



Christoph Merian Verlag

# SIEBEN BILDER FÜR BASEL

Dubuffet  
Giacometti  
Klee  
Léger  
Picasso

Schenkung der  
Christoph Merian Stiftung  
aus dem Nachlass von  
Frank und Alma Probst-Lauber

kunstmuseum basel

SIEBEN  
BILDER FÜR  
BASEL



Dubuffet  
Giacometti  
Klee  
Léger  
Picasso

# SIEBEN BILDER FÜR BASEL

Schenkung der  
Christoph Merian Stiftung  
aus dem Nachlass von  
Frank und Alma Probst-Lauber

Kunstmuseum Basel  
Christoph Merian Verlag

# INHALT

- 6 SIEBEN BILDER FÜR BASEL
- 8 EINE GROSSZÜGIGE SCHENKUNG
- 12 JEAN DUBUFFET, *Déterminations incertaines*, 1965**  
Claudia Blank
- 20 ALBERTO GIACOMETTI, *Caroline II*, 1962**  
Eva Reifert
- 28 PAUL KLEE, ohne Titel, 1933**  
Eva Reifert
- 36 ENTSTEHUNG UND GESCHICHTE  
des Gemäldes ohne Titel, 1933, von Paul Klee  
Sophie Eichner und Esther Rapoport
- 42 FERNAND LÉGER, *Composition*, 1937**  
Eva Reifert
- 50 PABLO PICASSO, *Faune dévoilant une dormeuse*,**  
Blatt 27 der *Suite Vollard*, 12. Juni 1936  
Géraldine Meyer
- 58 PABLO PICASSO, *Le Bouquet*, 1948**  
Géraldine Meyer
- 66 PABLO PICASSO, *Femme dans un fauteuil*, 11. März 1953**  
Anita Haldemann
- 75 BILDNACHWEIS
- 76 IMPRESSUM

## SIEBEN BILDER FÜR BASEL

Christoph Merian hielt ein Jahr vor seinem Tod in seinem Testament den Wunsch fest, seine Frau Margaretha als Alleinerbin und «in übereinstimmender Gesinnung» mit ihr seine «liebe Vaterstadt» als nachgesetzte Erbin einzusetzen. Damit vertraute er seiner Gattin das gesamte Vermögen zur freien Verfügung an. Merians Zeichen von Liebe und Achtung gegenüber seiner Frau war für das 19. Jahrhundert aussergewöhnlich – auch angesichts der Tatsache, dass die Rechtsordnung damals Frauen unter Geschlechtsvormundschaft stellte.

Margaretha Merian hat das ihr überlassene Vermögen sorgfältig verwaltet, im Sinne ihres verstorbenen Mannes für soziale Aufgaben eingesetzt und nach ihrem Tod 1886 in die vorgesehene Stiftung eingebracht. Seither unterstützt die Christoph Merian Stiftung (CMS) soziale, kulturelle, bauliche und ökologische Projekte in der Stadt Basel. Und sie finanziert darüber hinaus immer wieder grosse Vorhaben, wie Anfang des 20. Jahrhunderts den Bau der Mittleren Rheinbrücke oder in den 1980er-Jahren die Gesamtanierung des St. Alban-Tals.

Dieser Tradition folgend schenkte die CMS dem Kunstmuseum Basel und somit der Stadt Basel sieben Kunstwerke von herausragenden Malern des 20. Jahrhunderts im Wert von CHF 20,34 Mio. (Versicherungswert): Es handelt sich um drei Bilder von Pablo Picasso und je eines von Jean Dubuffet, Alberto Giacometti, Paul Klee und Fernand Léger. Alle sieben stammen aus dem Nachlass des Ehepaars Frank und Alma Probst-Lauber.

Alma und Frank Probst-Lauber waren der Stadt Basel und der Christoph Merian Stiftung zeitlebens verbunden. Das kinderlose Paar bestimmte noch zu Lebzeiten von Frank Probst gemeinsam, die CMS als Alleinerbin einzusetzen. Genau wie einst Christoph Merian hat also Frank Probst, der 2011 verstarb, seiner Gattin das freie Verfügungsrecht über das gesamte Vermögen überlassen. Und wie seinerzeit Margaretha Merian hielt Alma Probst am gemeinsam gefällten Entscheid fest, verwaltete und mehrte das Vermögen sorgfältig und vermachte es ohne jegliche Auflagen der Christoph Merian Stiftung.

Kurz vor ihrem Tod 2017 informierte Alma Probst die CMS über ihre Absicht und auch über den Grund ihrer Schenkung: Das gemeinsam mit ihrem Mann erwirtschaftete Vermögen im Wert von CHF 120 Mio. sei in Basel – Frank Probst war in leitender Position in der Sandoz AG tätig – entstanden, und deshalb solle es Basel wieder zugutekommen.

Alma Probst war eine beeindruckende, selbstbewusste und kunstsinnige Persönlichkeit. Sie pflegte einen regen und intensiven Austausch mit Ernst Beyeler, von dem sie auch die sieben Bilder erwarb. Sie liebte ihre Bilder, ja sie lebte mit ihnen. Das weitere Schicksal dieser Bilder hat sie ausdrücklich der CMS überlassen.

Im Sinne des Schenkungsmotivs des Ehepaars Probst (aus Basel für Basel) sowie im Sinne des Stiftungszwecks der CMS (für die Stadt Basel) schien es der Stiftungskommission richtig, die sieben Meisterwerke für die Stadt Basel zu erhalten und sie der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Und sie hat weiter entschieden, aus Verbundenheit mit dem Kunstmuseum Basel diesem die Bilder nicht als Leihgabe, sondern als Schenkung zu überlassen.

Die Christoph Merian Stiftung ist dem Ehepaar Probst zu grösster Dankbarkeit verpflichtet und ist überzeugt, dass sie mit dieser Schenkung sowohl dem Willen von Frank und Alma Probst-Lauber als auch dem eigenen Stiftungszweck gerecht geworden ist.

