Künstler über siebzig : zum Beispiel Niklaus Stoecklin und Théodore Bally

Autor(en): **Baumann, Hans**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **62 (1975)**

Heft 7: **Alterswohnungen = Logements pour personnes âgées**

PDF erstellt am: **29.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-47845

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke 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 Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Künstler über siebzig

Zum Beispiel Niklaus Stoecklin und Théodore Bally

Text: Hans Baumann; Fotos: Leonardo Bezzola

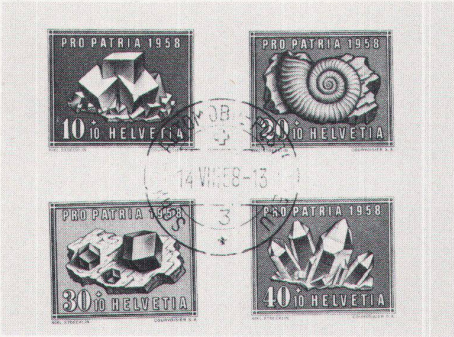
Junge Künstler stehen im Ausstellungsprogramm der meisten Galerien im Vordergrund; entsprechend ist die Publizität für sie. So erfreulich es einerseits ist, dass wenig oder nicht bekannte Leute auf diese Weise gefördert werden, so fragwürdig ist die damit zusammenhängende Einseitigkeit.

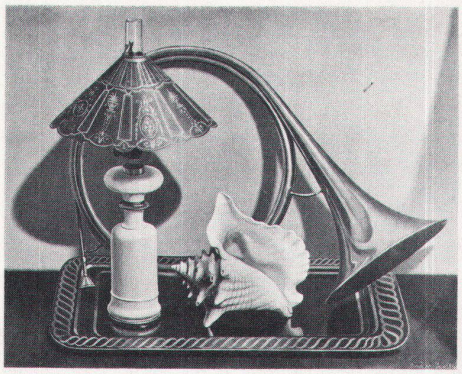
Das Wort «jung» wird im Kunstbetrieb nicht wertfrei als Bezeichnung für eine Altersstufe verwendet. Vielmehr hat es diffuse Bedeutungen in sich aufgenommen, die in der Werbung geläufig sind: die junge Zigarette, junges Wohnen, die junge Mode. Gegenwartsbezogen – besser als das Alte – an der Spitze des Fortschritts: derartige Inhalte schwingen mit. Wie ernst sie zu nehmen sind, zeigt die Mode: jede Saison wird etwas anderes als jung bezeichnet. Noch wesentlich intensiver als durch das Wort wird die Vorstellung «jung» in der Werbung durch das Bild vermittelt. Sie ist so geläufig geworden, dass ein älterer Mensch in einem Inserat zu einem Blickfang wird. Etwas von dieser hohlen Faszination durch das Jugendliche, von der Verbeugung vor dem Popanz Jugend wird in der Bevorzugung junger Künstler im Kunstbetrieb spürbar. Diese Bevorzugung setzt zudem falsche Akzente. Einmal entsteht der Eindruck – und oft wird er bewusst gepflegt –, nur junge Künstler schüfen relevante Werke. Man braucht aber bloss an die späten Landschaften von Cézanne, an die Seerosenbilder von Monet oder an Le Corbusier zu denken, um zu erkennen, wie gewichtig Alterswerke sein können.

Zum andern wird glauben gemacht, ausschliesslich junge Künstler bestimmten das künstlerische Klima einer Stadt, einer Gegend. Der Kreis schliesst sich sogar: weil junge Künstler den Weg in die Öffentlichkeit leichter finden, bestimmen sie tatsächlich weitgehend das Klima. Dies hat einen weiteren Rückzug der älteren aus dem Kunstleben zur Folge; sie verlieren dadurch nochmals an Einfluss.

