

## Niklaus Stoecklin

### Biographischer Überblick

Niklaus Stoecklin wurde am 19. April 1896 in Basel geboren. Sein Vater (Kaufmann) weckte in ihm das Interesse für die Beobachtung der Natur; überdies war die Familie künstlerisch vorbelastet: Der Grossvater wirkte als Dessinateur (Seidenbandindustrie), der Onkel Heinrich Müller repräsentierte die dunkeltonige Basler Malschule (realistische Landschaftsmalerei), und die ältere Schwester Franziska war Kunstgewerblerin und Malerin.

Nach der Realschule erhielt Stoecklin ersten Unterricht bei Burkhard Mangold (Maler, Graphiker, Glasmaler). 1912–14 besuchte er die Kunstgewerbeschule München, nach Kriegsausbruch die Allgemeine Gewerbeschule Basel. Er empfing entscheidende Anregungen im Atelier seines Onkels und von dem Maler Jean Jacques Lüscher.

Ab 1914 betätigte er sich auch als Graphiker und Plakatentwerfer. 1918–20 gehörte er — wie seine Schwester — der Basler Künstlervereinigung «Das Neue Leben» um Fritz Baumann an (Rezeption der internationalen Avantgarde), die eine Wende der Kunst im Sinne ihrer Integration ins Leben und damit die Aufwertung der angewandten Kunst propagierte.

Schon der Zwanzigjährige trat mit eigenständigen Werken an die Öffentlichkeit. Mit dem Bild «Casa rossa», entstanden 1917 im Tessin, schaffte er den Durchbruch ausserhalb Basels (Ankauf durch G. Reinhart, Winterthur).

Seine Tätigkeit als Wandmaler begann 1921 im Rahmen eines Kunstkredit-Auftrages («Liebeslaube»/Ehstandstafel), gefolgt von Arbeiten für die chemische Industrie.

Später wirkte Stoecklin auch als Zeichner und Illustrator und entwarf Briefmarken.

Als Plakatgraphiker und Maler genoss er insbesondere in den 20er Jahren Weltruf als Vertreter der Neuen Sachlichkeit.

Von Basel aus unternahm er zahlreiche Studienreisen ins Ausland: Oberitalien (1920), Paris (1922/27/28), Südfrankreich (1923/24), Sanary (1926), Süditalien (1925), Tunesien (1925/26); nach dem Krieg England, Ägypten, Griechenland.

Stoecklin lebte in Riehen/BS. Er war Mitglied der GSMBA und des staatlichen Heimatschutzes und pflegte den Kontakt zur Basler Fastnacht. 1958 erhielt er den Kunstpreis der Stadt Basel. Stoecklin starb am 31. Dezember 1982 in Riehen.

Seine Werke befinden sich grösstenteils in Privatbesitz, die übrigen in den Museen von Basel, Zürich, Winterthur, Olten, im Besitz der Schweizerischen Eidgenossenschaft, in/an öffentlichen Bauten Basels. Sie wurden seit 1916 in zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen vor allem in der deutschsprachigen Schweiz und Deutschland, aber auch in Österreich und Frankreich gezeigt.

### Freie Kunst: Ikonographie, Stil, Aussage

Dieses Kapitel vermittelt primär eine überblicksmässige Vorstellung von Stoecklins Ölmalerei, während spezielle Aspekte vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Kunst-Kontextes im Schlusskapitel nochmals aufgegriffen werden.

Vergegenwärtigen wir uns einleitend einige hervorstechende Züge von Stoecklins Persönlichkeit. Als Beobachter und Sammler entwickelte er eine besondere Liebe zum Objekt; zur Natur hatte er ein unmetaphysisches, fast wissenschaftliches Verhältnis. Als Rationalist nahm er gegenüber der Wirklichkeit eine nüchtern-kritische bis liebenswürdig-ironische Haltung ein, zudem besass er Witz — lauter Eigenschaften, die als typisch baslerisch gelten.

In Stoecklins Werken manifestiert sich seine Freude am Spiel mit der Realität in vielfältiger Weise. So stösst man auf ungewöhnlich plazierte Signaturen in trompe l'œil-Manier, unwirkliche Vorstellungsbilder mit kuriosen Konstellationen und die Verquickung von Naivität und ästhetischem Raffinement. Die Werke neigen zum Erzählerischen; unter einer scheinbar harmonischen Oberfläche verbergen sich öfters The-

men menschlicher Gefährdung, das Unheimliche und Doppelbödige.

