kunstmuseum basel

Kunst Politik Krieg

Das Kunstmuseum Basel
und sein Kupferstichkabinett
1939–1945

Umschlag: Der «Expressionisten-Saal» im zweiten Obergeschoss
während der Evakuierung am 1. Mai 1944.

Dank finanzieller Unterstützung des Bundesamts für Kultur konnte von 2019 bis 2020 im Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel ein grosses Provenienzforschungs-Projekt durchgeführt werden: Sämtliche in den Jahren 1933 bis 1945 durch Ankauf oder als Geschenk in die Sammlung gekommene Zeichnungen wurden auf ihre Herkunft hin überprüft und mit Unterstützung der Sophie und Karl Binding Stiftung digitalisiert.

Im Zentrum stand dabei die Klärung problematischer, weil unklarer oder politisch konfliktbehafteter Provenienzen. Diese Aufarbeitung der Bestände dient zugleich der Erweiterung unseres Wissens über die Sammlungsentwicklung im untersuchten Zeitraum: Für welche Kunstwerke interessierte sich das Museum besonders? Wie verliefen Diskussionen über mögliche Erweiterungen der Sammlung und deren Präsentation; wo und von wem kaufte man Werke; aus wessen Hand nahm das Kupferstichkabinett Schenkungen entgegen?

In der angespannten innen- und aussenpolitischen Lage der Schweiz während des Zweiten Weltkriegs konnten solche Fragen besondere kulturpolitische Bedeutung haben: Auseinandersetzungen um den Wert moderner Kunst, die mit Verfolgung und Migration einhergehenden Besitzerwechsel von Kunst, die Gefahr von Kriegszerstörungen machten Wachstum und Ausstellung der Sammlung in diesen Jahren zur Herausforderung. Die vorliegende, eine Präsentation in den Grafikkabinetten des Kunstmuseums Basel begleitende Broschüre bietet Einblicke hinter die Kulissen des damaligen Museumsbetriebs unter besonderer Berücksichtigung des Kupferstichkabinetts.

Für und wider den Landigeist

Als am 1. September 1939 mit dem von Adolf Hitler befohlenen Überfall auf Polen der Zweite Weltkrieg begann, fand in Zürich gerade die grossangelegte Landesausstellung statt, bekannt als die *Landi 39*. Die Ausstellung war Bestandteil der sogenannten geistigen Landesverteidigung, die eine Stärkung des Nationalbewusstseins zum Ziel hatte und als schweizerisch wahrgenommene Werte und Bräuche zu stärken suchte. Es sollte ein «Bild schweizerischer Eigenart und Kultur, schweizerischen Denkens und Schaffens» vermittelt und der Bevölkerung die «Leistungsfähigkeit des Schweizervolkes» gezeigt werden.[1] Die *Landi 39* hatte grossen Erfolg. Ergänzend veranstalteten das Kunsthaus Zürich und die ETH insgesamt drei Ausstellungen älterer und zeitgenössischer Schweizer Gemälde und Grafik; ein vielbeschworener «Landigeist» durchströmte schnell das ganze Land. Nachdem Österreich und das Sudetenland dem Deutschen Reich angeschlossen worden waren, versuchte die Schweiz auf diese Weise, sich vor der unfreiwilligen Vereinnahmung zu schützen.

Im Vorfeld der *Landi 39* hatten die öffentlichen Museen des Landes einen Fragebogen auszufüllen, und sie wurden aufgefordert, sich an den Kosten zu beteiligen. So wurde auch das Kunstmuseum Basel in die offiziellen kulturpolitischen Massnahmen der Schweiz eingebunden. Die Ausstellung war in 14 Abteilungen gegliedert. In der Abteilung «Lernen und Wissen, Denken und Dichten» wurde das zeitgenössische Kunst- und Kulturschaffen der Schweiz präsentiert. Ein zentraler Aspekt war die Darstellung der Schweizer Museumslandschaft. Die zum Teil wandfüllenden figurativen Gemälde mit eingängigen Themen, die in den verschiedenen Pavillons zu sehen waren, zogen grosse Aufmerksamkeit auf sich. Der Kubus von Alberto Giacometti als die einzige modern-abstrakte Arbeit an der *Landi 39* war hingegen in eine versteckte Ecke im Modepavillon abgeschoben worden.

Nach dem Ende der Landesausstellung kaufte das Kunstmuseum Basel das sechs Meter hohe Gemälde *Lied der Heimat* von Paul Bodmer. Darauf sind Frauen und Männer in sonntäglicher Tracht und ländlicher Umgebung bei gemeinschaftlichem Gesang zu sehen. Das Gemälde war während der Landesausstellung prominent am Eingang der Höhenstrasse platziert; das Publikum wurde so gleich beim Eintritt auf das Lob der Heimat eingestimmt. Bodmers offenkundig nationalpatriotisch geprägtes Werk ist schon vor langem ins Museumsdepot gewandert. Beim Studium der Akten wird ersichtlich, dass bereits 1939 nicht alle Vertreter der für Ankaufsentscheidungen verantwortlichen Kunstkom-

mission gleichermassen von der Qualität des Bildes überzeugt waren. Der kurz davor zum Direktor des Kunstmuseums ernannte Georg Schmidt betonte, dass der Künstler selber Interesse daran haben müsse, das Werk in schweizerischem Museumsbesitz zu wissen, den Preis also «nicht zu hoch» ansetzen dürfe.[2] Nach grossem Enthusiasmus klingen diese Worte nicht. Und auch aus Schmidts Kommentaren der Nachkriegszeit geht hervor, wie wenig er von dem – von ihm so genannten – damaligen «Heimatstilkitsch» hielt.[3] Doch der Museumsdirektor konnte nicht allein über Ankaufsfragen entscheiden, und die Kunstkommission war sich gelegentlich uneinig.

Paul Bodmer, *Das Lied der Heim*at (Eingangsbild zum Höhenweg der Schweizerischen Landesausstellung in Zürich), 1939, Kunstmuseum Basel, Ankauf mit Mitteln des Birmann-Fonds 1940

Walter Kurt Wiemken, *Traum des Gehenkten II*, 1930, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Ankauf 1943

Grundsätzlich teilten alle Entscheidungsträger die Meinung, dass die zeitgenössische Basler und Schweizer Kunst gefördert und gesammelt werden solle. Aber diese Schwerpunktsetzung konnte unterschiedlich ausgelegt werden. Schmidt unterstützte vor allem die antifaschistischen Künstler der Gruppe 33, die 1933 aus Protest gegen die konservativen Tendenzen der Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten (GSMBA) gegründet worden war. Schmidt warnte sogar vor «Kastrationsphantasien» im schweizerischen Kunstleben.[4] Hingegen vertrat der Basler Künstler Alfred Heinrich Pellegrini, der über 30 Jahre hinweg der Kunstkommission angehörte, eher etablierte künstlerische Positionen. Pellegrini war vor allem bekannt für Wandmalereien – ein Medium, das in den 1930er Jahren aufgrund seiner öffentlichen Zugänglichkeit als zeitgemäss geschätzt und insbesondere von staatlicher Seite gefördert wurde. An der *Landi 39* befand sich im Auslandschweizer-Pavillon das überdimensionale Gemälde mit dem vielsagenden Titel *Augustfeuer* von Pellegrini.

Pellegrinis Engagement für die Landesausstellung ging einher mit seiner grossen Begeisterung für Ferdinand Hodler, der, obschon einst von konservativen Kreisen angegriffen, 1939 gewissermassen zum Aushängeschild der Schweiz gekürt wurde. Sogar Bundesrat Philipp Etter betonte 1937 in einem Vortrag über die geistige Landesverteidigung, dass Hodler «die Wucht schweizerischer Landschaft und schweizerischen Wehrwillens» wie kaum ein anderer darzustellen vermocht habe.[5] Vor diesem Hintergrund ist es nicht erstaunlich, dass damals auch ausserordentlich viele Hodler-Ausstellungen gezeigt wurden: 1934 in der Kunsthalle Basel, 1936 in der Kunsthalle Bern, 1938 im Kunstmuseum Bern, 1940 im Musée d'art et d'histoire in Genf. Das Kunstmuseum Basel beteiligte sich mehrfach mit Leihgaben. 1942 hatte das Museum schliesslich die – diesmal einhellig begrüsste – Gelegenheit, Hodlers *Bildnis der sterbenden Valentine Godé-Darel* zu erwerben. Bereits 1937 hatte man eine Öl-Zeichnung desselben Themas für das Kupferstichkabinett gekauft, und 1943 kam eine Bleistift-Zeichnung wiederum von Hodlers todkranker Geliebter dazu.

