

Maja Sacher

Autor(en): Franz Meyer
Quelle: Basler Stadtbuch
Jahr: 1989

<https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/4381b03c-1206-4f6b-86bb-8386a4f8cb06>

Nutzungsbedingungen

Die Online-Plattform www.baslerstadtbuch.ch ist ein Angebot der Christoph Merian Stiftung. Die auf dieser Plattform veröffentlichten Dokumente stehen für nichtkommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung gratis zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrücke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger schriftlicher Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des vorherigen schriftlichen Einverständnisses der Christoph Merian Stiftung.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

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

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

<https://www.baslerstadtbuch.ch>

Maja Sacher

Als der Deutsche Emil Waldmann um 1915 die «Geographie der modernen Sammlungen» skizzierte¹, erschien ihm «die industriell arbeitende Schweiz» in allen Kulturdingen recht fortschrittlich. «Das reiche Basel» jedoch, im Vergleich etwa zu Zürich, Winterthur oder Solothurn, wo es «moderne» Sammler gab, sei «durch Tradition der alten Kunst verhaftet». Erstaunlich dann aber, dass vier Jahrzehnte später nicht die erwähnten drei Städte, sondern gerade Basel als der Ort der lebendigsten Auseinandersetzung mit Kunst der Moderne in der Schweiz gelten durfte. Alles, was in dieser Stadt nach den fünfziger Jahren geschah: die weitere produktive Arbeit im Bereich von Kunstmuseum und Kunsthalle, der viel aktivere Galeriebetrieb und die spektakuläre Entwicklung der Kunstmesse «Art», die Basel geradezu zum internationalen Kunsthandelszentrum machte, profitierte von dieser Voraussetzung, von diesem grundlegenden Mentalitätswandel.

Der Umschwung zwischen 1915 und den fünfziger Jahren kam nicht von aussen und kam nicht von selbst. Es waren einzelne, die ihn zustande brachten, nämlich namhafte Künstler, danach die zwei grossen Pioniere eines neuen Kunstverständnisses: Wilhelm Barth und Georg Schmidt, ferner einige Sammler neuer Kunst: Rudolf Staechelin, Charles Im Obersteg, Raoul La Roche, Emanuel und Maja Hoffmann, Oskar und Annie Müller-Widmann, Marguerite Hagenbach. Für den jeweiligen Beitrag zum erwähnten Mentalitätswandel ist nicht nur der verschiedenartige Charakter der Sammlungen von Bedeutung, sondern auch der verschiedene Zeitpunkt ihrer «Veröffentlichung»: So ging von den Staechelin-Leihgaben, die seit 1936 im Kunstmuseum hingen (mit Unterbrüchen

während des Kriegs) eine Art von Dauerwirkung aus. Bei anderen grossartigen Sammlungen wie La Roche und Hagenbach jedoch blieb es bis zu den grossen Schenkungen an das Kunstmuseum (La Roche 1952, 1956, 1963, Hagenbach 1967) bei der Wirkung im engeren Freundeskreis.

Am frühesten aber trat die beispielhafte Sammlerleistung von Emanuel und Maja Hoffmann in Erscheinung, schon 1930, nach der Rückkehr des Sammlerpaars aus Brüssel nach Basel. Emanuel Hoffmann hatte damals die Präsidentschaft im Kunstverein übernommen und bemühte sich aktiv um ein besseres Verständnis der Gegenwartskunst in der Stadt: diese öffentliche Stellungnahme eines prominenten Mitbürgers war von grösster Bedeutung. Und als er – schon 1932, an einem Autounfall – gestorben war, setzte seine Witwe sich mit allen Kräften dafür ein, dass, wie sie damals schrieb, «die Flamme», die er «im Basler Kunstleben angefacht» hatte, nicht wieder erlösche².