Stoecklins Stil ist stets gegenständlich, von Prägnanz und Intensität der Dingerfassung bestimmt — insofern der Neuen Sachlichkeit verpflichtet. Die frühen Ölbilder (1918/19) weisen, der Zeitströmung entsprechend, einen stärkeren Grad der Stilisierung auf und wirken etwas expressiver (u. a. durch den malerisch freieren Farbauftrag). Der selektive gestalterische Anteil des Künstlers beim Einfangen von Realität äussert sich in der Wahl einer ausdruckssteigernden Perspektive (z. B. rasante Verkürzung) sowie in der kompositorischen Ver- spannung der Bildelemente in der Fläche. Diese strenge eigengesetzliche Bildgeometrie und die Raumkonstruktion mit dem harten Rhythmus kantiger Architekturteile lassen frühkubistische Einflüsse erkennen. Formale Vereinfachung reinigt das Motiv von Zufälligem, führt zu einer Verdichtung und Ausdruckssteigerung. Ebenso wie die optische Erscheinung interessierte Stoecklin die haptische Qualität der Objekte, die er in harter Plastizität und teilweise mit gesteigerter Stofflichkeitsillusion darstellte (vgl. Einsatz des Lichts). Durch den Verzicht auf die illusionistischen Mittel der Farb- und Luftperspektive kamen detailscharfe, atmosphärelose Innen- und Aussenräume zustande. Die Farben wurden gegenstandsbezogen als Lokalfarben angewendet (im Gegensatz zur relativen malerischen Erscheinungsfarbe). — Viele der genannten Stilelemente zeugen von Stoecklins Auseinandersetzung mit den alten Meistern, namentlich der im Basler Kunstmuseum gut vertretenen oberdeutschen Tradition des 15. Jahrhunderts (Konrad Witz) — so die handwerkliche Präzision der zeichnerischen Detailschärfe und der malerischen Glätte, die Raumbildung und die Schilderfreudigkeit. Stoecklin inspirierte sich auch am Biedermeier, was seine Hinwendung

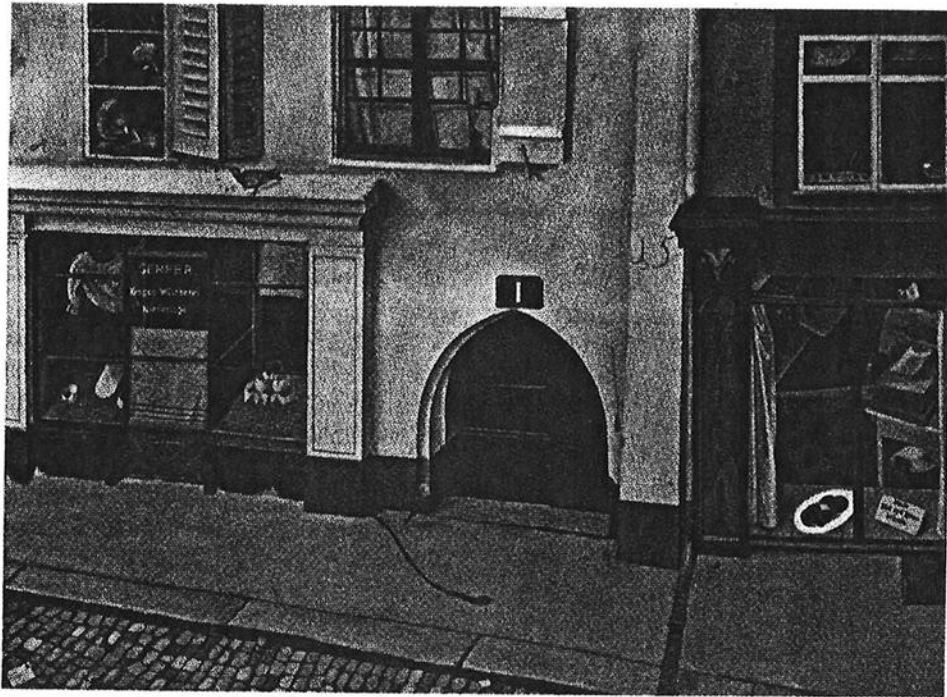
zum Idyllischen und Nahen betrifft; dem entspricht seine Bevorzugung kleiner Bildformate.

