit, und schliess-

8 Werke von 1932 bis 1941.



9 *Le charnier*. 1944–45.





lich *Le charnier* von 1944/45, die auf *Guernica* Bezug nehmende Darstellung des Mordens in den Konzentrationslagern, eine der Ungeheuerlichkeit des Dargestellten entsprechend bewusst unvollendet gelassene monumentale Komposition (Abb. 9). Im anschliessenden Seitenlichttrakt führte die Ausstellung zu einigen Hauptstationen im Nachkriegswerk, zuerst den frühesten ausdrücklichen Bildparaphrasen von 1950. *Demoiselles au bord de la Seine* nach Courbet und *Portrait d'un peintre d'après El Greco*. *Femme et chien jouant* von 1953 vertrat als sinnbildlich eindrückliche, fast heraldisch wirkende Verdichtung die familiäre Thematik von Vallauris. Mit dem für die Werkgeschichte wichtigen *Nu accroupi* von 1954 setzte dann die Reihe der Frauenakte ein, welche die Thematik des Spätwerks beherrschen. Von 1956 gab es zwei grosse Frauendarstellungen im Schaukelstuhl, die eine dionysisch, die andere apollinisch gestimmt, von 1959 ein en-face gesehenes, idolhaftes *Nu accroupi* von be-

10 Werke von 1964 bis 1969.

drängender Monumentalität. Den gewaltigen Strom des Naturhaften, als dessen Teil nun das Erotische erscheint, spürte man stärker in *Le déjeuner sur l'herbe* von 1961 (eines der letzten Bilder im bekannten Paraphrasen-Zyklus), in *Femme couchée sur un divan* aus dem selben Jahr und vor allem in der monumental wirkenden Darstellung eines hingelagerten Riesenweibs *Nu couché jouant avec un chat* von 1964. Andere Erfahrungen der Frau geben die Bilder von 1967 wieder: die Frau als Venus (*Venus et l'amour*) und als Partnerin des Mannes (*Le couple*), beides in heiterer Gelöstheit. In *Nu et fumeur* von 1968 erschien dann alles aggressiver und härter: Thema war hier die Herausforderung durch elementare Triebhaftigkeit. Und schliesslich als Abschluss der Ausstellung, ein Hauptbeispiel von Picassos Altersstil, *Grande tête* von 1969, ein orgiastisches Fest des Lebens (Abb. 10).