

## Die Schenkung Martha und Robert von Hirsch an das Kunstmuseum

Autor(en): Franz Meyer  
Quelle: Basler Stadtbuch  
Jahr: 1977

<https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/4d2eb121-1e80-4644-b36f-b4a0c53acf65>

### Nutzungsbedingungen

Die Online-Plattform [www.baslerstadtbuch.ch](http://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>

---

**Franz Meyer**

# Die Schenkung Martha und Robert von Hirsch an das Kunstmuseum

---

An mehreren Auktionstagen soll im Juni 1978 bei Sotheby in London die Sammlung Robert von Hirsch versteigert werden, nach Pressemitteilungen «die wertvollste Kunstsammlung, die in unserem Jahrhundert in einem Londoner Auktionssaal aufgetaucht ist». Der in Frankfurt geborene Sammler hatte sie 1933, zu Beginn der Nazizeit, in die Schweiz bringen können. Seither war sie in seinem Haus an der Engelgasse untergebracht und galt als eine der hervorragendsten Privatsammlungen Europas. Jeder Sammlungsteil für sich besass höchsten Rang, so die umfangreiche Gruppe mittelalterlicher Elfenbein- und Emailarbeiten, so die Renaissancebronzen, so vor allem die Zeichnungen, als deren höchste Spitzen ein Dürer-Aquarell, Werke Rembrandts und die Gruppe von Aquarellen und Zeichnungen Cézannes besonders in Erinnerung bleiben. Bei der Malerei begann die Reihe der Meisterwerke mit einer berühmten frühen kölnischen oder westfälischen Altartafel, gefolgt von Werken Hans Holbeins d. Ä., Cranachs und Baldungs, Giovanni de Paolos, Tintoretts, Guardis, Grecos und Fragonards. Haupt-sammelungsgebiet aber waren die Franzosen des 19. Jahrhunderts: Bilder von Ingres, Delacroix, Daumier, Courbet, Renoir, Pissarro,

Toulouse-Lautrec, Degas, Cézanne, van Gogh und vielen anderen Meistern. Eine Gruppe von Bildern und Plastiken des 20. Jahrhunderts umfasste unter anderem Werke von Soutine, Modigliani, Dufy, Derain, Picasso, Braque, Giacometti. Im Haus an der Engelgasse hingen die Bilder und Zeichnungen nebeneinander und übereinander an den Wänden, in der abgestimmten Ordnung eines Cabinet d'amateur, in schönster Verbindung auch mit Mobiliar und Einrichtung. Alles war geprägt von der Persönlichkeit des Sammlers, für den Vollkommenheit im ästhetischen Bereich zur Lebensform gehörte.

Nach Robert von Hirschs Tod am 1. November 1977 wurde bekannt, dass er verschiedenen Basler Museen Werke hinterlassen hatte, dem Historischen Museum ein oberrheinisches Altärchen von 1884 mit der Darstellung der Verkündigung, der Geißelung und der Dornenkrönung Christi, dem Museum für Völkerkunde eine von Menschen- und Tierfiguren getragene Elfenbeinschale des 16. Jahrhunderts aus Sierra Leone, einen Elfenbeinlöffel aus Westafrika und einen mit Holzschnitzereien verzierten Häuptlingsstuhl aus Angola, der Universitätsbibliothek ein Manuskript von Albrecht Dürer und dem

Kupferstichkabinett des Kunstmuseums zehn hervorragende Cézanne-Zeichnungen. Diese Bleistift-Zeichnungen gehörten ursprünglich zu zwei Skizzenbüchern, die das Kunstmuseum 1935 mit der massgeblichen finanziellen Hilfe Robert von Hirschs hatte erwerben können. Das Legat erlaubt nun, sie wieder mit dem ursprünglichen Bestand zu vereinen. Unter den neuen Blättern sind Zeichnungen der siebziger Jahre, wie «Camilie Pissarro, vom Rücken gesehen» oder das Bildnis des Vaters im Lehnstuhl, der späteren achtziger Jahre, wie ein Bildnis Madame Cézannes oder die Kopfstudie des Sohns für das Gemälde «Mardi gras» und Studien nach Plastiken Michelangelos und Pigalles im Louvre.

Zusammen mit den Zeichnungen durfte das Kunstmuseum vom Dezember 1977 an auch die sechs Bilder zeigen, die ihm als «Schenkung Martha und Robert von Hirsch» zugefallen sind. Schon 1941 war ein Hauptwerk von Paul Gauguin, das Bild «*Ta matete*» von 1892 als Geschenk des Sammlers ins Museum gelangt und gilt seither zu Recht als eines der hervorragendsten Einzelwerke innerhalb der Öffentlichen Kunstsammlung überhaupt. Durch zwei der späteren Schenkungen, die jetzt erst gezeigt werden können, nämlich den um 1501 gemalten Kopf des Engels aus einer Verkündigung an Maria von Hans Holbein d. Ä., und das 1528 gemalte «Parisurteil» von Lukas Cranach d. Ä., erfährt die Altmeistersammlung endlich wieder einmal einen spektakulären Zuwachs (der letzte, «Bildnis einer 34jährigen Frau» von Hans Holbein d. Ä., gelangte 1958 als Jubiläumsgeschenk der Firma J.R. Geigy AG ins Museum). Die vier anderen Bilder gehören in den Ablauf der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts. Durch jedes von ihnen erfährt die entsprechende Sammlungs-

abteilung eine Bereicherung ersten Ranges. So wie die grosse Tafel mit dem «Tod Mariens» von *Hans Holbein d. Ä.*, welche das Museum bereits besitzt, stammt auch das kleine Bild mit dem Engelskopf des gleichen Künstlers vom 1500/1501 geschaffenen Hochaltar der Dominikanerkirche in Frankfurt. Zum grossen Teil gelangten die einzelnen Tafeln des im 18. Jahrhundert aufgelösten gewaltigen Altarwerks später ins Städtische Kunstinstitut in Frankfurt. Beim Bild aus der Sammlung von Hirsch, das nun für Basel zum «Marientod» hinzukommt, handelt es sich um das besonders schöne Fragment aus einer weiteren, heute zerstörten Tafel, der «Verkündigung an Maria», die ursprünglich, so wie der «Marientod» auf der inneren Seite des inneren Flügelpaares ihren Platz hatte. Das aus der selben Tafel herausgeschnittene «Brustbild Mariens» befindet sich im Museum of Art, Toledo (USA).