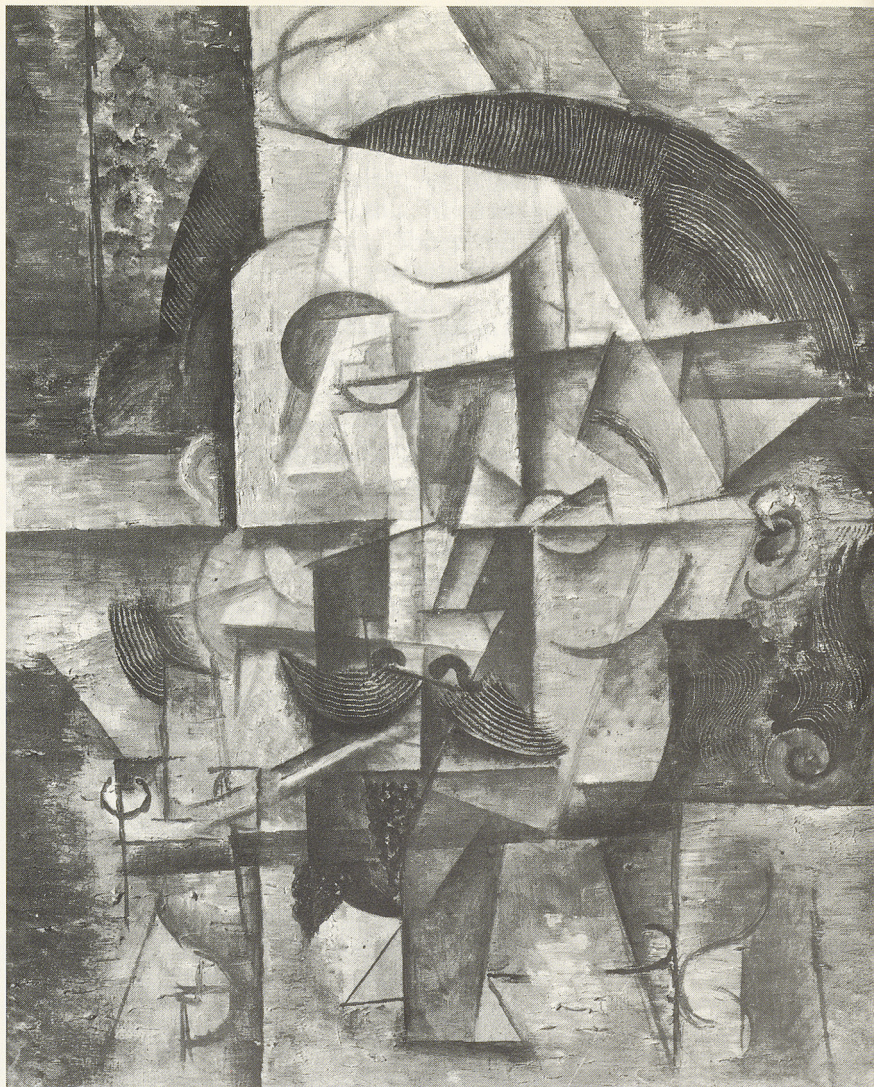
Darum sind die Impulse hier am grössten und nachhaltigsten. Maja Hoffmann, die 1934 Paul Sacher heiratete, war von da an die souveränste Förderin des Neuen. In der Reihe jener Persönlichkeiten, deren Wirken mit der Änderung der Einstellung zur Kunst auch ein wahrhaft neues Kapitel der Basler Kulturgeschichte eröffnete, ist sie eine der wichtigsten. Hauptabschnitte dieses Wirkens sind die Gründung der Emanuel Hoffmann-Stiftung, der Ausbau der Stiftungssammlung über Jahrzehnte hinweg und die tatkräftige Unterstützung von Georg Schmidts Ankaufspolitik während fast seiner ganzen Museumsära. Darüber hinaus zählen Schenkungen bedeutender Werke an das Kunstmuseum und schliesslich der Bau des Museums für Gegenwartskunst. Auf all

dies ist zurückzukommen. Mit Recht ist nun der Klosterplatz im St. Alban-Tal neben dem Museum für Gegenwartskunst nach ihr benannt worden.

