

Niklaus Stoecklin

Autor(en): **Barth, W.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): - **(1926)**

Heft 1

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-759933>

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.

Niklaus Stoecklin

Von W. Barth

In Basel, der Stadt des Lällenkönigs, des Vogelgryff und der Fastnachtslaternen, ist Niklaus Stoecklin zur Welt gekommen, im Jahre 1896. In Basel wuchs er auf, wo Konrad Witz im Museum die Reihe der alten Meister eröffnet, und wo an der Galluspforte des Münsters sich aus dem frühen Mittelalter jene kleinen Reliefs mit ihrer schlagend volkstümlichen Erzählerweise erhalten haben. Man denkt an das alles, wenn man seine Bilder sieht. Jene kostbaren, ihm dann so sehr vorbildlich gewordenen Dinge aus Basels künstlerischer Vergangenheit wurden dem Knaben Stoecklin zwar erst später vertraut, als er täglich auf den Münsterplatz zur Schule pilgerte. Die Gefilde seiner Kindheit wurden dagegen schon von den Trommelwirbeln des Morgenstreichs und des Umzugs der grotesken drei Ehrenzeichen in der «minderen Stadt» durchdröhnt. Er stammt aus dem Herzen Kleinbasels, mütterlicherseits aus dem Gaishof an der Utengasse, dessen Bewohner einst mit Arnold Böcklin befreundet gewesen — wovon das prächtige Bildnis der alten Frau Müller, Stoecklins Urgrossmutter, im Böcklinsaale des Museums zeugt —, und aus dessen Mauern kurz vor ihm schon ein namhafter Basler Maler hervorgegangen ist.

Niggi Stoecklin, wie man ihn in Basel allgemein nennt, ist so etwas wie ein Wunderkind gewesen. Es hat schon wenig gefehlt, so wäre das geflügelte Wort vom Rafael ohne Hände an ihm zur Tatsache geworden. Die Ärzte wollten sie ihm bei einer Krankheit abnehmen, als er noch ein kleiner Junge war. Aber die Eltern wehrten sich energisch dagegen, und Niggi wurde ohne Amputation wieder gesund. Diese geretteten Hände verwandte er dann schon als Bub zum Malen zahlreicher Helgen, die fabelhaft buntfarbig und mit fabelhaft kräftigen, sicheren Strichen umrissen, seinen ersten Lehrer Burkhard Mangold in Erstaunen setzten. Diese frühen Kunstleistungen, ob sie nun für den Kegelklub des Vaters bestimmt waren oder zu anderer Verwendung, enthielten schon eine Dosis jenes echt kleinbaslerischen Humors, der später sehr stark auch aus den ersten auf Ausstellungen erscheinenden Gemälden sprach und Niggi Stoecklin unter seinen Mitbürgern mit einem Schlage populär machte. Was ihm ferner deren Gunst eintrug, bei seinem ersten Auftreten als Künstler in der Öffentlichkeit, war der so sehr geschätzte Umstand, dass seine Bilder «fertig» waren im bürgerlichen, sogar spießbürgerlichen

Sinne. Alles, was da war — und es war mitunter sehr viel da —, das war wirklich da, bis zum letzten Strich. Es war auch im Farbauftrag nichts von Lockerheit und Fleckigkeit impressionistischer Herkunft, also nichts von dem, was von dem leichtsinnigen Paris ausgehend seit Jahrzehnten begonnen hatte die braven Bürger aller Länder und Städte, auch Basels, zu beunruhigen. Noch weniger schien der Sturm und Drang der jüngsten Kunst diesen Neuling berührt zu haben.

Man staunte vor solchen Bildern des ganz jungen Malers, die schon 1916 und 1917 entstanden waren. Manche schüttelten auch den Kopf davor. Ein alter Meister schien auferstanden zu sein und dem heutigen Jünger die Hand geführt zu haben, so gut gemalt, technisch sauber und sorgfältig war alles und zugleich unheimlich geschickt in den alten primitiven Stil jener Zeit, aus der die ersten Tafelgemälde stammen, übersetzt. Dabei sah man diesen Werken — dem einen mehr, dem andern weniger — es bei näherem Hinschauen doch an, dass ihr Schöpfer sich auch mit offenen Augen überall in seiner künstlerischen Umwelt von heute umgesehen und aus mehr als einem Topfe genascht hatte. Man stritt nun darüber, ob diese Art lebenskräftig, entwicklungsfähig sei, wie viel Eigenes, wie viel Modernes sie enthalte, ob das Altertümeln eine Stärke oder eine Schwäche, ob mehr Künstelei oder Originalität daran sei. Die positive Leistung musste man bewundern und ebenso den Grad der Einfeldung in längst vergangene Kunst.

