

Zeitschrift: Jurablätter : Monatsschrift für Heimat- und Volkskunde
Band: 45 (1983)
Heft: 9

Artikel: Zwei unvergessene Basler Künstler : Hans Stocker und Niklaus Stoecklin
Autor: Holderegger, Beatrice
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-862653>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Zwei unvergessene Basler Künstler: Hans Stocker und Niklaus Stoecklin

Von Beatrice Holderegger

Anlass zu diesem Artikel gab der im vergangenen Winter erfolgte Verlust zweier markanter Basler Künstlerpersönlichkeiten, die während Jahrzehnten wesentliche Beiträge zum Kulturleben der Region geleistet haben — Hans Stocker ist durch seine meist sakralen Glas- und Wandbilder in öffentlichen Bauten präsent; Niklaus Stoecklin wurde populär durch seine Basler Altstadt-Motive und Werbeplakate — und die über die lokale Aktivität hinaus auch im nationalen bis internationalen Kontext einen relevanten Rang erlangten.

Einleitend sei eine knappe Gegenüberstellung versucht. Einen gemeinsamen Nenner bezüglich des Motivischen bildet die Gegenständlichkeit der Darstellung, der beide ein Leben lang treu blieben. Diese ist aus der historischen Distanz wieder neu ins Interessenfeld der Forschung getreten, was etwa die Ausstellung «Les Réalismes» 1981 in Paris belegt.

Obwohl Stocker und Stoecklin das Geburtsjahr 1896 teilen und in die selbe lokale Kunstszene hineinwuchsen (bis 1914 Dunkeltonigkeit, dann Rezeption der internationalen Avantgarde, in den 20er Jahren Kirchner-Nachfolge; 1919 Schaffung des Kunstkredits), beschritten sie ansonsten künstlerisch verschiedene Wege.

Dennoch konstatiert man eine gewisse Parallelität der Entwicklungskurve im Schaffen beider Künstler: Das Frühwerk bis in die 30er Jahre (vgl. Fortschrittsoptimismus der 20er Jahre) erscheint jeweils von innovatorischen Impulsen geprägt und zeichnet sich durch hohe künstlerische Qua-

lität aus, während später kühne Elemente eher zurückgenommen werden und bewahrende Züge hervortreten (zunehmender Naturalismus, Neigung zur Idylle). Die Gründe dafür sind wohl primär bei der jeweiligen Persönlichkeit zu suchen (ausgeprägte Ding/Natur-Bindung, zeitlose Thematik), entsprechen aber auch der Rahmenbedingung der spezifischen kulturellen Situation der Schweiz. Sie wird charakterisiert durch das Fehlen eines nationalen Kunstzentrums und das restaurative Klima der geistigen Landesverteidigung in den prägenden Schaffensjahren (vgl. die Ausstellung «Dreissiger Jahre Schweiz, ein Jahrzehnt im Widerspruch» 1981/82 im Kunsthause Zürich). Dennoch reflektiert das Schaffen beider Künstler auch eine Auseinandersetzung mit internationalen Kunstströmungen (Auslandaufenthalte).

Betrachtet man die Anfänge der beiden Schweizer Künstler im europäischen Kontext, so fällt auf, dass Stocker einerseits in seiner Malerei französische Kunst rezipierte und mit einiger Stilverspätung lose an Nabis, Fauves und Frühkubismus anknüpfte und andererseits ab 1926 durch seine Glasfenster mit ihrer Abstraktionstendenz bahnbrechend wirkte, während Stoecklin um 1917 zeitgleich mit den Deutschen die Malrichtung der Neuen Sachlichkeit ausprägte. Manche Werke Stoecklins weisen Züge des Surrealismus (Realitätsbrechungen) auf — eine Stiltendenz, die Stocker fernlag.

Nach dieser kurzen Standortbestimmung wenden wir den Blick nun den individuellen Aspekten des jeweiligen Œuvres zu.

Hans Stocker

Biographischer Überblick

Hans Stocker kam am 28. Februar 1896 in Basel zur Welt. 1905 wurde sein Bruder Ernst geboren, der ab 1928 unter dem Pseudonym Coghuf ebenfalls als Maler wirkte (in den Freibergen, gest. 1976).

1911–14 absolvierte Hans Stocker auf väterlichen Wunsch eine Kunstschorser-Ausbildung; 1914/15 fungierte er als stellvertretender Lehrer für Kunstschorser/Metallarbeiten an der Allgemeinen Gewerbeschule Basel. Gleichzeitig nahm er Malunterricht bei A. Mayer; ab 1920 figurierte er als GSMA-Mitglied.