Die Bilder Hans Holbeins d. Ä. im Kunstmuseum stammen weder aus dem Amerbach-Kabinett noch aus dem Museum Faesch. Abgesehen vom 1958 geschenkten «Bildnis einer 34jährigen Frau» sind es Ankäufe von 1864 («Marientod» vom Afra-Altar, wahrscheinlich 1495) und 1901 (der erwähnte «Marientod» vom Dominikaner Altar). Man empfand also schon im 19. Jahrhundert das Bedürfnis, in jenem Museum, das den grössten geschlossenen Bestand von Werken der Söhne, den es gibt, besitzt, auch das Werk des Vaters, von dem sie sich in vielen Zügen herleiten, angemessen zu zeigen. Im Vergleich mit den Werken Ambrosius und Hans Holbeins d. J., wirken die frühen Altarbilder des Vaters allerdings alter-

Hans Holbein d. Ä. (1460/70–1524), Kopf des Verkündigungsengels. Gefirnisste Tempera auf Tannenholz 36,5 × 26,5.



tümlicher. Sie stehen in bezug auf das Verhältnis von Figur und Bildraum noch ganz in der spätgotischen Tradition. Von erstaunlich modernem Geist aber sind die lebensnahen Köpfe der Figuren, vorbereitet durch Porträtzeichnungen, die uns in den Skizzenbüchern erhalten blieben. Der unbekannte Zerstörer der Verkündigungstafel, der aus ihr zwei Fragmente herauschnitt, hat in allem Vandalentum also wenigstens die Aufmerksamkeit auf den ausdrucksstärksten Bildteil gelenkt.

In der Verkündigungsszene sass Maria im rechten Bildteil vor der Brüstung, die ein Stundenglas trägt. Der Engel Gabriel eilt auf sie zu, die rechte Hand zum Gruss erhoben, in der linken wohl ein Szepter tragend, von dem aber nichts zu sehen ist. Hinter dem Kopf, angeschnitten vom Rand des Fragments, erscheint die Spitze eines seiner Flügel. Was aber bedeutet die Rispe hinter dem Kopf? Rankt sie sich um den kantigen Holzpfeiler, vor dem sie erscheint oder war der Zweig, zu dem sie gehört, ursprünglich auch vor dem Engel zu sehen und verschwand infolge einer Übermalung, die dem Fragment eine grössere Einheitlichkeit geben wollte? Eine solche Übermalung der Hintergrundpartie konnte jedenfalls beim Fragment in Toledo festgestellt und beseitigt werden. Vom Zweig liess sich dann vermuten, dass er an die Wurzel Jesse, den Stammbaum Mariens, erinnern sollte. Sichereres lässt sich aber erst nach einer eingehenden Bilduntersuchung sagen.

Nun die Gesichter, jeweils das Zentrum der erhaltenen Fragmente. Bei Maria erkennt man die Betroffenheit, die das Kommen des Engels verursacht. Der Engel selbst aber, seiner Funktion gemäss, ist ganz und gar Träger der himmlischen Botschaft, der Mitteilung der Empfängnis Jesu. Alles in seinem Gesicht dient dieser Botschaft; es erscheint

wie ein unschuldig-schönes Gefäss, von ihr gänzlich erfüllt. Und trotzdem spüren wir vor diesem Bild eine besondere Wärme auch der menschlichen Anteilnahme, die dem damals neu erwachten Interesse an wirklichem Leben entspringt. Das Gesicht gehört einem einfachen, noch kindlichen jungen Menschen. Nichts daran ist durchgeistigt, tritt besonders hervor. Gerade aber in der blossen und einfachen Grazie naturhafter Jugendllichkeit fand Holbein das Vorbild für die Reinheit und Unbedingtheit des heiligen Boten. Die warme und direkte Empfindung für einfaches menschliches Dasein, im Werk des älteren Holbein wohl überhaupt von grösster Bedeutung, kommt im Fragment mit dem Engelskopf in besonders starker Weise zum Ausdruck.

Dazu trägt auch die Farbigkeit bei. Die verschiedenen Rot und Braunrot von Gesims, Säule und Täferung hinter den Blautönen des Engelskleides und neben dem Grün des Hintergrundes schaffen in ihrem Zusammenspiel und in bezug auf das Inkarnat des Engelskopfes eine Wärmezone, welche die Lebenswirklichkeit des himmlischen Wesens ihrerseits zur Geltung bringt.

Von *Cranach* besass das Museum bisher nur kleine Bildnisse (des Ehepaars Luther, des Kurfürsten Johann Friedrich des Grossmütigen), eine «Madonna» und eine «Lucretia». Mit dem «Parisurteil» kommt nun ein viel bedeutenderes, qualitativ überlegenes Bild hinzu. Es ist eine von sechs erhaltenen Fassungen des Themas, die alle Cranachs Signatur tragen. Alle anderen gehören bereits Museen (der Kunsthalle Karlsruhe, dem Wallraf Richartz-Museum, Köln, dem Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, dem Metropolitan Museum New York, dem Schlossmuseum Gotha).

Lukas Cranach d. Ä.  
(1472–1553),  
Parisurteil, 1528.  
Öl auf Lindenholz  
85 × 56,5.