Unsere Hinweise auf Niklaus Stoecklin und Théodore Bally, die beide nächstes Jahr achtzig werden, stehen im Zusammenhang mit dem oben skizzierten Problemkreis. Neben dem Geburtsdatum und der Stadt, in der sie aufgewachsen sind, nämlich Basel, ist ihnen bloss noch gemeinsam, dass sie in gesicherten finanziellen Verhältnissen leben. Ihre menschliche und künstlerische Entwicklung ist völlig verschieden verlaufen.

Niklaus Stoecklin ist ein Beispiel für einen Maler, der bekannt war und geschätzt wurde, als er kaum die zwanzig überschritten hatte. Diese Tatsache widerlegt nicht die einleitenden Bemerkungen, denn diese wenden sich nur gegen die übermässige Bevorzugung der Jungen. Den Stil, den Stoecklin damals unabhängig von der



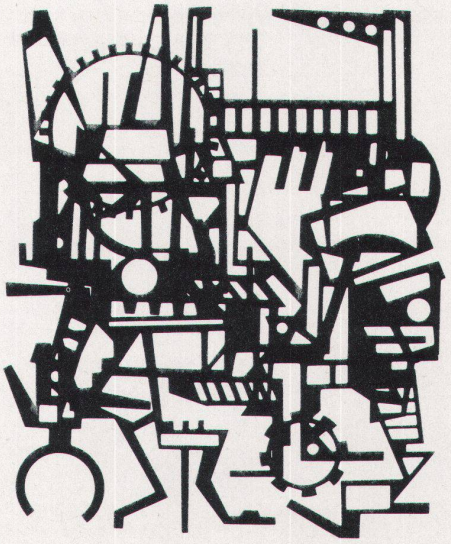


Stilleben mit Waldhorn, 1943. Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur

zeitgenössischen Basler Malerei gefunden hatte, pflegte und vervollkommnete er über Jahrzehnte hinweg. Als nach 1945 die figurative Kunst in den Hintergrund rückte, wurden die Publikationen über ihn immer seltener. «In einer Zeit, die die Gegenständlichkeit als nicht mehr tragfähig für echte künstlerische Inhalte über Bord geworfen hatte, blieb Stoecklin ein eminent gegenständlicher Maler, der noch einmal die Poesie der Dinge für uns entdeckt und beschworen hat.» (Arnold Rüdlinger, 1959.)

Weil sich das Interesse wieder vermehrt der gegenständlichen Malerei der ersten Jahrhunderthälfte zugewandt hat und vor allem wegen der Realismusdiskussionen der letzten Jahre hat Stoecklins Werk heute neue Aktualität erlangt.

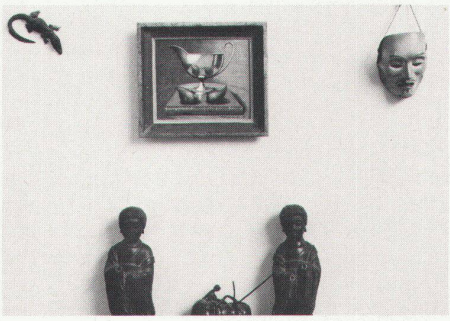
Théodore Ballys Schaffen hatte gegenständlich begonnen und entwickelte sich in den vierziger Jahren zur lyrischen Abstraktion – vermutlich. Genaues lässt sich heute nicht mehr sagen, weil Bally sozusagen alle Werke aus dieser Zeit vernichtet hat. Seit 1955 lässt sich verfolgen, wie sich seine Arbeit in verschiedenen Phasen, denen immer wieder neue Ansätze zugrunde liegen, zur heutigen Strenge und Einfachheit entwickelt hat. Ein unvorbereiteter Betrachter dieses Schaffens würde annehmen, Bally stehe zwischen dreissig und vierzig, so gegenwärtig und unmittelbar wirkt es. Ein eingehenderes Studium zeigt allerdings, welche Fülle an visuellen Versuchen, an visueller Erfahrung den Grund dieser Einfachheit bildet. Ballys Werk lässt sich heute noch nicht überblicken. Durch die Théodore-Bally-Stiftung, die der Künstler am Aargauer Kunsthaus Aarau errichtet hat, ist nun aber die Voraussetzung dazu geschaffen worden.