Es folgten Jahre der Wanderschaft. Zunächst zogen ihn Alexandre Blanchet und das Werk Ferdinand Hodlers nach Genf (1919/20), wo er auch Hans Berger kennenlernte. Die Jahre 1920–24 verbrachte er in Italien, vorwiegend in Positano, von wo aus er Reisen nach Rom, Neapel und Sizilien unternahm. Im Winter 1924/25 folgte ein mehrmonatiger Abstecher nach Tunis.

1925 liess er sich in Frankreich nieder. Im Winter lebte er in Paris, im Sommer in Montigny-sur-Loing bei Fontainebleau.

Die Verbindung zur Schweiz hielt er durch die Teilnahme an Wettbewerben bzw. die Ausführung öffentlicher Aufträge (Kunstkredit) aufrecht, wie 1926–29 die Glasfenster für die St. Antonius-Kirche in Basel (mit Otto Staiger).

1928 gründete er — zusammen mit seinem Bruder Coghuf, P. Camenisch, Ch. Hindenlang, O. Staiger und M. Sulzbachner — die erfolgreiche Basler Künstlervereinigung «Rot-Blau» (II), die den späten Schweizer Expressionismus vertrat. Er gehörte auch 1929 zu den Gründungsmitgliedern des Pariser Salons «Les Surindépendants». 1932 gaben die beiden Stocker den Anstoß zur Auflösung der «Rot-Blau» (II)-Gruppe; die andern inzwischen surrealisch orientierten Ex-Mitglieder schlossen sich der Basler «Gruppe 33» an, während Stocker und Coghuf 1934 mit Max Gubler, H. Haefliger, M. Hegetschweiler, M. Hunziker, A. Schnyder und P. Speck die eher konservative, kurzlebige Schweizer Künstlervereinigung «BBZ 8» gründeten.

Erst während des Krieges, 1941, kehrte Hans Stocker definitiv in die Schweiz zurück; nach

einer kurzen Zeit in Oberwil/BL liess er sich in Basel nieder. Nach dem Krieg unternahm er zahlreiche Reisen.

Hans Stocker gehörte der Schweizerischen St. Lukas-Gesellschaft an (strebt nach Erneuerung der kirchlichen Kunst), amtierte als Jurymitglied in den Kommissionen des Basler Kunstvereins und des Basler Kunstkredits sowie als Präsident der Eidgenössischen Kunstkommission (1954–60). Er starb am 14. Januar 1983 in Basel. Er hinterlässt einige Selbstzeugnisse in Form von Zeitschriften-Aufsätzen.

Neben einem reichen Œuvre an Tafelbildern (Öl und andere Techniken) und Graphik (Zeichnung, Holzschnitt, Lithographie, Illustration, Briefmarken) schuf er sich einen Namen durch seine Beiträge zur Kunst am Bau, vor allem Glasfenster (Blei- und Betonverglasungen) und Wandbilder (auch Entwürfe für Mosaiken und Tapisserie).

Die autonomen Werke befinden sich in Privatbesitz, in öffentlichen Gebäuden insbesondere Basels, in den Museen der Kantone AG, BE, BS, LU, SO, ZH; im Besitz der Schweizerischen Eidgenossenschaft und der Stiftung Oskar Reinhart.

Die in die Architektur integrierten Werke befinden sich in und an öffentlichen Gebäuden wie Schulen, Spitäler und Sakralbauten beider Konfessionen in den Kantonen AG, BE, BL, BS, GE, JU, LU, SG, SO, TI, aber auch im Ausland (BRD, Frankreich, Japan).

Stocker nahm ab 1918 an zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen im In- und benachbarten Ausland teil.

Bildthemen/-motive, geistiger Hintergrund

Die Basis für Hans Stockers künstlerisches Schaffen bildet die christliche Bindung seines Weltbildes; deshalb leitet die vordergründig profane Ikonographie der Tafelbilder, Aquarelle und Zeichnungen bruchlos zu derjenigen der in kirchlichem und öffentlichem Auftrag entstandenen monumentalen Wand- und Glasbilder über, wo spezifisch-religiöse Themen dominieren.

In Stockers Ikonographie fehlen gegenwartsbezogene Themen wie Stadt, Technik, unbehauster Mensch völlig; er konzentrierte sich auf ursprüngliche, zeitlose, elementare Themen wie die Natur und Grundsituatien des Menschseins.

Beginnen wir mit dem Motivkreis *Natur/Landschaft*. In Montigny-sur-Loing fesselte Stocker der benachbarte urzeitliche Wald von Fontainebleau; dort entstand etwa die Naturstudie «Die grossen Felsen» (1933) und — angeregt von einer Grotte — «Die Urzeit» (1939). Dazu kamen Garten- und andere Landschaften.