Dr. Lukas Faesch  
Präsident der Kommission der CMS

Dr. Beat von Wartburg  
Direktor der CMS

## EINE GROSS- ZÜGIGE SCHENKUNG

Hoch erfreut und dankbar durfte das Kunstmuseum Basel Anfang 2019 die grosszügige Schenkung von sieben herausragenden Werken der Klassischen Moderne aus dem Nachlass von Frank und Alma Probst-Lauber durch die Christoph Merian Stiftung entgegennehmen. Es handelt sich um Arbeiten einiger der bedeutendsten Künstler des 20. Jahrhunderts: drei Werke auf Papier von Pablo Picasso und je ein Gemälde von Jean Dubuffet, Alberto Giacometti, Paul Klee und Fernand Léger.

Mit dieser Publikation erfüllen wir den Wunsch der Christoph Merian Stiftung, die Werke wissenschaftlich zu verorten – auch im Kontext der Sammlung der Öffentlichen Kunstsammlung Basel. Besonders ergiebig war die Auseinandersetzung mit der magistralen Zeichnung *Femme dans un fauteuil* (1953) von Picasso, die der Forschung bislang unbekannt war, und dem Gemälde von Paul Klee, das, wie sich herausstellte, jahrzehntelang unter einem anderen Werk verborgen war. Der damit verbundene Einblick in den Werkprozess Klees war derart fruchtbar, dass die Restaurierungsabteilung die kunsthistorische Betrachtung in dem hier vorliegenden Band mit ihren Ergebnissen ergänzt und erweitert hat. Die Beschäftigung mit den Schenkungen hat in jedem einzelnen Fall ihre eigene Dynamik entwickelt: Die Kolleginnen des Kupferstichkabinetts und der Abteilung 19. Jahrhundert und Klassische Moderne haben die jeweiligen kunsthistorischen Kontexte der Gemälde und Grafiken ausgeleuchtet und sind der Entstehungsgeschichte der neuen Werke nachgegangen. Und immer wieder hat sich dabei gezeigt, wie perfekt sie in unserer Sammlung aufgehoben sind, finden sich doch zu allen genannten Künstlern am Kunstmuseum bereits bedeutende Bestände. *Composition* (1937) von Fernand Léger, mit seinen farbintensiven, weitgehend abstrakten Objekten, ergänzt einen in der umfangreichen Sammlung seiner Kunst an unserem Haus bislang nicht repräsentierten Aspekt – den Bezug zu Wandgemälden im öffentlichen Raum, an denen Léger in den 30er-Jahren parallel in Paris und den USA arbeitete. Alberto Giacomettis *Caroline II* (1962) gehört zu der Folge von etwa

dreissig Bildnissen, die der Künstler von seiner jüngeren Geliebten anfertigte; im Kunstmuseum findet sich nicht nur ein weiteres wichtiges Porträt dieser Reihe, sondern auch berühmte Skulpturen des Schweizer Bildhauers aus den Beständen der Giacometti-Stiftung. Jean Dubuffets *Déterminations incertaines* (1965) wird in unserer Sammlung die bislang mit nur einem Gemälde vertretene umfangreichste Werkfolge des Malers vor Augen führen – die *Hourloupe*-Serie, die er zwischen 1962 und 1974 schuf. Das Kupferstichkabinett nimmt mit *Faune dévoilant une dormeuse* (12. Juni 1936) ein weiteres Blatt aus der sogenannten *Suite Vollard* von Picasso auf; *Le Bouquet* (1948) ergänzt unsere herausragende Sammlung grafischer Arbeiten zusätzlich um ein recht rätselhaftes Blumenstillleben in der Gouache-Technik des vielleicht berühmtesten Malers des 20. Jahrhunderts.

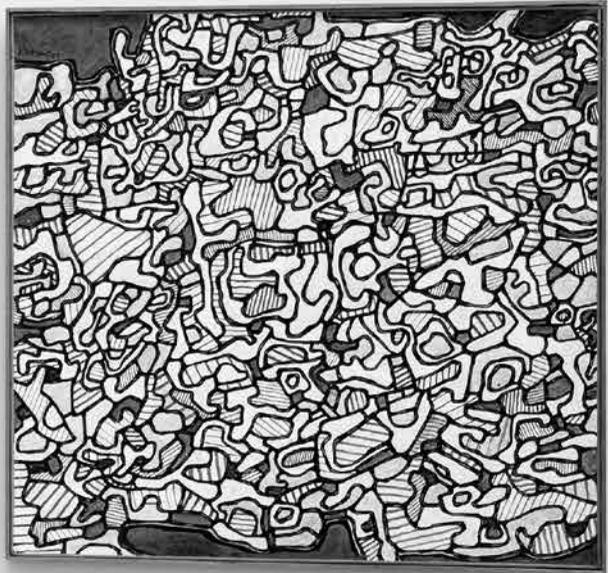
Dass ein Ankauf von Werken der Klassischen Moderne in dieser Kategorie für öffentliche Museen wie das Kunstmuseum Basel heutzutage kaum mehr denkbar ist, liegt auf der Hand. Seinen Rang unter den bedeutendsten Institutionen weltweit verdankt unser Haus ohnehin seit jeher auch der grossen Unterstützung von Basler Bürgerinnen und Bürgern sowie Stiftungen wie nun der in der Geschichte der Basler Philanthropie besonders herausragenden Christoph Merian Stiftung. Sie alle tragen seit Jahrzehnten durch Schenkungen dazu bei, die Bestände kontinuierlich zu erweitern und zu vertiefen.

Es ist uns eine grosse Freude, die sieben Bilder aus dem Nachlass Frank und Alma Probst-Lauber von der Christoph Merian Stiftung entgegenzunehmen, sie in unsere Sammlung zu integrieren, wie hier geschehen wissenschaftlich zu beleuchten und sie noch in diesem Jahr der Basler und der internationalen Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Josef Helfenstein  
Direktor Kunstmuseum Basel



PISSO  
1937



# JEAN DUBUFFET (1901–1985)

## *Déterminations incertaines, 1965*

Vinyl auf Papier,  
aufgezogen auf Leinwand  
67 × 70,5 cm  
Kunstmuseum Basel,  
Inv. G 2019.4



Wie Jean Dubuffet in seinem handschriftlichen, akribisch geführten «Journal des travaux» festhielt, entstand das Gemälde am 26. Juli 1965 in Le Touquet-Paris-Plage, einem südlich von Calais gelegenen Küstenort. Am 31. August und am 1. September hat Dubuffet es nachträglich überarbeitet. Auch den Titel seines Werks veränderte der Künstler mehrfach. Die durchgestrichenen Varianten in seinem Verzeichnis (Abb. 1) lassen noch erkennen, wie sich die Bezeichnung von «Champ de détermination» über «Déterminations contradictoires» bis zur heute gültigen *Déterminations incertaines* (etwa «unsichere Festlegungen») wandelte. Insbesondere in den letzten zwei Versionen spitzt sich der spannungsvolle Widerspruch zwischen veränderlich und festgelegt zu.

