

Bereicherung der Öffentlichen Kunstsammlung

Autor(en): Franz Meyer
Quelle: Basler Stadtbuch
Jahr: 1979

<https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/d389b9f2-787e-4f63-9fd6-859297163514>

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>

BEREICHERUNG DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG

DAS VERMÄCHTNIS SCHWARZ VON SPRECKELSEN

Für die meisten Basler Kunstfreunde bedeutete die Ausstellung «Bilder und Zeichnungen aus der Sammlung Schwarz von Spreckelsen», die das Kunstmuseum vom 25. März bis zum 29. April 1979 zeigen konnte, eine Überraschung. Einzelne Werke waren früher in Ausstellungen der Kunsthalle zu sehen gewesen; wer das Haus am Gellerthügel nie besucht hatte, besass jedoch keine Vorstellung von der Sammlung als ganzer, einer der schönsten Basler Privatsammlungen. Allerdings handelte es sich bei der Ausstellung im Kunstmuseum auch wieder um eine Auswahl; die Sammlung ist breiter angelegt, umfasst ebenfalls schöne Möbel und Kunstgegenstände, sowie andere Bilder, Zeichnungen und Plastiken, vor allem einen hervorragenden Bestand an Werken Alfred Heinrich Pellegrinis. Die Auswahl im Kunstmuseum jedoch hatte ihren besonderen Sinn: Alle diese Bilder und Zeichnungen sollen einst als Vermächtnis dem Kunstmuseum und damit der Öffentlichkeit zugute kommen. Darüber hinaus durfte der Präsident der Kunstkommission bei der Eröffnung der Ausstellung auch bekanntgeben, dass Edvard Munchs «Strasse in Åsgårdstrand» das Hauptwerk im Vermächtnisbestand, schon jetzt als Geschenk der beiden Sammlerinnen, der jetzt 92jährigen Frau Si-

grid Schwarz von Spreckelsen und ihrer Tochter, Frau Sigrid Katharina Schwarz, dauernd ins Kunstmuseum gelange. Nach der Ausstellung hat das Bild, das man als ein Hauptwerk Munchs und wohl auch als ein Hauptwerk der Kunst um 1900 überhaupt bezeichnen kann, im Kunstmuseum seinen Platz als unbestrittener Höhepunkt der Munch-Gruppe und als eines der Spitzenwerke unserer Expressionisten-Sammlung gefunden.

Im wesentlichen geht die Sammlung auf Fritz Schwarz von Spreckelsen zurück. Seit seinem Tod vor 31 Jahren wurde sie von seiner Frau und seiner Tochter nicht nur vorbildlich verwahrt und gepflegt, sondern gelegentlich auch mit Neuerwerbungen, die aus dem selben Sammlergeist stammen, bereichert. Dem Gefühl der Verantwortung für die ererbte Sammlung, in deren Zusammenstellung die Wesensart einer starken Persönlichkeit von grosser musischer Begabung weiterlebt, entsprang auch der Entschluss, den Hauptbestand der Öffentlichkeit zukommen zu lassen, der Entschluss zum Vermächtnis.

Fritz Schwarz von Spreckelsen als Kunstsammler

Fritz Schwarz bedeutete die Kunst keine bei-läufige Lebensbegleiterin. An der Basler

Gewerbeschule hatte sein Lehrer, der Basler Maler Fritz Schider, dessen zwei zauberhafte Stilleben-Aquarelle zum Vermächtnis gehören, sein künstlerisches Talent erkannt. Selbst Künstler zu werden hätte Fritz Schwarz verlockt. Aus Verantwortung der Familie gegenüber entschloss er sich aber für die kaufmännische Laufbahn und wurde aus bescheidenen Anfängen in kurzer Zeit zum bedeutenden Handelsherrn.