Das Interesse an Werken von Schweizer Künstlern wurde auch vonseiten der eidgenössischen Gottfried Keller-Stiftung bestärkt. Das zeigt eine 1943 verfasste briefliche Anfrage der Stiftung beim Kunstmuseum Basel. Sie zeugt vom Interesse daran, in Deutschland blockierte Vermögenswerte der Eidgenossenschaft zu liquidieren: Man wollte dafür schweizerisches Kulturgut aus deutschem Besitz zu übernehmen anbieten.[6] Die Kunstwerke, die man so aus Deutschland «retten» wollte, wären

anschliessend als Deposita ins Kunstmuseum Basel gekommen. Schmidt bezeugte zwar sein Interesse, war aber zugleich skeptisch: «Ich bin gespannt, ob es gelingen wird, unseren unfreiwilligen Beitrag an die deutsche Rüstung in einen dauernden kulturellen Gewinn umzumünzen.»[7] In der Folge verschickte die Stiftung unverbindliche Anfragen an deutsche Museen. Der Erfolg blieb jedoch aus.

Ansicht des «Expressionisten-Saals» im zweiten Obergeschoss des Kunstmuseums Basel, 1943. An der Wand zwei an der Fischer-Auktion von 1939 erworbene Werke: links *Die Prise (Rabbiner)* von Marc Chagall, rechts *Tierschicksale (Die Bäume zeigten ihre Ringe, die Tiere ihre Adern)* von Franz Marc. Robert Delaunays in der Mitte sichtbarer *La Tour Eiffel* gehört der Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel

Eine Sammlung moderner Kunst

1939 war für das Kunstmuseum Basel nicht nur das Jahr der Schweizer Kunst. Es stand auch im Zeichen der Moderne. Die treibende Kraft war der neue Konservator und Direktor Schmidt. Gleich nach Amtsantritt beschäftigten ihn – so ist es dem Jahresbericht zu entnehmen – zwei «aussergewöhnliche» Aufgaben, nämlich «die vorsorgliche Bereitstellung eines Zufluchtsortes für unsere kostbarsten Kunstgüter im Fall eines Kriegsausbruchs und die Vorbereitung auf die Auktion von Werken aus deutschem Museumsbesitz in der Galerie Theodor Fischer», angesetzt auf den 30. Juni in Luzern.[8]

Es ging damals um eine im Auftrag der deutschen Regierung durchgeführte Versteigerung von Werken, die von den Nationalsozialisten als «entartet» diffamiert worden waren. Der Begriff ist durch die vom Nazi-Regime veranlasste Münchner Ausstellung *Entartete Kunst* von 1937

bekanntgeworden, wenn auch eigentlich zurückgehend auf eine damals bereits länger anhaltende Polemik gegen die Kultur der Moderne. Für die Ausstellung, die von München aus den Weg durch viele Städte in Deutschland nahm, wurden zahlreiche Werke moderner Kunst aus deutschen Museen beschlagnahmt; später wurden sie verkauft, gegen Werke älterer Kunst eingetauscht, vernichtet oder im Ausland versteigert.

Im April 1939 hatten sich unabhängig voneinander die deutschen Kunsthändler Hildebrand Gurlitt und Karl Buchholz an den Museumsdirektor Schmidt gewandt und als Vermittler «entarteter», in einem Depot lagernder Kunstwerke empfohlen. Schmidt reiste im Mai für eine Begutachtung nach Berlin und im Juni nach Luzern. Danach setzte er alles daran, dass 7 Werke an der Luzerner Auktion und 13 in Berlin gesehene, allesamt aus deutschem Museumsbesitz stammende Werke mit einem Sonderkredit der Basler Regierung in Höhe von 50'000 Franken angekauft werden konnten. Schmidt musste sowohl die Kunstkommission überzeugen als auch nach aussen hin begründen, warum ausgerechnet in der politisch und finanziell angespannten Lage ein Sonderkredit für moderne Kunst aus Deutschland gewährt werden solle. Erwartungsgemäss äusserte ein Pressevertreter Kritik daran, dass «die Kunst des sorgsamen Haushaltens» in Basel «entartet» sei.[9] Schon mit der Einsetzung des modern gesinnten Sozialisten Schmidt als Museumsdirektor waren die Basler Konservativen nicht einverstanden gewesen, und ein gut vernetzter Basler Kunstfreund wetterte gegen die «artfremden» Werke der Modernisten.[10] In vielerlei Hinsicht war der Ankauf also ein diplomatischer Drahtseilakt.

Infolge von Schmidts Bemühung kamen 18 Gemälde sowie eine Plastik und Marc Chagalls Aquarell *Winter* in die Sammlung. Obwohl es sich bei den in Luzern und Berlin erworbenen «entarteten» Werken nicht um sogenannte Raubkunst – also jüdischem Besitz entzogene Werke – handelte, gingen mit der Möglichkeit des Ankaufs bis heute nachvollziehbare moralische und politische Fragen einher. Grundsätzlich liessen sich zwei Perspektiven einnehmen: Entweder ging man davon aus, dass durch den Ankauf das Nazi-Regime unterstützt und der Krieg gefördert werde. Denn es lag nahe zu vermuten, dass die Gelder in die deutsche Rüstungsindustrie fliessen würden. Tatsächlich hatte es deshalb Aufrufe zum Boykott der Luzerner Auktion gegeben. Oder man hob hervor, dass die moderne Kunst vor der drohenden Vernichtung gerettet werden könne und dass durch den Ankauf die von den Nationalsozialisten verfemten Werke gebührende Wertschätzung erfahren würden. So sah es auch Schmidt, der dieser Kunst überhaupt «eine neue Heimat» zu geben beabsichtigte.[11]

Das Kupferstichkabinett gelangte in den Folgejahren noch an weitere Blätter, die zu den von den Nationalsozialisten aus deutschen Museumssammlungen konfiszierten «entarteten» Werken zählten: 1941 wurden drei Zeichnungen von Otto Dix, Fernand Léger und August Macke aus dem Besitz des Schweizer Künstlers und Lehrers Hans Gessner gekauft. Gemäss Angaben des Beschlagnahmeinventars, das in einer Datenbank der Freien Universität Berlin ausgewertet wird, wurden diese drei Zeichnungen 1940 von Gurlitt aus dem schon erwähnten Berliner Depot veräussert. Der Ort wurde zwischen 1938 und 1941 als zentrales Lager für Tausende, von den Nationalsozialisten beschlagnahmte Werke genutzt, um sie von dort ins Ausland zu verkaufen oder zu tauschen. Als einer von vier offiziell von den Nationalsozialisten eingesetzten Kunsthändlern hatte Gurlitt Zugang zu den dort lagernden Beständen. Wie die Zeichnungen an Gessner gelangt waren, ist bislang nicht bekannt. Die beiden kannten sich womöglich persönlich, jedenfalls pflegten sie beide einen freundschaftlichen Kontakt zum Schweizer Künstler Karl Ballmer. Das Blatt von Dix war vor der Beschlagnahmung von 1937 Eigentum der Städtischen Galerie in Frankfurt am Main, die Zeichnung Légers gehörte zur Sammlung des Schlesischen Museum der bildenden Künste Breslau, und das Blatt von Macke befand sich bis zur Beschlagnahmung in der Sammlung des heutigen Landesmuseums Hannover.

Fernand Léger, Ohne Titel, 1920, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Ankauf 1941. Das Werk hat eine bemerkenswerte Provenienz: Bis 1937 befand sich das Blatt im Schlesischen Museum der bildenden Künste, Breslau. Am 27. August 1937 wurde es vom deutschen Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda beschlagnahmt. Es gelangte ins Depot im Schloss Schönhausen (Lagerung «international verwertbarer» Kunstwerke), Über Hildebrand Gurlitt, der es im Mai 1940 kaufte, gelangte es auf unbekanntem Weg in die Sammlung von Hans Gessner; von ihm erwarb es schliesslich das Kunstmuseum Basel im Mai 1941.

Schmidt legte mit diesen Ankäufen den eigentlichen Grundstein einer bedeutenden Sammlung der internationalen Moderne. Vorher hatte der Sammelschwerpunkt lange auf der deutschen und schweizerischen Malerei und Grafik des 15. und 16. Jahrhunderts sowie dem 19. Jahrhundert gelegen. Nebst Werken von Basler und Schweizer Avantgardisten gab es in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel bis 1939 nur wenige Gemälde moderner und zeitgenössischer Künstler aus dem Ausland. Bei der Einsetzung des Kunsthistorikers Otto Fischer zum Museumsdirektor im Jahr 1928 war bereits die Hoffnung aufgekommen, dass er sich für den Aufbau einer modernen Sammlung stark machen würde. Denn Fischer war bereits 1911 Mitglied der Neuen Künstlervereinigung München gewesen. 1924 hatte er für das Württembergische Museum der bildenden Künste in Stuttgart eine aufsehenerregende Ausstellung zeitgenössischer deutscher Kunst veranstaltet. Ausserdem pflegte er weiterhin Kontakte zu avantgardistischen Künstlerkreisen. Jedoch gelang es ihm weniger gut als seinem Nachfolger Schmidt, sich gegen die konservativen Stimmen in der Kunstkommission und die gegebenen kantonalen Rahmenbedingungen durchzusetzen. Er musste sich mit knapperen finanziellen Mitteln begnügen und kaufte vielleicht deshalb vor allem Werke auf Papier.

