

SAMMLUNGSGESCHICHTE

BEGINN DER SAMMELTÄTIGKEIT

Die Sammlung Im Obersteg geht auf die Initiative ihres Begründers Karl Im Obersteg und dessen Sohn Jürg zurück (Abb. 1 und 2). Beide Sammler wurden in ihren Bestrebungen und Interessen von ihren Ehefrauen, Marianne Im Obersteg-Buess und Doris Im Obersteg-Lerch, tatkräftig unterstützt. Der Hauptbestand der bedeutenden Sammlung ist der Aktivität und Leidenschaft von Karl Im Obersteg zuzuschreiben, der 1916 sein erstes Gemälde – ein Blumenstillleben von Cuno Amiet – und später wichtige Werke von Picasso, Chagall, Soutine und anderen erwarb. Die Ausrichtung der Sammlung wurde von keinem Konzept bestimmt, sondern entstand in stetigem Kontakt mit den Künstlern. Die grossartigen Werkgruppen Alexej von Jawlenskys, Bernard Buffets oder Antoni Clavés sind eindrucksvolle Beispiele dieser Freundschaften. Karl Im Obersteg folgte mit seinen Ankaufentscheiden nicht den Empfehlungen von Beratern. Umfassende Kunstkenntnisse und ein ausgeprägter Sinn für Qualität befähigten ihn zu Entdeckungen und mutigen Erwerbungen.

Seine Erfahrungen und sein profundes Wissen über die Kunst der Moderne stellte Karl Im Obersteg der Basler Öffentlichkeit zur Verfügung. Dem Basler Kunstverein gehörte er seit 1918 an, und von 1931 bis 1936 wirkte er auch als dessen Vorstandsmitglied. Von 1938 bis 1943 war er in der Ankaufskommission des Basler Kunstmuseums tätig, und er beteiligte sich 1935 sogar persönlich als Donator an der Erwerbung von 85 Cézanne-Zeichnungen für das Kupferstichkabinett Basel. Zusätzlich trat er für viele Künstler als Vermittler von Ausstellungsgelegenheiten, als Kunsthändler und Berater auf, wie es uns für Ernst Ludwig Kirchner, Marc Chagall, Alexej und Andrej von Jawlensky, Robert Genin oder Cuno Amiet aus der Korrespondenz überliefert ist.

Karl Im Obersteg erbe seine Sammelleidenschaft von seinem Vater, verlieh ihr jedoch eine grundsätzlich neue Ausrichtung. Er interessierte sich für die Kunst seiner Zeit, vorerst für Erzeugnisse von Künstlern der Region Basel wie beispielsweise Otto Plattner und Arnold Fiechter (1879–1943). Plattners Mappenwerk *Moderner Totentanz* (1920), eine 14-teilige Folge von Aquarellen (Kat. 151), ist noch heute im Besitz der Familie. Die skurrilen Illustrationen haben eine sammlungsgeschichtliche Bedeutung, da der Künstler – eigentlich ein Landschaftsmaler – Karl Im Obersteg zur Malerei hingeführt haben soll. Doch es blieb nicht beim Sammeln von regionaler Basler Kunst. Bald wandte sich der weltoffene und viel reisende Karl Im Obersteg der schweizerischen und der internationalen Kunst zu. Im Dezember 1916 erfolgte der Ankauf des ersten Gemäldes der heutigen Sammlung, des in leuchtenden Farben gehaltenen *Nelkenbuketts* (1916) von Cuno Amiet (Kat. 3).¹

Weshalb sich Karl Im Obersteg fortan der bildenden Kunst zuwandte, seine intensive Sammeltätigkeit aufnahm und bis zu seinem Tod weiterführte, entzieht sich letztlich unserer Kenntnis. Dass er jedoch im Jahr 1916, als in der Basler Kunsthalle die Ausstellung *Neuere Kunst aus Basler Privatsammlungen* eröffnet wurde, sein erstes repräsentatives Gemälde kaufte, ist wohl mehr als nur ein Zufall. Die Vermutung, dass sich der kulturell interessierte Karl Im Obersteg vom Beispiel der Basler Sammler inspirieren liess, liegt nahe.²



3 Cuno Amiet, *Die Obsternte*, 1926, Öl auf Leinwand, 149 x 109 cm, 1931 in München verbrannt (ehemals Sammlung Im Obersteg)

Die ersten Sammlerjahre stehen im Zeichen der Schweizer Kunst und der Malerei Deutschlands. Allein von Cuno Amiet erfolgten bis Mitte der zwanziger Jahre mehrere Ankäufe, von denen drei die Sammlung wieder verlassen haben: 1931 verbrannte das Gemälde *Die Obsternte* (1926, Abb. 3) – seit 1926/27 im Besitz von Karl Im Obersteg – während der Amiet-Retrospektive im Münchner Glaspalast. Dem Ankauf ging im November 1920 der gescheiterte Versuch voraus, die monochrome rote *Obsternte* von 1912 anzukaufen, die jedoch kurz zuvor an den Papierfabrikanten Oscar Miller aus Biberist gegangen war. «Ihre *Obsternte* ist also verkauft, und da bleibt mir nichts anderes übrig, als Herrn Miller herzlich dazu zu gratulieren; meine Frau und einige Freunde haben mir dagegen bereits aufrichtigst kondoliert»,³ scherzte Im Obersteg in einem Brief vom 16. November und offenbarte sein Interesse an Hauptwerken des Künstlers. Gross war denn auch die Freude des Sammlers, als ihm Anfang 1927 die lang ersehnte, speziell für ihn gemalte Version übergeben wurde, umso schmerzhafter aber auch der frühe Verlust dieses Gemäldes. Zwei weitere frühe Erwerbungen von Cuno Amiet, *Der Klavierspieler (Hans Münch)* (1917, Abb. 4), und *Der Cellospieler (Lorenz Lehr)* (1919⁴, Abb. 5), wurden zu einem unbekanntem Zeitpunkt wieder veräussert.⁵ Offenbar hatte sich der Geschmack des Sammlers mit den Jahren zu Ungunsten der Musikerporträts von Amiet verändert, was der Freundschaft der beiden Familien jedoch keinen Abbruch tat. So blieben drei sehr persönliche Geschenke des Künstlers erhalten: die *Variation nach Jawlensky* (1921, Kat. 4), eine ebenso empfindsame wie launige Anspielung auf die tiefe Freundschaft des Sammlers mit dem Russen, die auch die eigene Achtung und Sympathie für Jawlensky thematisiert; das Aquarell *Klus bei Schwarzenmatt im Simmental* (1923, Kat. 5), ein Geschenk an den jungen Jürg Im Obersteg, das auf die Wurzeln der Familie Im Obersteg im Berner Oberland anspielt; und *Maske* (1929, Kat. 6), ein Geschenk an Marianne Im Obersteg. Sämtliche Werke Amiets in der Sammlung entstammten direkt dem Atelier des Künstlers.