Das gab ihm die Möglichkeit zum Sammeln. Die massgebenden Erwerbungen setzten 1920 mit Hodler-Zeichnungen ein, gefolgt von Hodler-Bildern: 1924 der «Geschichtsschreiber», 1925 der Entwurf zur «Liebe» und der «Montanasee». Auch zum Ankauf des Giacometti-Aquarells, der eindrucksvollen Nestor-Studie von Marees und der Meyer-Amden-Zeichnung kam es in den frühen zwanziger Jahren. Wenn wir uns weiter an die Werke im Vermächtnis halten, so gelangten danach 1928 das mächtige Gauguin-Bild und das Sandreuter-Aquarell in die Sammlung, 1930 die Aktstudien Rodins und eines der Schider-Aquarelle, schliesslich 1935 Munchs «Strasse in Åsgårdstrand» und 1927 das Studienblatt Gauguins. Einen Sondercharakter hat in der Sammlung das Stilleben mit dem toten Rebhuhn vom Utrechter Romanisten Jan-Baptist Weenix: 1940 erhielt es Fritz Schwarz von Spreckelsen als Geschenk von Robert von Hirsch zu seinem 60. Geburtstag.

Rodins «Frère et sœur», eine Plastik, die in idealer Entsprechung zu den beiden aquarellierten Zeichnungen steht, wurde 1950, nach dem Tode des Sammlers, von Frau und Tochter erworben.

Offensichtlich folgte Fritz Schwarz beim Sammeln keiner fixen Leitidee. Schöne alte Möbel und Antiquitäten fanden sein Interesse ebenso wie die Bilder und Zeichnungen aus ganz verschiedenen Herkunftsbereichen. Er fasste

seine Entschlüsse spontan, meist in betonter Unabhängigkeit von der Meinung auch seiner Freunde. Man darf annehmen, dass sich für ihn beim Sammeln sein eigener Maler-Jugendtraum in anderer Form erfüllte und er in allem, was er erwarb, die Entsprechung zum eigenen Wesen suchte.

Fritz Schwarz war ein geselliger Mensch und stand in Kontakt auch mit vielen Kunstfreunden und Künstlern. Als Mitglied des Kunstkredits von 1941 bis 1943 nahm er lebhaft Anteil an der Auseinandersetzung mit den damals aktuellen künstlerischen Fragen. Von Bedeutung für die Sammlung wurde besonders die Beziehung zu drei Baslern: Zu Wilhelm Barth, Otto Fischer und zu Alfred Heinrich Pellegrini. Mit dem um ein Jahr jüngeren Maler Pellegrini, einem ebenso begeisterten Jäger wie Fritz Schwarz, verband ihn herzliche Freundschaft. Seit den zwanziger Jahren erwarb er zahlreiche Bilder und Zeichnungen dieses Künstlers, darunter viele hervorragende Werke. Da der Maler ja im Kunstmuseum repräsentativ vertreten ist, soll dieser Teil der Sammlung nach dem Willen der heutigen Eigentümerin als Vermächtnis an die Universität Basel gehen. Die zum Teil sehr grossformatigen Bilder werden im Universitätsgebäude, zu dessen Architekturstil da und dort Verwandtschaft besteht, einst zur wohl besonders schönen Wirkung kommen.

Es ist interessant, dass Wilhelm Barth, der als Leiter der Kunsthalle von 1909 bis 1934 mit seiner pionierhaften Ausstellungstätigkeit mehrere Generationen von Basler Kunstfreunden zur Auseinandersetzung mit moderner Kunst anregte, auch mit Fritz Schwarz während längerer Zeit in Beziehung stand und für ihn eine besondere Rolle spielte. In diesen Zusammenhang gehört der Ankauf des Gauguin-Bildes aus der von Wilhelm Barth veranstalteten Retrospektive von 1928. Noch per-



sönlicher war die Beziehung zu Otto Fischer, dem Direktor (damals «Konservator») des Kunstmuseums von 1927 bis 1938. Die Familien waren eng befreundet, und es herrschte ein reger Kontakt. Fritz Schwarz nahm zum Beispiel auch grossen Anteil an den Fragen, die der Museumsneubau stellte und die Otto Fischer naturgemäss besonders beschäftigten.

Edvard Munch: Strasse in Åsgårdstrand. Öl auf Leinwand. 87 × 114 cm.

Für die Schwarzsche Sammlung ist von Bedeutung, dass, wie ausdrücklich vermerkt wird, 1935 der Ankauf des Munch-Bildes auf Fischers Rat zustande kam. Bestimmt hätte



Hans Sandreuter:
Barke am
Lago Maggiore.
Aquarell über
Bleistift.
17,5 × 26 cm.