Oskar Kokoschka, *Sitzendes Mädchen in blau-grünem Röckchen*, um 1920, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Ankauf 1938. Es wurde bereits unter Otto Fischer an der Auktion Dr. August Klipp-stein in Bern erworben; vorher gehörte es zur Sammlung Dr. Heinrich Stinnes in Köln.

Die meisten vor Schmidts Amtszeit in die Sammlung gelangten modernen Werke waren deshalb im Kupferstichkabinett zu finden. Bereits 1933 reiste Fischer wegen einer Auktion von Werken aus der Sammlung des Kunsthistorikers Curt Glaser nach Berlin und ersteigerte zahlreiche expressionistische Blätter. 1938 sorgte er dafür, dass aus den Resten einer Auktion Werke von Otto Müller, Erich Heckel, Egon Schiele, Max Beckmann und Franz Marc erworben werden konnten. Bei anderen Gelegenheiten setzte sich Fischer für Ankäufe von Zeichnungen und Druckgrafiken Ernst Ludwig Kirchners ein. Nebst Fischer war aber auch der von 1927 bis 1940 als Kustos des Kupferstichkabinetts beschäftigte Hans Koegler verantwortlich für Ausstellungen und Erwerbungen moderner Grafik. Gleich nach seinem Amtsbeginn zeigte er beispielsweise eine Ausstellung mit Holzschnitten des die Entwicklung der Basler Moderne kurz mitbestimmenden Expressionisten Hermann Scherer, den auch Fischer in seiner Stuttgarter Ausstellung berücksichtigt hatte. Die Blätter wurden im Anschluss erworben. In den Folgejahren kamen weitere Ausstellungen hinzu: Koegler zeigte Blätter von Edvard Munch, Käthe Kollwitz, Lovis Corinth, Paul Klee, Paul Gauguin, Marc, Max Slevogt, Max Liebermann und anderen. In einem 1950 verfassten Nachruf hiess es denn auch, Koegler habe das Schaffen zeitgenössischer Künstler stets mit lebendiger Anteilnahme verfolgt.[12] Der Sammlungsbestand zeugt von der Angemessenheit dieser Würdigung; zu Unrecht sind Koeglers Bemühungen seither fast in Vergessenheit geraten.

Basler Ausstellungen moderner und zeitgenössischer Kunst fanden aber bis 1939 vor allem in der benachbarten Kunsthalle statt. Dort setzte sich bis 1934 der Konservator Paul Barth mit grossem Engagement für die Vermittlung avantgardistischer Kunsttendenzen ein. Sein Nachfolger Lucas Lichtenhan übergab die Verantwortung für Ausstellungen zeitgenössischer Kunst an Schmidt, der damals noch Bibliothekar der Kunsthalle war. Erst mit der 1936 erfolgten Eröffnung des neuen Gebäudes entschied sich auch das Kunstmuseum dazu, vermehrt in die moderne Kunst zu investieren. Für Schmidt kamen die Kaufangebote «entarteter» Kunst also zum richtigen Zeitpunkt: Noch Jahre später betonte er, dass es für das Kunstmuseum schwieriger sei als für private Sammler, an gute und bezahlbare Werke zu kommen, weil die Kommission immer neu zusammengesetzt werde und deshalb nicht langfristig planen könne. Ausserdem habe das Museum keine Kunsthändler, die in seinem Auftrag reisen und die besten Angebote erkunden können. Und schon vor seinem Amtsantritt hatte er betont, dass mit dem Neubau eine Gelegenheit oder sogar Verpflichtung zum Aufbau einer gleichermassen würdigen moder-

nen Sammlung entstanden sei.[13] Dass er dafür den Grundstein legte, war also auch Ergebnis der Grundsteinlegung für den Museumsbau.

Im Jahr 1941 kam zur modernen Sammlung das Depositum der Kunstsammlung von Maja Sacher-Stehlin hinzu, zusammengetragen gemeinsam mit ihrem früh verstorbenen ersten Ehemann und 1933 in die nach ihm benannte Emanuel Hoffmann-Stiftung überführt. Sie selbst war seit dem Vorjahr als erste Frau Mitglied der Kunstkommission. Aber wie beim Ankauf von 1939 gab es kritische, von der allgemeinen Ablehnung moderner Kunst zeugende Stimmen. Ein Kommissionsmitglied sagte: «Was die Stiftung erworben hat und zu erwerben plant, sind im Grunde nur Raritäten. Einige Namen haben wir schon; andere die wir noch nicht haben, wie Arp, sind umstritten. Wenn sie objektiv vollständig sein wollen, dann müssen sie auch den Dadaismus in unserer Sammlung vertreten haben und z. B. Bettgestelle aufhängen oder Hausgreuel.» Ein anderes Kommissionsmitglied betonte, dass in fünf Jahren «alles nichts mehr gelten» würde.[14] Auch im Ringen um die Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung war also Überzeugungsarbeit des Direktors nötig. Dass sich sein Engagement gelohnt hat, zeigte sich bereits 1941, als es dank den Beständen der Stiftung erstmals gelang, einen sogenannten Abstrakten-Saal mit Werken von Juan Gris, George Braque, Wassily Kandinsky, Alexej von Jawlensky, Theo van Doesburg und Paul Klee einzurichten. Die Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung wurde über die Jahre hinweg weiter ausgebaut, und 1980 ermöglichte Maja Sacher-Stehlin den Bau des Museums für Gegenwartskunst, das heutige Kunstmuseum Basel | Gegenwart.

1944 gelangte die Zürcher Galerie Aktuaryus mit der Bitte an Schmidt, sämtliche im Kunstmuseum befindlichen druckgrafischen Blätter von Edvard Munch zeigen zu dürfen. Schmidt wandte ein, dass das Museum normalerweise nur an offizielle Ausstellungsinstitute ausleihe. Am Ende seines Antwortschreibens fügte er aber hinzu, dass er gegenüber der Kunstkommission in diesem Fall eine Ausnahme damit begründen könne, dass sich aus der Zusammenarbeit die Möglichkeit ergäbe, die Munch-Sammlung weiter auszubauen. «D.h. ich erwarte, dass Sie allfällig verkäufliche Blätter in erster Linie uns angeboten halten. Do ut des [ich gebe, damit du gibst] – dazu bin ich Konservator!»[15] Schmidt hatte Erfolg: Nach der Zürcher Ausstellung gelangten tatsächlich vier Grafiken ins Kupferstichkabinett.

Eugène Delacroix,
Der Connétable von Bourbon, von seinem Gewissen verfolgt,
1835, Kunstmuseum Basel,
Kupferstichkabinett,
Vermächtnis Dr. Carl Mettler,
1942

Geschenke und Ankäufe für das Kunstmuseum Basel

Maja Sachers Depositum hatte herausragendes Gewicht, stand aber nicht allein. Schenkungen und Deposita machen einen Grossteil der Sammlung des Kunstmuseums aus, und manchmal gelangen auf diesem Weg unverhofft Werke ins Haus. Deshalb liegt die Schwerpunktsetzung manchmal auch nur bedingt in den Händen der Museumsleitung und der Kunstkommission. Letztlich ist jedes Geschenk ein Glücksfall, der gewisse Sammlungsbereiche stärken, neue Akzente setzen oder die Sammlung um ganz neue Bereiche erweitern kann.

Anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung der Sammlung des Chemikers Dr. Carl Mettler sagte Schmidt im Jahr 1942: «Wir müssen es offen gestehen: von der Existenz einer ‘Sammlung Dr. Mettler’ haben wir nichts gewusst bis zu dem Tage, da uns vom Erbschaftsamt die Mitteilung kam, die Öffentliche Kunstsammlung habe die Sammlung des am 9. Januar 1942 verstorbenen Dr. Carl Mettler geerbt!»[16] Das unverhofft zutage getretene Erbe des Chemikers und engagierten Sammlers

1945 kamen die Alten Meister nach mehrjähriger Evakuierung wieder ins Kunstmuseum Basel zurück, darunter auch Niklaus Manuel Deutschs Gemälde *Urteil des Paris*.

versammelte Zeichnungen, Druckgrafiken und Gemälde deutscher und Schweizer Künstler des 19. Jahrhunderts. Darunter waren Werke von Joseph Anton Koch, Albert Anker, Hans Brühlmann, Auguste Alexandre Calame und Hodler, ferner Schweizer Kleinmeister aus dem 18. Jahrhundert, französische Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts wie Jean-Auguste-Dominique Ingres, Jean-Baptiste Camille Corot, Charles Despiau, Théodore Géricault und Eugène Delacroix, ausserdem Basler Künstler aus dem 20. Jahrhundert wie Niklaus Stoecklin, Numa Donzé, Paul Burckhardt und Ernst Schiess sowie japanische Holzschnitte.