Eine wichtige Rolle spielt im ganzen Oeuvre das Wasser, in Gestalt von Meer- und Flusslandschaften oder im Zusammenhang der vier Elemente. Die Landschaftsbilder inspirierten sich an Atlantik, Mittelmeer oder Rhein. Selten handelt es sich dabei um reine Stimmungslandschaften (Beisp. Sonnenaufgang), meist thematisieren sie das Verhältnis Mensch-Natur, so am Beispiel von Badenden (Glasbild «Badende», 1931; Wandbild «Leben am Meerstrand», 1933) oder Fischern («Die Woge», 1930), wobei etwa die Symbolik von «La Pêche miraculeuse» (1933/34) überleitet zu den unverhüllt religiösen Motiven wie Schöpfung, Sintflut oder Taufe Christi.

Stockers *Stilleben* führen uns die Gaben der Natur vor Augen: Brot, Wein, Früchte, Meeresfrüchte. Diese oft zum einfachen Mahl gruppierten Dinge verweisen zugleich auf die Eucharistie bzw. auf Christus.

Die *Figurenbilder* schliesslich spiegeln Stockers Auffassung von der Geborgenheit des Menschen, den er nicht so sehr als Individuum charakterisiert, sondern typisierend, in einem affektiven Bezug oder in sein Tun versunken, zeigt. Häufige Motive der Interieurs sind denn auch die intime Mutter-

Kind-Beziehung («Maternité», 1930) und die Familiengemeinschaft am Tisch, essend, spielend oder lesend, was teilweise Assoziationen zu den biblischen Themen Madonna, Abendmahl, heilige Familie («Weihnachten», 1955/56) weckt. Manchmal wird der Bezugsrahmen erweitert — durch Fensterausblicke bzw. die Versetzung der Personen ins Freie — und mit Monatsarbeiten in der Natur in Verbindung gebracht («La joie de vivre», 1958), womit die Einbindung in den kosmischen Zyklus angedeutet wird. Andere Figurenbilder zeigen Paare, den Maler im Atelier, Porträts (oft Kinder), fremdländische Motive.

Hans Stockers *Kunstauffassung* war nicht einer bestimmten Zeitströmung verpflichtet; sie wurzelte in seinem christlichen bzw. katholischen Weltbild (ähnlich wie beim Dichter Paul Claudel). Er hatte trotz aller zeitgenössischen Erschütterungen ein ungebrochenes, von Sinnzweifeln freies Verhältnis zur Welt, die er als Offenbarung verstand. Die Natur trug für ihn pantheistische Züge; er sah in ihr eine Quelle der Lebensfreude, was sich in der elementaren, dionysischen Sinnhaftigkeit seines Oeuvres niederschlug. Obwohl er die Gegenständlichkeit wahrte, blieb er nicht beim Abbilden äusserer Erscheinungswirklichkeit stehen, sondern strebte ein Vorstellungsbild mit symbolischer Durchgestaltung an, da er das Kunstwerk als Bekenntnis auffasste. Er stellte sich in den Dienst von Kirche und Schule, weil ihm daran lag, transzendentale Inhalte wie Glaube, Liebe, Hoffnung an eine Gemeinschaft zu vermitteln, jedoch abseits einer simplifizierenden, sentimental oder epigonalen Art der Vergegenwärtigung, die dem Mysterium nicht gerecht würde.



«Mutter und Kind». Öl, 116/89 cm, 1930–34. Kunstmuseum Basel.

Freie Malerei, Stil

Den Ausgangspunkt für Stockers Oeuvre bildet die Tafelmalerei (primär in Öl), die er später neben Glas- und Wandmalerei weiter pflegte, wenngleich sie naturgemäß nicht die Breitenwirkung der Werke im öffentlichen Raum erreichte. In diesem Kapitel soll hauptsächlich der Stil beleuchtet werden.

Die frühen Bilder sind in malerischer, räumlich-atmosphärischer Grautonigkeit gehalten.