Interessant ist der Vergleich mit Niklaus Manuels einige Jahre zuvor gemaltem «Parisurteil» unseres Museums, wo der junge Berner Junker, der hier den antiken Helden darstellt, in wirklichkeitsnaher Weise als Richter amtiert und eben Venus ausgezeichnet hat, die nun den «Streitapfel» in der Hand hält. Die Auffassung der Szene bei Cranach ist demgegenüber weniger realistisch. In einem Holzschnitt des Künstlers von 1508 mit dem gleichen Thema stellt der Künstler Paris in Ritterrüstung schlafend dar. Im Traum, den ihm Hermes, der Götterbote und Gott des Schlafes eingibt, erblickt er die drei Göttinnen. Im Bild aus der Sammlung von Hirsch bleibt es, trotz der offenen Augen des Jünglings, der immerhin schlaftrunken wirkt, bei dieser Auffassung: der bärtige Hermes, gekleidet in eine phantastische Rüstung aus Muschel- und Blätterformen, den «Streitapfel» in der Hand, der nun zur mächtigen Glaskugel geworden ist, zeigt Paris die Drei-Grazien-Gruppe der Göttinnen als Vision. Noch ist, anders als bei Niklaus Manuel, die Entscheidung nicht gefallen. Eigentümlicherweise zielt Amor in der Wolke am Himmel nicht auf Paris, sondern auf eine der Göttinnen, diejenige am rechten Bildrand, so, als schaffe der Pfeil diesmal nicht Wunden der Liebe suchte, sondern bezeichne das Objekt, dem die Liebe gilt. Man könnte die Richtung des Pfeils dann verstehen als Vorausnahme der eben im Geiste des schlaftrunkenen Paris sich formenden Entscheidung (obwohl er allerdings zur vordersten Göttin aufzuschauen scheint).

Das wartende Pferd in den Büschen, die Landschaft im Hintergrund mit der Burg auf hohem Fels und der Stadt im Tal sind zwar nur Begleitmotive. Wie immer bei Cranach macht ihre Darstellungsart sie aber zu sehr viel mehr als einer unverbindlichen Folie für

die mythologische Szene. Auf Grund jener sinnlichen Erfahrung der Welt, welche Cranach in der Darstellung der Pferdemaße und des Baumstammes, des Wassers im Vordergrund, des Buschwerks und der Erdformation, vor allem aber auch der drei durch Schleierbänder, Halsschmuck, Ketten und den roten Tellerhut in ihren Reizen gesteigerten Frauenakten mitteilt, erlebt man die mythologische Szene von innen her. Fülle und Glanz dieser Erfahrung geben ihr, trotz allem spielerischen Charakter, Tiefe und Glaubwürdigkeit.

Die Reihe der vier französischen Bilder setzt ein mit «*Venus blessée par Diomède monte au ciel*», gemalt ca. 1803, von Jean-Auguste-Dominique Ingres, von dem das Kunstmuseum bisher nur ein Rundbild aus einer Speisesaal-Dekoration mit dem Kopf des Mars besass. Ingres war 1780 geboren und malte also das kleine kostbare Bild ungefähr mit 23 Jahren. Vorausgegangen waren Akademie-studien und die preisgekrönte Komposition «*Les ambassadeurs d'Agamemnon dans la tente d'Achille*», worin sich Ingres mit David und antiken Vorbildern auseinandersetzte. Auch im Bild aus der Sammlung von Hirsch ist alles auf die Antike bezogen, sowohl formal als inhaltlich. Im Unterschied zu den früheren Arbeiten findet man hier jedoch zum ersten Mal jenes wunderbar durchdachte, von sensibelstem Formverständnis zeugende kompositionelle Zusammenspiel, das alle späteren Meisterwerke des Malers von den Rivière-Bildnissen bis zum «*Bain turc*» auszeichnet. Vorbild sind hier eher griechische als römische Werke, vor allem Vasenmalereien. Dem entspricht die neue Bedeutung der Linie, welche als geschmeidig verlaufende Kontur alle im Profil wiedergegebenen Mitspieler: Personen, Pferde und Wagen



kompositionell zusammenbindet. Für die Quadriga hat Ingres direkt die Darstellung eines Vasenbildes übernommen. Auf das Vorbild anderer antiker Werke, die Ingres damals ebenfalls studierte, die Gemmen, geht die Abdichtung des Tiefenraumes durch die Wolkenschicht hinter der Quadriga und die betonte Reliefmodellierung der Figuren zurück.

Das dargestellte mythologische Motiv stammt aus der Ilias. Venus-Aphrodite hatte, um ihrem Sohne Aeneas zu helfen, persön-

Jean Auguste Dominique Ingres (1780–1867), *Vénus blessée par Diomède remonte au ciel*, um 1803. Öl auf Nussbaumholz 26,5×33,5.

lich in das Kampfgeschehen vor Troja eingegriffen, und war von Diomedes, einem der tapfersten Kämpfer unter den Griechen, an der Hand verletzt worden. Das Bild stellt dar, wie die Göttin von Iris, der Dienerin der Götter, beschützend umfassen, ihre verwundete Hand klagend erhebt und den Wagen des Ares-Mars besteigt, um von Iris,