4 Cuno Amiet, *Der Klavierspieler (Hans Münch)*, 1917, Öl auf Leinwand, 70 x 57 cm, Standort unbekannt (ehemals Sammlung Im Obersteg)

1919/1920 kam mit Ferdinand Hodlers herrlichem Porträt von *Régina Morgeron* (1911, Kat. 86) ein Gemälde von klassischer Schönheit in die Sammlung. Hodler, ein Freund Cuno Amiets, war auch mit Alexej von Jawlensky befreundet, der seinerseits mit dem Sammler bekannt war.⁶ 1920 wurde die kleine deutsch-expressionistische Werkgruppe durch zwei ausdrucksstarke Gemälde des Norddeutschen Emil Nolde, *Herr und Dame* (1918, Kat. 134), und *Gelehrter und Mädchen* (1919, Abb. 6), ergänzt. Letzteres befindet sich heute im Kunstmuseum Düsseldorf.⁷

Die erwähnten ersten Erwerbungen zeigen, dass Karl Im Obersteg sich schon zu Beginn seiner Sammlertätigkeit für die Gegenwartskunst entschieden hatte und nicht auf

so genannt sichere Werte setzte. In Ascona, wohin er sich 1919 nach einer schweren Grippe während einiger Wochen zur Erholung zurückgezogen hatte, knüpfte er – wohl durch die Vermittlung Cuno Amiets – Kontakte zu russischen Emigranten, die während des Ersten Weltkriegs Zuflucht in der Schweiz gefunden hatten. Er lernte die russischen Künstler Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin, Robert Genin und das Tänzerpaar Alexander und Clotilde Sacharoff kennen. Der Kontakt mit diesem Kreis osteuropäischer Avantgardisten schlug sich in seiner künftigen Kunstsammlung massgeblich nieder. Aus den Begegnungen wurden Freundschaften, die sein Leben und das seiner Frau bereicherten und die kontinuierlich wachsende Kunstsammlung des jungen Ehepaares prägten. Zu den erwähnten Russen gesellten sich mit den Jahren weitere prominente Künstler osteuropäischer Herkunft – Marc Chagall, Chaïm Soutine und Wassily Kandinsky –, die diese Ausrichtung der Sammlung festigten.

Von Jawlensky erwarb Karl Im Obersteg noch in Ascona zwei in der Schweiz entstandene Werke: eine Variation und ein Stillleben, beide von 1915 (Kat. 98 und 99). Bis zum Tod des Künstlers 1941 kamen weitere 22 Gemälde und vier Arbeiten auf Papier in die Sammlung. Die einzigartige Werkgruppe umfasst Arbeiten aus allen Schaffensphasen, unter anderem auch das früheste bekannte Ölgemälde Jawlenskys, ein noch in Russland geschaffenes Porträt seiner Mutter (Kat. 88). Es scheint, als ob der Sammler dezidiert die künstlerische Entwicklung seines Freundes von den Anfängen bis zum bitteren Ende seiner tödlichen Krankheit festzuhalten gesucht hätte. Im Obersteg tätigte die Mehrheit seiner Ankäufe direkt beim Künstler, lediglich zwei Werke wurden erst 1968, lange nach dem Tode Jawlenskys, aus dem Nachlass erworben.⁸ Einige Arbeiten gelangten als Geschenk an KIO, wie Karl Im Obersteg von seinen Künstlerfreunden genannt wurde, oder an Marianne, die mit Jawlensky sehr vertraut und eng befreundet war.⁹ Gegenüber Jawlensky empfand das Sammlerehepaar eine besondere Nähe, und die umfangreiche Werkgruppe ist Ausdruck dieser tiefen Verbundenheit. Keines der Werke von Jawlensky wurde vom Sammler mit der Bitte um Umtausch an den Maler zurückgegeben, wie Im Obersteg dies bei anderen Künstlern tat, und nur zwei Arbeiten wurden verkauft oder verschenkt.¹⁰

Trotz der Tatsache, dass der Geschäftsmann über seine Tätigkeit als Sammler weder Buch führte noch Belege aufbewahrte, ist uns auf Grund von Photoalben seiner Bestände bekannt, dass Werke beispielsweise von Nolde, Hodler (Abb. 7), Amiet, Soutine, Chagall und Picasso wieder veräussert oder bei den Künstlern gegen andere Arbeiten eingetauscht wurden. Karl und Marianne Im Obersteg liebten es, ihre Sammlung in den Wohnräumen umzuhängen, um die Werke in immer neuen Zusammenhängen erleben und geniessen zu können. Dies entsprang dem Bedürfnis, das Zusammenklingen der Gemälde und den Gehalt der Sammlung zu verbessern, zog aber auch die besagten Verkäufe nach sich.¹¹ Sie wurden teils auch aus finanziellen Gründen nötig, um eine wichtige und vielleicht auch kostspielige Neuerwerbung – etwa die Gruppe der drei *Juden* von Chagall – tätigen zu können, oder die Sammlung als Ganzes zu erhalten.

Von Robert Genin kam während der Jahre der Freundschaft ebenfalls eine grössere Werkgruppe zusammen. Den Pendants *Mutter* und *Raucher* (Kat. 75 und 76) kommt eine



5 Cuno Amiet, *Der Cellospieler* (Lorenz Lehr), 1919, Öl auf Leinwand, 159 x 139 cm, Standort unbekannt (ehemals Sammlung Im Obersteg)



6 Emil Nolde, *Gelehrter und Mädchen*, 1919, Öl auf Leinwand, 100 x 73 cm, Kunstmuseum Düsseldorf (ehemals Sammlung Im Obersteg)

besondere Bedeutung zu. Mit ihren nahezu lebensgrossen Figuren sprengen die Pastelle den üblichen Rahmen einer Zeichnung. Sie zeigen Frau und Mann in ihren überlieferten Geschlechterrollen: die Frau als nährende zärtliche Mutter, den Mann als Ernährer mit Geldbeutel am Gurt. Im Hintergrund der Darstellung der Mutter erscheint eingebunden in einen verträumten Naturkosmos und als Verdoppelung der Thematik der Fruchtbarkeit eine Stute mit ihrem Fohlen.

BEKENNTNIS ZUR FRANZÖSISCHEN KUNSTTRADITION UND ZUR KUNSTMETROPOLE PARIS

Karl Im Oberstegs Sammelleidenschaft orientierte sich nicht alleine am Schaffen seiner Künstlerfreunde. Der Kenner suchte ebenso gezielt nach Meisterwerken der bedeutendsten Kunstschaaffenden seiner Zeit. In Paris fand er reichlich Gelegenheit, seinem Bedürfnis nach Qualität nachzugehen und sich vermehrt der französischen Kunst zuzuwenden. Dabei interessierte er sich vor allem für die Malerei der damals aktuellen «Ecole de Paris» und ihre direkten Vorläufer, die Vertreter der Klassischen Moderne. So gelangten Arbeiten von André Derain, Amedeo Modigliani, Pablo Picasso, Georges Rouault, Maurice Utrillo und anderen in die Sammlung (Abb. 8a, 8b). Meist blieb es aber nicht bei Einzelwerken. Karl Im Obersteg legte seine Sammlung in Werkgruppen an, die einen vertieften Einblick in das Schaffen der Künstler erlaubten. Drei der vier Gemälde Georges Rouaults sind expressive Figurenbilder. Im Hauptwerk, *Ouvrière* (1911, Kat. 159), wird eine kräftige Arbeiterin mit selbstbewusst vor der Brust verschränkten Armen durch die Form des Tondos zu ungewöhnlicher Würde erhoben. Ihre Körperhaltung entspricht derjenigen der *Buveuse d'absinthe* (1901, Kat. 148) von Picasso: Beide Frauen sind Repräsentantinnen einer sozial unterprivilegierten Schicht. Picassos Bild wurde bereits 1925 erworben und bildete den Massstab für spätere Ankäufe.



7 Ferdinand Hodler, *Schwörender* (Studie zu «Einmütigkeit»), um 1913, Öl auf Papier auf Leinwand aufgezogen, Privatbesitz (ehemals Sammlung Im Obersteg)

Paysage (à la voile rouge) (1939, Kat. 160) – eigentlich die Darstellung einer biblischen Szene am See Genezareth – wurde zum Anlass für tief klingende Farbakkorde. Die Landschaft fügt sich aus horizontalen, pastos aufgetragenen Farbschichten zusammen. Sie werden umrahmt und gesteigert von schwarzen Konturen und bieten dem Betrachter in jedem Ausschnitt ein Fest leuchtender Farbkontraste. Das Seestück, noch in den fünfziger Jahren erworben, ist ein hervorragendes Beispiel für die Kunst des ursprünglich zum Glasmaler ausgebildeten Rouault. Eine in sich geschlossene Gruppe von fünf Aquarellen Léon Bonhommies aus dem Theater- und Artistenmilieu fügt sich stilistisch nahtlos an die Rouault-Gruppe an.