Drei Jahre zuvor, im Juli 1962, schuf Dubuffet in seinem neuen Atelierhaus Le Mirivis in Le Touquet, angeblich während des Telefonierens,<sup>1</sup> eine Reihe von Zeichnungen mit Kugelschreiber in Rot und Blau auf weissem Papier, die er ausschneitt und auf schwarzen Grund klebte. Diese Collagen ergänzte er um Texte in einer rätselhaften Fantasiesprache<sup>2</sup> und fügte sie zu einem kleinen Album mit dem Titel «L'Hourloupe».<sup>3</sup> Das Büchlein bildete den Auftakt zum gleichnamigen Werkzyklus, der mit zwölf Jahren Dauer (1962–1974) längsten Schaffensphase und dem unbestrittenen Zentrum von Dubuffets Œuvre. Die monumentale Werkgruppe beinhaltet neben Grafiken und Gemälden auch Skulpturen sowie raumgreifende Installationen. Über die Bezeichnung «L'Hourloupe»

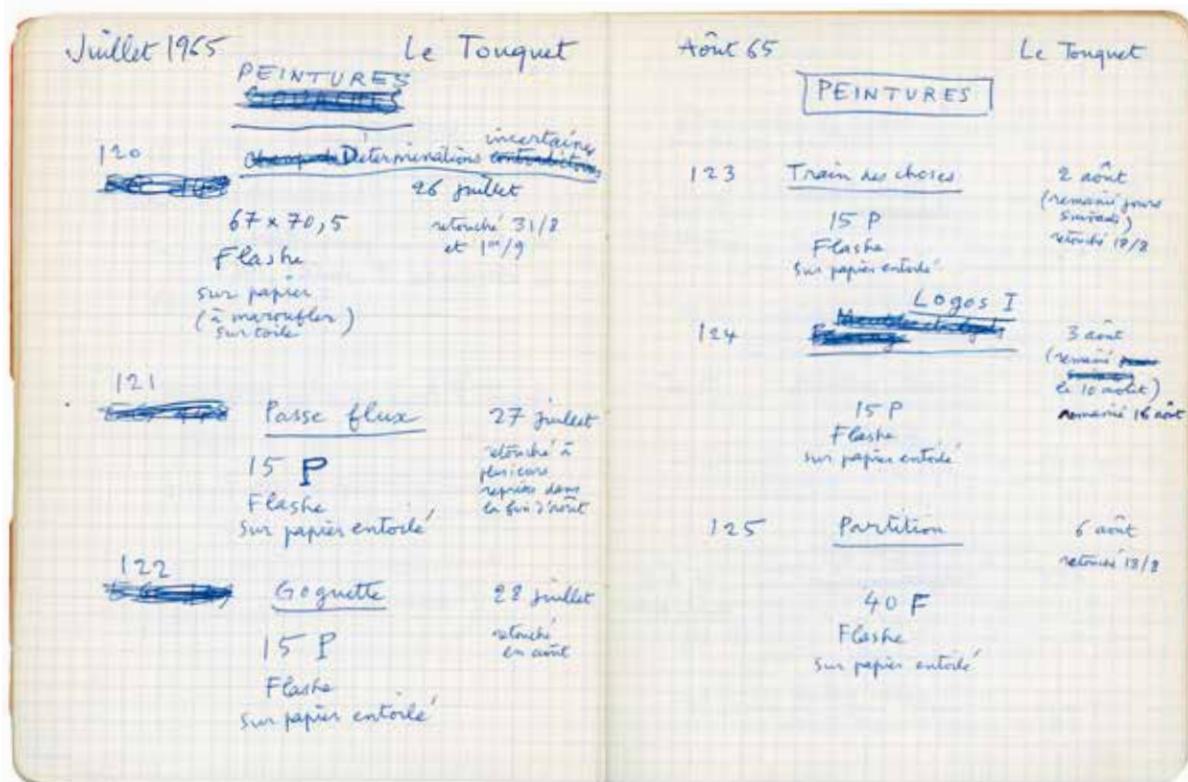


Abb. 1 Seite aus Jean Dubuffets «Journal des travaux à partir du 1<sup>er</sup> octobre 1964 jusqu'au 8 mars 1966»

sagte der Künstler selbst, dass er den Neologismus dem Klang nach mit *hurler* (brüllen), *hululer* (schreien), *loup* (Wolf) und, in Anspielung an ein Märchen von Charles Perrault, mit *Riquet à la houppe* (Riquet mit dem Haarbüschel) assoziiere, sowie auch mit der Novelle *Le Horla* von Guy de Maupassant, die von Geisteskrankheit handelt.<sup>4</sup> Der Kunstkritiker Renato Barilli ergänzte diese Aufzählung des Künstlers anlässlich der Ausstellung *«L'Hourloupe»* 1964 im Palazzo Grassi in Venedig um eine weitere Bedeutungsebene: Dubuffets Wortfindung erinnere nicht zuletzt auch an *entourlouper* (austricksen, reinlegen).<sup>5</sup> Soll der *«Hourloupe»* die Betrachter und Betrachterinnen in die Irre führen? Der Titel eines der ersten Gemälde des Zyklus, *Rue de l'Entourloupe* (etwa *«Strasse der Täuschung»*), scheint Barilli Recht zu geben. Eine weitere, im Grunde naheliegende phonetische Assoziation wurde bislang in der Literatur vernachlässigt: jene mit einer *loupe* (Lupe), welche durch ihre vergrößernde Eigenschaft die molekulare Struktur der Dinge zu zeigen vermag. In diesem metaphorischen Bild käme dem Künstler die Rolle eines Geologen zu; diesen hatte Dubuffet bereits Anfang der 1950er-Jahre in einer Reihe von Zeichnungen und Gemälden dargestellt (Abb. 2). Zu jenem Zeitpunkt finden sich auch erstmals die wimmelnden Zellstrukturen in Dubuffets Landschaften. Möglicherweise zeigen sie jenes Bild, welches sich dem Geologen beim Blick durch die Lupe offenbart (Abb. 3).