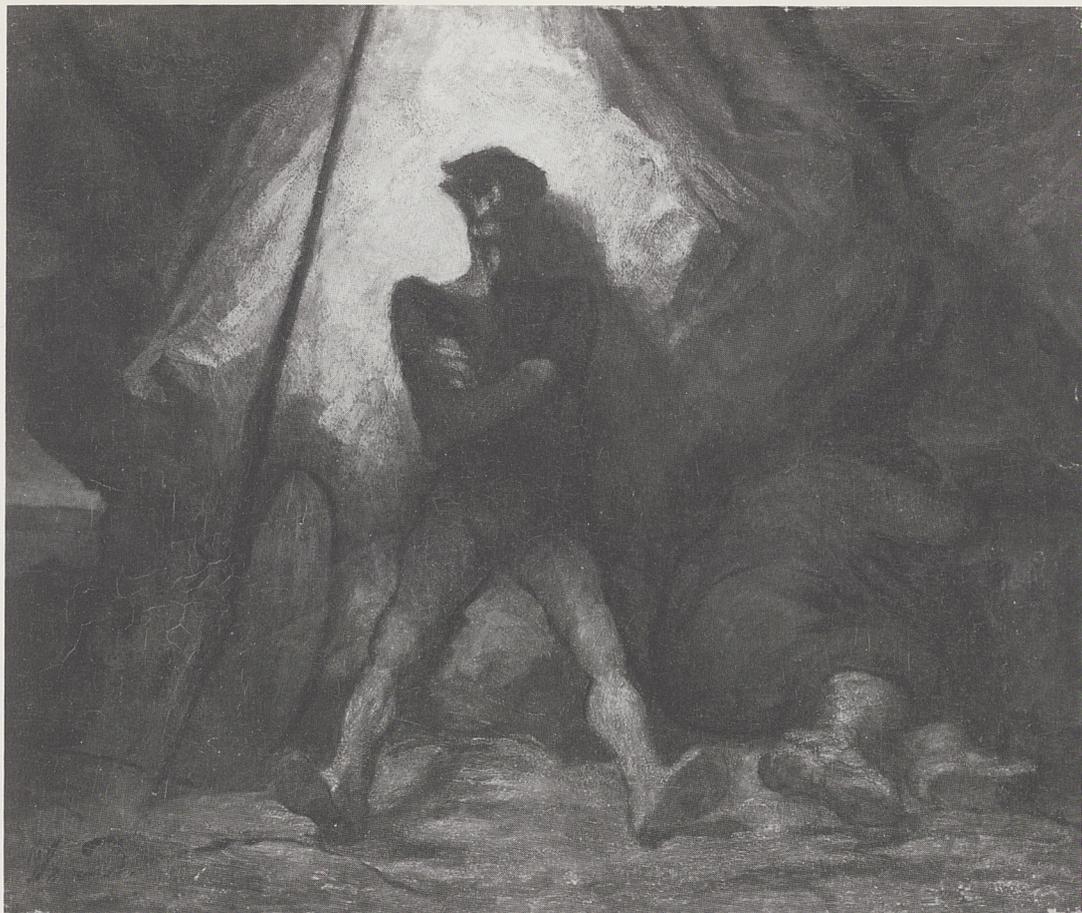
welche die Pferde lenkt, zum Olymp gebracht zu werden. Iris verkörpert auch den Regenbogen, der im Bilde ihren Kopf und den Stern über ihrem Haupt umkreist; als Götterbotin trägt sie (wie Hermes) das Kerykeion, den Botenstab.

Ingres hat dieses Motiv für die bildende Kunst nicht selbst entdeckt. Aber er hat ihm eine Form gegeben, die alle zufälligen Züge abgelegt hat. Hier tritt ein Hauptthema seiner Kunst das erste Mal in Erscheinung, in einer gewissen Verschlüsselung, aber dennoch deutlich zu entziffern: die vollkommene Schönheit der Frau als Gegenstand erotischer Begierde, so wie wir sie von den späteren «*Baigneuses*» und «*Odalisques*» kennen. Die Verwundung der Liebesgöttin raubt ihr alle distanzierende Kühle, in herrlicher Nacktheit erscheint sie dem Blick, als Kontrast hinter sich die züchtig verhüllte, ganz auf die Erfüllung ihres Dienstes gerichtete, sterngekrönte Iris. Und die Wunde, die Diomedes der Göttin zufügte, erscheint als Akt im Liebesspiel zwischen Mann und Frau, eines Spiels, das im Bild beim Besteigen des Wagens der sitzende Mars im Flügelhelm als Repräsentant männlicher Kraft aufnimmt. Ihm zugeordnet sind der Speer, der, um die Reliefschichten optisch zu verbinden, einen Schatten auf das vorderste Pferd wirft, der Schild mit dem Erdsymbol der Schlange und der erlegte Feind. Der erregten, klagenden Göttin gegenüber sitzt er ruhig, alle Aktivität im Blick versammelt, der sich auf den Frauenkörper richtet. Hinter ihm, auf seiner Seite des Bildes und also auch zu ihm gehörend, erscheinen die vier Pferde, edelster Ausdruck animalischer Kraft, während die Figur der Iris bei Venus im komplementären Sinn einen gegensätzlichen Aspekt des Weiblichen verkörpert. Aber nicht nur die Motive folgen dieser Thematik, sondern auch die

Form. In deutlichem Ausdrucksgegensatz stehen die männlich-eckigen und weiblich-flüssigen Konturen der beiden Protagonisten, beide verwoben in einem dichten kompositionellen Netz, in dem das komplexe Spiel zwischen ihnen sich entfaltet. Eine Hochstimmung ganz eigener Art schafft die Farbe: lauterstes Weiss von Venus-Gewändern, Iris-Flügeln, Pferden und Wolken, kostbares, strahlendes Gold von Wagen, Geschirr, Schweif und Mähnen der Pferde an der Rüstung und dem Schild des Kriegsgottes noch prunkvoller wirkend wegen der Nachbarschaft der roten Helmzier und des Blutflecks unter dem Kopf des getöteten Feindes. Wie eine mit Gold ausgelegte Muschel hebt sich die Figurenkomposition ab vom lichten und satten Blau des Himmels. Das kleine Format des Bildes lässt die Darstellung besonders konzentriert erscheinen, so als erblicke man die zugleich überdeutliche und rätselhafte Szene als Vision in einem Zauberspiegel.

Von den knapp 300 Bildern, die wir von *Daumier* kennen, gibt es mindestens 28 (daneben zahlreiche Zeichnungen), die sich im Thema auf ein Buch beziehen, mit dem der Künstler sich offensichtlich aufs engste verbunden fühlte, auf den «*Don Quijote*» von Cervantes. *Daumier* malte den Ritter und seinen Begleiter unter einem Baum sitzend oder unterwegs auf ihren Reittieren, auch *Don Quijote* zuhause in die Lektüre der Ritterromane vertieft. Eine «*Veille de Don Quijote*», Titel des 1855/56 datierten, also aus den mittleren Schaffensjahren des Malers stammenden Bildes, gibt es jedoch nur einmal.

Diese «*Nachtwache*», zusammen mit *Sancho Pansa*, entspricht keiner bestimmten einzelnen Szene im Roman, denn bei der als Prü-



fung vor dem Ritterschlag verlangten durchwachten Nacht fehlt der Kumpan. Möglicherweise bezieht sich die Szene auf das in *Don Quijotes* Meinung eines Ritters einzig würdige Übernachten im Freien.