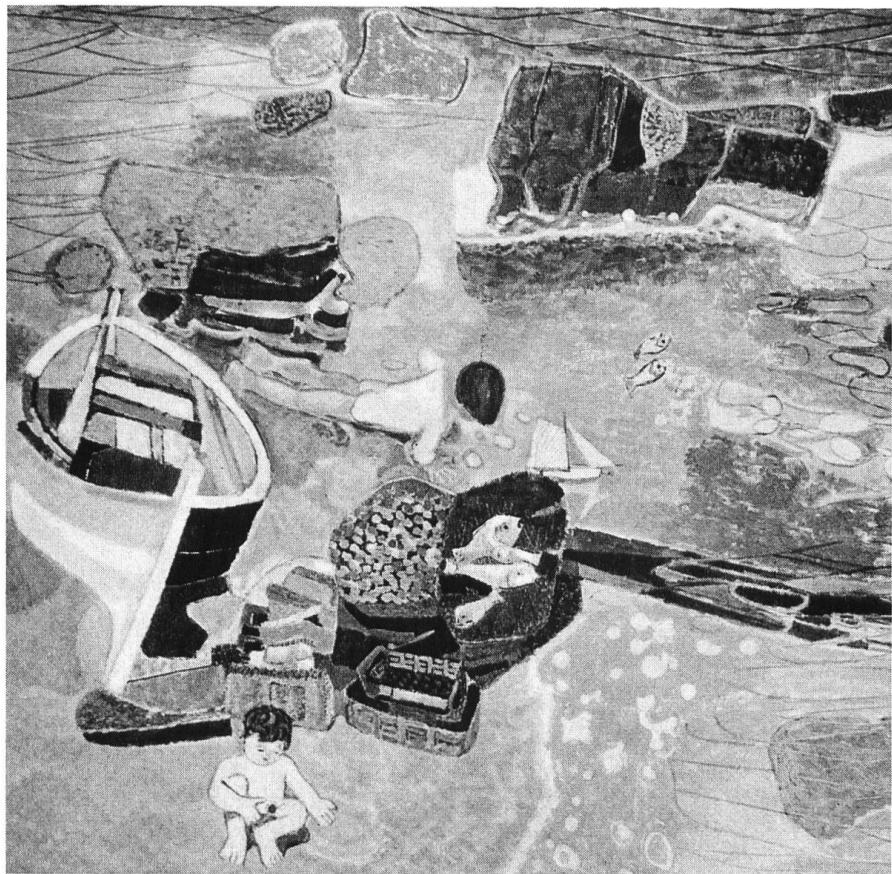
Da Stocker die Zwischenkriegsjahre ausserhalb Basels verbrachte — in Genf, Italien, Nordafrika und Frankreich — stand er nicht unter dem Einfluss der dortigen Kunstszene, sondern setzte sich intensiver mit der französischen Malereitradition auseinander. Blanchard vermittelte ihm 1919 die Kenntnis

von Cézannes Frühkubismus (Akzentuierung der stereometrischen Grundformen).

In der Folge entstanden flächig-verspannte und vermehrt nahtlose Werke. Stocker ging aus von relativ naturalistischen Studien, abstrahierte dann den Vorwurf entsprechend der natürlichen Struktur so weit, dass der Gegenstand das Zufällige abstreifte, sich der Bildfläche eingliederte und eine Harmonie von Form und Farbe zustande kam.

1928 trat Stocker der Basler Künstlervereinigung «Rot-Blau» (II) — nur namensmässig anknüpfend an die Kirchner-orientierte erste «Rot-Blau»-Vereinigung — bei, die laut Programm «grössten Reichtum von Farbe und Form» anstrebte und erfolgreiche Ausstellungen veranstaltete. Während ihre expressionistische Komponente keinen nen-

«Am Meeresstrand». Wandmalerei, Öl, 300/600 cm, 1933. Steinenschulhaus Basel (unsere Abbildung zeigt nur die linke Hälfte).



nenswerten Niederschlag in Stockers malerischer Entwicklung fand, bleiben die hier, insbesondere auf dem Gebiet der Glasmalerei, gewonnene Flächigkeit und starke Farbigkeit als bildaufbauende Elemente für das Oeuvre bestimmend. Festumrissene Formen werden durch aperspektivistische Raum- und Farbbehandlung in die Fläche gebunden; bei den Interieurs wird so die Aussenwelt optisch hereingeholt. Bewegung erscheint stets gebändigt. Stockers Flächenformen erinnern an die Fauves (Derain, Matisse, Rouault), vereinzelt an den späten (synthetischen) Kubismus.

Bei der Darstellung der Materie Wasser löst sich die Kompaktheit der Fläche in kleine, dicht aufgetragene Farbflecken auf; so gelingt es Stocker, Dauer und Wechsel, das Fluktuieren des Lichts einzufangen. Hier werden formale Einflüsse der nachimpressionistischen Nabis (Bonnard, Vuillard) mit ihren kultivierten Farb-Valeurs evident, wobei letztere für Stocker über das Ästhetisch-Dekorative hinaus Ausdruck der Fülle sind.

Nicht selten haben in Stockers Werk die Formen eine symbolische Dimension; so steht z. B. das Oval für Geborgenheit und die formale Angleichung von Mensch und Wasser für Integration.