Fritz Schider:
Pflirsiche.
Aquarell.
20,7 × 28,5 cm.

sich der damalige Museumsleiter über die jetzige Schenkung ganz besonders gefreut.

Bedeutung von Edvard Munchs Werken

Bei Munch denkt man allerdings auch wieder an Wilhelm Barth, der den Künstler 1922 mit seiner Kunsthalle-Retrospektive in Basel eingeführt hatte, und an Pellegrini, der sich 1927 als Mitglied der Kunstkommission sehr aktiv für jenen Doppelankauf des Kunstmuseums einsetzte, den man damals mit Stolz als erste Erwerbung aus der internationalen Gegenwartskunst bezeichnete, denjenigen von Munchs 1913 gemaltem «Bildnis der Frau Kaethe Perls» und der 1918 entstandenen «Küstenlandschaft». Beides sind Bilder aus der Zeit nach der grossen Lebenskrise des Künstlers und belegen die naturmächtige Vitalität der zweiten Schaffenshälfte in hervorragender Weise. Im Gedanken an die offensichtlichen Beziehungen des «späteren» Munch zu Pellegrinis eigener Kunst und derjenigen vieler gleichaltriger Schweizer Maler versteht man die besondere Aktualität, welche diesen Bildern in den zwanziger Jahren zukam. Im Kunstmuseum ist später, in den Direktionsjahren Otto Fischers, die «Szene aus Ibsens Gespenstern» von 1906 dazugekommen, einer der Entwürfe für die von Max Reinhardt inszenierten Aufführungen in den Berliner Kammerspielen. Vor dieser Theaterszene lässt sich im Gegensatz zu den früheren Erwerbungen die Hintergründigkeit und seelische Spannungsintensität von Munchs entscheidender Schaffensphase erleben. Aber es handelt sich selbstverständlich nicht um ein Bild vom Rang der 1902 gemalten «Strasse in Åsgårdstrand», einem wirklichen Hauptwerk.

In den neunziger Jahren waren bei Munch jene berühmten Bilder entstanden, in denen der Mensch dramatisch konfrontiert wird mit jener Irrationalität, die dem eigenen Wesen



Jan Baptist Weenix: Hängendes Rebhuhn. Öl auf Leinwand. 50 × 39,5 cm.

entsteigt: Der Triebhaftigkeit, die ihn überwältigt, der Eifersucht, die ihn isoliert, der Angst, die ihn in Todesstarre versetzt. Allerdings fehlen die Gegenmotive glücklichen Seins keineswegs, besonders bei den verschiedenen Figuren und Gruppen des Lebensfrieses. Eine neue Stufe erreichte Munch jedoch in den Bildern nach der Jahrhundertwende: Jetzt schien er ohne dramatisch inszenierte psychologische Situation auszukommen. Dabei zeigt aber gerade «Strasse in Åsgårdstrand» von 1902 (ähnlich wie die «Vier Mädchen auf der Brücke» von 1905), dass die Spannung keineswegs verschwunden ist, nur eingegangen in eine Form, die beide Pole, denjenigen des Glücks und denjenigen der Gefährdung, umschliesst.