Gelegentlich wurde das Bild auch als «*Don Quixote et Sancho dans une cave*» bezeichnet, obwohl es sich gewiss nicht um einen «Keller» handeln kann. Vielleicht sind die Felsen hinter den Figuren Teil einer Höhle, aus der links der Blick in die offene Landschaft, eine sandfarbige Ebene, abgeschlos-

Honoré Daumier (1810–1879), *La Veille de Don Quixote*, 1855/56. Öl auf Eichenholz 37×46.

sen mit einer blauen Bergkette, hinausgeht. *Don Quijote*, der sich der Stiefel entledigt hat, sitzt im bräunlich-weinroten Wams mit gespreizten Beinen en face vor uns auf einem runden Stein, den Rücken an eine Felswand gelehnt, die Arme verschränkt, tief in sich versunken, wachend oder schlafend. Mondlich fällt, vielleicht durch eine Höhlenöffnung, auf den Fels und lässt die gewaltigen,

asketischen Gesichtszüge des Ritters hervortreten. Schild und Speer hat er neben sich an den Felsen gelehnt. Zu seiner Linken erkennt man Sancho am Boden in bequemer Schlafstellung, den Kopf in den Arm gelegt, neben sich die Stiefel seines Herrn.

Es zählt vor allem der Kontrast. Der aufgerichtete Körper *Don Quijotes* mit der kuriosen Grätschstellung der Beine wirkt wie ein gespannter Bogen, derjenige Sanchos wie ein hingeworfener Sack. Der gestraffte Körper des Ritters hebt sich dunkel vor der Lichtzone auf dem Fels ab, während der schlafende Sancho fast im Dämmerlicht unter den Felsen verschwindet. Wie bei Cervantes verdeutlicht das Wesen des Begleiters dasjenige *Don Quijotes*. Aber die Erscheinung des mageren Landjunkers, der sein Leben einer phantastischen Fiktion gewidmet hat, wird in dieser Gegenüberstellung keineswegs lächerlich gemacht. Seine Haltung wirkt geradezu monumental. Da, wo Sancho sich einfügt in die Kaverne, die das Terrain bildet, und damit zum Ausdruck bringt, wie stark er der Erde und ihren Forderungen verbunden bleibt, wirkt Don Quijote wie die Verkörperung des Widerspruchs allen solchen Forderungen gegenüber. Kraft der ausdrucksvollen Symmetrie und der Plazierung fast in der Bildmitte beherrscht die Form seines Körpers die gesamte Komposition.

*Don Quijotes* Beine bilden ein offenes, gleichschenkliges Dreieck, der Oberkörper ein gegenläufiges Trapez. Diese Formen sind eingespannt in der grossen Raute, welche die hellerleuchtete Felsoberfläche hinter dem Ritter bildet, begleitet rechts von abgestuften Rautenkonturen im Schatten, die an die Rautenformen des nächsten Felsens stossen. Während Sanchos Körper in seiner Form dem runden Stein verwandt ist, auf dem *Don Quijote* sitzt, und den er also beherrscht, ragt

dessen eigener Körper monumental ins grosse Grundmuster der zyklischen Blöcke hinein. Wenn er auch in der Welt draussen als groteske Vogelscheuche und als Ritter von der traurigen Gestalt erscheint, so zeigt der Maler hier im Bilde, wie er sich doch seinem inneren Wesen nach vor einer grösseren Ordnung bewährt. Man mag sie gleichsetzen mit dem Rittertum, vor dem er träumt. Für Däumler in seiner jahrzehntelangen Auseinandersetzung mit dem Cervantes-Stoff besass die Bindung an die Vergangenheit als solche jedoch kaum allzu grosse Bedeutung. Der Hidalgo war für ihn der grosse Utopist, immer wieder besiegt von den Forderungen der unmittelbaren Wirklichkeit, die er missversteht oder gering achtet, der aber in aller Gebrechlichkeit doch die Hoffnung verkörpert, dass der Mensch sich einmal einer besseren Wirklichkeit gegenübersehen, in der sich alle Träume erfüllen.

In «*Sur le champ de courses*» stellte *Degas* ein Pferderennen dar, offensichtlich nicht eines auf einem der grossen Pariser Rennplätze, sondern auf dem Land. Fünf Jockeys in ihrem farbigen Dress reiten in gestrecktem Galopp diagonal aus dem Hintergrund links gegen die Bildmitte zu; der hinterste setzt eben über ein kleines Hindernis. Während Wolken Schatten über der Landschaft liegen, fällt helles Licht gerade auf jenen Teil der Rennstrecke. Diese ist in ihrem ganzen Verlauf mit weissen Pfosten markiert, die noch in der Mitte hinter der Figurengruppe sichtbar werden (wohl als Pentimente, der ersten Bildanlage mit nur wenigen Zuschauern entsprechend), dann aber im rechten Bildteil verschwinden, vielleicht hinter einer Bodenerhebung verborgen, die aber als solche nicht deutlich erkennbar ist. Da, wo die Rennbahn herkommt, geht der Blick in die Weite, über



eine Ebene mit niedrigen Hügelskämmen und Waldparzellen hinweg. Jenseits der Rennbahn, sowohl im Hintergrund als auch im Mittelgrund des Bildes, stösst die offene Wiesenfläche je an ein lockeres Gehölz aus Laubbäumen. Dahinter erhebt sich ein Hügel, auf den eine Strasse hinaufführt, mit Bäumen und Häusern eines Dorfes am Horizont. Über dem satten Grün der Landschaft weitet sich ein grau-weißlicher Himmel.