In den 30er Jahren veränderte sich parallel zur politischen Situation das kulturelle Klima, die Fronten — hie Avantgarde, hie offizielle Kunst — verschärften sich. Die Mehrheit der ehemaligen «Rot-Blau» (II)-Mitglieder schloss sich der gegenwartskritischen, surrealistisch bis abstrakt ausgerichteten, wichtigen Basler Künstler-Gruppe «33» (u. a. Wiemken, Abt, Bodmer) an, von der sich Stocker und Coghuf distanzierten, indem sie mit Max Gubler und fünf anderen Schweizern die (kurzlebige) Gruppe «BBZ8» (Basel/Bern/Zürich) gründeten, die mit ihren thematisch und stilistisch bewahrenen Zügen im Rahmen der offiziellen Kunst (GSMBA) blieb.

Die Aquarelle orientieren sich am Flächenstil der Ölbilder; die späten Werke werden zunehmend heller. Bei den Zeichnungen

dominieren energetische Linienbündel. 1941 schuf Stocker Bibellustrationen in Tusche- und Aquarelltechnik.

Wandmalerei

Ab 1920 schuf Stocker in öffentlichem bzw. kirchlichem Auftrag zahlreiche Wandbilder in der Schweiz und einige in Deutschland, die meisten in Freskotechnik. Die Themen decken sich teilweise mit denjenigen der Tafelmalerei, dazu gesellen sich abhängig von der Baufunktion solche aus dem religiösen Bereich (Neues Testament, Legenden) und Sagen, oft ganze Zyklen.

Vorweg seien einige Werkbeispiele herausgegriffen (in Basel befindlich, wenn ohne Ortsangabe): Rosentalschulhaus: «Wasserträger», 1920; Steinenschulhaus: «Am Meerstrand», 1933; Realschule Pratteln: «Der Gärtner», 1955. Friedhof Hörnli, Abdankungskapellen: «Noli me tangere» und «Ostermorgen», 1938. Kirche St. Karl Luzern, 1934–47; Pfarrkirche Aesch/BL, 1942/43; Dreifaltigkeitskirche St. Gallen, 1950; Pfarrkirche Wolfertswil/SG, 1955. Frauenspital, «La joie de vivre», 1948. Restaurant Rebe I, 1948.

Die Gattung der Wandmalerei nimmt in der Schweizer Kunst des 20. Jahrhunderts zahlenmäßig einen breiten Raum ein, wogegen sie qualitativ selten das Mittelmass übersteigt. Als wichtiger Vertreter, der in Stockers Frühzeit aktuell war, sei Hodler erwähnt (gest. 1918 in Genf), dessen Stilcharakteristika Monumentalität und Parallelismus weiterwirkten.

Insbesondere in den 30er Jahren war das Wandbild aus zwei Gründen im Aufschwung begriffen; einerseits diente es in einer Krisenzeite der Arbeitsbeschaffung für Künstler, andererseits erkannte der Auftraggeber

(Staat, Kirche) darin ein geeignetes Medium der Volkserziehung.

Für Stocker bedeutete die Kunst am Bau mehr als ein Karriere-Sprungbrett, sie entsprach einem echten Anliegen, da seine Kunst wesentlich auf Kommunikation zielte. Man kann von einer Neubelebung der mittelalterlichen Bauhütten-Tradition sprechen. Bezeichnenderweise orientierte sich Stocker nicht am Bauhaus, wo man zwar diesbezüglich ähnliche Anstrengungen machte, jedoch mit einem andern geistigen Hintergrund und anderen formalen Absichten — dort integrierte man aus ästhetischen Gründen die flächig bis abstrakte Malerei formal stärker in die Architektur.

Stockers Wandbilder hingegen bleiben figürlichen Motiven verpflichtet, mit denen sich konkrete Inhalte allgemeinverständlich vermitteln lassen. Ihm lag das Wandbild auch wegen seiner gattungsbedingten Neigung zur typisierenden Darstellung.

Stocker gehörte gerade im Bereich der angewandten Kunst zu den anerkannten Künstlern, das dokumentieren die vielen Aufträge und die Repräsentation der Schweiz an Ausstellungen im Ausland. Dies ist wohl in einer gewissen Koinzidenz seiner Aussagen und Stilmittel mit der offiziellen Kunstauffassung begründet. Eine Zeit der äusseren Bedrohung (1933–45) förderte nicht formale Experimente und kritische Inhalte, sondern stilistisch Gemässigtes und ideell positive Kräfte (bis hin zum eskapistischen Idealismus). Stockers thematische Aspekte wie zeitlose Grundsituationen, Familiengemeinschaft, Bukolisches, Glaubensinhalte passten (unabsichtlich) in diesen Kontext.