Maja Sacher wurde am 7. Februar 1896 als Tochter des Architekten Fritz Stehlin geboren. Sie wollte Architektin werden wie der Vater. Aber es gab für Frauen noch keine Lehrstelle. So begann sie mit der Bildhauerei, zuerst in München, arbeitete dann in Paris bei Bourdelle, später in Brüssel bei Oskar Jaspers. Als Künstlerin war sie tätig bis zur Lebensmitte, still für sich zwar, ohne die Werke öffentlich zu zeigen, obwohl sie doch Ergebnisse von eindrucklicher Qualität hätte vorweisen können.

1920 hatte sie sich mit Emanuel Hoffmann verheiratet, drei Kinder wurden geboren. 1924 zog das Paar nach Paris, wo sie als Künstlerin ja bereits zuhause war, 1926 nach Brüssel. Und hier begann das Sammeln, sicher eine Gemeinschaftsleistung zweier verschiedenartiger Temperamente. Am Beginn: Chagalls «Acrobate», ein damals neues Bild, und Picassos kubistische «Mademoiselle Léonie». Es gab in der Schweiz vorher schon zwei grosse Sammler, die als Künstler begonnen hatten und sich dann mehr und mehr für die überragende Kunst anderer einsetzten: Hedy Hahnloser und Josef Müller. In ähnlicher Weise hat Maja Hoffmann ihre eigene Kreativität in produktivem Umgang mit Kunstwerken ihrer Zeit umgesetzt.

Als die Hoffmanns nach Basel zurückkehrten, umfasste die Sammlung unter vielem anderen Werke von Miró und Klee, eine Gruppe von Hauptwerken Max Ernsts und das ausserhalb Belgiens grösste Ensemble flämischer Expressionisten. Vieles kam dazu: vorerst weitere Picasso und Klee, Braque, Arp, Ensor. Nach dem Tod Emanuel Hoffmanns gab es eine «Gedächtnisausstellung» der Sammlung in der Kunsthalle. Mit Wilhelm Barth, dem Konservator, blieb Maja Hoffmann verbunden und arbeitete mit an der dem Andenken ihres Mannes gewidmeten Braque-Ausstellung im Frühling 1933. In diese Zeit fiel auch der Entschluss, eine Emanuel Hoffmann-Stiftung zu gründen. Die Absicht war, wie die Stiftungsurkunde festhält: «das Wichtigste der Tätig-



keit meines Mannes einigermassen weiterführen zu können». Sein Einfluss hatte beruht auf «Lebensbejahung» und auf «Weite des Herzens und Geistes». Auf diese Sätze folgt in der Urkunde die entscheidende Feststellung: «Besonders in unserer Stadt, wo die Neigung besteht, das Gestern als das einzig Gültige zu betrachten, und wo das Vertrauen auf das Heute und Morgen so schwach ist, scheint mir diese Bejahung der Gegenwart und die Zuversicht auf die Zukunft von ganz besonderer Wichtigkeit.» «Darbietung von Kunstwerken von nur grösster Qualität der jeweiligen Epoche» sei das Mittel, um «diese Bejahung ... anschaulich zu machen.» So

△ Pablo Picasso, Le poète, 1912. «In Dankbarkeit und Freude» schenkte Maja Sacher dieses Bild der Stadt nach der Picasso-Abstimmung. Dazu schrieb sie: «Der grossartige Einsatz unserer Bevölkerung, insbesondere der Jugend, für den Erwerb der beiden Picasso-Bilder hat den Ruf Basels als Kunststadt neu gefestigt.»

soll «der allgemeinen inneren Not» der Zeit eine «Gegenwehr» geboten werden. Aus dem Stiftungsertrag seien darum «Werke von Künstlern zu kaufen, die sich neuer, in die Zukunft weisender, von der jeweiligen Gegenwart noch nicht allgemein verstandener Ausdrucksmittel bedienen». Diese Ankäufe «sollen durch dauernde Ausstellung öffentlich sichtbar gemacht werden, um das Verständnis für die jeweils neuesten künstlerischen Ausdrucksmittel in breiteren Schichten zu wecken und zu vertiefen».