Maurice de Vlaminck wirkte wie Rouault während einer gewissen Zeit im Umkreis von Henri Matisse und den «Fauves». Danach malte er von Cézanne inspirierte, kubistisch vereinfachte Landschaften und in den dreissiger Jahren romantische Seestücke. Die zwei Landschaften Vlamincks in der Sammlung Im Obersteg sind bedeutende Beispiele dieser beiden Stilphasen und zeigen eher düstere Naturstimmungen. Auch das grossformatige Stilleben *Nature morte au broc* (1912, Kat. 65) von André Derain, einem Freund Maurice de



8a Salon im Hause Doris und Jürg Im Obersteg an der Petersgasse, Basel



8b Salon im Hause Karl Im Obersteg im Gellert, Basel

Vlamincks, ist in dunklen, der Palette der Kubisten verwandten Farben gehalten. Das Bild kam bereits 1928 in die Sammlung, als Karl Im Obersteg sich vermehrt der französischen Malerei zuwandte.

Die Ankaufspolitik Karl Im Oberstegs wurde durch den Pariser Kunsthändler und Sammler Paul Guillaume (1891–1934) geprägt.¹² Bis über den Tod Guillaumes hinaus zählte Im Obersteg zu den Kunden der Galerie. Der Sammler tätigte hier auch bedeutende Ankäufe für den Basler Kunstverein und das Kunstmuseum Basel. Einige Künstler – unter ihnen Cézanne, Derain, Modigliani, Picasso, Rouault, Soutine –, die Guillaume vertrat, haben zum Teil über den Galeristen Eingang gefunden in die Basler Sammlung, nicht jedoch mit Werken ihrer fauvistischen Periode. Weder von Derain noch von Vlaminck erwarb Im Obersteg Beispiele aus dieser Stilphase.¹³ Ebenso wenig scheint er sich für die Kunst des Anführers der französischen Wilden, für Henri Matisse, der ebenfalls durch Paul Guillaume vertreten wurde, interessiert zu haben.¹⁴ Dagegen gelangte über die Vermittlung Guillaumes eine Gruppe von vier Hauptwerken Chaïm Soutines in die Sammlung (Abb. 9). Im Herbst 1926 erwarb Karl Im Obersteg in Paris bei der Auktion Drouot aus dem Besitz von Paul Guillaume Chaïm Soutines *L'enfant au jouet* (um 1919, Kat. 169), eines der seltenen Frühwerke des Künstlers, das seiner Zerstörungswut entgangen war. Soutine hatte während Jahren aus einer tiefen Verunsicherung heraus versucht, das aus seiner Sicht unvollkommene frühe Schaffen auszulöschen. Seine leidenschaftliche Malerei wurde nur von wenigen Kunstkennern geschätzt, und er war 1926 erst seit kurzer Zeit aus dem gesellschaftlichen Abseits ins Licht einer breiteren Öffentlichkeit getreten, nachdem er zu Beginn der zwanziger Jahre vom amerikanischen Kunstsammler Albert C. Barnes (1872–1951) entdeckt worden war. Vermutlich kaufte Im Obersteg in dieser Zeit auch *Nature morte au violon* (um 1922, Kat. 170). In den folgenden Jahren kamen sechs weitere Gemälde dazu. Von der frühen Landschaft aus Céret, *La route montante* (um 1921, Abb. 10), trennte er sich wieder, wohl weil es die formale und inhaltliche Geschlossenheit der von Figuren dominierten Werkgruppe gestört hätte.¹⁵ Möglicherweise erschien ihm die verzerrte Landschaft auch als zu extrem. Wie die Schwiegertochter Karl Im Oberstegs, Doris Im Obersteg-Lerch, berichtet, konnte sich der Sammler auch nicht mit der stark expressionistischen Malerei Ernst Ludwig Kirchners anfreunden. Trotz intensiver Korrespondenz und Freundschaft mit dem Künstler hielt er dessen Malerei vermutlich für zu weit gehend, ja für krankhaft. Das Gleiche galt ebenso für andere Vertreter des deutschen Expressionismus, die, mit der Ausnahme von Nolde, keinen Eingang in die Sammlung gefunden haben. Karl Im Oberstegs Liebe galt nicht der deutschen Kunst, vielmehr fühlte er sich künstlerisch wie auch gesellschaftlich und politisch zur französischen Tradition hingezogen. Dies war auch der Grund dafür, dass er kurz nach Ausbruch des Zweiten Weltkrieges seinen Wohnsitz von Basel nach Genf verlegte. Das Haus, das er sich im Gellert nur wenige Jahre zuvor erbauen liess, war ihm vielleicht zu nahe an der deutschen Grenze gelegen.

Der Aufstieg Chaïm Soutines löste in Frankreich eine wachsende Nachfrage nach Bildern französischer Expressionisten aus, zu denen auch Gen Paul zählt. Es erstaunt deshalb nicht, dass sich Karl Im Obersteg ebenfalls für die Kunst des Autodidakten vom Mont-



9 Karl Im Obersteg mit vier Bildern Chaïm Soutines



10 Chaïm Soutine, *La route montante*, um 1921, Öl auf Leinwand, 65 x 81 cm, Sammlung Rosengart, Luzern (ehemals Sammlung Im Obersteg)

parnasse lebhaft interessierte. Die Kollektion von über zehn Werken Gen Pauls bewegt sich inhaltlich zwischen den Stadtlandschaften Maurice Utrillos, den Pferderennszenen Raoul Dufys und den Porträts von gesellschaftlichen Aussenseitern Chaïm Soutines. Mit Letzterem verbinden Gen Paul auch technische Parallelen der «alla prima»-Malerei, bei der die Farben in einem Arbeitsgang meist unvermischt aufgetragen und nass in nass vermalt werden.

Etwa zeitgleich mit dem Ankauf von 85 Cézanne-Zeichnungen durch das Kupferstichkabinett Basel 1935 konnte sich Karl Im Obersteg für seine persönliche Sammlung ebenfalls bei Paul Guillaume den kleinformatigen Männerakt von Paul Cézanne sichern.

Ergänzend zur französischen Malerei erwarb der Sammler 1927 seine erste Plastik, das klassische Werk *Le printemps* (1910/11, Kat. 127) von Aristide Maillol und zehn Jahre später, 1938, *La petite ombre* (1880, Kat. 155) des künstlerischen Antipoden Maillols, Auguste Rodin.

SUCHE NACH MEISTERWERKEN

1923 realisierte Karl Im Obersteg mit dem Erwerb von Pablo Picassos *Arlequin assis* aus demselben Jahr einen ersten Höhepunkt seiner Sammeltätigkeit. Kaum hing das Meisterwerk in seiner Wohnung, empfand er es jedoch als «steif» und trennte sich noch im gleichen Jahr von ihm (Abb. 13, S. 14). Das Gemälde gelangte im Juni 1924 in die Sammlung von Karl Im Oberstegs Freund Rudolf Staechelin, wie er selbst ein leidenschaftlicher Basler Kunstsammler. Heute befindet es sich als Depositum der Einwohnergemeinde der Stadt Basel im Kunstmuseum Basel. Karl Im Obersteg erwarb noch 1923 *Arlequin* (1923), eine skizzenhaftere, leicht veränderte Fassung desselben Sujets (Abb. 11). Das grosse Gemälde zeigt die Figur in leicht melancholischer Stimmung, die dem Grundtenor der Sammlung Im Obersteg viel näher war als der selbstbewusste Ausdruck des Harlekins der ersten Version. Dessen ungeachtet trafen jedoch beide Bilder in ihrer klassizistischen Auffassung genau den Zeitgeschmack und gelangten schnell zu grosser Berühmtheit. Bis zum Tod von Karl Im Obersteg 1969 bildete *Arlequin* den unumstrittenen Höhepunkt der Sammlung.