Stocker fand für jeden Raum eine individuelle Lösung; er konnte sich in verschiedenen Stilarten ausdrücken — plastisch oder flächig, bäuerlich-expressiv bis poetisch — nachdem er seinen Blick an der Wandmale-

«Bruder Klaus». Glasscheibe, 70/57 cm, 1929. Privatbesitz.

rei-Tradition geschult hatte. Zwar mangelt es nie an der Verständlichkeit der Botschaft, doch ist es fraglich, ob alle Werke Stockers hohen künstlerischen Anspruch einlösen.

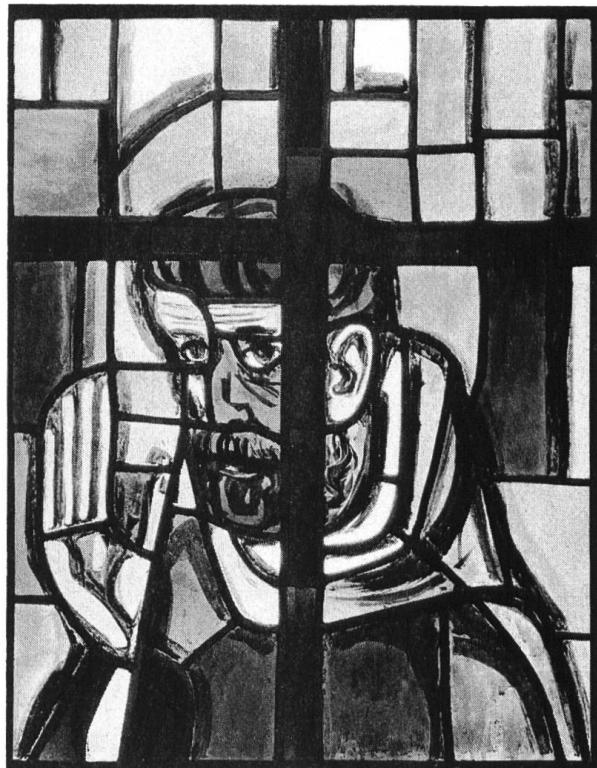
In den Grenzbereich der Wandmalerei gehören die wenigen sakralen Mosaiken (u. a. in der Kaiser Friedrich-Gedächtniskirche Berlin) und einige Entwürfe für Aubusson-Tapisserien aus den 60er Jahren.

Glasmalerei

In diesen ortsgebundenen Hauptwerken spiegelt sich wohl am klarsten Stockers unermüdliche Schaffenskraft.

Schon die erste Arbeit in dieser Technik erwies sich als bahnbrechend für die Glasmalerei in der Schweiz: 1926–29 schufen er und Otto Staiger im Auftrag des Kunstkredits für die Basler St. Antonius-Kirche — ein bedeutender moderner Sichtbetonbau des Architekten Karl Moser — je fünf sowie ein gemeinsam konzipiertes Glasfenster von beachtlichen Ausmassen (5×14 m). Die Fenster gliedern sich als diaphane Wände in die schlichte Struktur der Architektur ein und verleihen durch die Leuchtkraft der Gläser in ungebrochenen Farben dem Raum den sakralen Charakter. Bereits hier zeigt sich die Stilkonstante von Stockers Glasmalerei, die klare funktionale Trennung von gegenständlicher und abstrakter Formensprache innerhalb einer Bildkomposition. Das figürliche Sujet konzentriert sich in der Mitte des Fensters; es ist architekturgerecht unillusionistisch-flächig gestaltet, also mit massvoller Schwarzlot-Bemalung innerhalb der Bleirutenfassung, und eingebettet in einen $\frac{7}{8}$ der Fensterfläche beanspruchenden Rahmen oder Fond mit geometrisch-abstrakten Farbfacetten.

Stockers Aktivitäten auf dem Gebiet der Glasmalerei sind vor dem Hintergrund allge-



meiner Erneuerungstendenzen in der sakralen Kunst zu sehen. Ein diesbezüglicher Pionier war in der Westschweiz Alexandre Cingria (1879–1945), der 1916 in Romont — wo übrigens 1981 das Musée du Vitrail eröffnet wurde — mit Gleichgesinnten die St. Lukas-Gruppe gründete, die sich 1924 in Basel anlässlich einer Ausstellung als Schweizerische St. Lukas-Gesellschaft neukonstituierte, der sich nun auch Hans Stocker anschloss. Ihr Publikationsorgan ist seit 1927 das Jahrbuch «Ars Sacra».

Die Wurzeln des europäischen Aufschwungs der Glasmalerei reichen ins späte 19. Jahrhundert zurück; gefördert im Geistigen durch das Interesse für die mittelalterliche Bauhüttentradition und den Symbolismus mit seiner Neigung zur Religiosität, im Formalen durch die Emanzipation der künstlerischen Mittel Farbe/Licht und Form (Impressionismus, Jugendstil, Fauvismus).