Dafür erschien, den engen Beziehungen zum Kunstverein entsprechend, anfänglich die Kunsthalle als der geeignete Ort. In der Folge fehlte dort aber der Platz für eine dauernde Präsentation mehr und mehr. Zugleich brauchte Georg Schmidt, der neue Leiter des Kunstmuseums seit 1939, mit dessen Engagement sich die Stifterin nach dem Tod von Barth am meisten solidarisch fühlte, Unterstützung am neuen Ort. So kam 1940 eine vorbildliche Depositumsvereinbarung zwischen Stiftung und Kunstmuseum zustande, die dem Museum alle Freiheit zu einer wirkungsvollen Ausstellung im Rahmen der eigenen Bestände lässt und die sich heute auch im neuen Haus, dem Museum für Gegenwartskunst, produktiv auswirkt.

Als die Stiftung 1940 ins Museum einzog, besass sie schon über 20 Werke von Braque, Klee, Chagall, de Smet, Gromaire, Max Ernst, Arp, Mondrian, van Doesburg, Pevsner, Moholy-Nagy, Taeuber, Le Corbusier, Walter Bodmer. Man kann sich vorstellen, welche Reaktion dieser «Vortrupp» der grossen Kunst der Zwischenkriegszeit damals ausgelöst hat. Es folgten Picasso, Delaunay, de Chirico, Miró, Dalí, Schwitters, Eggeling, Vantongerloo, Lohse, Bill, Giacometti, Calder. Ohne die von der Stiftungssammlung provozierte Auseinandersetzung mit neuer Kunst bei den Museumsbesuchern und in der Kunstkommission hätte Georg Schmidt seine Ankaufspolitik kaum durchsetzen können. Auch für die Schenkungen (vor allem La Roche, Müller-Widmann, Hans Arp, Marguerite Arp-Hagenbach), die ja verantwortlich sind für den eigentlichen Qualitätssprung zum grossen internationalen Niveau, haben die Stiftungsbestände das richtige Kli-

ma geschaffen. Und in der Ahnenreihe des 1968 durch Hans Grether ermöglichten Dauerdepositums eines Viertels der Alberto Giacometti-Stiftung, auch das von kapitälen Wert, nimmt die Giacometti-Erwerbung der Emanuel Hoffmann-Stiftung von 1950 einen Ehrenplatz ein.

Das aber war nicht der einzige Beitrag zum spektakulären Sammlungswachstum. Von Bedeutung ist auch Maja Sachers Tätigkeit als Mitglied der Kunstkommission, die alle Ankaufsentscheidungen trifft, von 1940 bis 1964, also während fast eines Vierteljahrhunderts. Mit ihrer «unbeirraren Festigkeit und Gradlinigkeit», bescheinigte ihr Georg Schmidt, sei sie so «etwas wie das Rückgrat» dieser Kommission gewesen⁴. Ganz in seinem Sinn setzte sie sich für kapitale Erwerbungen ein, zum Beispiel von Chagall und von Picasso, auch mit finanzieller Überbrückungshilfe. Und 1959 gehörte sie zu jener Kommissionsminderheit, die sich von Anfang an positiv einstellte zum Schenkungsangebot Still, Rothko, Newman, Kline der National-Versicherungs-Gesellschaft. Eigene Schenkungen kamen hinzu, so Calders «Grosse Spinne» zum Universitätsjubiläum 1960. Das schönste aber war der im Enthusiasmus über den Picasso-Entscheid der Basler Stimmbürger von 1967 gefasste Entschluss, der Stadt mit einem kapitalen Geschenk zu danken. Das war ihr über Nacht eingefallen; am Morgen telefonierte sie und stand eine Stunde später da mit Picassos «Poète», seither eines der Hauptstücke der Kubistensammlung⁵.