Die Mettler zu verdankenden Neuzugänge wurden nicht nur in der Ausstellung von 1942 gezeigt, sondern geben bis heute immer wieder Anlass zu neuen Präsentationen. Für 2023 ist eine Ausstellung mit einer Auswahl der japanischen Farbholzschnitte geplant. Nicht nur soll aus diesem Anlass fundierte Forschung über die geschenkten Blätter geleistet werden; auch die Provenienzen müssen geklärt werden. Wie ist der Sammler selbst zu seinen Werken gekommen? Teilweise sind die Kaufquittungen noch vorhanden: Wir können feststellen, dass er einige der japanischen Blätter bereits in den 1920er Jahren über das Basler Kunsthaus Pro Arte bezog. Beim Grossteil der Werke ist aber noch unbekannt, wo Mettler diese erstanden hatte.

Nicht nur dank Mettler gelangten während des Zweiten Weltkriegs Werke als Vermächtnisse in die Sammlung. 1939 schenkte beispielsweise der Pharmazeut und Kunstsammler Dr. h. c. Richard Doetsch-Benziger gewissermassen als ideale Ergänzung zu der Fischer-Auktion zwei Bilder von Klee und zwei Zeichnungen von Kandinsky. Letztere erwarb er direkt aus dem Besitz des Künstlers. In den Folgejahren leistete Doetsch-Benzinger einen beachtlichen Beitrag zum Aufbau der Sammlung: Es folgten nicht nur zahlreiche Schenkungen einzelner Werke, sondern auch Geldspenden für grössere Ankäufe moderner Kunst. So verdankt ihm das Kunstmuseum unter anderem den 1941 getätigten Ankauf von Henri Rousseaus Gemälde *Le Poète et sa muse*. Nebst Benzinger steuerten aber auch Charles Im Obersteg, Rene Guggenheim und ein anonymer Geber Mittel für diese grossartige Erwerbung bei.

Auch gelangten viele Zeichnungen und Druckgrafiken insbesondere von Basler Kunstschaffenden aus deren eigenen Händen oder aus ihrem Nachlass als Schenkung in die Öffentliche Kunstsammlung. Aber nicht nur moderne Werke wurden geschenkt. 1941 vermachte beispielsweise Robert von Hirsch eine Federzeichnung von Niklaus Manuel Deutsch. 1942 bereicherte die Handmann-Horner-Stiftung das Kabinett um 487 Zeichnungen und Aquarelle, 28 Radierungen, 11 Lithografien und

20 Originalbücher vorwiegend von Künstlern des 19. Jahrhunderts. Zahlreiche Werke von Jakob Christoph Miville kamen durch Schenkungen in die Sammlung. Von Mivilles Vorbild Joseph Anton Koch gelangte die bedeutende Zeichnung *Der Schmadribachfall* von 1794 mit Mettlers Vermächtnis ins Kupferstichkabinett. Von Constantin Guys erhielt das Museum dank einer Schenkung der Freunde des Kunstmuseums und dem Galeristen Willy Raeber eine grosse Anzahl grafischer Blätter.

Im Jahr 1944 zog Koeglers Amtsnachfolger Walter Überwasser ausnahmsweise schon im Juli Bilanz über eine Reihe wertvoller Neuzugänge des laufenden Jahres, einige davon nach Unterstützungsleistungen als «Dankgeschenke» der Verfasser eines Werkverzeichnisses von Maurice Barraud.[17] Überwassers Auflistung zeugt auch davon, wie sehr trotz dem Krieg Ankäufe zur stetigen Bereicherung des Kupferstichkabinetts beigetragen haben. Nach dem spektakulären Ankauf von 1939 folgten weitere kleinere Ankäufe moderner Werke. Die Sammlung wurde aber auch in anderen Bereichen erweitert. Beispielsweise kaufte das Kunstmuseum 1942 zwei aussergewöhnliche Holzschnitte aus dem 16. Jahrhundert: Tizians *Pharaos Untergang im Roten Meer* und Josias Murers *Stadtplan von Zürich*. Aber das kleine Budget des Museums erschwerte eine konsequenten Ankaufspolitik. Für den regelmässigen Ankauf von Schweizer Kunst gab es den 1855 gegründeten Birmann-Fonds. Für Werke jüngerer Basler Kunstschaffender stand der Schiess-Fonds zur Verfügung. Zusätzlich konnte das Museum auf einen Staatsbeitrag für Ankäufe und auf die Einnahmen aus Eintrittsgebühren zurückgreifen. Jedoch hatte das Museum in der Kriegszeit hohe Kosten für Evakuierungsmassnahmen und Versicherungen zu tragen, ausserdem blieb auswärtiges Publikum aufgrund der Grenzschliessung aus. Letztlich blieb nur wenig Geld für Erwerbungen übrig. Ohne Sonderkredite der Regierung war es daher nicht möglich, bedeutende Werke zu kaufen. Dies hatte zur Folge, dass nicht primär die Fachkommission über die wichtigsten Erwerbungen entscheiden konnte, sondern eine politische Behörde der Stadt Basel. Erst 1944 beschlossen der Regierungsrat und der Grosse Rat, einen Kredit von 10’000 Franken für den Ankauf von Werken, die die normalen Mittel übersteigen, ins Budget zu setzen.

Sie hüten die Kunstschätze unseres Landes...

Interview mit unseren Konservatoren

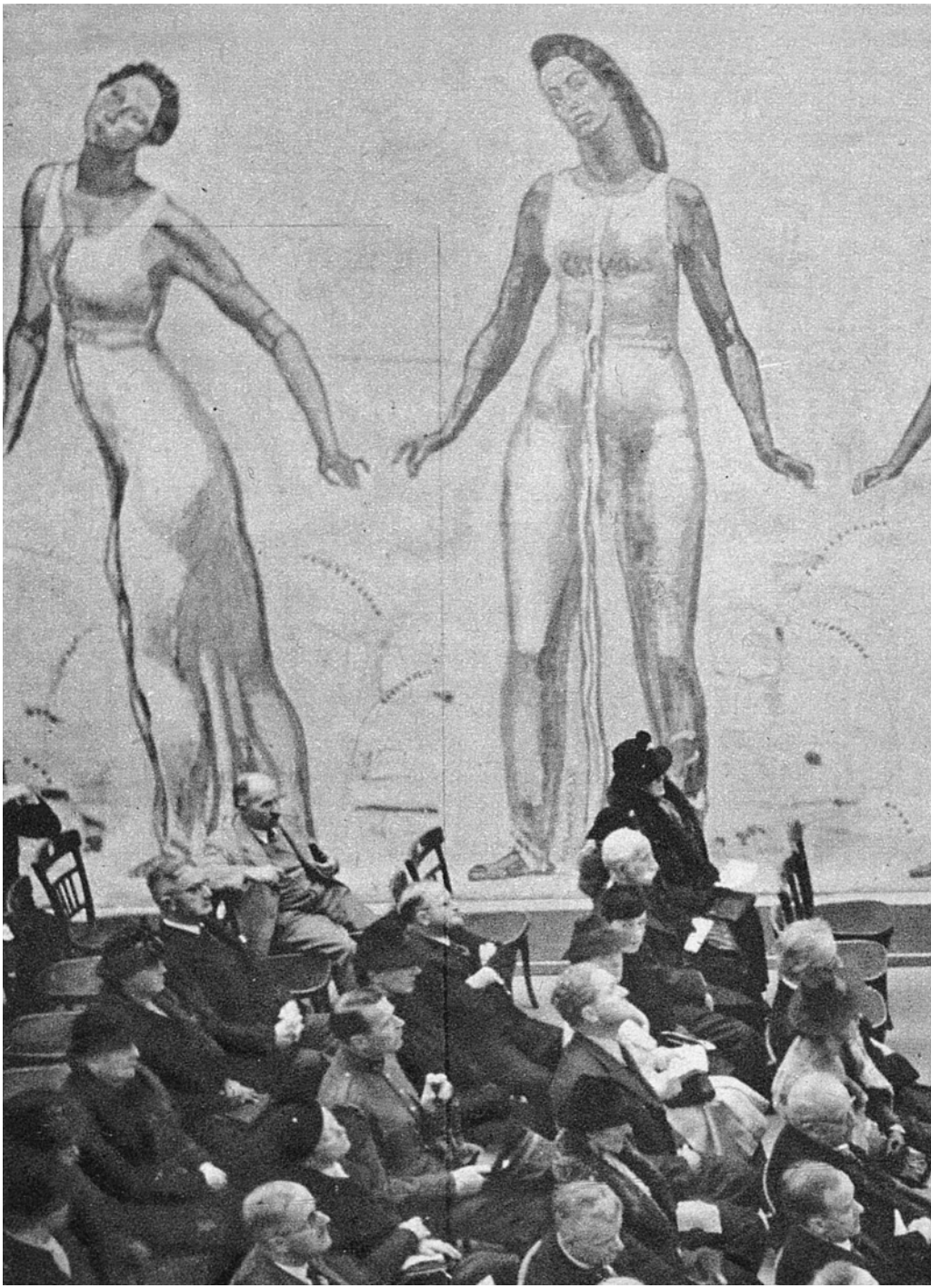
Georg Schmidt bei der Untersuchung eines Gemäldes. Fotografie in Anon., «Sie hüten die Kunstschätze unseres Landes... Interview mit unseren Konservatoren», in: *Schweizer Illustrierte Zeitung* 33 (1944), Nr. 12, S. 10–11. Zu den sechs von Schmidt im Text genannten Aufgaben des Kunstmuseums zählt die Pflege von etwa 900 ausgestellten und 1000 magazinierten Gemälden und Plastiken sowie etwa 10'000 Handzeichnungen und 50'000 grafischen Blättern aus sieben Jahrhunderten.