Niklaus Stoecklin

Etwas abgerückt von einer ruhigen Riehemer Strasse wohnt Niklaus Stoecklin in einem Haus, das er vor bald fünfzig Jahren nach eigenen Entwürfen hat bauen lassen. Das Innere wirkt selbst wie ein Bild von Stoecklin und ist stellenweise auch eines. So deckt ein Brett einen hässlichen Heizkörper ab, auf das eine kostbare Bibliothek gemalt ist. Ihr Prunkstück: die Naturgeschichte von Buffon, aus der ein Band aufgeschlagen ist. Sie verweist auf den Bereich, mit dem Stoecklin aufs engste vertraut ist. Er sammelt Schmetterlinge, Insekten, Mineralien, Versteinerungen und kennt ihre Namen und Eigenarten ebensogut wie diejenigen der seltenen Pflanzen in seinem sorgfältig gehegten Garten. Darüber hinaus trägt er alle Arten von besonderen und besonders schönen Gegenständen zusammen: Bilder, Plastiken, Spazierstöcke, Kerzenstöcke, Gebrauchsgegenstände, Spielzeug und manches andere, alles auf seine Art auserlesen und mit untrüglichem Sinn so angeordnet, dass es sich von seiner besten Seite zeigt. Prunkstück in dieser Hinsicht: ein originales Karussellpferd, das mit der einen Vorderhand einen Teller zerschlagen hat – scheinbar, denn er ist gemalt.

Niklaus Stoecklin wurde 1896 in Basel geboren und erhielt dort und in München seine Ausbildung, unter anderem bei seinem Onkel Heinrich Müller. Bereits 1917 stellte er erstmals in der Basler Kunsthalle aus; er wurde daraufhin bald bekannt und von wichtigen Sammlern gefördert. In den folgenden Jahrzehnten nahm er an zahlreichen Ausstellungen teil, und dreimal, nämlich 1928, 1940 und 1959, zeigte die Basler Kunsthalle sein jeweiliges Gesamtwerk. 1958 erhielt er den Kunstpreis der Stadt Basel. Stoecklin hatte aber nicht nur als Maler früh Erfolg, sondern ebenso als Grafiker. Wer den Katalog der Ausstellung seiner Plakate und angewandten Grafik (1966 im Gewerbemuseum Basel) durchblättert, begegnet vertrauten und weitverbreiteten Arbeiten: den Pro-Juventute-Briefmarken aus den Jahren 1950, 1952, 1954, 1956 mit Insekten und Schmetterlingen und den Pro-Patria-Briefmarken von 1958 bis 1961 mit Mineralien und Versteinerungen. Gegen 150 Plakate, von denen die ersten in den zwanziger Jahren entstanden sind, hat Stoecklin nicht nur entworfen, sondern zum grössten Teil selbst auf den Stein gezeichnet. Manche von ihnen sind sozusagen