Künstlerfreundschaften waren ein wesentlicher Lebensinhalt. Tagelang in der Stille von Mondrians Atelier zu sitzen, zuzuschauen bei der Arbeit, war für sie eine wichtige Hilfe nach Emanuel Hoffmanns Tod, ein Jahr später demjenigen ihres zehnjährigen Sohnes. Besonders eng blieb die Beziehung zu Arp und Sophie Taeuber, schliesslich zu Braque. Seit der Heirat mit Paul Sacher war aber die Musik ebenso wichtig geworden wie die bildende Kunst, und zu ihren Künstlerfreunden kamen die Musikerfreunde. Der «Schönenberg», das Haus, das Maja Sacher nach eigenen Plänen bauen liess und wo nun die Sammlung hing, wurde zum Treffpunkt für

alle, zum Mittelpunkt eines internationalen künstlerischen Bezugsnetzes. Im freundschaftlichen Kontakt mit den vielen bedeutenden bildenden Künstlern und Musikern zählte aber nicht nur die Hochstimmung des Schöpferischen, sondern stets auch die Anteilnahme an Lebensschwierigkeiten und Sorgen. Eine grosse Zahl von Künstlern wurde über Jahrzehnte hinweg materiell grosszügig unterstützt und gefördert. Weder beschränkte sich aber diese Hilfsbereitschaft auf finanzielle Unterstützung, noch kam sie bloss prominenten Künstlern zugute: die ganz persönliche Fürsorge für Menschen aus dem Freundeskreis oder der Familie war Maja Sacher ein Anliegen.

In der Nachkriegszeit steigerten sich die Verpflichtungen durch Konzerte, kulturelle und internationale Kontakte. Die bildende Kunst stand dabei weniger im Mittelpunkt. Zwar kaufte jetzt die Emanuel Hoffmann-Stiftung mit noch grösserem Einsatz, in den meisten Fällen Werke von Künstlern ersten Rangs: der Ecole de Paris, später beispielsweise von Tàpies, Chillida, Twombly, Noland, Arakawa, Al Held, noch später von LeWitt, Tuttle, Baldessari, Nauman, Long, Darboven, Dieter Roth, Mangold, Ryman und Serra. Die Entscheidung lag im wesentlichen bei Maja Sacher, die sich also mit allem auseinandersetzte. Und doch fehlte ihr, wenigstens während der sechziger Jahre, das ihr gewohnte nahe Verhältnis zum künstlerischen Geschehen. Sie litt unter der Distanz. Um so mehr zählten dann Fälle, wo der Kontakt, wie beispielsweise 1971 bei einem Besuch bei Sarkis, auch Lebensatmosphäre einschloss. Bedeutungsvoller und ergiebiger aber wurde in diesem Sinne die Beziehung zu Jean Tinguely und Bernhard Luginbühl. Wohl weil das Künstlerische gerade bei diesen beiden in ostentativer Weise als physisch empfundene Lebenswirklichkeit den Alltag durchdringt, vermochten sie ein Stück jener Kunstwelt, die Maja Sacher als junge Künstlerin einmal erlebt hatte, erneut zur Gegenwart zu machen. In solcher wiederhergestellter Nähe war sie auch aufs neue gefordert als mütterlich-freundschaftliche Partnerin der Künstler. Beim Brückenschlag zur Lebenswelt der bildenden Kunst spielte darüber hin-

aus die Freundschaft mit Werner Düttelin eine grosse Rolle. Ein «Wesensgemässes», «notwendig wie Essen und Trinken», sei die Kunst in ihrem Leben gewesen, sagte Maja Sacher einmal zu Annemarie Monteil⁶. Gerade zu einem so verstandenen «Wesensgemässen» konnte Düttelin mit seiner ausserordentlichen kreativen Mobilität wie kein anderer immer wieder aufs neue den Kontakt herstellen.