Merkwürdig fertig, abgeschlossen war dieser Stil Niklaus Stoecklins trotz der Jugendlichkeit des Malers, schon in den ersten Bildern, und hat sich auch seither kaum merklich verändert. Mag man auch eine solche Kunst in ihren Erzeugnissen bewerten wie Zierpflanzen von etwas künstlicher Züchtung, mag man sie etwas altklug im Geist und etwas seelisch trocken finden — sie wäre darin, in der Kleinstadtluft, die sie durchweht, ein umso echteres Produkt des Basler-, des Kleinbaslerbodens —, eines ist sicher: es steckt ein erstaunliches Können dahinter. Was einst seine kindlichen Helgen auszeichnete, hat Niklaus Stoecklin bis zu völliger künstlerischer Reife weiter entwickelt. Sein von frühster Jugend an lebendiger Hang zum Humoristischen entgeht nicht immer der Gefahr des Trivialen oder des Spielerischen; oft aber überwindet alle Bedenken unsere Freude an seiner Erzählergabe, an seiner originellen Erfindung, sei es nur, dass er sich damit begnügt, vereinzelte Motive als gemalte Witze in alle Winkel eines Bildes auszustreuen, wie in *Casa rossa* (1917), sei es dass er sich straffer konzentriert auf das Wesentliche, die dargestellte Handlung, wie in der großen Komposition, die er *Vorstellung*

genannt hat (1920), die vom Drehorgelmann mit dem Holzbein handelt, wie er vor der Mauerlücke kniet und zur schlafenden Heiligen hineinspäht, ohne von dem kleinen Drachen, der das Hüteramt versieht, darob angefaucht zu werden.

Am meisten strömen dem jungen Künstler glückliche Einfälle zu, wenn er sich dem Plakat zuwendet. Hier kann er auch auf der Fläche am besten sein feines Gefühl für die Linie betätigen, kann er den sichern Strich, den biegsamen Umriss immer wieder üben. Höchster Prüfstein des zeichnerischen wie des koloristischen Könnens waren aber auch für ihn jeweilen die Versuche in der wichtigsten Betätigung, welche unsere Zeit der Malerei wieder häufiger zu erschließen beginnt, im Wandbild. Dabei kamen, wenigstens in Basel, die gestellten Aufgaben seiner besonderen Begabung sehr entgegen. Es wurden ihm keine riesigen Wandflächen zum Bemalen übertragen, altes Gemäuer war stückweise, auf beschränktem Raume zu schmücken, so am Münsterplatz, an der Martinskirche, am Lohnhofportal.

Am erstgenannten Ort hat Stoecklin über dem vergitterten, in die Mauer eingelassenen, bisher trostlos prosaischen Eheverkündigungskasten gemalte Rundbogen angefügt und in diesen jene vielfach angefochtene Reihe von Liebespaaren, die durch ein eigentliches gegen sie verübtes Attentat Berühmtheit erlangt haben. Sie sind außerdem durch mehrfache Reproduktion bekannt geworden, wie übrigens auch die oben genannten Bilder. Wir möchten hier zur Charakterisierung des Künstlers zwei Entwürfe für Wandbilder abbilden und näher besprechen, in denen für uns das Wesen seiner Kunst sich besonders deutlich spiegelt, die aber einstweilen nirgends im Original zu sehen sind außer im Atelier des Malers. Die beiden Entwürfe sind nicht zur Ausführung gelangt. Ihr Schicksal ist unsicher, da kein erster Preis sie krönte; denn solchen viel Platz versperrenden Kartons wird nur zu leicht eines schönen Tages vom Künstler das Todesurteil gesprochen. Sie sollen wenigstens in diesen Blättern weiterleben.

Der Entwurf für Sankt Martin, als Schmuck eines vereinzelt Viereckfeldes über dem Seitenportal der Kirche, an der sonst kahlen Mauer zwischen den mittleren Fenstern gedacht, gibt die bekannte Szene mit dem Bettler aus der Martinslegende wieder, gleich der Reiterstatue am Münster. Der Künstler will echt volkstümlich sein im Sinne der Naivität alter Zeit, die uns neu erweckt werden soll. So fasst er den Heiligen als einen vornehmen Knaben auf, gibt ihm ein kindlich puppenhaftes Aussehen, mit seinen runden roten Wangen und der sorgfältig geschnittenen



NIKLAUS STOECKLIN / LITHOGRAPHIE

Frisur, die seither — das Bild ist schon einige Jahre alt — zur Damenmode geworden ist. Sein Gesicht darf nicht etwa in kunstvoller Verkürzung nach unten gewandt sein, dem Bettler zu, sondern es muss für uns, die Beschauer, voll sichtbar bleiben, mit seinen scharf zeichnerisch eingeschriebenen Einzelheiten. Dafür ist, um eben das Dominieren dieser Gesichtszüge zu sichern, der Kopf des Bettlers gewaltsam von uns hinweg rückwärts ins Bild gedreht, damit wir durch seine klägliche, Mitleid weckende Physiognomie nicht von dem feinen Ritterknaben abgezogen werden.