Die Ikonographie gliedert sich in folgende Motiv-Gattungen: Am bekanntesten sind wohl die *Basler Stadtbilder*, die selbst im Fall von Architektur-Porträts nicht den Charakter von repräsentativen Veduten tragen, sondern Dauerndes und Momentanes registrieren (gleichsam einfrieren), bzw. eine Intensivierung erfahren durch einen Anflug von Idylle und Geheimnis. Gelegentlich präsentieren sich die Stadtansichten in Ausblikke durch Fenster und Tore eingemauert («Martinskirchgärtlein», 1935) — ein Motiv, das auf die deutsche Malerei der Romantik verweist. Nicht zu vergessen sind Stoecklins Eindrücke aus Paris, die z. T. auch die Nachtseiten der Grosstadt einbringen («Rue Venise», 1938).

Oft erscheint die Stadt bei Stoecklin als Alltagskulisse für deskriptive *Genrebilder*. Sie umfassen (vordergründig) idyllische Kleinbürger-Milieu- und Brauchtumsschilderungen: «Fischmarkt in Basel», 1933; «Morgestraich», 1925; «Messe-Wagen», 1934. Manche Werke enthalten Anspielungen auf tiefere Dimensionen, das Leben als Welttheater, so durch simultane Kontraste menschlichen Lebens («Rheingasse», 1917) oder die Divergenz von Sein und Schein (Fastnacht, Zirkus: «Die Fratellini», 1930).

Weiter gibt es einige *Landschaftsdarstellungen*, vorwiegend aus der Region. Sie evozieren Stille oder gar Verlassenheit und zeichnen sich durch eine besondere Optik aus (z. B. durch tiefen Horizont wie das niederländisch anmutende Bild «Sonnenuntergang mit Eisweiher», 1933).

Einen wichtigen Platz in Stoecklins Schaffen nehmen die *Stilleben* ein, da ihn diese Nahwelt besonders faszinierte. Er kannte die poetische Ausdruckskraft der Dinge und wählte sie mit Bedacht aus: Rari-



Rheingasse in Basel. Öl auf Karton, 59,5/80 cm, 1917. Kunstmuseum Basel.

täten/Kostbarkeiten, schön geformte Trivialobjekte und Pflanzen. Die Arrangements zeigen in sensiblen Formenspiel — dem instrumentalistischen Kontext enthoben — additiv gefügte Einzelgegenstände, die manchmal durch attributiv-charakterisierende Bezüge verknüpft sind. Das Spektrum umfasst traditionelle Blumenstücke, Pflanzenporträts, Vergänglichkeitsmotive («Kartenhaus», 1939) und surrealistisch gestimmte Kombinationen.

Eigentliche *Figurenbilder* sind eher selten und datieren meist aus der frühen Schaffenszeit. Die Porträts — überwiegend Frauen- und Selbstporträts — geben die Personen mehr oder weniger illusionistisch (je nach Entstehungszeit) wieder, jedoch in unbeweglicher Haltung und vor schmucklosem bis neutralem Hintergrund. («Nelly», 1919; «Porträt meiner Frau», 1930). Zu erwähnen sind weiter Interieurs mit Figuren. Manche zeigen grossdimensionierte Figuren in engen kargen Kastenräumen («Die Vorstellung», 1919, mit aufgebrochener Architektur à la Witz und surrealer Situation). Häufig sind die Figuren figurinenhaft aufgefasst — ent-

weder stereometrisierend-abstrakt («Kegelspieler», 1918, in kubo-futuristisch stilisiertem Raum, an O. Schlemmer anklingend) oder inspiriert von der Pittura metafisica eines G. de Chirico («Die Gliederpuppe», 1929, anthropomorpher und in bühnenhafter Pose, als Symbol der Entmenschlichung interpretierbar).