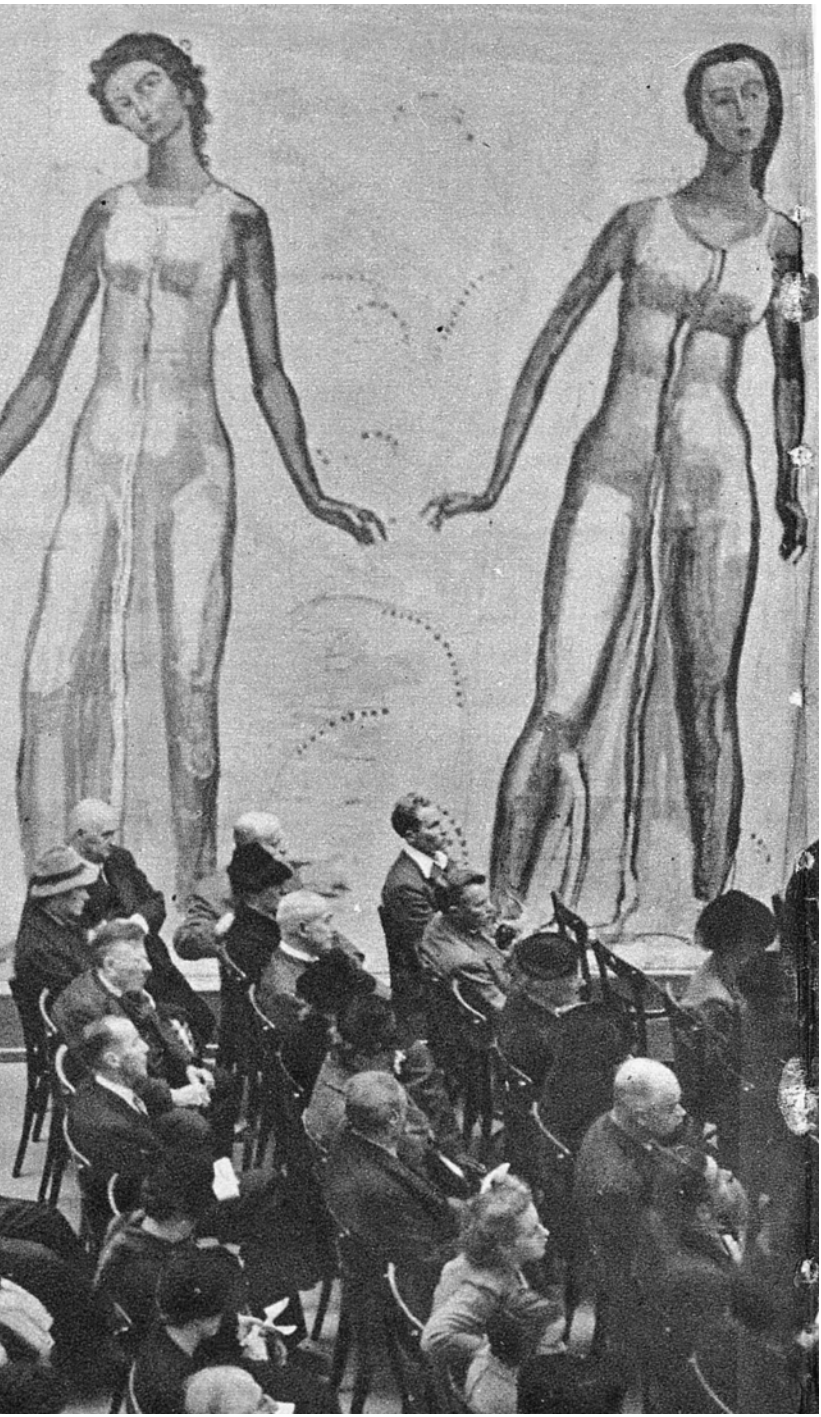
Am 15. Oktober 1940 konnten Werke nach einjährigem Exil in Bern und der Zentralschweiz wieder nach Basel geholt werden. Das im Fahrzeug sichtbare Urteil Salomos von Conrad Schnitt galt damals als Werk Hans Holbeins d. J.

Evakuierungsmassnahmen und Ausstellungen während des Zweiten Weltkriegs

Im Einleitungssatz des Jahresberichts von 1940 heisst es: «Die erste und die letzte Sorge dieses Jahres galten dem Einen: der Sicherung unseres Kunstgutes.»[18] In der Angst vor Bombardierungen sah sich das Kunstmuseum Basel gezwungen, nach einer Möglichkeit der Evakuierung seiner wertvollsten Werke zu suchen. Schon im Herbst 1938 war ein Zufluchtsort gefunden worden. Am 1. September 1939 trat der Ernstfall ein. Die Regierung gab Befehl zur Schliessung des Museums und zur Evakuierung der Werke. 265 Gemälde und 85 Schachteln mit Arbeiten auf Papier wurden mit zwei Möbelwagen ins Schloss Blankenburg im Simmental transportiert. Der Zufluchtsort erwies sich aber doch als ungeeignet. Das Angebot des Kunstmuseums Bern, einen Grossteil seiner Ausstellungsräume zur Verfügung zu stellen, kam deshalb sehr gelegen: So konnte man die Werke in Sicherheit bringen und dennoch 140 Gemälde und 230 Zeichnungen der Öffentlichkeit zugänglich machen. Die ausdrücklich auf «das Schweizerische» beschränkte Ausstellung *Meisterwerke aus den Kunstmuseen Basel und Bern* löste Begeisterung als «Nibelungenhort an Schönheit» und «Ereignis ersten Ranges» aus.[19] Zu Führungen erschienen bis zu 200 Teilnehmende.

Der Ausstellungskatalog vermittelt eine Ahnung davon, wie die Basler Kunstsammlung vor den Ankäufen der «Entarteten» ausgesehen hatte. Denn die modernen Neuzugänge der Sammlung wurden zwar evakuiert, aber in Bern nicht ausgestellt. In Basel stellte sich unterdes die Frage, wie man das Kunstmuseum wieder der Öffentlichkeit zugänglich machen könne. Der Basler Kunstverein erklärte sich bereit, Werke von Basler Künstlern dem Kunstmuseum auszuleihen. Sie wurden zusammen mit den eigenen Beständen und den Deposita des Basler Kunstkredits in der Ausstellung *Basler Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts* präsentiert. In den Parterreräumen waren die Neuerwerbungen des Kupferstichkabinetts zu sehen.





«Basler und Berner Kunstschätze vereint» (der Hodler-Saal während der Eröffnungsrede von Georg Schmidt, im Hintergrund *Blick ins Unendliche* von Ferdinand Hodler), in: *Zürcher Illustrierte* 15 (1939), Nr. 43, S. 1324.

Der Krieg dauerte weiter an. Man fürchtete sich insbesondere in der Grenzstadt Basel vor einem Angriff der Wehrmacht. Am 14. und 15. Mai 1940 wurde bekannt, dass das Stadtkommando ihn sehr bald erwartete, und Tausende Bewohner flüchteten in die Innerschweiz. Zugleich füllte sich die Stadt mit eidgenössischen Truppen. Am 28. Juni wurde Basel von General Guisan zur offenen Stadt erklärt; die militärische Führung plante also hier von grösseren militärischen Verteidigungsanstrengungen abzusehen. Im November erfolgte auf Druck des Dritten Reichs die Anordnung schweizweiter Verdunkelung, um den Bombern der Alliierten die Orientierung zu erschweren. Diese Massnahme stellte insbesondere für die Grenzregionen eine zusätzliche Bedrohung dar. Im Kunstmuseum Basel mussten deshalb verschärfte Schutzmassnahmen getroffen werden. Das nicht militärpflichtige Personal wurde für den Notfall (Bergung der Bilder und Löschung von Bränden) ausgebildet und nahm an einem Sanitätskurs teil. Bei jedem Fliegeralarm hatte sich das gesamte Personal im Museum einzufinden.