Das eigentliche «Sujet» aber geben die Zuschauer im Vordergrund ab. Sie sind dem Geschehen auf der Rennstrecke zugewandt, wenden uns also den Rücken zu. Mit einem kleinen Gegenmotiv, den drei in ihr Spiel vertieften Hunden vor dem Rad des Break, zum Teil uns zugewandt, stellte Degas die Verbindung zum Betrachter wieder her. Bei

Edgar Degas (1834–1917), *Sur le champ de Courses*, um 1860–62. Öl auf Leinwand 43×65,5.

den Zuschauern handelt es sich um elegante Leute, um Herren in Gehrock und Zylinder, Damen in Cape-Mänteln und Capote-Hüten, Jugendliche in kurzem Rock und mit flachen Kappen, die zu Pferde oder im Wagen gekommen sind, um sich das Rennen von einer leichten Terrain-Erhöhung aus anzuschauen. Die meisten von ihnen befinden sich weit vorn, in der Nähe der Rennbahn, von uns aus gesehen zu einer dichten Traube zusammengedrängt, in Wirklichkeit, zieht man Pferde- und Wagenlängen in Betracht, weit in die Bildtiefe hinein gestaffelt. Alle haben wohl ihren Platz dem Terrain entsprechend gewählt, dessen Niveau-Unterschied

wir nicht wahrnehmen können. Noch mehr Distanz zu den andern halten die Gruppen von drei Reitern links, zwei Herren und ein Knabe, sowie, ganz im Vordergrund, zwei «Fussgänger», der Knabe, an dessen Bein ein spielender Hund hochspringt, und ein weiterer Herr, ferner wieder drei Reiter, ein Knabe, ein Herr und eine Amazone im Damensattel mit dem typischen am Damenzylinder befestigten Schleiertuch, schliesslich im Break daneben zwei weitere Damen mit farbigen Sonnenschirmen. Der Kutscher, der zur Gesellschaft gehört, aber die Pferde vom Bock aus unter Kontrolle behalten muss, sitzt als einziger uns zugewandt und ist, um das Rennen zu sehen, zu einer vehementen Kopfdrehung gezwungen. Für die Damen gibt es dieses Problem nicht, sie brauchten sich nur nach rückwärts auf ihre Bank zu setzen. Die Haltung der Figuren im Vordergrund, der erhobene Sonnenschirm einer der Break-Damen, die Kopfdrehung des Kutschers übermitteln die Erregung, die alle Zuschauer gerade jetzt gepackt hat. Mit dieser Zuspitzung auf den Moment entspricht die Bildsituation der neuen photographischen Darstellungstechnik, dem «instantané», mit dem Degas seit Ende der fünfziger Jahre gleichziehen versuchte. Man hat den «Eindruck einer Momentaufnahme», sagte Liebermann später von Degas' Bildern.

«*Sur le champ de courses*», gemalt zwischen 1860 und 1862, gehört zu den ersten Rennplatz-Darstellungen des Malers. Auf dem Landsitz seiner Freunde Valpignon in der Orne, die eine Pferdezucht betrieben, hatte er 1859 begonnen, Pferde zu betrachten und zu zeichnen. Dort fanden auch Rennen statt, an denen das elegante Publikum der Umgebung vielleicht teilnahm, wie auf unserem Bild. Die nervöse Noblesse der Vollblutpferde, die Stimmung auf dem Rennplatz mit den

Jockeys, Pferdeburgen und Trainern interessierten Degas von nun an immer mehr. Nach den ersten Bildern der frühen sechziger Jahre, zu denen einerseits «*Sur le champ de courses*» und eine Studie zu diesem Werk, andererseits Bilder gehören, die auf Eindrücke vom englischen Rennplatz Epsom zurückgehen, malte er wiederholt entsprechende Motive. – «*Le jockey blessé*» des Kunstmuseums von 1866 ist ein Beispiel dafür –, besonders von 1878 an. «*Sur le champ de courses*» steht also am Anfang einer langen Reihe. Den anderen Rennplatzbildern, auch den gleichzeitigen gegenüber, zeigt es jedoch die Besonderheit, dass die Aufmerksamkeit des Betrachters sich nicht auf das Rennen selbst, sondern auf die Zuschauer richtet.

Der auf den Moment zugespitzte Ereignischarakter der Bildsituation findet seine Entsprechung im Kompositionellen. Bewegungsachsen laufen in allen Richtungen, in scharfer Divergenz. Dieser Bruch mit der herkömmlichen geschlossenen Form verstärkt die Energie der Bewegung und «allein die Bewegung vermag das Gesicht der Malerei zu verändern», hatte der Maler kurze Zeit vorher festgestellt. Schon beim zuschauenden Publikum, im Grundriss und Aufriss jeder Gruppenkomposition, klaffen diagonale Achsen auseinander oder begegnen sich in scharfem Winkel. Noch eindrücklicher kommen die Gegensätzlichkeiten in der Gesamtkomposition, sofern man Blickrichtungen und tatsächliche Bewegung einbezieht, zur Geltung. Die Abwendung aller Zuschauer vom Betrachter führt unseren Blick nämlich in die Richtung, in der sie schauen, tief ins Bild hinein, zu den galoppierenden Pferden, auf die der dramatische Lichtstreifen die Aufmerksamkeit noch zusätzlich lenkt. Diese befinden sich topographisch unterhalb des Standorts der Zuschauer; der Blick senkt sich

dementsprechend. Dadurch entsteht ein Sog hinein in die Tiefe der linken Bildhälfte, ein Sog, dem im Sinne des kompositionellen Gleichgewichts das nach rechts gerichtete Pferdepaar am Break die Spitze bietet. Im Zentrum der Aufmerksamkeit aber, am Ort, auf den alle sich ausrichten, galoppieren die Pferde in der Gegenrichtung zum Sog, diagonal nach rechts auf den Vordergrund zu, den Fächer der Blicke unterlaufend. Die Situation ändert sich von Moment zu Moment. Gerade jetzt aber treffen Blickrichtung und effektive Bewegung in diesem bestimmten Winkel aufeinander, mit einer Intensität, zu der die Energie beider Bewegungen beiträgt.