Insbesondere das traditionsreiche Frankreich gab wichtige Impulse; so gilt A. Perrets 1922 erbaute Kirche von Le Raincy (bei Paris) mit Glasfenstern von Maurice Denis als Vorbild für die St. Antonius-Kirche. Außerdem entwarfen seit den 30er Jahren

viele namhafte französische Künstler (u. a. Rouault und die Vertreter der Ecole de Paris der 50er Jahre) Glasbilder (auch im Schweizer Jura), die teilweise mit Werken Stockers vergleichbar sind. Übrigens waren Stocker und Cingria an der Glasmalerei-Ausstellung 1939 in Paris mitvertreten.

Stocker schuf als Wanderkünstler bis ins hohe Alter eine Vielzahl von Glasbildern vorwiegend religiöser Thematik im Auftrag der Kirchen beider Konfessionen, gelegentlich auch für Schulhäuser und andere Bauten, wobei er über die Grenzen der Schweiz hinaus wirkte.

Einige Werkbeispiele bzw. -zyklen seien herausgegriffen, zunächst in der Schweiz befindliche (chronologisch): Katholische Stadtkirche Liestal, 1930–32; Wettstein-Schulhaus Basel, «Badende», 1931; Kirche St. Karl Luzern, 1934–46; Pfarrkirche Dornach, 1948–51; St. Marien-Kirche Solothurn, 1951–55, Gesamtverglasung mit bemerkenswerter Chorwand; Schweizerische Nationalversicherungsgesellschaft Basel, «Die vier Elemente», 1952/53; Pfarrkirche Wolfertswil, 1953; Kapuzinerkloster Wil, 1962; im Jura, 60er Jahre: Dittingen, Riedes-Des-sous, Spitalkapelle Laufen, Beurnevésin.

Es folgen Arbeiten im Ausland: Chapelle Ste Anne Robertsau-Strassburg, 1959; in der BRD u. a. Evangelische Kirche Solingen-Ohlings, 1977/78; schliesslich gar eine Kirche in Japan, Kyoto, 1968; die zwei letztgenannten mit Betonverglasungen — eine neuere Technik, die im Gegensatz zu den Bleistegen eine architekturplastische Durchgestaltung ermöglicht.

Stocker bevorzugte intensive Farben und kannte ihre Wirkung im wechselnden

Durchlicht, das ihnen atmendes Leben verleiht. Er passte jeweils Komposition und Ausdrucksstil dem Format und dem Motiv an. Im Prinzip bleibt Stockers gesamte Glasmalerei der anschaulichen figürlichen Darstellungsweise verpflichtet, in den späteren Jahren treten vermehrt abstrakte Kompositionen hinzu. Andererseits verliert das Rahmenwerk mit der Zeit an geometrischer Strenge und macht einer freieren Fügung in organisch-pflanzlicher Art Platz.

Innerhalb der angewandten Werke Stockers finden sich in dieser Gattung zweifellos die überzeugendsten Formulierungen, die auch monumentale Formate bewältigen.

Literaturhinweise

Lexika

- Künstler-Lexikon der Schweiz, XX. Jahrhundert. Bd. II. Frauenfeld 1963–67. S. 940–43. (Literaturangaben, Ausstellungs- u. Werkverzeichnis bis 1965).
- Lexikon der zeitgenössischen Schweizer Künstler. Frauenfeld 1981. S. 354 (ergänzende Angaben).

Monographisches

- M. Netter/H. Meier/H. U. v. Balthasar: Hans Stocker. Sakrale Kunst Bd. 3. Zürich 1957.
- Ausst.-Kat. Kunsthalle Basel 1961: Hans Stocker/ Albert Schilling.
- Ausst.-Kat. Kunsthalle Basel 1976: Coghuf/Hans Stocker.

Selbstzeugnisse

- Hans Stocker: Gedanken zu meinen Bibelillustrationen. In: Ars Sacra, 1942. S. 14ff.

Übersichtsdarstellungen

- J. P. Pellaton: Kirchenfenster im Jura. Münster 1970.
- Yoki: Vitraux modernes en Suisse — Moderne Glasmalerei in der Schweiz. Fribourg 1971.
- Ausst.-Kat. Kunsthaus Aarau 1981: Künstlergruppen in der Schweiz 1910–1936. Kapitel «Rot-Blau» (II), S. 148–69.