Wegen der Generalmobilmachung waren am 10. Mai 1940 die in Bern ausgestellten Werke vorübergehend ins Simmental evakuiert worden. Am 7. Juli hatte sich die Lage beruhigt, und man wagte die Werke wieder nach Bern zu bringen und die Ausstellung der Basler und Berner Meisterwerke erneut zu öffnen. Bis zum Ausstellungsende im Oktober pilgerten noch einmal sehr viele Leute ins dortige Kunstmuseum. Danach konnten angesichts der geringer erscheinenden Gefahr eines deutschen Einmarschs die Werke wieder zurück nach Basel geholt und im Kunstmuseum gezeigt werden.

Schmidts Vorstellungen einer zeitgemässen Sammlungspräsentation entsprachen nicht denen seines Vorgängers. Auch mit der Architektur des unter Fischers Regie neu gebauten Kunstmuseums war Schmidt nicht glücklich. Ihn störte an dem von Paul Bonatz und Rudolf Christ 1932–1936 errichteten Bau die ausgeprägte Starrheit und Monumentalität, weil finanziell nicht mehr tragbar und auch geistig «erledigt».[20] Seine Kritik an Fischers Hängung ging in eine ähnliche Richtung: «Der ewige Wechsel von gross-klein-gross-klein-gross-klein ist wie der nicht weniger ermüdende Jambentrab tätäm-tätäm-tätäm des klassischen Verses – Kunstwerke aber brauchen freie Rhythmen, um atmen zu können.» Schmidt wandte sich damit gegen eine Anordnung, die auf einem beherrschenden Mittelstück jeder Ausstellungswand beruhte und beidseits im Wechsel von grossen und kleinen Bildern abklang. Die «rein dekorativ begründete, sachlich aber völlig unbegründete» Symmetrie stellte für Schmidt vor allem die Repräsentation der Institution in den Vordergrund,

auf Kosten einer Vermittlung inhaltlicher Zusammenhänge der Bilder. Nach der Rückkehr der evakuierten Bilder verwirklichte Schmidt eine Hängung, die nicht mehr nach Ländern und Schulen, sondern strikt in zeitlicher Folge angeordnet war. So konnte das Publikum über die geografischen Grenzen hinausreichende Vergleiche ziehen und die Sammlung als ein zusammengehörendes Ganzes lesen.

Die Fotografie zeigt den «Plastik-Saal» im Kunstmuseum Basel 1942. An den Wänden wurden Handzeichnungen zum Thema der menschlichen Gestalt präsentiert, darunter Werke von Auguste Rodin, Paul Cezanne, Hans von Marées, Carl Burckhardt und Otto Meyer-Amden.

Lange blieb aber diese Neuhängung nicht erhalten. Mitte Dezember 1940 kam es zu Bombeneinschlägen in Basel und Binningen. Es musste nach einer längerfristigen Lösung gesucht werden. Anfangs September 1941 wurden die Alten Meister in einen Berner Luftschutzkeller evakuiert, wo sie bis kurz vor Kriegsende blieben. Im Kunstmuseum wurden anstelle der originalen Werke Reproduktionsfotografien gezeigt. 1943 fand eine Ausstellung zum 400. Todestags Hans Holbeins d. J. fast ausschliesslich anhand von Fotografien statt. 1944 war eine Ausstellung über Malerei in Italien von der Antike bis zur Neuzeit ebenfalls nur anhand von Fotografien und Reproduktionsstichen zu sehen.

Nicht nur die Evakuierungen und Ausstellungskonzeptionen waren mit politischen Herausforderungen verbunden; für Leihanfragen konnte dasselbe gelten: 1941 plante die Zürcher Zweigniederlassung des in Zagreb gegründeten Vereins Omanut, der sich der Förderung jüdischer Kunst verschrieben hatte, eine Ausstellung alter Schriften, Kulturgegenstände, Bilder und Plastiken. Darüber hinaus plante die Stiftung, «die alten hebräischen Schriftstücke durch neue Erzeugnisse, die irgendeine Beziehung zum Judentum verraten – sei es in einer spezifischen Bearbeitung des jüdischen Sujets, oder in einem erkennbaren Ausdruck der wenig oder stark dem jüdischen Kulturempfinden entspringt – zu beleben und zu ergänzen». Dafür bat Omanut *Der Rabbiner* von Chagall ausleihen zu dürfen, also eins der 1939 in Luzern erworbenen Werke.[22] Die Kunstkommission beriet über die Anfrage und entschied dagegen. Schmidt sagte zur Begründung: «Wir müssen jede Vermengung des Künstlerischen mit dem Rassischen ablehnen, also sowohl die betont antisemitische als auch die betont prosemitische.»[23] Kurz darauf half er aber dem Verein mit einem Hinweis auf ein Werk eines jüdischen Künstlers, das sich bei der Flüchtlingshelferin Regina Kägi-Fuchsmann befand und das die Kuratoren womöglich interessieren könne.[24]

Während der Kriegszeit wurden im Kunstmuseum Basel vor allem Schweizer und insbesondere Basler Kunst sowie Schenkungen und Neuerwerbungen vor allem des Kupferstichkabinetts gezeigt. Ein bisschen Ausland holte man sich 1940 mit der Ausstellung zum 50. Todesjahr Franz Buchsers ins Haus, indem dessen Bilder von Reisen in der ganzen Welt zeugten. Einige der Ausstellungssäle konnten sogar nach geografischen Gesichtspunkten gehängt werden. 1943 fand die für das Kunstmuseum untypische Ausstellung *Die Holzplastik* statt. Sie sollte einen Überblick über die Ausdrucksmöglichkeiten und künstlerischen Formen des Holzes von den damals sogenannten «Naturvölkern» bis zur Gegenwart geben. Nebst Gemälden und Grafiken aus Privatbesitz waren auch Objekte aus dem Historischen Museum und dem damaligen Museum für Völkerkunde Basel zu sehen. 1944 fand die Ausstellung *Vier ausländische Bildhauer in der Schweiz* statt. Dazu schrieb Schmidt einen Artikel, der seine inzwischen gesteigerte Sehnsucht nach Originalen und Internationalisierung zum Ausdruck bringt: «Die Selbstbesinnung in hohen Ehren, zu der uns die Kriegszeit auch auf dem Gebiet der Kunst gezwungen hat. Jedoch – des Massstabs fremder Kunst entwöhnt, ist man bald auch dessen beraubt, was die Abschliessung einem verhiess: der Erkenntnis des eigenen Wesens. Denn an fremden Wesen wird man auch das Eigene inne.»[25]

In der 1943 gezeigten Ausstellung Holzplastik von den Naturvölkern bis zur Gegenwart wurden unter anderem die Skulpturen *Mutter und Kind* und *Adam und Eva* von Hermann Scherer gezeigt, ausserdem Holzschnitte und Holzstöcke unterschiedlicher Kunstschaffender.

Am 1. April 1944 kam es im grenznahen Schaffhausen zu irrtümlichen Bombenabwürfen. Dabei wurde das Museum Allerheiligen getroffen, und wertvolle Kunst- und Kulturgüter gingen in Flammen auf. Auch in Basel kam wieder Furcht vor Bombenabwürfen auf. Am Monatsende wurde das Museum erneut geschlossen, und an den ersten drei Maitagen evakuierte man einen Grossteil der noch in Basel verbliebenen Werke in den Berner Luftschutzkeller. Zugleich forderte der Regierungsrat das Kunstmuseum dazu auf, dem Museum in Schaffhausen aus Solidarität einige Werke aus der Sammlung zur Verfügung zu stellen. Die Kunstkommission wählte einen Kupferstich von Martin Schongauer, eine Gouache von Daniel Lindtmayer d. J. und ein Ölbild von J. J. Schalch. Die Werke wurden am 2. Februar 1945 überbracht, obwohl man der Sache kritisch gegenüberstand, hatte doch der Regierungsrat über die Schenkungen aus Museumsbesitz ohne Rücksprache verfügt.

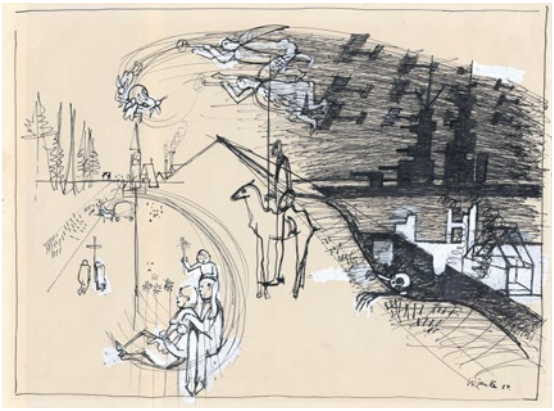
Im Frühjahr 1945 verschärfte sich die Gefahrenlage erneut. Der Luftschutzraum in Bern, in dem nun die Mehrzahl der Werke der Öffentlichen Kunstsammlung Basel verwahrt wurde, schien zu wenig sicher, weshalb ein Teil der Werke mit einer Güterbahn in ein Reduit in der Innerschweiz gebracht wurde. Auch der zweite Teil sollte ins Reduit transpor-

tiert werden, jedoch erwies sich das aufgrund der bald einkehrenden Waffenruhe und des nahenden Kriegsendes als nicht mehr nötig. Am 28. und 29. Juni 1945 kamen sowohl die in Bern verbliebenen als auch die im Reduit verwahrten Werke wieder nach Basel.