*Déterminations incertaines* ist unverkennbar Teil des *«Hourloupe»*-Zyklus. Ein kleinteiliges Gefüge aus organisch ineinander verschlungenen Zellen füllt fast die gesamte Bildfläche aus. Dadurch entsteht der Eindruck eines Ausschnitts: Diese wimmelnde Struktur setzt sich gedanklich jenseits der Bildgrenze fort, selbst wenn am oberen und unteren Bildrand schmale Abschnitte eines dunklen Grundes zu erkennen sind. Das bescheidene, nahezu quadratische Format unterstützt diese Vorstellung, zudem impliziert es keinerlei Bezug zu einer bestimmten malerischen Gattung. Bestenfalls lassen die weiss grundierten und mit Schraffierungen in Rot und Blau versehenen Zellen die Assoziation mit einer Landkarte zu. Haben wir es hier mit einer ungewohnten Perspektive oder einem veränderten Massstab zu tun? Mit dem Blick von oben oder durch ein Mikroskop? Tatsächlich scheinen die unterschiedlich dichten, in alle Richtungen weisenden Schraffierungen zunächst eine plastische Qualität zu erzeugen.



Abb. 2 Jean Dubuffet, *Le Géologue*, Dezember 1950, Öl auf Leinwand, 98 × 131 cm, Sammlung Fondation Gandur pour l'Art, Genf

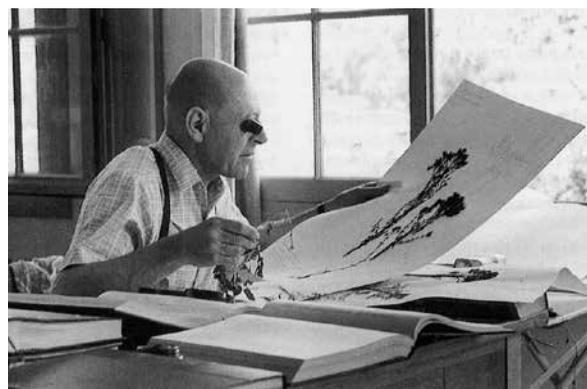


Abb. 3 Jean Dubuffet in seinem Atelier in Vence, 1960

Doch zerfällt dieses Bild mit dem Versuch, die Struktur als sich logisch entfaltendes Ganzes zu begreifen. Der Kontrast zwischen den schwarz-roten Konturlinien und den weiss grundierten, ineinandergreifenden Feldern löst ein visuelles Flimmern aus. Gleichzeitig erzeugen die wenigen kontrastreichen Farben und die sich abwechselnden Schraffierungen Einheit und Kontinuität. Das Gewimmel der Formen oszilliert zwischen Fläche und Räumlichkeit, aber auch zwischen Figuration und Abstraktion. Wie etwa beim Betrachten vorüberziehender Wolken sucht auch hier das Auge nach Wiedererkennbarem: Gesichter und Objekte tauchen aus der Struktur auf, um sich im nächsten Augenblick wieder in der barocken Fülle der Formen aufzulösen. Womöglich deutet der Titel *Déterminations incertaines* gerade diesen Vorgang an: Die Wahrnehmung kann sich nicht auf eine spezifische Gestalt festlegen, weil sich in der bewegten Struktur immer neue Kombinationsmöglichkeiten auftun. In Stil und Farbigekeit erinnert das Gesamtbild noch immer deutlich an eine etwas ungelene Kritzelei, wie sie beiläufig während eines Telefongesprächs entstehen kann.

Mit seiner Vorliebe für künstlerische Verfahren, die den (teilweisen) Ausschluss des rationalen Denkens voraussetzen, knüpfte Dubuffet an das surrealistische Prinzip des psychischen Automatismus an. Zudem teilte er mit den Surrealisten ein besonderes Interesse am bildnerischen Schaffen psychisch-pathologischer Patienten und Patientinnen. Die 1922 erschienene Publikation des deutschen Psychiaters Hans Prinzhorn, *Bildnerie der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, avancierte zur «Bibel der Surrealisten» und soll insbesondere Max Ernst angeregt haben, der das Buch noch im gleichen Jahr Paul Éluard, einem Dichter aus dem Kreis der Surrealisten, nach Paris mitgebracht hatte.<sup>6</sup> Auch Dubuffet soll bereits um 1923/24 mit Prinzhorns Publikation in Berührung gekommen sein, was sich allerdings nicht belegen lässt.<sup>7</sup> Es ist aber anzunehmen, dass er spätestens Anfang der 1940er-Jahre, als er seine künstlerische Karriere aufnahm, mit der *Bildnerie der Geisteskranken* vertraut war. Ab diesem Zeitpunkt setzte sich Dubuffet intensiv mit dem Thema auseinander und prägte als Kunstkritiker den Begriff der *art brut*, der «rohen» Kunst von Kindern oder künstlerisch ungeübten Laien sowie von Menschen mit geistiger Beeinträchtigung oder Geisteskrankheit («les œuvres des irrégulières»). Er

sammelte Werke dieser Art und integrierte sie in Ausstellungen, wodurch er dafür sorgte, dass die Arbeiten Eingang in den Diskurs des Kunstbetriebs fanden. Dubuffet und André Breton, der Kopf der Surrealisten, waren 1948 massgeblich an der Gründung der Compagnie de l'art brut beteiligt, welche die Dokumentation und Erforschung der *art brut* förderte.<sup>8</sup> Für den Katalog zur Ausstellung «L'art brut préféré aux arts culturels» («Art brut: Vorzüge gegenüber der kulturellen Kunst»), die der Künstler 1949 in der Galerie René Drouin in Paris einrichtete, verfasste er ein antikulturelles Manifest, in welchem er die *art brut* als subversive, den intellektuellen Kunstbetrieb unterlaufende Ausdrucksform darstellt.<sup>9</sup> Im September 1950, vergleichsweise spät, besuchte Dubuffet gemeinsam mit dem befreundeten Basler Kunstliebhaber Werner Schenk-Widmer<sup>10</sup> erstmals Prinzhorns Sammlung, die in der Psychiatrischen Universitätsklinik in Heidelberg aufbewahrt wurde. Seine Kommentare zu den dort gesehenen Arbeiten sind als handschriftliche Aufzeichnungen überliefert.<sup>11</sup>