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 Kunstcredit-Auftrages («Liebeslaube»/Ehestandstafel), 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), Südalitalien (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 Kunstreis 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 übersichtsmässige 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 Farbauftag). 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 Verspannung 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 Ausbliske 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 Alltagkulisse 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 evolvierten 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 sensiblem Formenspiel — dem instrumentalistischen Kontext enthoben — additiv gefügte Einzelgegenstände, die manchmal durch attributiv-charakterisierende Bezüge verknüpft sind. Das Spektrum umfasst traditionelle Blumenstücke, Pflanzenporträts, Vergänglichkeitsmotive («Kartenthaus», 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 (Kunstkredit) und die Privatin industrie aus. So entstanden folgende Wandfresken: «Die Liebeslaube» (1921), ein Fries mit Liebespaaren in Arkaden über der Ehe standstafel, dessen Architektur- und Figuren darstellung 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 Fakultäts bilder 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 fortschrittoptimistischen 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 signhaft, 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

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 Stillleben 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 AusdrucksSprache. Ausgangspunkt war stets die Auseinandersetzung mit dem realen Bildvorwurf. In der zweiten Schaffenshälfte ging ohnehin der Anteil der inhaltlich wie formal charakteristischen, spannungsvoll verdichten 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 forciertem zeichnerischer Schärfe und glattem Farbauftag. Statischer Bildaufbau und Isolierung des Objektes komplettieren die Liste der typischen Darstellungsmittel. Bevorzugte Motive waren die (Gross-)Stadt, alltägliche/unscheinbare Sujets, Stillleben (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 Kun-

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*».

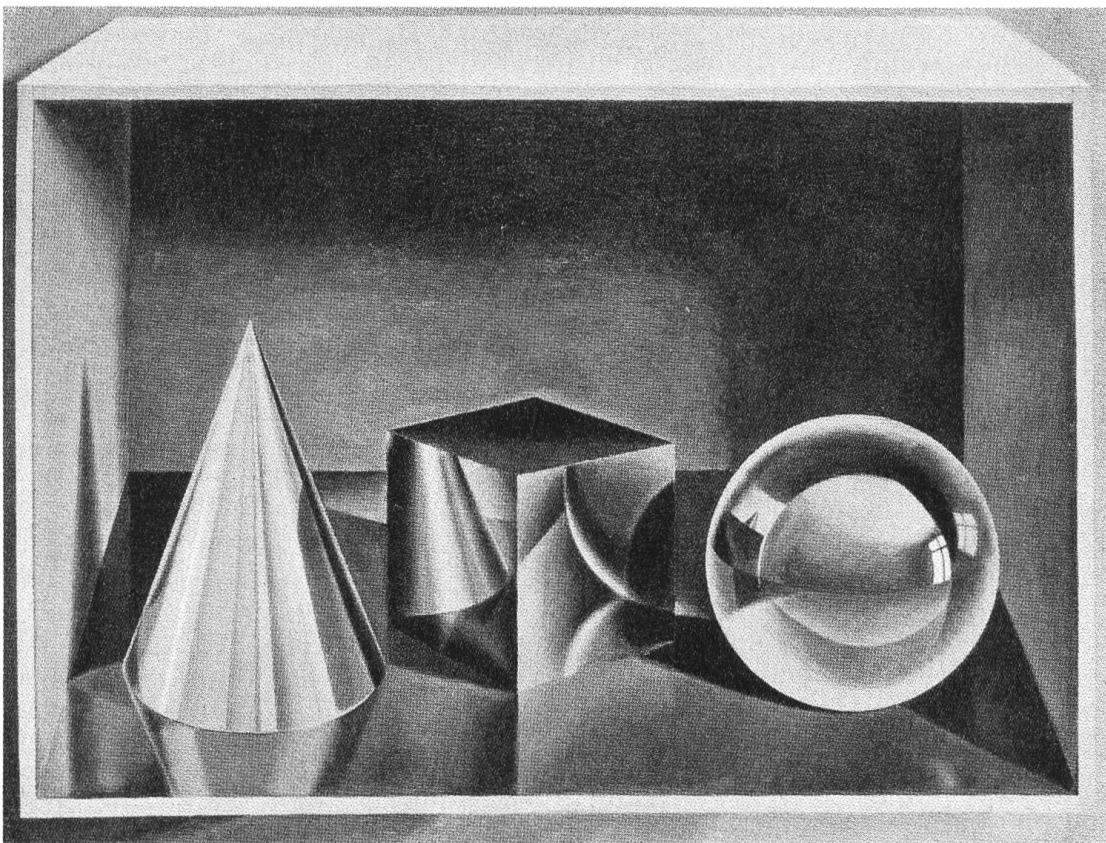
Realismus lässt sich — vor dem Hintergrund des Kontrastbegriffs Idealismus — definieren als Streben nach Erkenntnis der äusseren wie der inneren Wirklichkeit.

Das häufig hinzugesetzte Attribut «neu» bezweckt eine Abgrenzung vom Epochengriff 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 Stillleben 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 Oeuvre.

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.