

Die CD-ROM Edition von „Interaction of Color“ bietet jedoch sowohl für Kunstlehrer, Kunsthistoriker, Studenten als auch für interessierte Laien eine mehr als akzeptable Möglichkeit, sich mit der Welt der Farben und den Ideen Albers' vertraut zu machen.

NOMI BERKOWITS
Heidelberg

Niklaus Stoecklin, 1896-1982; von Christoph Vögele. Erinnerungen von Noemi Luscher-Stoecklin. (Anlässlich der Ausstellungen Kunstmuseum Winterthur und Museum für Neue Kunst Freiburg i.Br. 1997). Basel: Wiese 1996; 278 S., 277 Abb. davon 90 in Farbe, ISBN 3-906664-13-9 (broschiert) ISBN 3-906164-60-9 (gebundene Buchhandelsausgabe)

Das seit der Mitte der 60er Jahre geradezu dramatisch gewachsene Interesse für die Malerei der Neuen Sachlichkeit hat das Werk des Basler Malers Niklaus Stoecklin (1896-1982) nur am Rande berührt. Stoecklins Rezeption in Deutschland war seit jeher marginal und davon abhängig, ob man den besten Schweizer Maler der Neuen Sachlichkeit zur „deutschen Strömung“ zuzurechnen wollte oder nicht. Selbst bei der letzten großen Übersicht der neusachlichen Malerei in Mannheim (1994/95) ist Stoecklin übergangen worden.

Der Schweizer Maler hat – ohne daß dies ins breitere Bewußtsein gedrungen wäre – in einer Reihe jugendlich-kühner Bilder („Casa Rossa“ 1917; „Rheingasse“ 1917; „Hartmannsweilerkopf“ 1919) viele wichtige Elemente des neusachlichen Stiles und Lebensgefühles vorweggenommen. So griff Stoecklin Formelemente der Spätgotik (Konrad Witz) auf und kreierte in weiterer Konsequenz den besonderen Typus des bedrängt wirkenden, schematisch-zeichenhaften Kastenraumes. Früh hat er die bildpsychologische Relevanz der vielbeschworenen „Magie der Dinge“ erkannt. Nach anfänglichen unselbständigen kubistisch-expressionistischen Facettierungen entwickelte Stoecklin bald eine präzisionistisch linear-trockene Malweise, die vor allem in den Landschaftsdarstellungen die visuelle Gleichrangigkeit des Nahen und unendlich Fernen proklamierte. Als sich in Deutschland in den Jahren 1920/22 die Neue Sachlichkeit als Stilströmung herauschälte, hatte Stoecklin sich also schon ein breites neusachliches Form- und Motivrepertoire erarbeitet. Zu einer in entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht wirksamen Übertragung nach Deutschland ist es jedoch in den entscheidenden Jahren vor 1925 nicht gekommen – vielleicht lag der Grund dafür in Stoecklins gewollter Selbstisolierung und mitunter kauziger Provinzialität. So versuchte sich der Basler auch, dem deutschen Ausstellungs- und Galeriebetrieb zu verweigern. Die einzige bezeichnende Ausnahme bildete Gustav Hartlaubs programmatische Mannheimer Ausstellung der „Neuen Sachlichkeit“ (1925), auf der Stoecklin mit sechs Gemälden vertreten war.

1997 ist vom Kunstmuseum Winterthur und dem Museum für Neue Kunst in Freiburg i. Br. aus Anlaß des 100. Geburtstages des Künstlers eine große Retro-

spektive veranstaltet worden. Die Exposition wurde von einer von Christoph Vögele verfaßten Buchmonographie begleitet, die in ihrer Funktion als Katalog auch eine Liste der ausgestellten Werke enthält.

Es ist dies – vorab gesagt – eine gut geschriebene und in ihren Analysen und Urteilen meistens überzeugende Monographie, die an ihren Gegenstand mit viel Sympathie und einer lokalgeschichtlich fundierten Begeisterung herangeht. Nach einem ausführlichen biographischen Teil folgen die nach Sachproblemen angeordneten kunsthistorischen Analysen, auch wenn die Gliederung mancher Abschnitte inkonsequent erscheint. Die vielen Farbillustrationen des sorgfältig edierten Werkes werden auch solchen Lesern, die die Ausstellung nicht sehen konnten, eine gute Anschauung des Werkes von Stoecklin vermitteln.

Wie schon angedeutet, hat sich Stoecklin in demonstrativer Weise geweigert, Ausstellungen neusachlicher Malerei in Deutschland zu besuchen. Das Bild eines Malers, der sich dadurch jeglicher Beeinflussung zu entziehen vermocht hätte, ist jedoch angesichts der medialen Durchdringung im 20. Jahrhundert unhaltbar. Während seine neusachliche Frühzeit zweifellos relativ eigenständig verlief, sollte man für die Zeit nach 1924/25 – hier muß ich Vögele widersprechen – doch eine gewisse gegenseitige Verflechtung mit der dominierenden deutschen Neuen Sachlichkeit annehmen. So wäre z.B. Stoecklins Beziehung zu Alexander Kanoldt noch genauer zu analysieren – Stoecklins „Tulpenstock“ (1926, Taf. 47) ist ohne den um 1923/24 von Kanoldt erarbeiteten Typus des Pflanzenstilllebens nicht denkbar. Stoecklins Dekorationszyklus für das Basler Restaurant „Grüner Heinrich“ (1929/30, zerstört) verdankt viel den sog. „Bauklötzchenbildern“ des Heinrich Maria Davringhausen aus den Jahren 1922/25. Umgekehrt scheint Stoecklins „Blühender Kaktus“ (1925) Franz Lenk sechs Jahre später zu einer direkten Übernahme des Motives ange-regt zu haben. Die Liste solcher Bezüge ließe sich gewiß erweitern.