Cézanne's Schwager, Maxime Conil, hatte 1885 die beiden Gutshöfe Bellevue und Montbriand erworben, die im Südwesten von Aix, unweit des Jas de Bouffan, dem Haus des Malers bis 1899, auf einer Anhöhe über dem Tal der Arc liegen. So wie Montbriand malte Cézanne mehrmals auch Bellevue, zuerst am Anfang der achtziger Jahre, damals aus der Ferne, von der Strasse am Hügelfuss aus, danach vor allem um 1890. Zu dieser Zeit sind zwei Ansichten des Gutshofs von der gleichen Seite her entstanden, nur näher, mit einem Kranz von Bäumen unter dem Haus auf der Anhöhe. Bei drei andern Bildern hatte Cézanne seinen Standort auf der andern Seite des Gutshofs gewählt, und das heisst auch weiter oben auf der Hügelkuppe, von wo der grosse provenzalische Taubenschlag vor dem Wohnhastrakt als Hauptmotiv in Erscheinung tritt, einmal, im Bild der Sammlung Hahnloser, rechts vom Haus, zweimal, im Bild des Museums of Modern Art in Cleveland und im Bild aus der Sammlung von Hirsch, links von ihm. Ein noch etwas später, anfangs der neunziger Jahre gemaltes Bild zeigt die Häusergruppe wiederum von der

Gegenseite, nun aber aus der Nähe, mit allen Terrassen, Mauern und Treppen, die in der Hangschräge liegen. Beim Bild in Cleveland und demjenigen in Basel stand der Maler auf dem kahlen, ebenen Feld, das sich hinter der Häusergruppe ausbreitet, beim zweiten etwas mehr rechts und in grösserer Entfernung von den Gebäuden, da, wo die Kuppe sich bereits wieder senkt, so dass der Hügelhorizont Gebäude und Baum in der linken Bildhälfte unten leicht anschneidet. Unterschiedlich ist auch die Beleuchtung, hoher Sonnenstand ohne deutliche Schlagschatten in Cleveland, Lichteinfall von links her in Basel. Abgesehen davon hat Cézanne ein anderes Bildformat verwendet, ein klassisches Breitformat in Cleveland («*Figure*» in der alten Terminologie), ein langgestrecktes in Basel (ein «*Marine*»). Dem grösseren Abstand zum Hauptmotiv und dem im Verhältnis zur Höhe breiteren Format entsprechend, konnte Cézanne im zweiten Fall rechts vom Wohnhaus auch ein dahinter stehendes Gebäude und weitere Baumgruppen einbeziehen. Beim Vergleich der beiden Bilder wird deutlich, wie bewusst er Standort, Ausschnitt und Bildformat aufeinander abstimmt. Beim Basler Bild ergibt sich daraus die Gliederung in drei waagrechte Zonen: den Acker im Vordergrund, die Häuser und Bäume, den Himmel. Die unterste Zone nimmt ein Drittel der Fläche ein, die mittlere mit ihren Spitzen ungefähr ein weiteres Drittel, während der Himmel sich stellenweise bis zur Hügelkante herabsenkt. Dabei ist der Bereich des Ackers im Vordergrund nicht einfach ein Sockel für alles, was darüber erscheint. Mit seiner Pinselschrift und der farbigen Strukturierung schuf Cézanne den Eindruck der Tiefe, zugleich aber auch der leichten Wölbung. Zwar liegen alle Pinselzüge horizontal und betonen damit die Aus-



breitung der Fläche nach rechts und links. Aber im Vordergrund liess Cézanne zwischen Trauben von Ockerfarbe, an denen man physische Nähe erlebt, den unbemalten Grund durchscheinen, so dass diese Partien auch infolge der grösseren Helligkeit näher erscheinen. Darüber, ebenso in herabhängenden Trauben angeordnet, folgen weinrote Pinselzüge, die einen Teil der Ockerpartie vorne freilassen und – im Gegensatz zu diesem warmen «fonds» des sonnenbeschiene- nen Erdreichs – verschiedenartige Grün, die darauf zu schwimmen scheinen und nach hinten zu mehr und mehr die Führung übernehmen. Ohne jedes linearperspektivische Mittel erlebt man die Ackerzone in dieser Weise als bestimmte Tiefe, welche mit ihrer Er-

Paul Cézanne (1839–1906), *Pigeonnier de Bellevue*, 1888–92. Tempera auf Leinwand 54,5×81,5.

streckung Distanz schafft zu den Häusern und Bäumen. Solche distanzierende Schranken verwandte Cézanne oft, so, als wollte er damit deutlich machen, dass das Hauptmotiv, wenn das Bild es auch in seiner körperlichen und räumlichen Gliederung so gegenwärtig wie möglich macht, auf diese Weise nur vom Auge erfahren werden kann, als tastbare Wirklichkeit aber unzugänglich bleibt.

Trotz ihrer Stellung unmittelbar über der Horizontallinie sind die Bäume und Häuser, aus denen sich das Hauptmotiv zusammensetzt, nicht in der selben Raumebene aufge-

reicht, sondern staffeln sich von links nach rechts der Tiefe zu. Ein kleiner Obstbaum wurzelt sogar im Feld des Vordergrundes, dessen Einheitlichkeit als grosse Bildform der Maler dann aber durch teilweises Überstreichen des Stämmchens mit grünlicher Feldfarbe nachträglich wiederhergestellt hat. Dahinter folgen, ungefähr nebeneinander, der an eine bewegte Barockskulptur erinnernde mächtige und buschige Baum, der Rundturm des Taubenschlags, danach Büsche, eine Zeder und Zypressen vor dem weiter zurückliegenden Wohnhaus. Rechts davor erscheinen, wiederum weiter hinten, neue Baumgruppen und in der Ferne ein grosser Schuppen. Gegenläufig zu dieser Staffelung senkt sich die Linie der Hügelkante von links nach rechts, besonders in der zweiten Hälfte, wo sie auch, weil der Blick dort über das ebene Terrain hinweg in die Tiefe führt, ihren scharf bestimmten Charakter verliert. Während ihre Gradheit und Bestimmtheit im linken Abschnitt das klar ausgeschiedene Volumen von buschigem Baum und Taubenschlag hervorhebt, unterstützt die stärkere Neigung und Lockerung rechts den Eindruck offener Räumlichkeit, der man dort begegnet. Beherrschendes Motiv ist der Taubenschlag, dessen Turmcharakter unterstrichen wird von Formen gegensätzlicher Art in der Nachbarschaft: der kurvig-barocken Baumkontur einerseits, der breit hingelagerten Masse des Wohnhauses anderseits. Wenn auch die betonten Grenzlinien der Turmform aus dem Lot um wenig nach links neigen, parallel zur Licht-Schattenkante am Wohnhaus, und der hohe Kegel der höchsten Zypresse um wenig nach rechts, so nehmen die Bäume dennoch im Ganzen die Betonung der Turm-Senkrechten auf, ähnlich wie der Schuppen im Hintergrund die Horizontalität des Wohnhauses.