Neben Ölbildern schuf Stoecklin im Bereich der freien Kunst Aquarelle, Zeichnungen (Bleistift, Feder, Pinsel) und Lithographien. Auch in diesen Gattungen finden sich Stadtbilder, jedoch ohne den charakteristischen Ausdruck der Ölversionen, das gilt besonders für die späten. Zudem befasste sich der Naturkenner Stoecklin mit der Darstellung von *Pflanzen, Insekten und Mineralien*; diese Studien nähern sich wissenschaftlichen Illustrationen an und weisen Berührungspunkte mit Dürer auf. Nachdem Pflanzen zunächst in den Gemälden auftauchten, emanzipierten sie sich ab 1924 zu Hauptmotiven aquarellierter Federzeichnungen mit Umrissbetonung und Stofflichkeitsangabe.

### *Angewandte Kunst: Kunst am Bau, Graphik*

Stoecklin widmete sich der angewandten Kunst zweifellos mit der gleichen Intensität wie der freien.

Erstere gliedert sich in die zwei Sparten Graphik (Werbegraphik und Illustration) — ihr galt Stoecklins primäre Ausbildung — und Kunst am Bau (Wandmalerei u. ä.).

Beginnen wir mit letzterer. Stoecklin führte in Basel mehrere Aufträge für öffentliche Bauten (Kunstskulptur) und die Privatindustrie aus. So entstanden folgende Wandfresken: «Die Liebeslaube» (1921), ein Fries mit Liebespaaren in Arkaden über der Ehestandstafel, dessen Architektur- und Figurendarstellung den Stil des benachbarten Münsters bzw. seiner Bauplastik aufgreift. «Die Rettung» (1925) am Lohnhofportal vollzieht sich an einer Ertrinkenden. — Werke für die aufstrebende chemische Industrie veranlassen Stoecklin als wissenschaftlich interessierten und werbegraphisch versierten Künstler zu bemerkenswerten ikonographischen Lösungen: «Arzneipflanzen» (1936) für die Hoffmann-La Roche (im Verwaltungsgebäude von Salvisberg) zeigt ins Riesenhafte gesteigerte illusionistische Pflanzen und im dunstigen Hintergrund den Rhein mit einer Fabrikschlot-Silhouette. «Die Neue Zeit» (1940), ein kleineres Ölbild für die Sandoz AG, verfolgt, vor der Kulisse eines Laborfensters, lehrstückhaft (nicht realitätsgemäss) den Weg der Pflanze vom pharmazeutischen Rohstoff über verschiedene Stationen der Verarbeitung bis hin zum verpackten Endprodukt. — Hier lassen sich angewandte Arbeiten in weiteren Techniken anschliessen: Entwürfe zu Chemie-Gobelin-Teppichen, zu einem Pflanzen-Sgraffito und die Fakultätsbilder für die Universität sowie ein Heiligen-Glasbild für den Bischofshof.

Gehen wir zur Graphik über. Besonders in den 30er und 40er Jahren illustrierte

Stoecklin zahlreiche Bücher — schöne Literatur, Humoristica, natur- und heimatkundliche Publikationen, Schulbücher — und legte Mappenwerke vor.

Stoecklins brauchtümliches Interesse manifestierte sich anlässlich der Fastnacht in Laternenmalerei und Zeitungs-Karikaturen.

Schulbildende Verbreitung erfuhr sein Werk ab 1945 in Gestalt der von ihm entworfenen Briefmarken mit Naturmotiven und einheitlichem Schrift- bzw. Zahlenbild (für die Eidgenössische Postverwaltung, dann für Pro Juventute und Pro Patria).

Nachdrücklich hervorzuheben sind Stoecklins Leistungen im Sektor Plakatkunst (110 Originallithographien), die im folgenden Kapitel gewürdigt werden.

### *Werbegraphik: Plakate*

Die Plakatkunst, die in den fortschrittsoptimistischen 20er Jahren als wichtiger Faktor das Strassenbild mitzuprägen begann, besass in Stoecklin einen Vertreter, der es verstand, originelle und zündende Ideen (z. B. «Maskenball» 1926) mediengerecht zu realisieren, so dass sich auch der heutige Betrachter kaum ihrer Suggestivkraft entziehen kann.

Stoecklin leitete die Blütezeit der Basler Schule ein, die richtungsweisend für das Schweizer Lithoplakat wurde.