Trotz gemeinsamer Interessen distanzierte sich Dubuffet vom Surrealismus, den er für ein dezidiert kulturelles Phänomen hielt. Schliesslich kam es 1951 zum Bruch mit Breton.<sup>12</sup> Der über zehn Jahre später begonnene «Hourloupe»-Zyklus zeichnet sich indes, verglichen mit früheren Werkphasen, durch eine geradezu intellektuelle Ausrichtung aus, denn die Bausteine der Kritzelei entwickeln sich im Fortgang der Serie zu einem System aus Chiffren, das es zu «lesen» gilt. Einmal etabliert, fügte der Künstler das ästhetische Vokabular des «Hourloupe» zu elementaren Bildern, etwa von Werkzeugen, seinem Selbstbildnis, oder zu monumentalen abstrakten Schöpfungen. Gegen Ende des Zyklus realisierte Dubuffet gewaltige Landschaftsskulpturen mit architektonischem Anspruch und mit *Coucou Bazar* gar ein Theaterspektakel.<sup>13</sup> In all diesen Arbeiten zeigt sich unverkennbar die visuelle Sprache des «Hourloupe», die den Betrachtern und Betrachterinnen immerzu die kognitive Leistung des Entzifferns abverlangt.

Nicht nur durch seine Freundschaft mit Werner Schenk-Widmer, sondern ab Ende der 1950er-Jahre auch durch seine intensive Zusammenarbeit mit dem Galeristen Ernst Beyeler war Dubuffet mit Basel verbunden. Ab 1964 teilte sich die Galerie Beyeler einen rund zehn Jahre währenden Exklusivvertrag mit der Galerie Jeanne-Bucher in Paris, der die neu entstehenden «L'Hourloupe»-Werke betraf. Es erstaunt

daher nicht, dass Dubuffet in zahlreichen Basler Privatsammlungen vertreten war.<sup>14</sup> Auch Frank und Alma Probst haben ihr Werk bei Beyeler erworben.<sup>15</sup> Vor seinem Verkauf 1969 war *Déterminations incertaines* zweimal ausgestellt worden: Ende 1967 in der Stockholmer Galerie Burén<sup>16</sup> und Anfang 1968 in der Galerie Beyeler,<sup>17</sup> anschliessend verschwand es buchstäblich von der Bildfläche; weder war es in Ausstellungen zu sehen noch wurde es in Katalogen publiziert.<sup>18</sup> Mit der Schenkung der Christoph Merian Stiftung ist das Gemälde nun erstmals seit über fünfzig Jahren wieder öffentlich zugänglich. Es fügt der Sammlung des Kunstmuseums Basel als spätestes Werk Dubuffets ein weiteres Stück des umfassenden «Hourloupe»-Universums hinzu.

Claudia Blank

- 1 Max Loreau (Hg.): Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, fascicule XX: L'Hourloupe I. Paris 1966, S. 15.
- 2 Daniel Abadie vergleicht die lautmalerische Kunstsprache mit Dubuffets 1948 in El Goléa begonnenen Aufzeichnungen des Arabischen, wo er gesprochene Sprache phonetisch übertrug, um eine sprachliche Entsprechung seiner bildnerischen Arbeit zu finden. Vgl. Daniel Abadie: La création du monde. In: Ders. (Hg.): Dubuffet. Ausst.-Kat. Ausstellung 13. September – 31. Dezember 2001, Centre Pompidou. Paris 2001, S. 242–244, Anm. 4.
- 3 *L'Hourloupe* erschien im Sommer 1963 als Nummer 10 der Reihe *Le petit Jésus*, herausgegeben von Noël Arnaud.
- 4 «Je l'associais, par assonance, à «hurler», «hululer», «loup», «Riquet à la Houppe» et le titre *Le Horla* du livre de Maupassant inspiré d'égarément mental.» Jean Dubuffet: Biographie au pas de course, (1985). Prospectus et tous écrits suivants, hg. von Hubert Damisch. Bd. IV. Paris 1995, S. 509–510.
- 5 Renato Barilli: L'Hourloupe. In: L'Hourloupe di Jean Dubuffet. Beilage zum Ausst.-Kat. Ausstellung 15. Juni – 13. September 1964 in Venedig, Centro internazionale delle arti del costume, Palazzo Grassi. Venedig 1964, unpaginiert.
- 6 Werner Spies: Max Ernst – Collagen. Inventar und Widerspruch. Köln 1974, S. 31 f.
- 7 Baptiste Brun: Ein unumgänglicher Besuch: Dubuffet in der Sammlung Prinzhorn. In: Ingrid von Beyme / Thomas Röske (Hg.): Dubuffets Liste. Ausst.-Kat. Ausstellung 17. Dezember 2015 – 10. Februar 2016 in Heidelberg, Sammlung Prinzhorn. Heidelberg 2015, S. 8–15, S. 12 f.
- 8 Michael Krajewski: Jean Dubuffet. Studien zu seinem Frühwerk und zur Vorgeschichte des Art brut. Zugl. Diss der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, 2002. Osnabrück 2004, S. 116.
- 9 Jean Dubuffet: L'art brut péféré aux arts culturels. Ausst.-Kat. Ausstellung Paris, Galerie René Drouin. Paris 1949.
- 10 1964 überreichte Werner Schenk dem Kunstmuseum Basel 13 Arbeiten auf Papier, 6 Gemälde und eine Skulptur von Dubuffet.
- 11 Von Beyme / Röske (wie Anm. 7).
- 12 Krajewski (wie Anm. 8), S. 203.
- 13 Abadie (wie Anm. 2). Der Künstler selbst hatte 1972 die Bezeichnung der «Parallelwelt» etabliert: «In meinem Denken sind die Arbeiten zum *L'Hourloupe*-Zyklus eng miteinander verbunden, jede von ihnen ist ein Element, das sich ins Ganze einfügen soll. Dieses versteht sich als Darstellung einer Welt, die nicht die unsere ist, einer Parallelwelt, wenn man so will, und diese Welt trägt den Namen *L'Hourloupe*.» Zit. nach: Raphaël Bouvier: Die Erschaffung einer anderen Landschaft. L'Hourloupe. In: Jean Dubuffet, Metamorphosen der Landschaft. Ausst.-Kat. Ausstellung 31. Januar – 8. Mai in Riehen, Fondation Beyeler. Riehen 2016, S. 166.
- 14 Neben der Sammlung Werner Schenk-Widmers etwa auch bei Karl Im Obersteg (der sein Werk allerdings bei der Galerie Creuzevault in Paris erwarb).
- 15 Die Rechnung datiert vom 2. Januar 1969.
- 16 Als Kat.-Nr. 5.
- 17 Als Kat.-Nr. 41.
- 18 Mit Ausnahme des Werkverzeichnisses von Max Loreau (Hg.): Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, fascicule XXI: L'Hourloupe I. Paris 1968, Nr. 144, S. 85.