Die Wiedereröffnung des Kunstmuseums am 15. September 1945 war ein feierlicher Augenblick. Schmidt hatte aber bereits ein Jahr zuvor geschrieben: «So vernehmlich das Publikum immer wieder bezeugt, wie dankbar es sei für die kriegsmässigen Ersatzausstellungen fotografischer Kunst, die im Sinne des zusammenfassenden Überblicks etwas leisten, das uns mit Originalen nie möglich wäre – diese Ausstellungen bleiben Ersatz. Kunst aber lebt letzten Endes allein in der sinnlichen Anwesenheit des Originals.»[26] Seit 1940 war die Abteilung der internationalen Moderne wesentlich gewachsen. Das liess sich jetzt zeigen, und Schmidt nahm sein Hängungskonzept wieder auf. In seiner Rede zur Wiedereröffnung verkündete er, dass fortan «französisches und deutsches 14. Jahrhundert nebeneinander – schweizerisches, deutsches, niederländisches und italienisches 15. Jahrhundert nebeneinander – schweizerisches, deutsches, niederländisches und italienisches 16. Jahrhundert nebeneinander» stehen sollten.[27] Vielleicht wollte Schmidt im Verzicht auf eine Hervorhebung eigenständiger Schweizer Traditionen etwas Völkerverbindendes, die Internationalität von Kunst Betonendes zur Grundlage der Museumspräsentation machen – eine am Ende des Zweiten Weltkriegs deutlich politische Geste.

In der Kriegszeit hatte es wegen der Sammlungsevakuierung besonders viele Wechselausstellungen vor allem im Kupferstichkabinett gegeben. Eine solche Ausstellung sei noch herausgegriffen: Ein Jahr vor Kriegsende gab die Gedenkfeier zur fünfhundertjährigen Wiederkehr der Schlacht bei St. Jakob an der Birs am 26. August 1944 Anlass zu der Ausstellung *Krieg und Kunst*, das «gewaltig interessierende Thema» umrissen zum Teil mithilfe jüngster Neuzugänge. Mit einer Gegenüberstellung von Pellegrinis 1916 entstandenem Wandbild *Steinwurf des Arnold Schick (Schlacht bei St. Jakob an der Birs)* an der Fassade der Basler St. Jakobskirche und Walter Kurt Wiemkens Zeichnung *Spanischer Bürgerkrieg (Schwarze Schatten)* von 1937 demonstrierte man, wie unterschiedlich bildnerische Interpretationen des Kriegserlebnisses ausfallen konnten: Pellegrini betrachtete den Krieg als etwas Positives und versuchte, «den Willen für die eigene Sache das Letzte zu geben, mutig, unverzagt, kraftvoll», kurz «das Heroische des Krieges» zum Ausdruck zu bringen. Wiemken hingegen betonte «die ausweglose Sinnlosigkeit und das Grauenvolle des Kriegs, der über Menschen und Länder herein-

bricht».[28] Von einem kuratorischen Beitrag zum «Landigeist» kann insofern nicht die Rede sein. Weitere Gegenüberstellungen mit Grafiken – teilweise in fotografischer Reproduktion – von Urs Graf, Niklaus Manuel, Jacques Callot, Hodler, Ernst Barlach, Max Liebermann und Francesco de Goya zeigten auf ähnliche Weise sowohl die Schauseite als auch die Kehrseite des Kriegs. Die Werke führten Soldatenleben und Gewalttaten aus unterschiedlichen Epochen vor Augen. Aber das Wesen kriegerischer Auseinandersetzung blieb, so wollte man wohl sagen, immer dasselbe. Für das Publikum der Ausstellung von 1944 mögen tatsächlich vor allem Assoziationen mit zeitgenössischen Ereignissen nahegelegen haben.



Walter Kurt Wiemken, *Der Krieg (Schwarze Schatten)*, 1937, Vorzeichnung zur gleichnamigen Lithographie, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Ankauf 1941

Alfred Heinrich Pellegrini, *Steinwurf des Arnold Schick in der Schlacht bei St. Jakob an der Birs 1444*, 1917. Das Werk ziert die Fassade der Kirche St. Jakob in Basel.

Kunst, Politik, Krieg: die Ausstellung

In Betrachtung älterer künstlerischer Darstellungen von Heldentum und Leid liegt es auch heute noch nahe, an gegenwärtige Krisen zu denken, selbst wenn wir nicht unmittelbar davon betroffen sind. So kann ein Blick auf Kunstwerke der Vergangenheit auch für die Wahrnehmung der Gegenwart als aufschlussreich erscheinen. Weniger offensichtlich ist, dass auch Werke, deren Inhalt gar nicht von politischen und militärischen Auseinandersetzungen angeregt ist, ein von ihnen beeinflusstes Schicksal haben können. Das gilt auch für einige Werke im Kunstmuseum Basel, indem sie dorthin nicht zuletzt wegen der politischen Spannungen der 1930er und 1940er Jahre gelangt sind. Man sieht es ihnen nicht an. Aber unser vom Bundesamt für Kultur finanziertes Provenienzforschungs-Projekt trägt dazu bei, das stille Zeugnis, das die Werke von dieser Geschichte geben, nachvollziehbar zu machen.

[1] Organisationskomitee der Schweizerischen Landesausstellung 1939, *Reglement für die Aussteller der Schweizerischen Landesausstellung 1939 Zürich,* 3. Juni 1938, S. 1 [8 Blätter, UB WIrtschaft-SWA, Basel].

[2] Georg Schmidt, Brief an die Direktion der Schweizerischen Landesausstellung vom 12. Okt. 1939 [2 Blätter, Kunstmuseum Basel, Archiv].

[3] Georg Schmidt, «Kampf dem Kitsch. Versuch einer Definition», in: *Basler Schulblatt* 7 (1946), Nr. 1, S. 9–14, S. 9.

[4] Georg Schmidt, «Meine lieben 33er Freunde», in: *Künstlervereinigung Gruppe 1933*, Ausst.-Kat. Basel 1939, S. 5–11, S. 6.

[5] Philipp Etter, «Geistige Landesverteidigung. Vortrag gehalten in Bern in der Versammlung des Vaterländischen Verbandes des Kts. Bern» [Vortrag vom 29. Jan. 1937], in: *Monatsschrift des Schweizerischen Studentenvereins* 81 (1936/1937), S. 250–261, S. 261.

[6] Hans Meyer-Rahn, Brief an Georg Schmidt vom 29. April 1943 [1 Blatt, Kunstmuseum Basel, Archiv].

[7] Georg Schmidt, Brief an Hans Meyer-Rahn vom 19. April 1943 [1 Blatt, Kunstmuseum Basel, Archiv].

[8] Georg Schmidt, «Bericht über das Jahr 1939», in: *Öffentliche Kunstsammlung Basel. Jahresbericht 1936–1939*, Basel 1940, S. 57–62, S. 57.

[9] Anon. [B.],«Basel. Unumstrittenes und Umstrittenes im Rathaus», in *Basler Nachrichten* vom 1./2. Juli 1939.

[10] Alfred Bader, Briefe an Künstler. Bekenntnisse eines Kunstfreundes, Basel 1938, S. IX.

[11] Georg Schmidt, Brief an Karl Buchholz vom 2. Juni 1939 [1 Blatt, Kunstmuseum Basel, Archiv]

[12] Anon., [H. R.], «Hans Koegler †», in: *National-Zeitung* vom 5. Okt. 1950.

[13] Anon., «Protokoll der 2. ausserordentlichen Sitzung der Kunstkommission, Donnerstag, 18. März 1948», in: Protokolle der Kunstkommission 1943–1950, S. 235–238 [Kunstmuseum Basel, Archiv], S. 237, und Georg Schmidt, «Kunstmuseum», in: *Arbeiter-Zeitung* Nr. 34 vom 10. Febr. 1943.

[14] Anon., «2. ausserordentliche Sitzung der Kunstkommission, Donnerstag, 1. Februar 1940», in: Protokolle der Kunstkommission 1939–1943, Typoskript, S. 126–131 [Kunstmuseum Basel, Archiv], S. 127.

[15] Georg Schmidt, Brief an die Zürcher Galerie Aktuaryus vom 21. Okt. 1944 [1 Blatt, Kunstmuseum Basel, Archiv].

[16] Georg Schmidt, «Das Vermächtnis Dr. Carl Mettler. Rede des Konservators zur Eröffnung der Ausstellung der ‹Sammlung Dr. Carl Mettler›. 3. Juni 1942», in: *Öffentliche Kunstsammlung Basel. Jahresbericht 1942*, Basel 1943, S. 81–83, S. 81.