Die frühen Plakate gestaltete Stoecklin wie B. Mangold signethaft, d. h. eigengesetzlich gattungsbezogen, in Distanz zur gleichzeitigen, frühkubistisch-expressiv getönten, naturalistischeren Malerei.

Werkbeispiele von 1922 («Flugmeeting», «Buchdruck») weisen Elemente der Bauhaus-Graphik auf.

Ab 1925 fand — neben dem Fortleben konsequent flächig-zeichenhafter Lösungen («Gaba») — eine stilistische Annäherung an

Plakat Forta Seidenstoffe. Lithographie, Weltformat.

die Malerei statt, gelegentlich an Léger erinnernd («Cluser Transmissionen», «Seidenstoffe»).

In den 30er Jahren steigerte sich die Detailtreue; es erschienen verschiedene mehr zeichnerische, themenbezogen-historisierende Ausstellungsplakate, das Zitat des Mannes mit Melone nach Magritte («PKZ») sowie Elemente aus Stoecklins Bildern.

Viele Plakate knüpfen bei der intimeren Gattung der Stilleben an, wobei sie sich zugleich mit Tendenzen der im Aufschwung begriffenen Sachphotographie (auf deren Einsatz Stoecklin verzichtet) treffen: In beiden Medien inszenierte man die Objekte ähnlich; man präsentierte sie isoliert und nahsichtig bis formatsprengend, um den Blick des Passanten zu fesseln, gab sie detailgetreu wieder unter besonderer Akzentuierung der haptischen Qualitäten Plastizität und Stofflichkeit («Binaca» 1941).

Auch die Schriftgestaltung und -anordnung wurde sorgfältig kalkuliert.

### *Kunsthistorische Position*

Stoecklin machte keine lineare Entwicklung durch, sondern erweiterte gewisse Grundfaktoren nach dem Variationsprinzip. Er nahm zwar verschiedene aktuelle künstlerische Einflüsse auf, soweit sie seiner persönlichen Anlage entsprachen, verschrieb sich jedoch nie einer bestimmten Kunstströmung, sondern schuf sich eine eigene Ausdrucksprache. Ausgangspunkt war stets die Auseinandersetzung mit dem realen Bildvorwurf. In der zweiten Schaffenshälfte ging ohnehin der Anteil der inhaltlich wie formal charakteristischen, spannungsvoll verdichteten Werke zurück und machte einer unverstellteren, traditionelleren Darstellungsweise Platz.

Nach dieser relativierenden Vorbemer-



kung kommen wir zum Kernthema dieses Kapitels, der Vertiefung des Verständnisses von Stoecklins Oeuvre (bezüglich Stil und Aussage) durch seine Situierung im Spannungsfeld internationaler Kunstströmungen, was einige Begriffserläuterungen impliziert.

Stoecklins kunsthistorische Stellung ist geprägt von seiner Beziehung zur primär in Deutschland ab 1917 entwickelten Malrichtung der *Neuen Sachlichkeit*, die auch in der Schweiz eine breite Anhängerschaft besass (Zentren waren Basel, Zürich, der Neuenburger Jura; vertreten durch verschieden gelagerte Künstler wie Maeglin, E. Gubler, Vallotton). Stoecklin gehörte neben Künstlern wie Beckmann, Dix, Grosz, Kanoldt, Schrimpf zu den Teilnehmern an der gleichnamigen, von G. F. Hartlaub veranstalteten Ausstellung 1925 in der Mannheimer Kunsthalle.

Diese deutsche Strömung und ihr französisches Pendant, der Neoklassizismus (Picasso, Léger), waren Reaktionen auf vorausgegangene Abstraktionstendenzen (analytischer Kubismus als Extrem) mit dem Ziel

der Emanzipation der künstlerischen Mittel (Formalismus) bzw. auf den Subjektivismus des Expressionismus. Nach dem Ersten Weltkrieg, nach inhaltlich radikalen Tendenzen wie Futurismus (Dynamik) und Dadaismus (Aufhebung der Kunst) bestand ein Bedürfnis des retour à l'ordre.