Portrait of a man  
1911  
Oil on canvas  
100 x 100 cm  
Museum of Modern Art, New York



Small, illegible text label on the wall.



# ALBERTO GIACOMETTI

## (1901–1966)

### *Caroline II, 1962*

Öl auf Leinwand  
61 × 50 cm  
Kunstmuseum Basel,  
Inv. G 2019.2



Wenn wir einen uns vertrauten Menschen betrachten – *sehen* wir ihn dann wirklich, oder erinnern wir uns an ihn? Tasten unsere Augen seine Erscheinung nach Ähnlichkeit ab oder nehmen sie einen Eindruck von etwas viel Grundsätzlicherem auf, etwa, ob seine Präsenz solide im Raum ruht oder sich vielleicht eher nervös darin auflöst? Lässt sich diese Wahrnehmungsebene und dieses Erlebnis, in dem Wiedererkennen so gar nichts mit Ebenbildlichkeit zu tun hat, in der Kunst festhalten und nachvollziehbar machen? Alberto Giacometti verschrieb sich diesem Unterfangen sowohl in seinen ikonisch gewordenen mageren Skulpturen wie auch in seinen gemalten Porträts.

Bildnisse eines verhältnismässig kleinen Kreises von Personen durchziehen das Werk des Schweizer Bildhauers von Beginn an mit zuweilen serieller Intensität. Noch bevor er 1921 das Bergell verliess, um sich in Paris bei Antoine Bourdelle an der Académie de la Grande Chaumière zum Bildhauer auszubilden, malte er seine Eltern und Geschwister in dem impressionistischen Stil, mit dem der Vater Giovanni Bekanntheit als Maler erlangte. Zwischen diesen farbig-getupften Frühwerken und dem konzentrierten Porträt *Caroline II*, das der knapp 60-jährige vier Jahre vor seinem Tod von einer jungen Pariser Prostituierten schuf, lag ein reiches Künstlerleben, das von der altherwürdigen Kunsthauptstadt Paris bis nach New York ins neue, globale Kunstzentrum der Nachkriegszeit ausstrahlte.

In Paris lernte Giacometti Ende der 1920er-Jahre Künstler aus dem Kreis der Surrealisten kennen, die der Schriftsteller André Breton um sich geschart hatte. Auf die Einladung Bretons hin schloss er sich 1930 der Gruppierung an.<sup>1</sup> *Boule suspendue* (Abb. 1) und *Femme égorgée*, zwei Hauptwerke der frühen 30er-Jahre, die im Kunstmuseum zu sehen sind, rufen, vorbei an der ordnenden und zensierenden Kraft der Verstandestätigkeit, unbewusste Vorstellungen von Erotik und Gewalt auf. In den Werken überlagern sich der Objektcharakter und eine zeichenhafte Wirkung, die Formen verkörpern und verweisen zugleich. Eine vergleichbare Unbestimmbarkeit, ein Oszillieren von Zuständen, macht später auch die Faszination von Giacomettis Porträts aus.

Da das Genre der Porträtmalerei im Verdacht der Anbiederung an die Bourgeoisie stand, wurde Giacometti aus der Gruppe der Surrealisten ausgeschlossen, sobald er sich von der Beschäftigung mit dem Unbewussten löste und wieder mit



Abb. 1 Alberto Giacometti, *Boule suspendue*, 1930, Gips, Metall, 61 × 35,6 × 37,3 cm, Kunstmuseum Basel, Depositum der Alberto Giacometti-Stiftung

Modellen arbeitete. Jeder wisse doch, wie ein Kopf aussieht, so Bretons ungehaltene Reaktion.<sup>2</sup> Giacometti aber ist sich da nicht mehr so sicher. Als er die Unterschiede wahrnimmt zwischen dem, was man sieht, und dem, was ist, beginnt er, sich an den Erscheinungen abzarbeiten. 1963, ein Jahr nach der Entstehung von *Caroline II*, sagt er rückblickend: «Die Idee, ein Bild oder eine Skulptur der Sache zu machen, so wie ich sie sehe, kommt mir gar nicht mehr. Verstehen, warum das fehlschlägt, das will ich.»<sup>3</sup> Ein Meilenstein in diesem Prozess ist das Bildnis der Mutter, das 1937 bei einem Besuch in der Schweizer Heimat entstand. Das suchende, versponnene Liniengewirr lässt erahnen, wie Giacometti darum ringt, der vertrauten Präsenz im Bildraum Form und Intensität zu geben (Abb. 2).