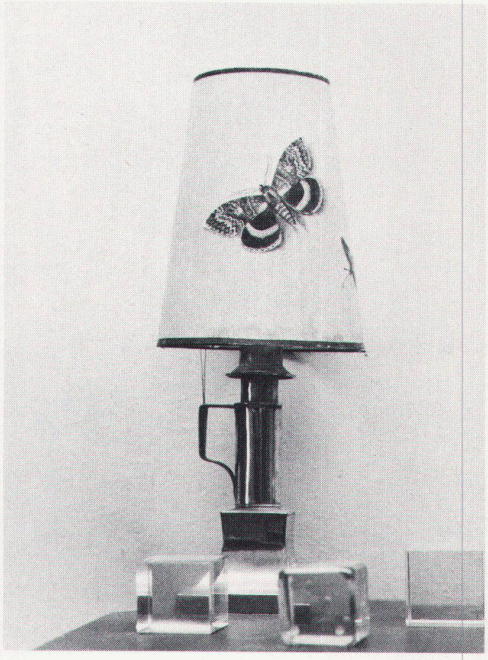


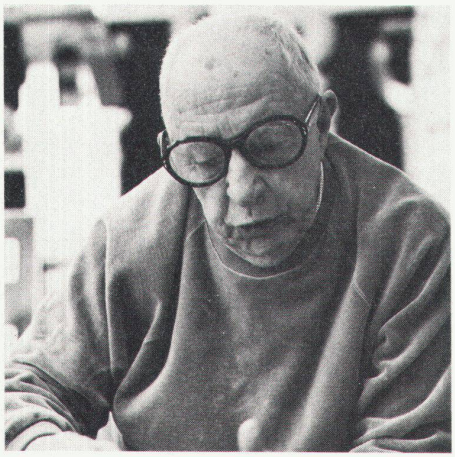
Klassiker geworden, so der Gaba-Kopf, die Mitin-Motte, das Spalentor, die Spiegeleier im Pfännchen und andere.

Aber Stoecklin hat auch als Maler Bilder geschaffen, die durch Reproduktionen in Zeitungen, Zeitschriften und Kalendern weitherum bekannt, ja populär geworden sind. Schon als Zwanzigjähriger fand er den Stil, den er in der Folge verfeinert hat. Zwar gibt es frühe Arbeiten, in denen der Einfluss des Expressionismus oder des Frühkubismus stärker spürbar ist. Doch bald dominierte die subtile, glasklare Widergabe der Wirklichkeit. Darin äussert sich ebenso wie in seiner Sammlertätigkeit seine Zuneigung zum Konkreten, zur sichtbaren Wirklichkeit. Aber nur bei oberflächlicher Betrachtung erscheint seine Malerei als Abklatsch der Wirklichkeit. Bei genauerem Hinsehen zeigt es sich, wie wählerisch, wie einerseits sorgfältig hervorhebend und anderseits vereinfachend seine Darstellungen sind. Stoecklin vertraut zwar auf die sinnliche Wahrnehmung als Mittel, der Wirklichkeit gerecht zu werden, ordnet diese Wahrnehmungen aber auf geistvolle Weise in die Bildkomposition ein. Immer wieder betont er, dass er seine Motive in der Wirklichkeit beobachtet und auf Skizzen festgehalten habe, dass aber das Bild als Ganzes frei gestaltet sei. So ist es nicht erstaunlich, dass das Stilleben, das sich auf wenige Gegenstände beschränkt und zugleich grösste Freiheit gewährt, zu Stoecklins bevorzugten Motiven gehört, und zwar in immer anderen einfallsreichen Anordnungen.

Auch wenn man seine Bilder nicht mit der Bezeichnung Surrealismus belasten will, erlebt man immer wieder, wie sie durch Überwirklichkeit einen Zug ins Unwirkliche erhalten ähnlich wie heute etwa die Arbeiten des um beinahe ein halbes Jahrhundert jüngeren Alfred Hofkunst. In Malerei und angewandter Grafik hat Stoecklin Sinn für wesentliche Vereinfachungen gezeigt. Darüber hinaus aber hat er die Eigenständigkeit der beiden Bereiche erkannt und sie nicht, wie das häufig geschieht, miteinander vermischt.

Stoecklin war früher im Heimatschutz aktiv und vor allem ein bekannter Fasnächtler. Heute lebt er eher zurückgezogen. Den Kunstbetrieb meidet er, seit 1959 hat er nur noch gelegentlich Atelierausstellungen veranstaltet. Er zieht es vor, wenn die Käufer eines Bildes zu ihm nach Hause kommen. Allerdings besitzt er aus früheren Jahren kaum mehr eines; sie haben längst ihren Platz vor allem in Basler Sammlungen und Museen gefunden. Heute malt Niklaus Stoecklin neben Bildern vor allem Aquarelle, Blätter für ein gemaltes Herbarium. Gegen 300 davon sind schon in selbstgemachten, mit schönem altem Papier überzogenen Schachteln versammelt.