Der changierende Begriff «Sachlichkeit» besitzt zwei verschiedene Wurzeln, von denen sich zwei Bedeutungsebenen ableiten, die sich überschneiden. Seitens der Malerei verwies er ursprünglich auf die Hinwendung zu gegenständlichen Motiven; unter dem Eindruck des Neuen Bauens (Funktionalismus) hingegen sekundär auf die — nur teilweise erfüllte — objektiv-leidenschaftslose Betrachterhaltung des Künstlers, der eine relativ naturalistische Darstellungsweise (zeichnerische Gegenstandstreue) entspricht. Auf Stoecklin passt auch die zweite Charakterisierung, insofern als er zwischen den (vereinfachenden) Polen der bestätigenden bis romantisierend-idealisierenden Münchner (Schrimpf) und der gegenwartskritisch-kämpferischen sogenannten Veristen in Berlin (Dix) anzusiedeln ist.

Bei Stoecklin setzen neusachliche Tendenzen 1917 in Bildern wie «Rheingasse» und dem kubistisch-getönten «Casa rossa» ein (parallel zu Davringhausen). Überhaupt bleibt in der Neuen Sachlichkeit ein anaturalistisch-abstrakter Einschlag bestehen, der kombiniert wird mit forcierter zeichnerischer Schärfe und glattem Farbauftrag. Statistischer Bildaufbau und Isolierung des Objektes komplettieren die Liste der typischen Darstellungsmittel. Bevorzugte Motive waren die (Gross-)Stadt, alltägliche/unscheinbare Sujets, Stilleben (das Nahe und das Kleine) und Porträts.

Obwohl Stoecklin schon damals in Deutschland und bald auch in der Schweiz durch Ausstellungen und Publikationen bekannt war, nahm ihn die europäische Kunst-

geschichte bis heute kaum ranggemäss zur Kenntnis. Während in Deutschland die Neue Sachlichkeit (Höhepunkt vor 1925) in den 30er Jahren ausklang bzw. von der idealisierenden nationalsozialistischen Malerei überlagert wurde, blieb die Strömung in der Schweiz länger wirksam, insbesondere bei Stoecklin, der seinen Weg konsequent weiterverfolgte, und dessen Einfluss auch im Werk jüngerer Basler Maler fassbar wird.

Als weiteres Stichwort im Zusammenhang mit Stoecklins Schaffen fällt oft F. Rohs Begriff «Magischer Realismus».

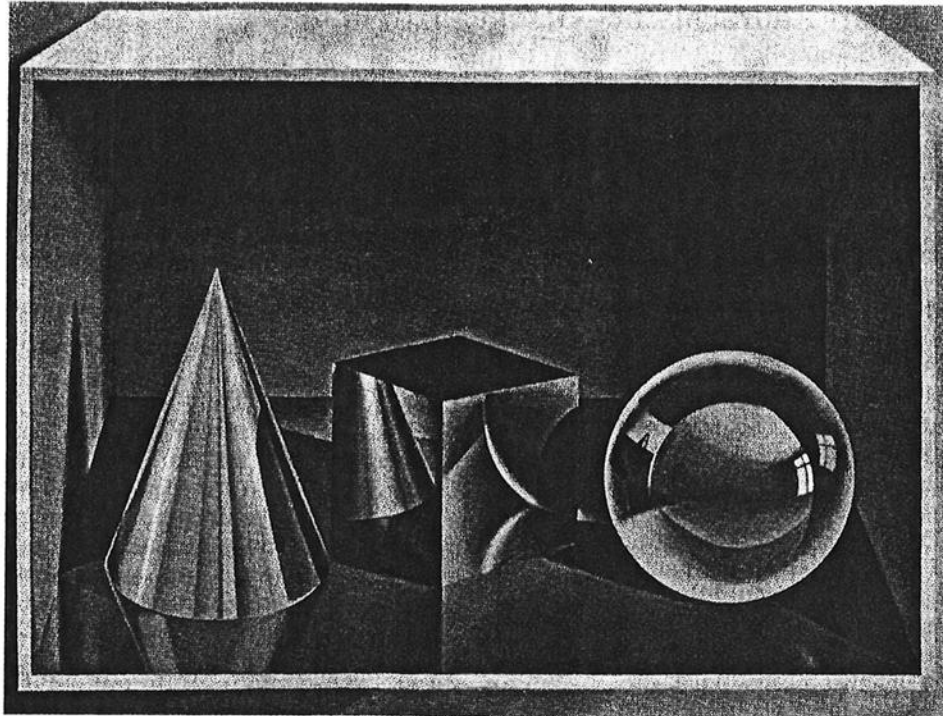
Realismus lässt sich — vor dem Hintergrund des Kontrastbegriffs Idealismus — definieren als Streben nach Erkenntnis der äusseren wie der inneren Wirklichkeit.