Auch nach Kriegsende blieb der Kreis der von Giacometti Porträtierten überschaubar und ist darin zugleich ein Spiegel seiner Biografie und Beziehungen. Neben dem Bruder Diego wurde seine Frau Annette, die er 1943 in Genf kennengelernt hatte, sein wichtigstes Modell. Daneben finden sich Bildnisse von Galeristen, Sammlern und Schriftstellern.<sup>4</sup> Jean-Paul Sartre, von dem Giacometti sieben Zeichnungen schuf,<sup>5</sup> lieferte mit seinem ausführlichen Begleittext zur richtungweisenden Ausstellung bei Pierre Matisse in New York 1948 die bis heute einflussreichste Deutung von Giacomettis Skulpturen.<sup>6</sup> Anlässlich der Präsentation in der Galerie Maeght in Paris 1954 umgab Sartre dann auch die Gemälde mit der machtvollen Begrifflichkeit seiner existenzialistischen Philosophie. Seine Gedanken kreisen dabei um die grundsätzliche Frage nach der Aufgabe der Malerei: «Aber was soll nun gemalt werden? Das, was ist? Das, was wir sehen? Und was sehen wir?»<sup>7</sup>

Die wiederkehrenden Elemente in Giacomettis Porträts schildert Sartre wortgewaltig und mit grosser Suggestionskraft. Zur Abgrenzung des Bildraums parallel zum Rand des Gemäldes, ein Motiv, das dem käfigartigen Gestell der *Boule suspendue* nicht unähnlich ist, schreibt er: «Kurz, er umrahmt seine Personen: sie bewahren uns gegenüber eine imaginäre Distanz, aber sie leben in einem umschlossenen Raum, der ihnen seine eigenen Distanzen auferlegt, in einer vorgefertigten Leere, die sie nicht auszufüllen vermögen und die sie erleiden, anstatt sie zu erschaffen.»<sup>8</sup> Er spricht von einem «Netzwerk der Kraftlinien»<sup>9</sup>, das die Gesichter verdichtet, und stellt fest, dass Giacometti «in der Ungenauigkeit des



Abb. 2 Alberto Giacometti, *La mère de l'artiste*, 1937, Öl auf Leinwand, 60 × 50 cm, Kunsthaus Zürich, Alberto Giacometti-Stiftung, Depositum Dr. Anton und Anna Bucher-Bechtler



Abb. 3 Alberto Giacometti und Caroline im Gespräch in der Bar Chez Adrien in Paris, 1959



Abb. 4 Alberto Giacometti, *Caroline*, 1962, Öl auf Leinwand, 100 × 81 cm, Kunstmuseum Basel, Ankauf mit Mitteln des Birmann-Fonds

Erkennens ... eine vollkommene Genauigkeit des Seins ahnen» lässt.<sup>10</sup>

Das Porträt *Caroline II* entsteht gegen Ende seines Schaffens, als Giacometti die ganze Bandbreite seiner Möglichkeiten in wachsenden Ringen von Bildnisserien bereits erkundet hat. Die Begegnung mit Yvonne Poiraudéau, die sich Caroline Tamagno nennt, löste eine letzte intensive Folge von etwa dreissig Porträts aus. Er lernte die 37 Jahre jüngere Frau 1958 in der von ihm häufig besuchten Bar Chez Adrien in der Rue Vavin kennen (Abb. 3), ab 1960 wurde sie Giacomettis Modell.<sup>11</sup>

Die fast täglichen Porträtsitzungen fanden zu fortgeschrittener Stunde und mit Kunstlicht-Beleuchtung statt.<sup>12</sup> Während Giacometti von seiner Frau Annette auch Akte und zahlreiche Skulpturen schuf, gibt es von Caroline nur eine Büste. In den zahlreichen Gemälden bis 1965 erscheint sie in unterschiedlicher Bekleidung, in wechselnden Bildausschnitten und Bearbeitungsgraden.<sup>13</sup> Man muss sich einsehen, um der emotionalen Spannweite in diesen Werken auf die Spur zu kommen. In einem frühen Beispiel von 1961 etwa ist ihre Dreiviertel-Figur inmitten von ungeduldigen Hinweisen auf die Atelierumgebung auratisch vom warmen Beigeton des Bildraums umgeben. 1965 hingegen skizziert Giacometti Carolines sitzende Gestalt auf die leere Leinwand. Das Bild implodiert, eine sich auflösende Welt, die sich auf den schwarz verdichteten Kopf zusammenzieht.

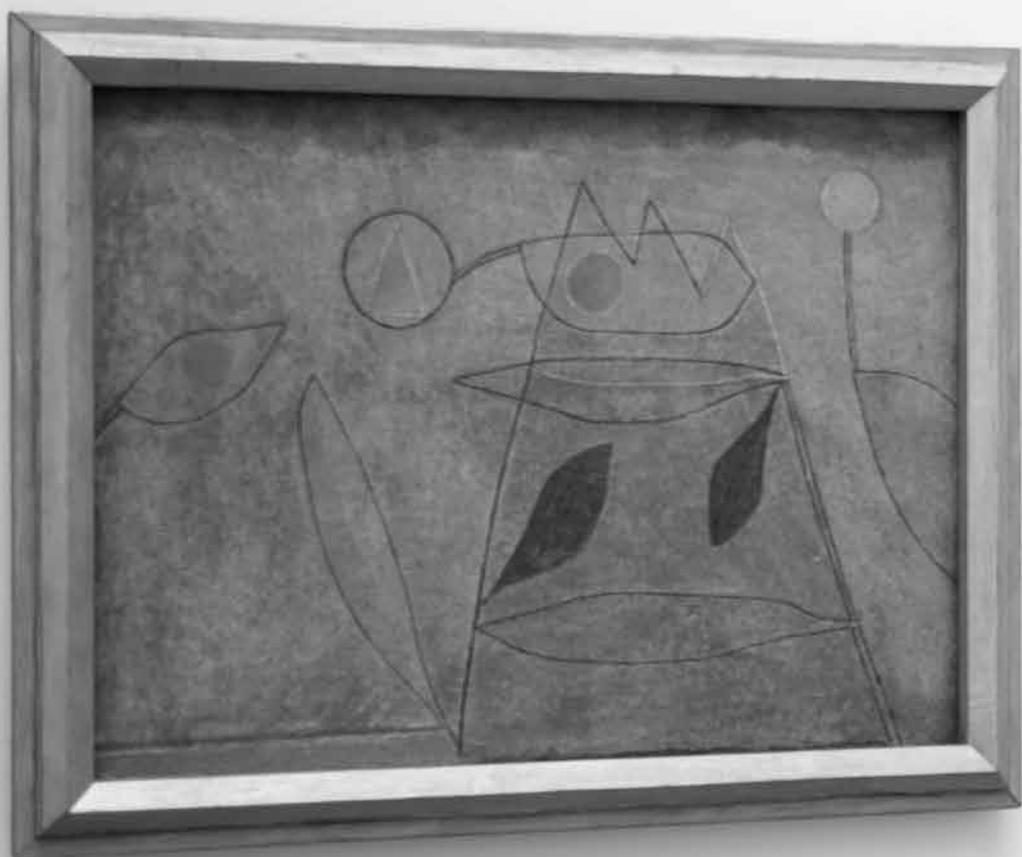
In dieser Folge von Porträts ist *Caroline II* ein konzentriertes Brustbildnis. Anstatt in den Bildraum auszustrahlen, sinkt dieser in sie hinein. Flüssig herab-rinnende Farbe über freigelassenen Leinwandpartien gibt dem Bildnis eine schockartige Unmittelbarkeit. Der animierte Pinselduktus, der sich mit Fug und Recht als abstrakt expressionistisch beschreiben lässt, wechselt von Steingrau zu grünlichem Beige und lenkt den Betrachter immer wieder zurück auf das magnetische Zentrum des Bildes: Inmitten des mit schwarzen und grauen Linien über-definierten Kopfs ist es vor allem ihr rechtes Auge, das unverstellt und durchdringend den Betrachter fixiert.