[17] Walter Überwasser, «Aus dem Basler Kupferstichkabinett 1944», in: *Das Werk* 31 (1944), Nr. 9, S. XVII–XVIII, S. XVII.

[18] Georg Schmidt, «Bericht über das Jahr 1940», in: *Öffentliche Kunstsammlung Basel. Jahresbericht 1940,* Basel 1941, S. 3–24, S. 3.

[19] Anon. «Ordentliche Sitzung der Kunstkommission, Freitag, den 13. Oktober 1939», in: Protokolle der Kunstkommission 1939–1943, Typoskript, S. 77–81 [Kunstmuseum Basel, Archiv B1-18], S. 79; Anon. [W.], «Meisterbilder im Kunstmuseum Bern», in: Die *Berner Woche* 29 (1939), Nr. 44, S. 1181–1182, S. 1181; Anon. [W. A.], «Meisterwerke aus den Kunstmuseen Basel und Bern», in: *Das Werk* 26 (1939), Nr. 12, S. XIV.

[20] Georg Schmidt, «Wollen wir ein Museum für 7,35 oder für 4,5 Millionen?», in: *National-Zeitung* vom 13. Jan. 1932.

[21] Georg Schmidt, «Vom Bilderhängen. Ein freies Wort zur Neuaufstellung der Öffentlichen Kunstsammlung in der Kunsthalle», in: *National-Zeitung* vom 6. Juli 1928.

[22] Marko Rothmüller und Margrit Silberstein, Brief an das Kunstmuseum Basel vom 13. Okt. 1941 [1 Blatt, Kunstmuseum Basel, Archiv].

[23] Georg Schmidt, Brief an «Omanut. Verein zur Förderung jüdischer Kunst in der Schweiz» vom 22. Sept. 1941 [1 Blatt, Kunstmuseum Basel, Archiv].

[24] Georg Schmidt, Brief an „Omanut. Verein zur Förderung jüdischer Kunst in der Schweiz› vom 15. Okt. 1941 [1 Blatt, Kunstmuseum Basel, Archiv].

[25] Georg Schmidt, «Vier ausländische Bildhauer in der Schweiz. Zur Ausstellung im Kunstmuseum Basel», in: *Die Weltwoche* Nr. 571 vom 20. Okt. 1944.

[26] Schmidt (wie Anm. 25).

[27] Georg Schmidt, *Zur Wiedereröffnung des Kunstmuseums*, 1945, Typoskript [2 Blätter, Kunstmuseum Basel, Archiv], S. 2.

[28] Überwasser (wie Anm. 17), S. XVII, und Willy Rotzler: «Krieg und Kunst. Zu einer Ausstellung im Basler Kunstmuseum», in: *Luzerner Neuste Nachrichten* vom 9. Sept. 1944.

Weiterführende Literatur

Bitterli, Konrad, «Zwischen Grossstadt-Perversitäten und Schollen-Heimatgefühl. Widersprüche in der Basler Kulturpolitik 1920–1940», in: *Schweizer Kunst. Art suisse. Arte Svizzera. Swiss Art* 101 (1999), S. 64–77.

Francini, Esther Tisa, «Auseinandersetzungen um Kunst in Basel 1933–1945», in: *Grenzfälle. Basel 1933–1945*, Hg. Patrick Moser und Alexandra Heini für das Historische Museum Basel, Aust.-Kat. Basel 2020, S. 101–109.

Hoffmann, Meike, «Vogelfrei. Das Schicksal „Entarteter Kunst› nach der Beschlagnahme aus deutschen Museen während des NS-Regimes», in: *Moderne Meister. „Entartete Kunst› im Kunstmuseum Bern*, Hg. Matthias Frehner und Daniel Spanke, Ausst.-Kag. Bern: Kunstmuseum 2016, S. 103–115.

Jost, Hans-Ulrich, und Imhof, Kurt, «Geistige Landesverteidigung. Helvetischer Totalitarismus oder antitotalitärer Basiskompromiss?», in: *Die Erfindung der Schweiz 1848–1948. Bildentwürfe einer Nation*, Ausst.-Kat. Zürich: Landesmuseum 1998, S. 364–380.

Kreis, Georg, *Einstehen für «entartete Kunst». Die Basler Ankäufe von 1939/40*, Zürich 2017.

Kreis, Georg, «Basel in seiner doppelten Einbettung», in: *Grenzfälle. Basel 1933–1945*, Hg. Patrick Moser und Alexandra Heini für das Historische Museum Basel, Ausst.-Kat. Basel 2020, S. 41–46.

Kreis, Georg, «Vielfach bedrohte Schweiz. Zu den Reaktionen der „Geistigen Landesverteidigung›, in: *Moderne Meister. „Entartete Kunst› im Kunstmuseum Bern*, Hg. Matthias Frehner und Daniel Spanke, Ausst.-Kag. Bern: Kunstmuseum 2016, S. 145–155.

Irene Meier, Irene, «Bildende Kunst an der Schweizerischen Landesausstellung Zürich 1939», in: *Dreissiger Jahre Schweiz. Ein Jahrzehnt im Widerspruch*, Hg. Zürcher Kunstgesellschaft, Ausst.-Kat. Zürich: Kunsthaus 1981, S. 483–504.

Meier, Nikolaus, *Die Stadt Basel den Werken der Kunst. Konzepte und Entwürfe für das Kunstmuseum Basel 1906–1932*, Basel 1986.

Meier, Nikolaus, «Wissenschaft, Glück und Kreativität. Zur Geschichte des Kupferstichkabinetts der Öffentlichen Kunstsammlung Basel», in: *Von Dürer bis Gober. 101 Meisterzeichnungen aus dem Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel*, Hg. Christian Müller, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel 2009, S. 20–35.

Mooser, Josef, «Die Geistige Landesverteidigung in den 1930er Jahren. Profile und Kontexte eines vielschichtigen Phänomens der schweizerischen politischen Kultur in der Zwischenkriegszeit», in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 47 (1997), S. 685–708.

Reichenau, Christoph u. a., *Kulturgüter im Eigentum der Eidgenossenschaft. Untersuchung zum Zeitraum 1933 bis 1945. Bericht der Arbeitsgruppe des Bundesamtes für Kultur*, Hg. Bundesamt für Kultur, Bern 1998.

Reifert, Eva, «Spät, aber glühend. Das Basler Bekenntnis zur modernen Kunst», in: Kreis 2017, S. 159–182.

Stutzer, Bernd, «1914–1945», in: *Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848–2006*, Hg. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Bern 2006, S. 59–100.

Vogel, Matthias, «Das Bild des Eigenen und des Fremden in der Schweizer Kunst um 1940», in: *Die Erfindung der Schweiz 1848–1948. Bildentwürfe einer Nation*, Ausst.-Kat. Zürich: Landesmuseum 1998, S. 338–349.

Kommende das Thema betreffende Ausstellungen im Kunstmuseum Basel

15.1.2022	Hermann Scherer. Kerben und Kanten
22.10.2022	Der Sammler Curt Glaser. Verfechter der Moderne und Verfolgter
22.10.2022	Zerrissene Moderne. Die Basler Ankäufe «entarterter Kunst»
2024	Japanische Farbholzschnitte

Impressum

Diese Broschüre erscheint anlässlich der Sammlungs-Präsentation:

Kunst, Politik, Krieg
Das Kunstmuseum Basel und sein Kupferstichkabinett 1939–1945
Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett
16.10.2021 – 9.1.2022

Text und Ausstellung: Géraldine Meyer,
Assistenzkuratorin Kupferstichkabinett

Provenienzforschung: Lena Lehmann,
Wissenschaftliche Mitarbeiterin Kupferstichkabinett

Lektorat: Vera Reinhard

Gestaltung: STUDIO NEO, Basel

Fotonachweis: Alle Aufnahmen Kunstmuseum Basel (Gottlieb Heuberger / Martin Bühler / Jonas Hänggi) ausser: S. 14–15: Hermann Eidenbenz, S. 18, S. 20–21 (Anon.).
© Kunstmuseum Basel, Autorin und Fotografen
© 2021 für die abgebildeten Werke von Paul Bodmer, Walter Kurt Wiemken, Alfred Heinrich Pellegrini, Lothar Jeck, den Künstlern resp. deren Nachlass
© 2021, ProLitteris, Zürich für die Werke von Louis Moilliet, Fernand Léger, Marc Chagall, Oskar Kokoschka.
Der Herausgeber hat sich bemüht, sämtliche Copyrightinhaber_innen ausfindig zu machen und ihr Einverständnis zum Abdruck einzuholen. Falls Copyrightinhaber_innen übersehen wurden, bitten wir die Betroffenen, sich mit dem Herausgeber in Verbindung zu setzen.

Kunstmuseum Basel
St. Alban-Graben 16 / +41 61 206 62 62
info@kunstmuseumbasel.ch / kunstmuseumbasel.ch

#kunstmuseumbasel