Das häufig hinzugesetzte Attribut «neu» bezweckt eine Abgrenzung vom Epochenbegriff Realismus, der mit der Malereiströmung des Pleinairismus vor allem auf die Erscheinung zielte (Courbet), während man nun den Akzent mehr auf das Wesenhafte des Dargestellten setzte und sich anderen Motiven zuwandte. Man umschrieb das Gemeinte mit Begriffen wie «transzendent» oder «magisch» (ursprünglich auf H. Rousseaus Bilder bezogen).

Magischer Realismus und Neue Sachlichkeit werden gelegentlich als Synonyma verwendet; tatsächlich überschneiden sie sich, decken aber nur einen Teilbereich des Bezeichneten ab.

Zu dieser Kategorie kann man folgende Stoecklin-Bilder zählen: «Hartmannsweilerkopf», 1920 (ein winterlich-öder einstiger Kriegsschauplatz); «Weihnachtskugeln», 1939 (eine zerbrochene stört die Ordnung, evtl. eine Anspielung auf die historische Situation); «Die drei Körper», 1927 (einfache stereometrische Grundformen werden durch Spiegelungseffekte rätselhaft-bedeutungsvoll).

Solche Tendenzen leiten über zur wichti-



Die drei Körper. Öl auf Holz, 79/106 cm, 1927. Kunstverein Winterthur.

gen Zwischenkriegsströmung des *Surrealismus*, dem es um die Darstellung des Irrationalen mit dem Mittel der freien Assoziation geht — in Basel vertreten durch Künstler der zeitkritischen «Gruppe 33».

Stoecklin stand zwar ausgeprägten Formen des Surrealismus wie der illusionistisch-traumartigen (Dali) oder der abstrakt-automatischen (Masson) fern; manche seiner Werke haben aber ebenfalls eine hintergründige Dimension bzw. arbeiten mit den dort entwickelten Verfremdungseffekten. Man denke hier an unüblich-willkürliche Motivkombinationen oder die Angleichung von Organischem und toter Materie, was besonders bei den Stilleben vorkommt («Schuhholz» 1936, mit Würfelzucker; «Blauer Vogel auf gelbem Tuch» 1932, mit faltenraffendem Kratzhändchen), auch an die Monumentalisierung eines isolierten (organischen) Motivs («Radiohaus»-Plakat 1931, mit formatsprengendem Ohr) und schliesslich an unwirkliche Situationen («Die Vorstellung» 1919/20, evoziert eine Legenden-Stimmung).

Die genannten drei kunsthistorischen Kontextbezüge lenkten den Blick auf zentrale Qualitäten von Stoecklins Œuvre.

#### Literaturhinweise

##### Lexika

- *Künstler-Lexikon der Schweiz, XX. Jahrhundert.* Bd. II. Frauenfeld 1963–67. S. 945–47. (Literaturangaben, Ausstellungs- u. Werkverzeichnis bis 1965).
- *Lexikon der zeitgenössischen Schweizer Künstler.* Frauenfeld 1981, S. 355 (ergänzende Angaben).

##### Monographien

- *Raeber, Willi:* Niklaus Stoecklin. Basel 1929.
- *Birkhäuser, Hans:* Niklaus Stoecklin, Gemälde und Zeichnungen. Basel 1943.
- *His, Hans-Peter/Hernandez, Antonio:* Niklaus Stoecklin, Plakate und angewandte Graphik. Basel 1966.
- *Kuhn, Heinrich:* Niklaus Stoecklin, Basler Bilder. Basel 1977.

##### Übersichtsdarstellungen

- *Schmalenbach, Fritz:* Die Malerei der «Neuen Sachlichkeit». Berlin 1973.
- *Ausst.-Kat. Kunstmuseum Winterthur 1979:* Neue Sachlichkeit und Surrealismus in der Schweiz, 1915–1940.
- *Ausst.-Kat. Kunsthalle Basel 1980:* Neue Sachlichkeit in Basel, Unwirkliche Wirklichkeit.