Nach dem Tod Giacomettis 1966 befand sich das Bildnis im Nachlass und wurde von dort am 30. März 1967, einem Versprechen des Künstlers gemäss, als Schenkung an Caroline übergeben.<sup>14</sup> Das Kunstmuseum hatte ein erstes Werk aus der Reihe der Caroline-Porträts, ebenfalls von 1962, ein Jahr nach seiner Entstehung erworben (Abb. 4).<sup>15</sup> Damit

sind nun, durch eine glückliche Fügung, ausgerechnet zwei Werke in der Sammlung vereint, die als die stärksten der Caroline-Serie beschrieben wurden,<sup>16</sup> in der Christian Klemm wiederum den Höhepunkt von Giacomettis Suche nach dem Erfassen der lebendigen Wirklichkeit des Menschen sieht.<sup>17</sup>

*Eva Reifert*

- 1 Bei einer Ausstellung zusammen mit Joan Miró und Hans Arp in der Galerie Pierre erwarb Breton 1930 die Holzversion von Giacomettis Skulptur *Boule suspendue*.
- 2 Von dem Ausruf Bretons «On sait ce que c'est qu'une tête» berichtet Jacques Dupin, vgl. Jacques Dupin: Alberto Giacometti, textes pour une approche. Paris 1991 (1962), S. 22.
- 3 Pierre Dumayet: Über die Schwierigkeit, einen Kopf zu machen: Giacometti. In: Axel Matthes (Hg.): Louis Aragon mit anderen, Wege zu Giacometti. Berlin 1987, S. 32–38, hier: S. 36.
- 4 Giacometti porträtierte auch den amerikanischen Industriellen David Thompson, dessen Gruppe hervorragender Giacometti-Werke Mitte der 60er-Jahre in die Schweiz verkauft wird und die Grundlage der Giacometti-Stiftung bildet.
- 5 Vgl. Eva Hausdorf: Im Dialog. Von Sartre bis Strawinsky. In: Alberto Giacometti. Begegnungen. Ausst.-Kat. Bucerius Kunstforum Hamburg 2013, S. 103–105, hier: S. 105.
- 6 Vgl. Jean-Paul Sartre: Die Suche nach dem Absoluten, übers. von Vincent Wroblewsky. In: Alberto Giacometti. Der Ursprung des Raumes, hg. von Markus Brüderlin. Ausst. Kat. Wolfsburg 2010, S. 232–237. Zur Vorgeschichte des einflussreichen Texts siehe Thierry Dufrène: Giacometti and his Writers after 1945: Literary Myth and Reality. In: The Studio of Alberto Giacometti. The collection of the Fondation Alberto et Annette Giacometti. Paris 2008, S. 331–347, hier: S. 334–338.
- 7 Jean-Paul Sartre: Die Gemälde Giacomettis. In: Matthes (wie Anm. 3), S. 238–250, hier: S. 247.
- 8 Ebd., S. 242.
- 9 Ebd., S. 245.
- 10 Ebd., S. 247.
- 11 Die Auseinandersetzung mit der Serie von Porträts ist selbst in der Fachliteratur immer wieder mit Anekdoten durchsetzt. Giacometti versuchte 1960, einen Gefängnisaufenthalt Carolines frühzeitig zu beenden und beschenkte sie freigiebig.
- 12 Vgl. das Kapitel zu Caroline in: Paul Moorhouse: Giacometti. Portraits – Skulpturen, Zeichnungen, Gemälde. München 2015, S. 165–175, hier: S. 170.
- 13 Die Serie der Porträts wird von Bruce Laughton in drei Phasen eingeteilt. Vgl. Bruce Laughton: Giacometti's Final Frenzy. The Paintings of Caroline. In: Apollo 9, S. 48–55, hier: S. 50.
- 14 Das Gemälde war 1962 Teil der Präsentation auf der Biennale von Venedig, für die Giacometti den Grossen Preis für Bildhauerei erhielt, der ihn international berühmt machte. Der Künstler lieb es ausserdem in seine Retrospektive im Kunsthaus Zürich 1963, wo es unter dem Titel *Caroline, II*, aus «Privatbesitz Paris» ausgestellt war. Anschliessend scheint das Werk an Pierre Matisse gelangt und von dort noch 1963 in die Galerie Beyeler gekommen zu sein. Nach der Station im Nachlass und der Schenkung an Caroline verkaufte diese es im selben Jahr an Pierre Matisse, von wo es zwei Jahre später erneut an Beyeler ging, der es 1974 an das Ehepaar Probst veräusserte.
- 15 Das Kunstmuseum Basel war 1950 das erste Schweizer Museum, das Werke Giacomettis erwarb. Im folgenden Jahrzehnt kamen durch den Teilbestand der Giacometti-Stiftung zahlreiche weitere bedeutende Giacometti-Werke ans Haus.
- 16 Vgl. Laughton (wie Anm. 13), S. 51, Nummern C 10 und C 13.
- 17 Vgl. Christian Klemm: Caroline. In: Alberto Giacometti, hg. von Christian Klemm. Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich. Berlin 2001, S. 242.



WITTELBAUER  
1950-1955  
1950-1955  
1950-1955  
1950-1955