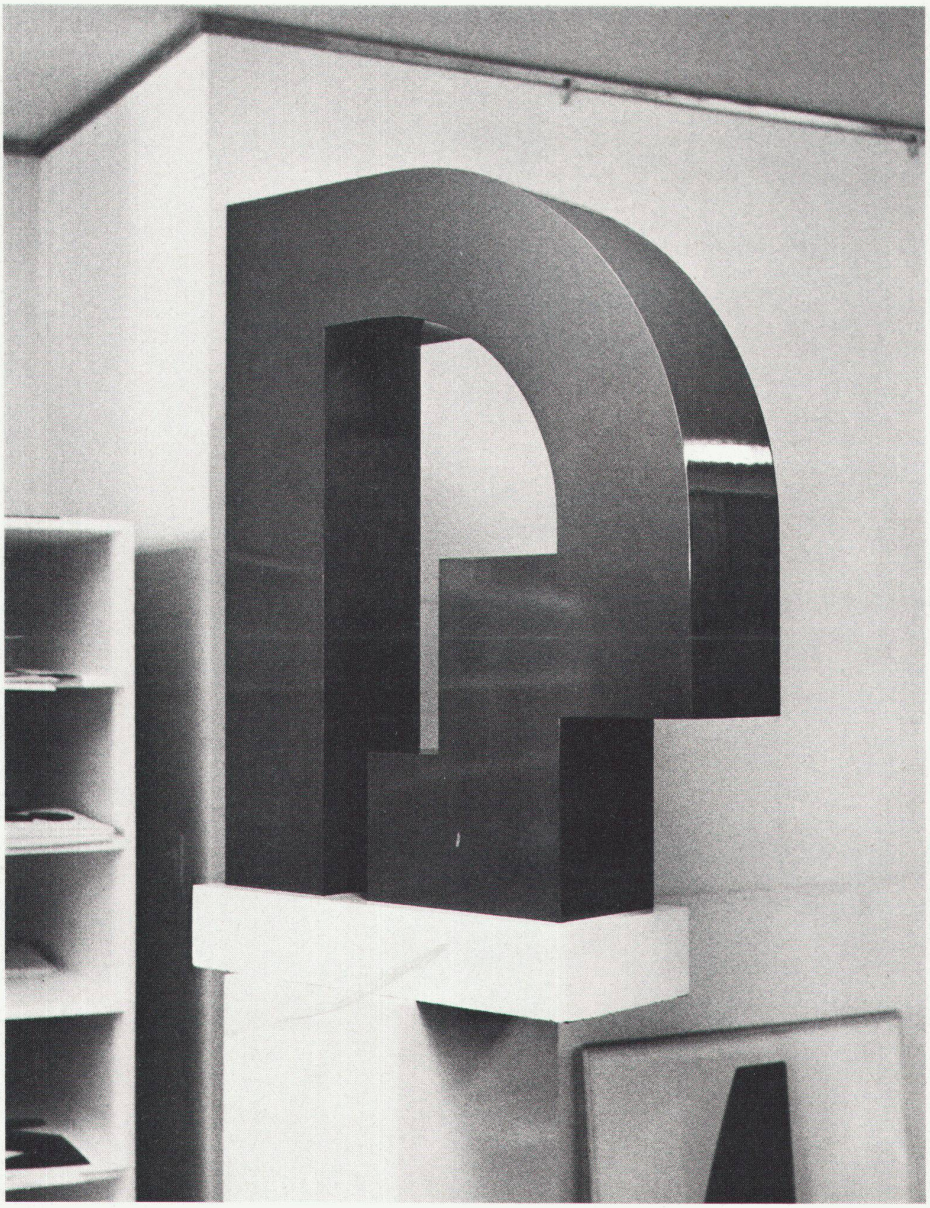


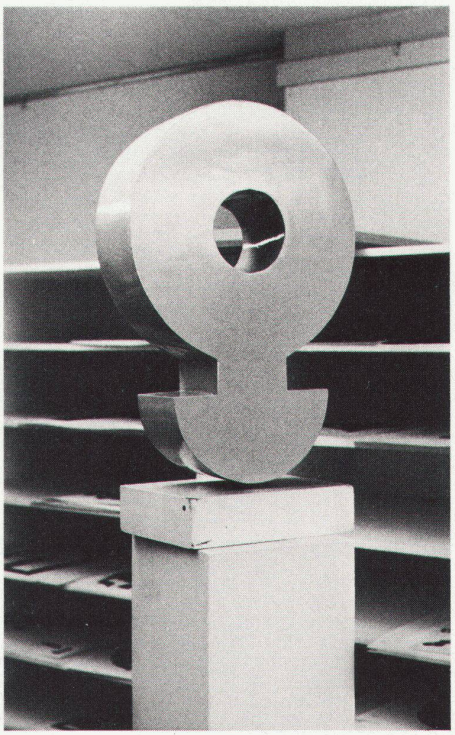
Théodore Bally

Mitten in Montreux zweigt man in eine Nebengasse ab, betritt durch den Hintereingang ein gesichtsloses Bankgebäude und findet dort hinter einer der Türen Théodore Ballys «local», den Ort, wo er seine Arbeiten aufbewahrt und gelegentlich auch arbeitet. Die Fenster dieses Raumes, der als gewöhnliches Grossbüro konzipiert war, sind teils durch dichte schwarze Vorhänge, teils durch Stellwände abgedeckt. Leuchtröhren bilden auch bei Tag die einzige Lichtquelle. Den Wänden entlang laufen tiefe Gestelle, in denen eher Tausende als Hunderte von Arbeiten geordnet liegen, und im hinteren Drittel des Raumes stehen dichtgedrängt farbige Skulpturen.

Théodore Bally wurde 1896 in Säckingen geboren, verbrachte aber Jugend und Schulzeit in Basel. Mit zwanzig Jahren entschloss er sich, Maler zu werden. So kam er unter anderem für ein Jahr zu Cuno Amiet auf die Oschwand und später zu J.J. Lüscher nach Basel. Verschiedene Reisen schlossen sich an, bis er sich 1922 in Zürich niederliess. Dort verkehrte er mit zahlreichen Malern, war aber immer wieder für längere Zeit in Europa unterwegs, so zusammen mit seinem Freund Louis Moillet. 1939 zerstörte Bally sein ganzes bisheriges Werk und zog sich an den Genfersee zurück. Seit 1940 lebt er in bewusster Abgeschlossenheit in Montreux. Erst 1953 trat er mit einer ersten Ausstellung an die Öffentlichkeit; seither folgten ihr ein knappes Dutzend. Die umfassendste davon war die Retrospektive im Aargauer Kunsthaus Aarau im Frühjahr 1973. Zwei Bände, die 1964 und 1968 in der Edition du Griffon, Neuchâtel, erschienen sind, geben Einblicke in das Werk der sechziger Jahre.