Bereits 1925 kam ein weiteres Hauptwerk Picassos, die beidseitig bemalte Leinwand *Femme dans la loge / Buveuse d'absinthe* (1901, Kat. 147 und 148) in die Sammlung. Noch heute besticht die *Buveuse* als herausragendes Exempel der tief empfundenen Melancholie in Picassos Frühwerk. Bemerkenswert und charakteristisch zugleich ist, dass der Sammler sich nicht für die kubistische Phase Picassos begeisterte. Sein Interesse an der zur Geometrie oder Abstraktion tendierenden Kunst war nicht sonderlich ausgeprägt. Vielmehr ist Karl Im Oberstegs Vermächtnis der klassisch gefestigten, figurativen Malerei verpflichtet. *Femme dans la loge*, das Gemälde, das wohl zuerst entstanden ist, zeigt eine dominant in den Bildraum platzierte elegante Dame mit reich dekoriertem Hut. Ihr nicht mehr ganz junges Gesicht sticht realistisch hervor. Skizzenhaft-malerisch dagegen und zugleich von expressiver Pinselschrift durchwirkt erscheint die übrige Bildfläche.



11 Salon im Hause Karl Im Obersteg im Gellert, Basel

Obwohl Karl Im Obersteg eine Vorliebe für das frühe Schaffen Picassos zeigte, erwarb er 1936, eventuell aus finanziellen Gründen, ein kleineres Werk der weniger populären surrealistischen Phase, *Nu couché* (1934, Kat. 149). Die Plastik *La guenon et son petit* (1951, Kat. 150) rundete sodann in den fünfziger Jahren die kleine, aber hochkarätige Werkgruppe ab.

Zu einem zweiten Höhepunkt in seinen Erwerbungen setzte der ambitionierte Sammler 1936, kurz vor dem Zweiten Weltkrieg, an. Als Gegenüber für Picasso suchte er gezielt einen ebenso starken Vertreter der Moderne. Die Wahl fiel auf Marc Chagall (Abb. 12). Beispielhaft für Im Oberstegs leidenschaftliche und kompromisslose Sammeltätigkeit ist die nun folgende spannende Ankaufsgeschichte der Werke. Bereits 1927 gelangte als erstes Bild *Die Hochzeit* (1910, Abb. 13) in seinen Besitz. Im Herbst 1935 äusserte er gegenüber dem Künstler den Wunsch, *Die Hochzeit* gegen den *Juden in Grün* (1914, Kat. 38) aus dem Besitz des Künstlers zu tauschen: «Ich bin eben daran, meine Bilder etwas umzuhängen und hätte vor allem gerne einen typischen Chagall in meinem Wohnzimmer gegenüber dem Picasso. Seinerzeit als ich *Die Hochzeit* kaufte, glaubte ich, dass dieses Bild dorthin passen würde; es ist aber zu gross. Es scheint mir nun nicht ausgeschlossen, dass Sie eventuell auch Freude hätten, mein Bild, *Die Hochzeit*, gegen ein andres Ihrer früheren Bilder umzutauschen. Ich habe dabei an die grügelbe Gestalt gedacht, die nämlich in der Grösse und jedenfalls auch in der Farbe sehr gut in mein Wohnzimmer passen würde und möchte Sie nun bitten, mir in aller Offenheit zu sagen, wie Sie sich zu meinem Vorschlage stellen.»¹⁶ Obwohl ein Museum Interesse an diesem Bild gezeigt hatte, kam es im März 1936 zum vorgeschlagenen Tausch. Noch im Herbst desselben Jahres besuchte Karl Im Obersteg den Pariser Kunsthändler Alexandre Kagan-Chabchay¹⁷, bei dem er gleich vier Frühwerke aus dem Jahr 1914 von Chagall, die beiden Pendants zum *Juden in Grün*, den *Juden in Rot* (Kat. 39) und den *Juden in Schwarz-Weiss* (Kat. 40), sowie das an die Malerei Robert Delaunays gemahnende *Selbstbildnis* (Kat. 41) und die Landschaft *Über Witebsk*¹⁸ (Abb. 14) reservieren liess.

Dem gezielten Ankauf dieser bedeutenden Werkgruppe Chagalls ging 1933 eine grosse Chagall-Ausstellung in der Kunsthalle Basel voraus, in der auch die erwähnten Werke, damals noch im Besitz Alexandre Kagan-Chabchays, gezeigt wurden. Die Begleitbroschüre zur Ausstellung führte sie als verkäufliche Werke auf, was dem interessierten Karl Im Obersteg, der bereits im folgenden Jahr regelmässig mit dem Künstler korrespondierte und mit dessen Œuvre bestens vertraut war, aufgefallen sein muss. Auf den mutigen Ankauf fiel sodann auch ein Schatten, entbrannte doch in Bezug auf den *Juden in Schwarz-Weiss*, noch bevor das Gemälde im Besitz des Sammlers war, eine heftige Diskussion über seinen originären Charakter und somit auch über seinen Wert. Der gut informierte Karl Im Obersteg entdeckte eine zum Verwechseln ähnliche Fassung des *Juden in Schwarz-Weiss* in der Galleria Municipale in Venedig (Abb. 15). Unverzüglich stoppte er die Zahlung und verlangte beim Künstler eine Bestätigung über die Echtheit und Ursprünglichkeit seiner Fassung. Es stellte sich für ihn auch die Frage, ob die Existenz einer Kopie oder Variante nicht eine Wertminderung des Originals von 1914 zur Folge hätte. Chagall bestätigte



12 Die drei *Juden* von Marc Chagall im Salon von Doris und Jürg Im Obersteg an der Petersgasse in Basel



13 Marc Chagall, *Die Hochzeit*, 1910, Öl auf Leinwand, 98 x 188 cm, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris (ehemals Sammlung Im Obersteg)



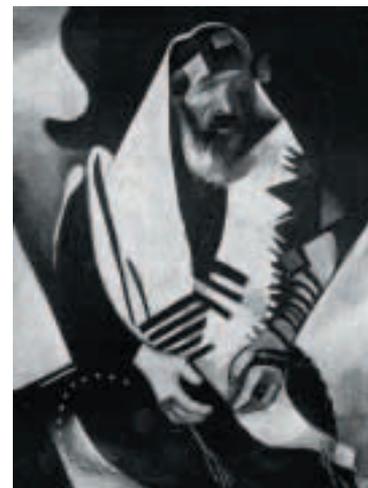
14 Marc Chagall, *Über Witebsk*, 1914, Öl auf Karton auf Leinwand, 70 x 91 cm, The Art Gallery of Ontario, Toronto, Ayala und Sam Zacks Collection (ehemals Sammlung Im Obersteg)