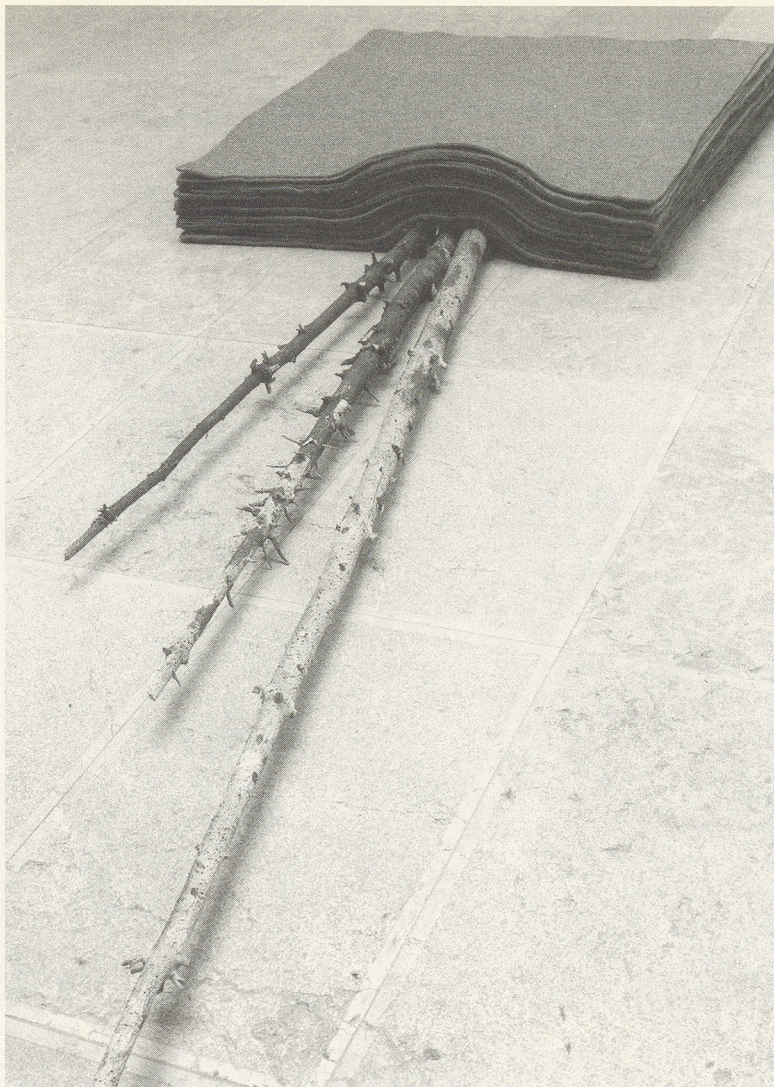
Von dieser neuen Position aus war sie wiederum zum Handeln bereit. Zwei Entscheidungen zählen besonders, die eine gegenüber Beuys, die andere jene, die schliesslich zum Museum für Gegenwartskunst führte. Als Beuys im Sommer 1969 zur Einrichtung seiner Ausstellung «Zeichnungen und kleine Objekte» in Basel war, kam es zum ersten entscheidenden Kontakt mit ihm und seinem Werk: Ein wahrer Schock sei das gewesen, berichtete sie später. Die Bahn war nun offen für die Beuys-Ankäufe der Emanuel Hoffmann-Stiftung (8 Arbeiten) und für die «grosse» Ausstellung («Werke aus der Sammlung Ströher»), finanziert von Maja Sacher und veranstaltet durch die Emanuel Hoffmann-Stiftung. Man darf wohl behaupten, dass mit dieser Ausstellung für das Kunstmuseum und für die Auseinandersetzung mit Kunst in Basel ein ganz neues Kapitel begonnen hat, wiederum also auf Grund entscheidender Hilfe von Maja Sacher.