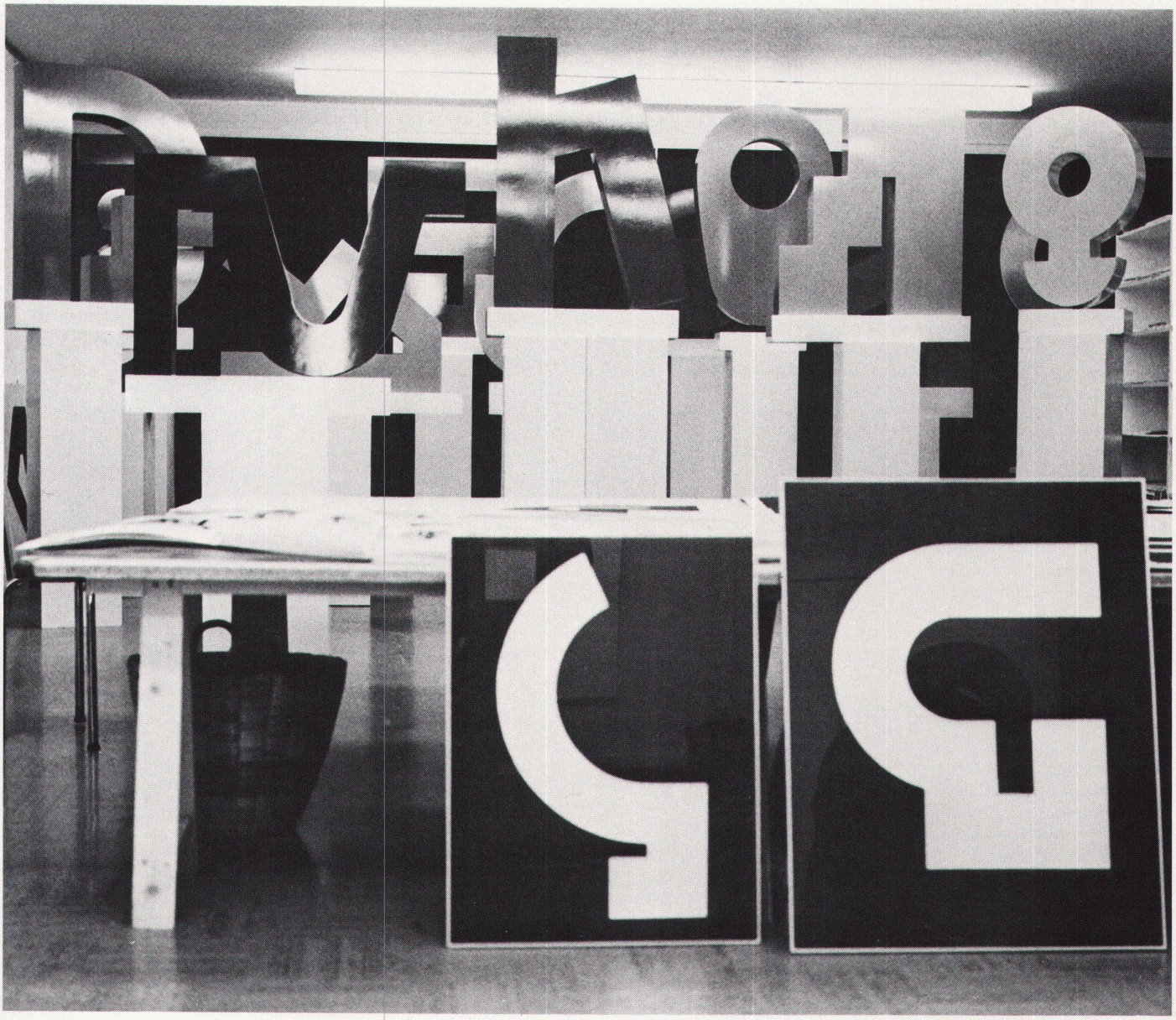
Wenn Bally heute nur von wenigen gekannt und seiner Bedeutung entsprechend geschätzt wird, so zunächst deshalb, weil er sich in die Anonymität einer Touristenstadt zurückgezogen hat. Dadurch, so sagt er, habe er die Freiheit gewonnen, die für seine Arbeit notwendig sei. Obwohl diese Isolation, die nur von spärlichen menschlichen Kontakten durchbrochen wird, selbstgewählt ist, klagt Bally bisweilen darüber, dass kaum einer unter den Fachleuten von seinem Schaffen Kenntnis nehme. Nun tragen aber auch Charakter und Geschichte dieses Schaffens dazu bei, dass man ihn kaum kennt. «Werk» kann man es nicht nennen, denn es geht Bally gerade nicht darum, etwas Abge-