15 Marc Chagall, *Der Jude in Schwarz-Weiss*, 1922/23, Öl auf Leinwand, 104 x 84 cm, Galleria Municipale, Venedig

prompt per Telegramm: «Rabbin Chabchay fait 1914 venise variante 1923».¹⁹ Doch die Worte beruhigten Karl Im Obersteg noch nicht, denn die Lage schien ihm undurchsichtig. Zwei Abbildungen des Motivs des *Juden in Schwarz-Weiss* im Chagall-Katalog der Kunsthalle Basel von 1933 und in der Zeitschrift *Sélection de la vie artistique*²⁰ unterschieden sich kaum voneinander; die des Chagall-Kataloges gab das Gemälde aus dem Besitz von Kagan-Chabchay und jene in der *Sélection* das Werk in Venedig wieder. Dagegen entdeckte Im Obersteg in einer Publikation von Paul Fierens eine weitere Abbildung des Sujets, die sich von den beiden vorherigen zu unterscheiden schien und ihn vermuten liess, dass sogar drei Versionen dieses Bildes existierten.²¹ Tatsächlich wurde ihm dann 1946 die Existenz eines dritten *Juden in Schwarz-Weiss* im Art Institute of Chicago bekannt (Abb. 16). Am 1. November 1936 erklärte Kagan-Chabchay den Unterschied zwischen dem originalen Werk und einer Replik folgendermassen: Ersteres sei auf einen dicken Karton gemalt, der von einem Restaurator namens Ottoz abgetragen und auf Leinwand übertragen worden war. Die spätere Fassung habe Chagall direkt auf Leinwand gemalt. Karl Im Obersteg löste die Konfusion, indem er sich durch Augenschein von der Authentizität des Werkes überzeugen liess. Danach entschloss er sich zum Kauf, jedoch nur unter der Bedingung, dass ihm Kagan-Chabchay als Entschädigung für die Umtriebe das Bild *Festtag* (1914, Abb. 17) zusätzlich schenkte.²² Auch dieses Bild entfachte eine Diskussion, ob es sich dabei um das 1914 gemalte Original oder um eine später entstandene Variante handle. In New Yorker Privatbesitz war ein fast identisches Bild aufgetaucht, das sich von seinem Pendant nur durch etwas mehr Raum oberhalb des Rabbiners unterschied. Erneut stellte sich die Frage, welches der beiden Bilder 1914 und welches erst nach dem Krieg um 1923 entstanden war. Vom Künstler selbst hat sich zu diesem Thema die schriftliche Erklärung erhalten: «Ce tableau, comme tous les autres Rabbins de la même époque – qui figurent dans beaucoup de monographies – a été fait juste après mon retour de Paris à Vitebsk, en 1914. J’avais, en effet, été très impressionné par ces personnages dans la ville. Chacun de ces tableaux, comme je n’avais pas de toile, ont été faits sur cartons. Ces cartons ont été ensuite rentoilés. Ils ont été achetés par le collectionneur Kagan-Chabchaj, à Moscou, après mon exposition en 1915, je crois. Quand j’ai voulu partir, en 1922 pour Paris, j’ai demandé à ce collectionneur de prêter ses tableaux pour une future exposition en Europe avec l’obligation, bien sûr, de les lui rendre. Plus tard, poursuivi toujours par le même thème, j’ai fait, en 1922–23, en rentrant à Paris, sur toiles déjà, deux tableaux de la même série: 1. Le jour de fête 2. Le Rabbin en noir et blanc. Le tableau qui est maintenant au Musée de Westfalen est bien le premier que j’ai fait en 1914, en Russie.»²³

Sieben der insgesamt acht Bilder Chagalls, die sich einmal in der Sammlung Im Obersteg befanden, waren wichtige Frühwerke des Künstlers aus der Zeit in Russland. Karl Im Obersteg, der sie 1927 und 1936 erworben hatte, gehörte demzufolge zu den ersten Sammlern Chagalls im Westen. Bei den vier Gemälden, die in der Sammlung verblieben sind, handelt es sich um Darstellungen von Einzelfiguren. Dieses Motiv entpuppt sich über die Werkgruppe Chagalls hinaus als variantenreiches Leitthema der Sammlung und erscheint in den tragischen Figuren Soutines, den monumentalen Frauengestalten Picassos,



16 Marc Chagall, *Der Jude in Schwarz-Weiss*, 1922/23, Öl auf Leinwand, 117 x 89 cm, Art Institute of Chicago



17 Marc Chagall, *Festtag*, 1914, Öl auf Karton auf Leinwand aufgezogen, 100 x 81 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (ehemals Sammlung Im Obersteg)

den randständigen Menschen Gen Pauls, den Porträts von Rouault und Modigliani, dem Akt Cézannes, den expressionistischen Figuren Jawlenskys bis hin zu den vergeistigten Umsetzungen von dessen abstrakten Köpfen. Nach dem Krieg findet das Thema der Ver- einzelung in den zu absoluter Einsamkeit erstarrten Bildgegenständen Bernard Buffets und den monumentalen Einzelgestalten Dubuffets und Clavés seine Fortsetzung.

DIE NEUORIENTIERUNG NACH DEM ZWEITEN WELTKRIEG

Zwischen 1939 und 1945 erwarb Karl Im Obersteg keine Bilder. Die Grenzen waren geschlossen. Der Sammler wohnte nun – zusammen mit seiner Lebensgefährtin, der Innenarchitektin Denise Roulet – in einer herrschaftlichen und speziell für die Präsen- tation seiner Kunstsammlung hergerichteten Mietwohnung an der Cours des Bastions 4 in Genf (Abb. 18). Die Wände seiner Wohnräume liess er teils mit rotem Samt bespannen, der die Kunstwerke besonders intensiv zur Geltung brachte. Den Boden bedeckte ein sich kontrastreich von den roten Wänden abhebender beiger Teppich. Einige seiner wertvollen Kunstwerke hatte Karl Im Obersteg in einem Safe in Manchester in Sicherheit gebracht.²⁴

Nach dem Krieg machte er zuerst dort weiter, wo er 1939 aufgehört hatte. Er ergänzte seine Bestände mit Arbeiten von Soutine, Klee, Modigliani, Rouault und neu auch von Suzanne Valadon, deren Werk sich zur Pariser Stadtlandschaft ihres Sohnes Maurice Utrillo gesellte, die er bereits 1926 gekauft hatte. Paul Klee blieb neben Emil Nolde der einzige deutsche Künstler, der Eingang in die Sammlung fand und heute mit einer kleinen Werkgruppe von vier Arbeiten vertreten ist. Die zur Geometrie tendierende Malerei Klees hat der Sammler vermutlich über Alexej von Jawlensky schätzen gelernt, der mit dem Bau- hausmeister befreundet war. Die beiden Künstler, die sich 1924 gemeinsam mit Wassily Kandinsky und Lyonel Feininger zur Künstlergruppe «Die Blaue Vier» zusamme- geschlossen hatten, tauschten immer wieder Werke aus. Die Bauhaus-Ästhetik verlangte absolute Klarheit der Komposition und Farbe und zielte auf eine Geometrisierung der For- mensprache hin. Jawlensky, der sich mit seiner vergeistigten Malerei ebenfalls von der rei- nen Abbildung der gesehenen Wirklichkeit abgekehrt hatte, die Sprache der Geometrie am Motiv des menschlichen Antlitzes auslotete und mit den Mitteln der reinen Farbe nahezu endlos variierte, wurde denn auch angefragt, als Lehrer am Bauhaus mitzuwirken, was er jedoch ablehnte. Trotzdem blieb er mit Vertretern dieser Institution, mit Paul Klee, Lyonel Feininger und Wassily Kandinsky, befreundet und pflegte mit ihnen einen regen künstleri- schen Austausch. Innerhalb der Sammlung Im Obersteg sind es seine *Abstrakten Köpfe* und späten kleinformatischen *Meditationen*, die, ergänzt durch die Farbfeldmalereien Paul Klees, bereits unter Karl Im Obersteg eine zur Abstraktion tendierende Position der Malerei des 20. Jahrhunderts repräsentierten. Bei all diesen Werken war die Farbe von grösster Wichtigkeit. Dies sollte sich erst später, als Jürg Im Obersteg seine ganz persönliche Vision in die Sammlung hineinrug, ändern.