Dazu kommen nun weiter im Sinne des primitiven Stils glücklich erfundene Eindrücklichkeiten, Einzelzüge wie der, dass der Wohltäter nicht, wie die Legende will, bloß seinen Mantel mit dem Bettler teilt, sondern von seinem Kleid, vom direkt auf dem Körper liegenden Gewand ein Stück abschneidet; ferner wie der Krüppel als solcher wirksam charakterisiert ist durch das brutal abgesägte linke Bein und als schlechternährter armer Teufel durch die paar vorstehenden Rippen. Für den ersten Blick des am Bild Vorübergehenden ist ferner das Wesentliche des Vorgangs deutlich gemacht, indem das Pferd nach links gekehrt ist, in der Richtung wohin der Ritt ging, weg von dem kauern den Bettler. So wird durch die energische Gegenrichtung in Schritt und Geberde des Ritters das Aktive der Guttat betont. Die kleine Kapelle oben am Berg gibt dazu statt Heiligenscheins oder symbolischer himmlischer Erscheinung den kirchlichen Klang.

Dem ganzen Geist der Darstellung entspricht die starke Stilisierung aller Formen auf das Primitive hin. Sie ist durchgehend, in Lebewesen und Landschaft, besonders unterstrichen im Ross, im Berg und in den Wolken. Als künstlerisch notwendig erscheint sie hier namentlich in der damit erzeugten Flächigkeit als Gegenwirkung gegen das Hintereinander der sich überschneidenden Formen von Reiter, Pferd und Landschaft. Diese vielfachen Überschneidungen machen andererseits wieder das einfache Bild reich für den Anblick, was hier so gut gilt wie bei all den berühmten Beispielen klassischer Kunst. Überhaupt ist ein derartiges Bild voller Überlegtheiten in der Einzelform wie in der Gesamtkomposition. Dazu tritt nun noch das Kolorit mit seinen farblichen Abwägungen, von denen zu reden aber nur vor dem Original Sinn hätte.

Ein stilles und feines Werk von Niklaus Stoecklin ist bei aller gewollten Naivität eine zweite Konkurrenzarbeit, für ein Basler Knabenschulhaus. Es will den Schüler, der in den Pausen zwischen den Stunden im Korridor daran vorübergeht, erinnern an das Buch der Natur, seine Geheimnisse

und seine Freuden. Es schildert den jungen Menschen, langaufgeschossen, engbrüstig, der hinausschreitet ins Freie, aus der engen dumpfen Stube, und dem die Augen aufgehen vor all den Wundern da draußen. Herabgesunken ist das Buch, in dem er las, das bisher einzige Instrument alles Wissens. Die rechte Hand hebt sich zu einer Geberde des Erstaunens. Man denkt dabei von ferne an ein Bild Hodlers. Aber das schadet nichts. Was der junge Wanderer sieht, ist wie für den kindlichen Blick zurechtgemacht, naiv einfach geschildert, nebeneinander gesetzt. Das junge Laub sprießt an schlanken Bäumchen, Blumen und Kräuter wachsen aus dem Grase empor, die Quelle rauscht, Felsen starren in der Tiefe. Das Eichhörnchen huscht über den Weg, Falter gaukeln, ein kleiner Singvogel wiegt sich auf dem Aste.

Das Feine, Dünne, Zerbrechliche in der ganzen Darstellung soll den ersten Frühling schildern, den ein frostiger Hauch knicken kann, den Frühling der Jugend, der ein zartes Ding ist wie der Frühling der Natur. So wäre das Bild nicht nur ein Symbol der jugendlichen Seele, sondern als solches auch eine ständige Mahnung für die Lehrerschaft geworden — aber durch den Spruch der Jury ist es Entwurf geblieben, gleich dem Sankt Martins-Bilde. Letzteres soll zwar, nebenbei gesagt, doch noch irgendwo über einer Pforte in Basel einmal zur Ausführung kommen.

Wettbewerbe bieten die glücklichste Anregung für einen vielgewandten jungen Künstler, bei seiner Leichtigkeit und Lust zum Schaffen. Wenn der Basler staatliche Kunstcredit nur dieses eine Verdienst hätte, so spräche das schon genügend zugunsten der so viel angefochtenen Institution. Gerade eine Kunst, die so viel Baslerisches enthält in Art und Unart wie die Niklaus Stoecklins, befruchtet zu haben, ist ihre beste Rechtfertigung. Niklaus Stoecklin ist mit Recht ein Schoßkind des Kunstcredits. Er teilt das Los aller Schoßkinder, wie wir gesehen haben, einmal verhätschelt und dann wieder beiseite gestellt zu werden. Im ganzen hat er sich nicht zu beklagen gehabt.

17.1.1926.