schlossenes zu schaffen, das sich einrahmen und an die Wand hängen liesse. «Kunst ist Aktion. Im Augenblick der Schöpfung erfüllt sich das Leben. Man soll keine Ablagerungen dieses Aktes aufbewahren.» Aufgrund dieser Überzeugung hat er seine Arbeiten immer wieder zerstört, so dass sie heute nur noch ab 1955 überblickbar sind, auch hier sicherlich mit grossen Lücken. Immer wieder besteht für ihn die Versuchung, die Resultate zu vernichten, wenn ein Problemkreis ausgemessen ist.

1955 entstanden kleine Collagen von subtiler Farbigkeit, es folgten farbige Reliefs, die sich zu weissen reduzierten, dann Gitterzeichnungen, das heisst Zeichnungen, die sich aus miteinander verbundenen Geraden und Kreissegmenten zusammensetzen. 1960 begann Bally mit den Variationen und Transformationen die Themen zu bearbeiten, die ihn während der folgenden Jahre beschäftigten. Er schnitt zunächst einfache, später komplexe Formen aus schwarzem Papier aus und ordnete sie auf weissem Grund an – und umgekehrt. Eine Konstellation, die ihn überzeugte, hielt er fotografisch fest, veränderte sie, hielt sie wiederum fest, und so entstanden Hunderte von Serien zu zwanzig bis vierzig Aufnahmen. Bally schrieb dazu unter anderem: «Das einzelne Bild hat eine nur variable Bedeutung im Ablauf der veränderlichen Permutationen. Die fotografische Apparatur dient als ausführendes Organ. Das fixierte Bild ist Glied einer modifizierbaren Serie von Varianten, Integration des Zeitfaktors. Als persönliche Faktoren kommen in Betracht: Disponibilität, Präsenz, Selektion. Die so fixierten Objekte sind weder der Malerei noch der Skulptur im eigentlichen Sinne zugehörig. Das ‹Original› hat seinen einmaligen Sinn verloren und wird authentisch reproduzierbar.»

Nach 1965 ging Bally von Grundformen aus, die sich von der Technik herleiten lassen und die an Zahnräder, Gestänge und ähnliches erinnern. Neben Serien von Transformationen entstanden aus ihnen «Fabriques», «Locomobiles», aber auch «Personnages». Seit 1970 werden die Formen einfacher. Es entstehen weiterhin und bis heute Gitterzeichnungen in Hunderten von Varianten. Daraus lösen sich nun einfache, geschlossene Figuren, Zeichen, Signale. Sie werden selbständig, und eine Anzahl von ihnen lässt Bally nicht eigentlich rundplastisch, aber doch räumlich in Holz, Aluminium oder Polyester herstellen. Er bezeichnet diese Skulpturen als Abfallprodukte, was insofern zutrifft, als ihre Erzeugung nicht sein eigentliches Ziel darstellt.

Bally versteht seine Arbeit als «recherche». Gerade durch das Absichtslos-Spielerische sucht er einer höheren Ordnung auf die Spur zu kommen und ihre Wirkungen sichtbar zu machen. Sein Gewissen seien immer die Werke von Mondrian gewesen, die in seiner Wohnung hängen, sagt er. Mondrian habe das rechte Mass gefunden, nicht zu kühl, nicht zu warm. Damit ist der geistige Ort bezeichnet, von dem Bally herkommt. Von da aus ist er durch seine intensiven Forschungsarbeiten mit bewusst sparsamen Mitteln auf sehr persönliche Weise in die Nähe mehrerer Tendenzen der aktuellen Kunst gelangt.