18 Die Hangung der Sammlung im Salon der Wohnung von Karl Im Obersteg, Cours des Bastions 4, Genf

NACHKRIEGSKUNST UND EXISTENZIALISMUS

Nach 1950 verlagerte sich die Sammelleidenschaft, die nun auch von Jürg Im Obersteg geteilt wurde, auf die Nachkriegskunst. Wieder handelte es sich um die eigenwillige Vorliebe für eine Malerei, die einen kritischen und oft auch anklagenden Blick auf unsere Gesellschaft warf. Ab 1951 gelangten in einem Zeitraum von etwa fünf Jahren 24 Gemälde des Malers Bernard Buffet in die Sammlung. Die umfangreiche und in ihrer Art einzigartige Werkgruppe bildet auch heute noch einen wichtigen Kernbestand der Sammlung. Die sperrige, teilweise plakative und engagierte Malerei des jungen Franzosen – er war damals knapp zwanzig Jahre alt – faszinierte Vater und Sohn Im Obersteg gleichermassen. Vor dem Hintergrund der Kriegsschrecken scheinen beide in dieser Kunst eine adäquate Ausdrucksform für das grosse Leid in der Welt gesehen zu haben. Zudem handelt es sich bei der Kunst Buffets um eine ausdrucksstarke, figurative Malerei, die uns mit einer betont depressiven Stimmung entgegentritt. Hans Christoph von Tavel beschreibt im Katalog der Sammlung Im Obersteg 1995 treffend den Wandel in der Sammlung: «So wie sich das Blatt in der Geschichte der Kunst gewendet hatte, so wandte sich auch das Blatt im Werdegang der Sammlung Im Obersteg: vom lebensvollen, packenden Expressionismus, der meditativen Kunst Jawlenskys und dem nachdenklichen, zauberhaft schönen Arlequin Picassos zum Existenzialismus, zur Askese, ja zum Depressiven.»²⁵

Mitte der fünfziger Jahre weckte die Kunst des Spaniers Antoni Clavé mit ihrer Tendenz zur Abstraktion, die jedoch immer auch betont malerischen Charakter behält, das Interesse der Sammler. Mit den Werken des Spaniers gelangte in die Sammlung wiederum sprühende Farbigkeit, die sich, ähnlich wie bereits bei Soutine oder Rouault, mit einer tief klingenden dunklen Palette paarte. Wie zuvor mit Bernard Buffet entwickelte sich mit Antoni Clavé eine Freundschaft, die Karl Im Obersteg durch seine letzten Lebensjahre begleitete. Die Korrespondenz mit dem Künstler verdeutlicht seine Positionierung, die sich mit dem Alter noch festigte: «J'ai été parfois bien triste de ne pouvoir mieux suivre votre développement. Les bonnes expositions en Suisse étaient rares. Giacometti m'a fait plaisir, mais d'autres prototypes comme vous m'ont manqué, et je suis las de voir des toiles de peintres qui sous le titre d'abstrait ou de surréaliste ne font que copier ce qu'ils ont volé, dont les œuvres se sont vendues pour des yeux qui ne savent regarder et n'ont encore jamais vu avec le cœur. Voyez, votre petit carton m'a apporté un peu de la lumière et de l'harmonie qui me sont absolument nécessaires pour la joie de ma vie.»²⁶

Eine Gegenposition zur oben kritisierten abstrakten Kunst nimmt die archaisch anmutende Gestalt *Effigie rocher fruiteux* (1958, Kat. 70) des spät berufenen Jean Dubuffet ein. Mit dieser Erwerbung im Jahr 1959 erwies Karl Im Obersteg jenen Bestrebungen der Gegenwartskunst des 20. Jahrhunderts seine Reverenz, die als Weiterführung einer expressiven Grundhaltung zu sehen sind und ganz direkt die unbewusste, rein kreative, nicht anerzogene oder auf der Konvention klassischer Schönheit beruhende Darstellungsweise propagierten. Die monumentale Gestalt in *Effigie rocher fruiteux* von Dubuffet, dem Entdecker, Förderer und ersten Sammler von «Art brut», ist beispielhaft für

die unmittelbare Aussagekraft dieser «Kunst im Rohzustand» (Dubuffet). Die in verschiedenen Brauntönen gehaltene frontale Figur ist in keiner Weise ausgestaltet, sondern scheint sich erst im schöpferischen Auge des Betrachters zu vollenden.

Im gleichen Jahr gesellten sich zwei kapitale Beispiele von Antoni Tàpies' so genannten «Mauer»- oder «Wandbildern» zum Bestand (Kat. 179 und 180). Die Werke belegen einen ganz neuartigen Umgang mit bisher in der Malerei nicht verwendeten Materialien. Das Einbeziehen von Sand und verschiedenen Bindemitteln in eine reliefartige Komposition verleiht diesen grossformatigen Gestaltungen sinnliche, ja haptische Qualitäten. Als logische Konsequenz seiner Liebe zur Farbe und ihrer Materialität, die Karl Im Obersteg beim konzentrierten Betrachten von Details mittels eines kleinen Passepartouts, den er bei Ausstellungsbesuchen auf sich trug, zelebrierte, setzte er sich noch im Alter von 75 Jahren mit der ungewohnten Materialkunst einer jungen Künstlergeneration auseinander.

DIE LETZTE PHASE

Nach dem Tod von Karl Im Obersteg erbte Jürg die Kunstsammlung. Er hatte sich bereits in den fünfziger Jahren aktiv und engagiert am Aufbau der Buffet-Kollektion beteiligt und sich für Ankäufe der jüngeren Vertreter der «Ecole de Paris» eingesetzt. Nun agierte er, unterstützt von seiner Frau Doris Im Obersteg-Lerch, in alleiniger Verantwortung. Vorerst knüpfte er am Vorhandenen an und suchte zur Abrundung des Bestandes gezielt Ergänzungen: Er erwarb je ein Aquarell von Paul Signac und Emil Nolde. In Erinnerung an persönliche Begegnungen mit Marianne von Werefkin in seiner Kindheit kaufte er zwei kleinere, aber charakteristische Werke dieser bedeutenden Künstlerin, die seiner Ansicht nach die treibende Kraft der russischen Exil-Künstler in Ascona war. Das feine Blatt *Witwe auf der Bank* (1907, Kat. 186) konnte Doris Im Obersteg-Lerch für die Sammlung sichern. Jürg Im Obersteg entdeckte des Weiteren Louis Soutter, einen Aussenseiter der Gesellschaft, und war vor allem von dessen Fingermalereien fasziniert. Die Blätter *Vierges du pharaon* (1937–1942, Kat. 176) und *Volagie* (1937–1942, Kat. 177) setzen Akzente der «Art brut» in der Sammlung. Von Kurt Seligmann, den er als Kind auch kennen gelernt hatte, folgten *Minuet* (1961, Kat. 163) und *La Ronde* (1961, Kat. 162), in deren hektischen Tanzszenen er einen Totentanz sah. Die Bestände der jüngeren Generation der «Ecole de Paris» ergänzte er mit zwei Kompositionen von Gustave Singier und fügte den *Natures mortes* von James Coignard (Kat. 59 und 60) drei abstrakte Kompositionen hinzu.

Jürg Im Obersteg setzte aber auch neue Akzente. Sein Geschmack deckte sich nicht immer mit demjenigen seines Vaters, der einen ausgeprägt sinnlichen Zugang zur Kunst hatte und besonders an farblichen Problemen und malerischen Qualitäten interessiert war. Jürg Im Obersteg dagegen hatte eine intellektuelle, analytische Art, sich mit Kunst auseinander zu setzen, was sich in seiner Passion für den Konstruktivismus und Suprematismus zeigte. In den siebziger Jahren führte diese Liebe zu Ankäufen von Arbeiten auf Papier von Alexander Rodtschenko (Kat. 156) und Theo van Doesburg (Kat. 69). Diese Neuausrichtung hätte vermutlich dem Geschmack seines Vaters nicht entsprochen, der ein

dezidiertes Gegner des Konstruktivismus war. Für ihn war diese Kunstrichtung keine Kunst, sondern lediglich Geometrie und kalte Konstruktion. Seine Leidenschaft für die Kunst der Konstruktivisten konnte Jürg Im Obersteg deshalb erst nach dem Tode seines Vaters und leider bloss ansatzweise zum Ausdruck bringen, denn ihm war nur noch eine relativ kurze Lebenszeit beschieden. Heute ist jedoch dank der Initiative von Doris Im Obersteg, die mit ihrem Gatten die Liebe zur geometrischen Kunst teilte, eine feine und qualitätvolle Gruppe von suprematistischen Arbeiten auf Papier aus den zwanziger Jahren zusammengelassen, die dem Kernbestand der Sammlung ihres Schwiegervaters eine weitere spannungsvolle Dimension verleihen.