Charakteristische Werke einzelner Künstler

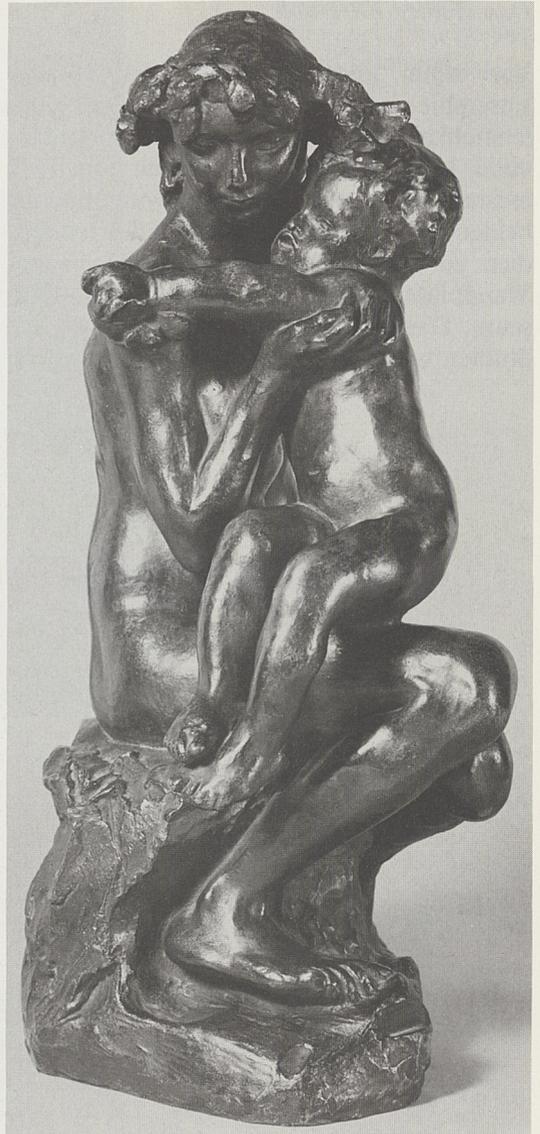
Im Bestand der Werke, die einst als Vermächtnis ins Kunstmuseum gelangen werden, befinden sich einige wichtige und für den Künstler charakteristische Einzelwerke sowie einige grössere oder kleinere Gruppen, die im Sammlungszusammenhang einmal eine besondere Rolle spielen werden. Unter den Einzelwerken sind die Aquarelle von Sandreuter und Giovanni Giacometti besonders zu erwähnen sowie von Meyer-Amden die

beidseitig auf einem Blatt befindliche Studie einer Knabenfigur mit abgewinkeltem rechtem Arm, in Bezug gesetzt zum Kompositionsentwurf eines Glasbildes. Oft werden Werke, die für die Galerie bestimmt sind, begleitet von Zeichnungen und Aquarellen, die ins Kupferstichkabinett gelangen, so bei Gauguin, wo zur mächtigen «Synthèse» der «Bretonischen Heuerinnen» ein grosses, aquarelliertes und doppelseitig mit Bleistiftstudien locker gefülltes Skizzenblatt dazukommt. In unserem immer noch allzu schmalen



museumseigenen Bestand von Bildern der Nach-Impressionisten wird insbesondere das Gemälde eine wichtige Rolle spielen, das aus der letzten Arbeitsphase in der Bretagne, nach Gauguins Aufenthalt in Arles stammt und das zeigt, mit welcher Entschiedenheit der Künstler flächige Umsetzung durch Aktivierung der kurvigen Kontur zur Verstärkung des kompositionellen Ausdrucks benutzt. Die Betonung der Serpentine macht das eindrucksvolle Bild ausserdem zum wichtigen Dokument im Vorfeld des Jugendstils.

Auch bei Rodin bringt das Vermächtnis eine Bereicherung für den Galeriebestand und für das Kupferstichkabinett. Im Galeriebestand ergänzt «Frère et sœur» einen Schwerpunkt, der auf erste Ankäufe von 1906 und 1920 zurückgeht und Hauptwerke wie «La grande ombre», «Les bourgeois de Calais» und «L'homme qui marche» umfasst. Eine wichtige Seite Rodins, das Intime und Spielerische, die «Frère et sœur» beide vertritt, fehlt aber bei den durchwegs monumentalen Werken, die wir besitzen. Vor dieser kleineren Plastik lässt sich beobachten, welche natürliche Ausdruckskraft, Frische und Anmut der Bildhauer dem jugendlichen Körper mitteilen konnte, ohne damit ins Gefällige abzugleiten. Alle Lebendigkeit stammt aus der plastischen Kraft der Modellierung, der Spannung zwischen den verschiedenen Körperachsen, dem Ineinandergreifen von Körpervolumen und genaustens bestimmten Zwischenräumen. Vor den bisherigen monumentalen Rodin-Plastiken her fiel es nicht leicht, eine Brücke zur gleichzeitigen Malerei zu schlagen, schon weil eine Ausstellung in den selben Räumen Schwierigkeiten bereitet. Ganz anders bei «Frère et sœur», einem Werk, das man sich ausgezeichnet in mittelgrossen Bildersälen und in der Nachbarschaft schöner Bilder denken kann.