Der Blick, der das Bild durchwandert, ist nach kurzem beim Taubenschlag, der höchsten Erhebung, und folgt dann den durch die Bäume skandierten Horizontalen der Häuser. Vom letzten Busch her führen ihn die kahlen Baumäste wieder zurück. Auf diesem Weg, der im Turm gipfelt, erlebt man nicht nur die Macht des voluminösen Architekturkörpers, sondern auch den Raum, der ihn umgibt, gegliedert sowohl von den Rundformen der Bäume und Sträucher (Kugel, Kegel und Zylinder, der berühmten Briefstelle entsprechend), als auch von den kantigen Massen der Gebäude. Alles ist Zwiesprache zwischen Körper und Raum.

Die Wahrnehmung von beidem vermittelt uns die Bildfläche. Nicht nur infolge der subtilen Regie, mit der Cézanne die Konturformen einander zuordnet, durch Parallelität Verwandtschaften hervorhob und durch die leichten Verschiebungen der betonten Horizontalen und Vertikalen gegenüber dem orthogonalen Strukturnetz des Bildes eine Bewegung in Gang brachte, mit der Räumliches erfahren wird. Auch in bezug auf die Darstellung der Körper spielt der Bezug zur Fläche eine Rolle.

Das gilt einerseits bei der Einordnung der Körper in den Bildraum, anderseits bei der Verdeutlichung ihrer individuellen Gestalt. Im Sinne des ersten Ziels erscheint beispielsweise die in Schrägsicht gesehene Schattenfront des Wohnhauses eigentümlich nach rechts verzogen; sie wirkt in dem von den Bäumen nicht überdeckten Bereich mit ihrer ausladenden, geschweiften Spitze geradezu als selbständige flächige Form. Offensichtlich schwächt diese nachdrückliche «Befestigung» an der Bildfläche den Eindruck der Kantigkeit des Wohnblocks. Ähnliches bewirkt der gradlinige Übergang der rechten Dachschräge in den Firstanstieg und die Ver-

unklärung des Knicks zur Horizontalen durch die Kamine und die Überschneidung mit der Zypresse. Nun zur Betonung der individuellen Gestalt. Im Gedanken an die eben zitierte Briefstelle versteht man, dass die Zylinderform des Taubenschlagturms eine besondere Behandlung erfuhr. Der Vergleich mit einer Photographie zeigt, wie Cézanne die steriometrische Form dadurch verdeutlichte, dass er verschiedenen Ansichten je von der besten Schauseite her miteinander verband. Die Turmrundung selbst ist vom Boden aus gesehen, von allerdings einem gegenüber dem Blickpunkt für das Haus nach links verschobenen Standort. Die beiden geneigten Dächer im Mauerkranz jedoch erscheinen so steil nur bei der Beobachtung aus der Luft. Ganz offensichtlich wollte Cézanne jeweils jene Sicht verwenden, die bei der Darstellung in der Fläche in bezug auf das Erlebnis der Form am ergiebigsten ist. Die Veränderung des Standortes und die Ausfächerung der Ansichten in der Bildfläche sind Mittel, um die individuelle stereometrische Gestalt besser zur Geltung zu bringen. Hier haben die Kubisten angeknüpft. Von der dritten Zone, dem Himmel, war bisher nicht die Rede. Da hinter der Hügelinie kein weiterer Horizont erscheint und das Blau des Himmels stellenweise zwischen die Bäume und Gebäude herabreicht, ist sein Anteil an der Bildfläche am grössten. Ohne Begrenzung öffnet sich der Raum hinter den Häusern und Bäumen. Während das Blau als kühle Farbe den warmen Tönen im Vorder- und Mittelgrund gegenüber Ferne anzeigt, sorgt jedoch die grössere Helligkeit für die Annäherung an den Betrachter. Auf dieser gegensätzlichen Wirkung beruht das eigentümliche Gleichgewicht der Grundfarben

Blau und Orange, zwischen denen die leuchtenden Grün der Bäume vermitteln. Anders als beim Bild in Cleveland stehen Wolken am Himmel, weissliche Schleier und Ballungen in Ultramarin vor dem hellen Kobalt. Noch hat die Arbeit mit den Farbtonleitern, die den Spätstil kennzeichnet, nicht eingesetzt. Aber schon beruht die ganze Bildstruktur auf dem Rhythmus des Farbauftrags. Im Unterschied zu der überall gleichgerichteten Strichführung zehn Jahre früher haben die Pinselzüge jetzt in jeder Bildzone und bei jedem Gegenstandstyp einen anderen Charakter; sie verlaufen vorn waagrecht und in dünnen Bahnen, sind bei den Bäumen und Gebäuden senkrecht gerichtet, zu Flecken oder Facetten zusammengeschlossen. Gegenüber dieser konstruktiven Tektonik herrscht in der bewölkten Himmelspartie grössere Freiheit: in verschiedenen Schichten, die sich überlappen, formen die Pinselstriche in diagonalen Bahnen oder sich ausfächernd grosse bewegte Massen. In allen Teilen beruht die Struktur auf dem Rhythmus der Pinselschrift. Damit hängt zusammen, dass Cézanne von jetzt an den Grund, wie früher schon in den Aquarellen, nicht immer ganz übermalte: in unserem Bild vorne, ferner bei den Bäumen in der Mitte. (Andere offene Stellen am linken und rechten Bildrand sind wohl, wie bei vielen anderen Werken, nach Cézanne's Tod zugemalt worden.) Nicht nur lassen diese freien Stellen den Bildorganismus als ganzen freier atmen; sie machen auch augenscheinlich, wie stark die Bildwirklichkeit auf den Malprozess zurückgeht, auf dem Machen beruht. Dadurch verstärkt sich der Eindruck von der Eigenständigkeit und Unbedingtheit der künstlerischen Leistung.