19 *Le printemps* von Aristide Maillol, ausgestellt im Wichterheer-Gut, Oberhofen am Thunersee

DIE AUSSTRAHLUNG DER SAMMLUNG

Die Sammlung Im Obersteg ist über einen Zeitraum von sieben Jahrzehnten entstanden und schmückte bis zum Tod von Jürg Im Obersteg die privaten Wohnräume der Familie. Bereits zu Lebzeiten der Sammler wurden Werke an Ausstellungen und an die Kunstmuseen in Bern und Basel geliehen. An der *Schweizerischen Landesausstellung 1964* in Lausanne, als acht Hauptwerke in der Ausstellung *Chefs-d'œuvre des collections suisses de Manet à Picasso* im Palais de Beaulieu vertreten waren, wurde die Sammlung erstmals von einer breiten Öffentlichkeit wahrgenommen. Für die Ausstellung warb ein Plakat in Weltformat mit dem Hauptwerk der Sammlung Im Obersteg, dem in zarten und gleichwohl leuchtenden Pastellfarben gehaltenen *Arlequin* von Pablo Picasso. Er schmückte auch den Umschlag des umfangreichen Ausstellungskataloges. Die Basler Kunstsammlung hatte somit im Kreis der prominentesten Schweizer Privatsammlungen ihren Platz gefunden. 1975 fand im Kunstmuseum Bern die erste umfassende Präsentation statt. Zu diesem Anlass wurden die Bestände auch in einer Publikation erfasst. Nach weiteren zwanzig Jahren fand die Sammlung im Wichterheer-Gut in Oberhofen am Thunersee ein neues Domizil (Abb. 19, 20). Dort waren die Werke von 1995 bis Herbst 2002 jeweils während der Sommermonate in stilvollen historischen Räumen zu sehen. In Zusammenarbeit mit der «AG Kultur- und Sportzentrum Wichterheer» und dem Berner Kunstmuseum, das die Sammlung restauratorisch und technisch betreute, konnte während sieben Jahren ein bescheidenes, aber feines Ausstellungsprogramm im Wichterheer-Gut verwirklicht werden.²⁷ Klimatische Bedingungen und finanzielle Schwierigkeiten führten zum Entscheid, diesen besinnlichen Ort wieder zu verlassen. Nach sorgfältigem Erwägen entschloss sich der seit 1992 tätige Stiftungsrat, die Basler Sammlung in ihre Heimatstadt zurückzuführen.



20 Die Hängung der Sammlung in den Räumen des Wichterheer-Guts, Oberhofen am Thunersee

1 Cuno Amiet brachte von seinem prägenden Aufenthalt im bretonischen Städtchen Pont-Aven (1892–93), gewissermassen als Vermittler der französischen Avantgarde, eine neuartige und blühende Farbigekeit in die Schweizer Malerei. Er beeinflusste sowohl hiesige als auch deutsche Künstler und wirkte auf verschiedene Sammlerpersönlichkeiten unseres Landes ein, etwa auf Oscar Miller oder Karl Im Obersteg.

2 Siehe auch Annemarie Monteil, «Sammlung Karl und Jürg Im Obersteg», in: *Die Kunst zu sammeln. Schweizer Kunstsammlungen seit 1848*, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 1998, S. 153–160.

3 Brief vom 16. November 1920, Archiv Cuno Amiet, Oshwand.

4 Karl Im Obersteg erwarb das Bild *Der Cellospieler (Lorenz Lehr)* 1919. Siehe Brief von Cuno Amiet, 23. August 1919, in dem er sich für die 7000 Franken bedankt und sich freut, dass *Der Cellospieler* nun zu Karl Im Obersteg komme (Archiv der Sammlung Im Obersteg [SIO], Depositum im Kunstmuseum Basel).

5 Noch 1938 muss sich *Der Cellospieler* im Besitz Im Oberstegs befunden haben, da nach Ende der Jubiläumsausstellung Cuno Amiets in der Kunsthalle Basel ein Bild mit diesem Titel an Karl Im Obersteg zurückgegeben wurde. Schriftliche Bestätigung vom 20. Juli 1938, Staatsarchiv Basel.

6 Ferdinand Hodler verband mit Cuno Amiet zwischen 1898 und 1904 eine intensive Freundschaft. Mit Alexej von Jawlensky war Hodler seit einem Besuch des Russen im Jahre 1905 bekannt. Jawlensky suchte Hodler auf der Durchreise nach Frankreich auf. Als er 1915 im Exil in St-Prex weilte, haben sich die beiden Künstler öfter in Genf getroffen. In dieser Zeit nahm Jawlensky auch wieder Kontakt mit Amiet auf, den er von München her kannte. 1915 stellten sie gemeinsam im Kunstsalon Wolfsberg in Zürich aus. Karl Im Obersteg organisierte im November 1921 den Verkauf eines Gemäldes von Hodler aus Jawlenskys Besitz. Im selben Jahr malte Cuno Amiet für den Sammler das kleine Aquarell *Variation nach Jawlensky* (Kat. 4).

7 Das Bild *Gelehrter und Mädchen* befindet sich heute nicht mehr in der Sammlung Im Obersteg. Es wurde in den fünfziger Jahren an die Galerie Beyeler, Basel, verkauft und gelangte 1958 ins Kunstmuseum Düsseldorf.

8 *Abstrakter Kopf: Apoll* (1931, Kat. 110); *Variation: Der orange Weg* (1916, Kat. 101). Die kleinformatige späte *Meditation N. 33* (1935, Kat. 115) erwarb Jürg Im Obersteg 1972 in der Galerie Mercury in London.

9 Geschenke Jawlenskys an die Sammler sind: *Weiblicher Kopf* (verschickt 1925, Kat. 104); *Abstrakter Kopf: Inneres Schauen Grün-Gold* (1926, Kat. 107); *Abstrakter Kopf: Rosa-Hellblau* (1929, Kat. 109); *Kleiner Abstrakter Kopf* (1933, Kat. 112); *Mein Fenster* (1933, Kat. 113); *Meditation N. 30* (1934, Kat. 114); *Meditation N. 133* (1935, Kat. 117).

10 *Blumenstillleben*, 1915 (Alexej von Jawlensky. *Catalogue Raisonné of the Oil Paintings*, Bd. 2, London 1992, Nr. 723) verschenkte Karl Im Obersteg. *Abstrakter*

Kopf («Morgen»), 1925 (Jawlensky 1992, Nr. 1230) wurde am 26. Juni 1981 bei der Galerie Kornfeld, Bern, verkauft.

11 Folgende Werke waren früher einmal in der Sammlung Im Obersteg: Cuno Amiet, *Der Klavierspieler (Hans Münch)*, 1917, Standort unbekannt; *Der Cellospieler (Lorenz Lehr)*, 1919, Standort unbekannt; *Die Obsternte*, 1926, 1931 in München verbrannt; Ferdinand Hodler, *Schwörender (Studie zu «Einmütigkeit»)* um 1913, Privatbesitz; Emil Nolde, *Gelehrter und Mädchen*, 1920, Kunstmuseum Düsseldorf; Marc Chagall, *Die Hochzeit*, 1910, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris; *Festtag*, 1914, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; *Über Witebsk*, 1914, The Art Gallery of Ontario, Toronto; Pablo Picasso, *Arlequin assis*, 1923, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum; *Arlequin*, 1923, Privatbesitz; Chaïm Soutine, *La route montante*, um 1921, Sammlung Rosengart, Luzern; Henri Rousseau, *Porträt eines Kindes*, Standort unbekannt. Von diesem Gemälde Rousseaus existiert eine Photographie in einem Photoalbum der Sammlung. Möglicherweise ist das Bild über den Pariser Galeristen Paul Guillaume in die Sammlung gekommen. Vermutlich haben sich weitere Werke in der Sammlung befunden, die uns jedoch auf Grund mangelnder Dokumentation nicht bekannt sind.