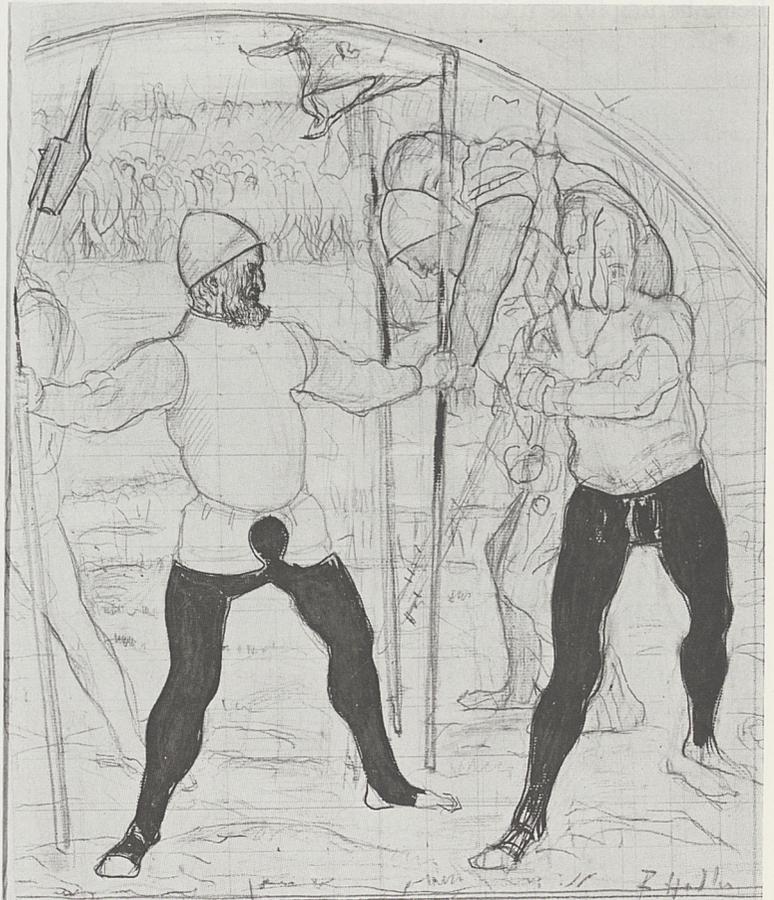
Auguste Rodin: Frère et sœur. Bronzeplastik.
38,5 × 21 × 18,5 cm.

Linke Seite:
Paul Gauguin: Bretonische Heuerinnen. Öl auf
Leinwand. 74 × 93 cm.

Das Hodler-Ensemble

Vor allem aber darf man das Hodler-Ensemble als Gruppe verstehen. Für das Kupferstichkabinett zählen besonders das lichtvolle, kräftig gegliederte Aquarell zum 1887 entstandenen Gemälde *«Die Lawine»* und die beiden farbigen, bildhaft durchgeführten Studien zu den 1900 vollendeten Marignano-Wandbildern im Schweizerischen Landesmuseum. Dazu kommen die Einzelfiguren: die Studien zu einem der *«Lebensmüden»* von

1892, die Studie zu einer der Frauenfiguren der *«Empfindung»* von 1901/02, und *«Der Trommler»* von 1917 (eine Darstellung des Gastwirts Barthélemy Dussez). Für den Galeriebestand unserer im Schweizer Vergleich ja nur mittelgrossen Hodler-Sammlung werden die drei Bilder, die zum Vermächtnis gehören, einst einen Wachstumsschub bedeuten, der, trotz der viel geringeren Zahl, nicht weit hinter dem Gewicht des Geldner-Vermächtnisses von 1958 zurückbleibt. Dabei zählt sowohl die hervorragende Bedeutung jedes Bildes als