Als vier Jahre später Giuseppe Panza di Biumo eine fünfzehnjährige Leihgabe seiner wichtigsten Sammlungsbestände aus der



Maja Sacher.





△ Joseph Beuys, Schneefall, 1965. Ankauf der Emanuel Hoffmann-Stiftung 1970.

Minimal und Conceptual Art anbot, falls man dafür eine Fabrikhalle zur Verfügung stellen könne, war Maja Sacher sofort interessiert und danach von einem Besuch in Varese so begeistert, dass sie sagte: «Die Panza-Sammlung nach Basel holen, das möchte ich noch zustande bringen im Leben!» Als die beiden alten Fabrikgebäude im St. Albantal gefunden waren und die Christoph Merian Stiftung sich bereit erklärt hatte, durch Umbau des einen Teils und Neubau des anderen ein Museum zu erstellen, übernahm Maja Sacher zusammen mit ihren Kindern die Kosten. So entstand das Museum für Gegenwartskunst, nun nicht mehr hauptsäch-

lich für die Panza-Leihgaben (nur wenige Werke sind geblieben), sondern als zweites Haus für alles, was im Altbau des Kunstmuseums keinen Platz mehr finden konnte, das heisst für den neuen Teil – zahlenmässig den Hauptteil – der Emanuel Hoffmann-Stiftung und für die Werke seit Mitte der sechziger Jahre in der Museumssammlung. Mit einer Ausstellung der gesamten Bestände der Stiftung wurde der Bau an Maja Sachers 84. Geburtstag im Februar 1980 eröffnet. Nichts Halbherziges war an ihr. Die «Bejahung der Gegenwart und die Zuversicht auf die Zukunft», von denen die Rede ist in der Stiftungsurkunde, waren ihr selbstverständlich. Ihre natürliche Autorität schöpfte aus dem vollen ihres Wesens. In der Erinnerung erscheint sie geradezu als Mensch von olympischem Zuschnitt, einer Pallas Athene vergleichbar, sowohl werkkundig als auch kämpferisch, so wie die Göttin, aber auch parteiisch wie sie, souverän zur Geltung bringend, was ihr als wertvoll erschien.

Anmerkungen

- 1 Emil Waldmann, Sammler und ihresgleichen, Berlin 1920, S. 29. Der Aufsatz «Sammler», aus dem die Stelle stammt, war erstmals ein paar Jahre zuvor publiziert worden.
- 2 Brief an Alfred Flechtheim, zit. in Erika Billeter, Leben mit Zeitgenossen, Die Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung, Basel 1980, S. 11.
- 3 Abgedruckt in den Katalogen des Kunstmuseums: «Zwanzig Jahre Emanuel Hoffmann-Stiftung 1933–1953», 1953, S. 12 f., und «Die Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung», 1970, S. 8 f., ferner in Erika Billeter, a. a. O. S. 348.
- 4 Zit. nach Christian Geelhaar, Würdigung am Gedenkgottesdienst, in: Paul Sacher, Maja Sacher-Stehlin, Zur Erinnerung an meine unvergessliche Frau, Privatdruck, Pratteln 1989, S. 19.
- 5 Bei der Schenkung im Dezember 1967 teilte mir Maja Sacher mit, man hätte früher gesagt, es könnte sich um das Bildnis Guillaume Apollinaires handeln. Zehn Tage später konnte ich Picasso darüber befragen. Er verneinte das entschieden: das Bild stelle keinen *bestimmten* Dichter dar, sondern einfach *einen* Dichter (vgl. meinen Text im Katalog des Kunstmuseums «Picasso aus dem Museum of Modern Art New York und Schweizer Sammlungen» von 1976, S. 52). Leider hat Willy Rotzler in der Apollinaire-Sondernummer des «DU» (Zürich, 3/1982, S. 63) die überholte Apollinaire-Legende erneut bekräftigt.
- 6 Annemarie Monteil, Maja Sacher – eine Frau träumte Wirklichkeit, Basler Zeitung, 10.8.89, S. 3.