Um 1930 malte Stoecklin eine ganze Reihe kleinformatiger Bilder, die das Motiv der Gliederpuppe, des Perückenstockes, aber auch der Schuhhölzer variieren. Damit hat Stoecklin in seiner unaufdringlich leisen Art eine Bestandsaufnahme des neusachlichen Bildrepertoires anthropoider Gebilde unternommen, wie sie in dieser ikonographischen Breite kein anderer neusachlicher Maler je versucht hat: der Bedeutung dieser Gruppe wird Vögele nicht völlig gerecht. Es waren dies neusachliche Metaphern der seelischen Leblosigkeit lebendiger Menschen aber auch der golemartigen, potentiellen Belebung toter Gebilde. Das von Stoecklin aufgegriffene Motiv der Gliedergruppe (Taf. 31, 1930, Privatbesitz) ist als solches von der „pittura metafisica“ übernommen. Doch Stoecklin geht einen entscheidenden Schritt weiter. Ein zeichenhafter Kastenraum verbindet sich hier mit Schattenwürfen à la Witz und einer gewagten Widerspiegelung. Der „Perückenstock mit Sparbirne“ (1929, Tafel 32) – der Maler hat dieses Motiv übrigens schon 1917 entdeckt – muß zweifellos nachhaltig die Puppenbilder des Österreicherers Rudolf Wacker beeinflusst haben. Stoecklins letzte große motivische Entdeckung in diesem Bereich ist das „Schuhholz“ (Tafel 56, 1930). Ein Vierteljahrhundert später hat der junge Konrad Klapheck in seiner neoneusachlichen Periode von 1956 bis Mitte der 60er Jahre die subversive Kraft dieses

prosaischen Motives neu entdeckt und ausgenutzt. Der Motivkreis würde gewiß eine eingehendere Untersuchung, die auch verwandte Motivfindungen der neusachlichen Photographie zu berücksichtigen hätte, verdienen.

Tafel 9. Stilleben mit Tulpen, 1917. Vielleicht sollte man die sich neigenden Tulpen über dem Cézanne-Buch als eine verdeckte Hommage an den 1916 vor Verdun gefallenen Kunsthistoriker Fritz Burger („Cézanne und Hodler“) interpretieren?

Tafel 36. Die „Drei Körper“ (1927-32) weisen Anklänge an die damalige Photographie auf.

Tafel 71. „Vorstellung“ (1921) Der von Vögele vorgeschlagene Bezug zu Baldung Gries „Christi Geburt“ (Basel) vermag nicht zu überzeugen, das Bild enthält mehrere Huldigungszitate aus Bildern von Witz.

Abb. 86. Stoecklins Glasbild-Entwurf für das „Capitol-Kino“ (1928) ist von den Scheibenbildern Robert Delaunays inspiriert worden.

Anfang der 30er Jahre verflachte Stoecklins Werk zusehends, verließ den neusachlichen Formenkanon und zerfiel in mehrere, auftrags- und gattungsbedingte Stränge. Seine neusachlichen Bilder – die in der Schweiz nie richtig populär geworden sind – fielen der Vergessenheit anheim. Es ist zu hoffen, daß die Winterthurer Ausstellung und Vögeles umsichtiges Buch hier eine nachhaltige Wende bewirken können.

SERGIUSZ MICHALSKI
Augsburg

Vorschau für die nächsten Hefte vorgesehene Besprechungen (Auswahl)

Josef Engemann, Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke (*Martin Dennert*)

Thomas Weigel, Die Reliefsäulen des Hochaltarciboriums von San Marco in Venedig (*Jutta Dresken-Weiland*)

Hans Erich Kubach und Isolde Köhler-Schommer, Romanische Hallenkirchen in Europa (*Hildegard Sahler*)

Haiden Maginnis, Painting in the age of Giotto (*Monika Cämmerer*)

Annegritt Schmitt, Das Weimarer Tiermusterbuch (*Milva Bollati*)

John T. Spike, Fra Angelico (*Cornelia Syre*)

Wolfgang Kemp, Die Räume der Maler (*Annette Lobbenmeyer*)

Sibylle Groß, Hans Wydyz (*Holger Schumacher*)

Ulrike Wolff-Thomsen, Jan Joest von Kalkar (*Peter Eikemeier*)

Hanns Hubach, Matthias Grünewald. Der Aschaffenburgener Maria-Schnee-Altar (*Jan Nicolaisen*)

Stephanie Buck, Holbein am Hofe Heinrichs VIII. (*Johann Eckart von Borries*)

Bernard Aikema, Jacopo Bassano and his public (*Arnold Witte*)

Doris Krystof: Werben für die Kunst- Hendrick Goltzius (*Martin Raspe*)

Olivier Michel, Vivre et peindre à Rome au XVIIIe siècle (*Andreas Schalhorn*)

Niederländische Landschaftsmaler. Meisterwerke des 18. und 19. Jhs. (*Ulf Häder*)

Joseph Leo Koerner, Caspar David Friedrich und das Subjekt der Landschaft (*Helmut Börsch-Supan*)

Peter Rautmann, Delacroix (*Robert Floetemeyer*)

Annegret Friedrich: Das Urteil des Paris. Ein Bild und sein Kontext um die Jahrhundertwende (*Andreas Kreul*)

Karl Gernot Kuehn, Caught: the art of photography in the German Democratic Republic (*Gerhard Glühner*)

Victor Stoichita, Das selbstbewußte Bild (*Martina Sitt*)

Denkmalpflege im wiedervereinigten Deutschland (*Franz Jäger*)