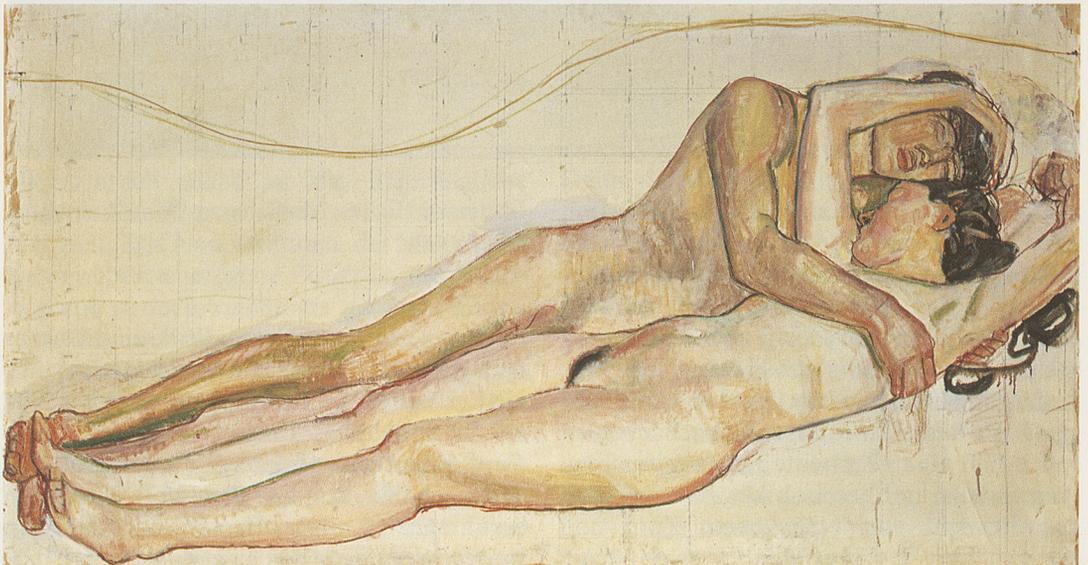


Ferdinand Hodler: Entwurf zu Marignano (Kriegerstudie). Bleistift, Farbstifte und Deckfarbe. 35,2 × 29 cm.



Ferdinand Hodler:
Der Geschichtsschreiber.
Öl auf Leinwand.
65 × 62 cm.

Ferdinand Hodler:
Die Liebe (Studie).
Öl auf Leinwand.
90 × 170 cm.





auch seine Funktion innerhalb der bisherigen Sammlung.

Beim «Geschichtsschreiber», der frühen, dramatischen Selbstdarstellung, lässt sich der Bogen am leichtesten schlagen: Offensichtlich besteht eine Verbindung zu einem Hauptwerk im bisherigen Bestand, zu dem im selben Jahr gemalten Bild «Das mutige Weib». Bei beiden spürt man eine verwandte Lebensstimmung, dargestellt in der heroisch kämpfenden Frau und in dem von verhaltenem Zorn und Aktionsdrang erfüllten Mann. Aus beiden

Ferdinand Hodler: Montanasee. Öl auf Leinwand.
65 × 80 cm.

Figuren spricht ein rabiater Wille zum Durchhalten in extremen Notsituationen.

Hodler hatte den Auftrag angenommen, für die Gaststube der «Taverne du Crocodile» in Genf Bilder der «Escalade» zu malen, vor allem jene Szenen, die dem Volk durch die berühmten «Cortèges historiques» bekannt waren. Wohl ganz aus eigener Initiative liess

er zwei «Beobachter» der historischen Ereignisse auftreten: den «Philosophen» und den «Geschichtsschreiber». Die Figur des «Geschichtsschreibers» im zeitlosen antiken Gewand am Boden hockend, scheint sich – wie Haltung und Ausdruck zeigen – dem populären Festzugsthema gegenüber jedoch bald verselbständigt zu haben. Auch die Benutzung zur Selbstdarstellung weist auf eine komplexe Thematik hin, mit der sich Hodler identifizieren konnte oder musste. Anders als bei den «Lebensmüden» oder der «Eurhythmie» aus den neunziger Jahren bedeutet die antike Gewandung keine Idealisierung, welche die Figuren der Wirklichkeit enthebt; eher erfüllt Gewandung und Aufmachung (das Hockmotiv, das grobe, schwärzliche Korpertuch, die nackten Beine am Boden) das Vorstellungsbild von Diogenes. In willentlicher Armut, aller Bedürfnisse ledig, aber erfüllt vom Anspruch auf Wahrfähigkeit wie der griechische Philosoph, dessen Darstellung in Raffaels «Schule von Athen» (zusammen mit der Darstellung von Heraklit und Pythagoras) Hodler angeregt haben mag, verfolgt der Chronist der Ereignisse. Sicherlich widmet er sich als «Geschichtsschreiber» weder Quellenstudien, noch reiner Vergegenwärtigung der Historie. Da Hodler sich aber offensichtlich nicht an die ursprüngliche Rolle eines blossen «Escalade»-Kommentators hielt, darf man vermuten, der Maler habe die gegenwartsbezogene Funktion des Historiographen doch vielfältiger gesehen: Einerseits hält dieser moderne Diogenes den Heutigen mahnend den Spiegel des Vergangenen vor, andererseits beobachtet er Tagesereignisse in erregter Wachheit und trägt sie ins Buch der Geschichte ein. Der Mahner, der seine Exempel aus der Geschichte schöpft, und der Chronist unserer Gegenwart erscheint aber zugleich auch als ein Prophet im alttestamen-