12 Paul Guillaume war einer der führenden Galeristen für moderne Kunst in Paris. Er vertrat in Paris wirkende ausländische Künstler der «Ecole de Paris» wie Modigliani, Picasso, Soutine und französische Maler wie Cézanne, Derain, Matisse, Renoir, Rousseau und Utrillo (siehe Waldemar George, *La Grande Peinture contemporaine à la Collection Paul Guillaume*, Paris o. J. [1929]). Paul Guillaume war auch der Herausgeber der galerieeigenen Zeitschrift *Les Arts à Paris*, die zwischen 1918 und 1935 erschien und in der er wiederholt über Soutine schrieb (diesen Hinweis verdanke ich Andreas Meier). Die Sammlung von Paul Guillaume gelangte 1966 als Schenkung an den Louvre in die Orangerie. Zu Paul Guillaume siehe auch: Marc Restellini, «Modigliani et Paul Guillaume», in: *Modigliani, l'ange au visage grave*, Ausst.kat. Musée du Luxembourg, Paris 2002–03, S. 167–171.

13 Eine Ausnahme bildet eine fauvistische Landschaft, deren Zuschreibung noch heute nicht geklärt ist und die aus diesem Grund nicht in den vorliegenden Katalog aufgenommen wurde. Das Bild ist jedoch noch unter Karl Im Obersteg in die Sammlung gekommen.

14 Der Grund dafür, dass Karl Im Obersteg keine Werke von Matisse erwarb, liegt möglicherweise auch in den bereits damals hohen Preisen des Franzosen, die das Budget des Sammlers deutlich überstiegen. Ihm standen nur begrenzte finanzielle Mittel für seine Sammeltätigkeit zur Verfügung. Dass er sich der Kunst des Aussenseiters Chaïm Soutine zuwandte, ist wohl nicht nur auf seinen Sinn für dessen malerische Qualitäten, sondern auch auf pekuniäre Gründe zurückzuführen.

15 Die Verehrung Karl Im Oberstegs für die Kunst des Russen blieb auch in späten Jahren ungetrübt. In einem Brief an den Soutine-Sammler Jacques Guérin in Paris, der bei einer Auktion Soutines *Le petit pâtissier* angekauft hatte, gratulierte er ihm und teilte ihm mit, dass er selbst

im Jahr 1933, als er *L'enfant de cœur* bei Paul Guillaume erworben hatte, eigentlich noch *Le petit pâtissier* hatte kaufen wollen. Doch Guillaume weigerte sich, ihm auch dieses Gemälde zu überlassen, da er sich, wie er erklärte, nicht von zwei ihm so wichtigen Werken gleichzeitig trennen könne (Karl Im Obersteg an Jacques Guérin, Genf, 23. Juni 1962, Archiv der SIO, Depositum im Kunstmuseum Basel).

16 Karl Im Obersteg an Marc Chagall, Basel, 23. Oktober 1935, Archiv der SIO, Depositum im Kunstmuseum Basel.

17 Der russische Sammler Kagan-Chabchay, der Bruder von Alexandre Kagan-Chabchay, war einer der ersten Sammler von Chagall in Moskau. Er wollte ein Museum jüdischer Kunst gründen, und in Hinblick auf dieses Projekt hatte er u. a. die Werke *Über Witebsk, Festtag* und *den Juden in Schwarz-Weiss* direkt beim Künstler gekauft. Nach der Revolution übergab er Chagall einige seiner Werke, damit dieser sie zur Aufbewahrung seinem Bruder, Alexandre Kagan-Chabchay, der 1922 aus Russland ausgewandert war und sich in Paris niedergelassen hatte, übergebe. Hier erwarb 1936 Karl Im Obersteg die Werke.

18 Das Gemälde wurde vermutlich zu einem unbekanntem Zeitpunkt verkauft. Bis mindestens 1946 muss es sich, wie auch *Festtag*, noch in der Sammlung Im Obersteg befunden haben, erscheinen beide doch in einem Schreiben des Sammlers an James Johnson Sweeney, den Direktor des Museum of Modern Art in New York, in Zusammenhang mit den Vorbereitungen einer Chagall-Retrospektive (Brief von Karl Im Obersteg an James Johnson Sweeney, 8. Januar 1946, Archiv der SIO, Depositum im Kunstmuseum Basel). Der Grund, weshalb sich Karl Im Obersteg von den beiden Werken wieder trennte, liegt wohl in den reduzierten Platzverhältnissen seiner Genfer Wohnung. Durch die Diskussion um den originären Charakter des *Juden in Schwarz-Weiss*, die anlässlich der Retrospektive in New York, als Im Obersteg im Ausstellungskatalog eine weitere Fassung des Bildes aus dem Art Institute of Chicago entdeckte, erneut entbrannte, wurde das Vertrauen des Sammlers zu Chagall tief erschüttert. So erscheint es durchaus möglich, dass diese Spannungen den Verkauf von Werken begünstigten.

19 Telegramm im Archiv der SIO, Depositum im Kunstmuseum Basel.

20 *Sélection de la vie artistique* 8 (1929), Nr. 6 (April).

21 Paul Fierens, *Marc Chagall*, Paris 1929.

22 Das Bild erscheint in der Literatur mit unterschiedlichen Titeln. Neben der französischen Übersetzung *Jour de fête* ist es auch unter dem Titel *Citronen Rabbiner* bekannt. Karl Im Obersteg verkaufte es 1951 über die Galerie Rosengart, Luzern, an das Kunstmuseum Bern. Von dort gelangte es 1956 erneut an die Galerie Rosengart (an Zahlung für den Ankauf des Gemäldes *Dédié à ma fiancé* von Marc Chagall). 1972 kam es in den Besitz der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

23 Marc Chagall an Siegfried Rosengart, 13. Januar 1966 (Kopie), Archiv der SIO, Depositum im Kunstmuseum Basel. Siehe auch das Schreiben des Luzerner Galeristen Siegfried Rosengart an Karl Im Obersteg, 18. Dezember 1965, sowie dessen Antwort vom 22. Dezember 1965 und den Brief von Marc Chagall an Siegfried Rosengart vom 13. Januar 1966, Archiv der SIO, Depositum im Kunstmuseum Basel.

24 Folgende Werke befanden sich noch zu Beginn des Jahres 1946 in Manchester in einem Safe: *Der Jude in Grün* und *Der Jude in Schwarz-Weiss* von Chagall, *Arlequin* und *Buveuse d'absinthe* von Picasso, *L'enfant de cœur* von Soutine, *Nature morte au broc* und *Nu* von Derain sowie ein Porträt von Derain, das sich heute nicht mehr in der Sammlung befindet (Brief von Karl Im Obersteg an James Johnson Sweeney, 8. Januar 1946, Archiv der SIO, Depositum im Kunstmuseum Basel).

25 Hans Christoph von Tavel, «Zur Sammlung», in: Michael Baumgartner / ders., *Die Sammlung Karl und Jürg Im Obersteg*, Bern 1995, S. 27.

26 Brief von Karl Im Obersteg an Antoni Clavé, Genf, 17. Februar 1964, Archiv der SIO, Depositum im Kunstmuseum Basel.

27 Massgeblich beteiligt am Museumsbetrieb im Wichterheer-Gut waren Hans Christoph von Tavel, damaliger Direktor des Kunstmuseums Bern und Vizepräsident der Stiftung Karl und Jürg Im Obersteg, und Markus Ryser, Präsident der «AG Kultur- und Sportzentrum Wichterheer».