tarischen Sinn (man denkt dabei an Propheten und Sibyllen auf Michelangelos Sixtindecke), überwältigt von der Schau jener Bedrohung, welche den Fehlern der Gegenwart entsteigt. Insofern ist die Figur des «Geschichtsschreibers» bezogen sowohl auf Vergangenheit, aber auch auf Gegenwart und Zukunft.

Abgesehen vom «Blick ins Unendliche» im Treppenhaus fehlen im Kunstmuseum grosse Kompositionen Hodlers. Die im Format der endgültigen Fassung entsprechende Studie zu einem der Paare der «Liebe» von 1907/08 wird erlauben, die für Hodler monumentale Dimension der Figurendarstellung auch innerhalb der Bilderhängung anschaulich zu machen. Es handelt sich um die Studie zum Paar rechts aussen in der ursprünglichen Dreipaar-Komposition, nach Liebesverlangen und Vereinigung in den beiden ersten Paaren der Urfassung, stellt es die Intimität nach dem Liebesakt dar, wo – so Hans Mühlestein und Georg Schmidt – «zwei deutliche gesonderte Individuen menschlich vereinigt geblieben sind».

Beim dritten Hodler-Bild denkt man an unsere herrliche Reihe der Bergdarstellungen, die, abgesehen vom «Niesen» von 1910 alle auf das Geldner-Vermächtnis zurückgehen. «Die Dents du Midi von Chesières aus» von 1912 und «Die Dents Blanches bei Champéry in der Morgensonne» von 1916, die dem Datum nach am ehesten in die Nähe des «Montanasees» gehören, sind jedoch Bergbilder ohne Vordergrund, der freien Sicht von einer Anhöhe aus entsprechend. Wie auch bei andern Montanalandschaften benützte Hodler hier die ausgeprägte Geländeterrasse, auf der auch der Bergsee liegt, als kontinuierlich in die Tiefe führende Vordergrundpartie, im Mittelgrund, noch in der unteren Bildhälfte, abgeschlossen durch einen Horizont, hinter dem erst die

Walliser Berge in Erscheinung treten, keine Berg-Individuen, sondern zwei mannigfach gegliederte Ketten, eine nähere und eine fernere, beide aber in grosser Distanz. Die unaufdringliche Inszenierung, die jedes Pathos vermeidet, lässt uns in nachdrücklicher Weise teilhaben am grossen und vielfältigen Geheimnis, das dieses Bild mitteilt, dem Geheimnis des Raumes, der den Menschen umgibt.

Sechs Bilder, acht Aquarelle, acht Zeichnungen und eine Skulptur waren ausgestellt. Man kann der Zahl der Werke nach also gewiss nicht von einer grossen Veranstaltung spre-

chen. Trotzdem bleibt sie als eine der schönsten Ausstellungen in Erinnerung. Das Überraschende daran war der glückliche Zusammenhang der doch äusserlich recht verschiedenartigen Werke. Auch darin bewährte sich die durchgehend hohe künstlerische Qualität des Gesammelten.

Für die Basler Kunstfreunde handelte es sich allerdings nicht nur um eine schöne Ausstellung; das sehr starke Interesse, das sich beim Publikum fand, darf man auch als ein Ausdruck der Freude über das grossartige Munch-Geschenk und das in Aussicht gestellte Vermächtnis verstehen.