



## **Im Spannungsfeld von Akademie und Avantgarde Fred Stauffer und München**

Im 19. Jahrhundert war für einen angehenden Maler die Wahl seines Lehrers meist bestimmend, prägte sie doch seine Malweise und ebenfalls das Genre, in dem ein junger Künstler einst reussieren sollte. Fred Stauffer gehört zu einer der ersten Generationen von Schweizer Künstlern, bei denen der Akademieunterricht nur noch eine technische Basis bildete, die Welt aber gewissermassen „offen stand“. Die Einflüsse von ausserhalb der Akademie begannen weit grösseren Einfluss auf eine künstlerische Entwicklung zu nehmen als die Ausbildung selbst. Die Bandbreite der Möglichkeiten war enorm: Auf der einen Seite hatten alle Schattierungen der Avantgarde auch in der Schweiz Einzug gehalten, auf der anderen Seite war der „Galerieton“ noch nicht ganz aus den Kunstaustellungen verschwunden. Da die Quellenlage zu Stauffer recht dürftig ist, bleibt der Versuch, das ebenfalls recht spärlich erhaltene Frühwerk vom Studium ausgehend, in sein Umfeld und seine Zeit einzubinden.

In den schriftlichen Zeugnissen über Stauffer wird die Akademiezeit bei Franz von Stuck (1863-1928) kurz abgetan, so schreibt etwa Walter Hugelshofer: „Stuck war ein vortrefflicher Lehrer. Dennoch empfing Stauffer nur geringe Förderung, weder vom Lehrer, noch von seinen Mitschülern.“<sup>1</sup> Der Kunsthistoriker misst der Kunststadt München als Quelle der Inspiration die grössere Bedeutung als dem Lehrer zu. Der Umstand jedoch, dass Franz von Stuck als einer der grössten Lehrer für die Kunst der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts gilt und Stauffer zu seinen wichtigen Schülern zählt, macht es unerlässlich, diese Zeit genauer zu beleuchten.

Den ersten Teil seiner Ausbildung absolvierte Stauffer 1913- 14 an der Kunstakademie in Karlsruhe und besuchte dort die Zeichenklasse als eigentliche Vorbereitung für den Akademieunterricht. Sein Lehrer war der Maler Walter Georgi (1871 – 1924). Sowohl die Wahl der Akademie als auch diejenige des Lehrers muten geradezu exotisch an, hatten doch beide zu diesem Zeitpunkt kaum eine Bedeutung die über das Regionale hinausging und zudem findet man kaum Schweizer, die hier studierten: Die 1854 gegründete Kunstschule hatte zwar mit Johann Wilhelm Schirmer (1807-1863) als erstem Direktor eine exzellente Landschaftsklasse und mit Hans Thoma (1839-1924) ab 1899 eine eigentliche Berühmtheit als Professor, aber eine überregionale Bedeutung erhielt sie erst Anfang der zwanziger Jahre als eines der Zentren der „Neuen Sachlichkeit“. Georgi war ab 1908 Professor in Karlsruhe. Zuvor hatte er sich einige Bekanntheit als Zeichner des *Simplicissimus* und als Mitbegründer der Malervereinigung „die Scholle“ erworben. Im Stile der „Scholle-Künstler“ malte er ansprechende Landschaften und Alltagsszenen in einem breitpinsligen Duktus - eine typische Malerpersönlichkeit der Jahrhundertwende.<sup>2</sup>

Stauffers Entschluss, das Studium in München fortzusetzen hatte sicherlich damit zu tun, dass München und seine Akademie international einen hervorragenden Ruf genossen, Franz von Stuck als Lehrer berühmt war und Georgi diesen aus seiner Münchner Zeit kannte.



## München als Kunststadt

„München leuchtete“ - die oft zitierte Eingangspassage von Thomas Manns Novelle „Gladius Dei“<sup>3</sup> beschreibt die Stadt als von Kunst durchdrungen, selbst zum Gesamtkunstwerk geworden.

In der Tat hatte die Isarstadt seit der Mitte des 19. Jahrhunderts als Kunstmetropole internationale Ausstrahlung. Die Ausstellungen im Glaspalast zogen ein weltweites Publikum an, die Akademie war neben jener von Paris die bedeutendste Europas, und der Kunstbetrieb entwickelte sich zu einer veritablen Industrie: 1860 lebten zwischen 800 und 1000 Künstler in München, um 1900 waren es rund 3000. Daneben waren um die Jahrhundertwende mehr als 30'000 Menschen direkt oder indirekt in diesen Kunstbetrieb involviert.<sup>4</sup>

So oft das München des Fin de Siècle gepriesen wird, so oft wird es auch kritisiert. Von Gustave Courbet (1819-1877) bis hin zu Hans Rosenhagen werden Massenproduktion und Kitschmalerei angeprangert. Betrachtet man dieses künstlerische Klima Münchens detailliert anhand einzelner Künstlerviten, so ergibt sich das Bild einer Kunststadt zwischen konservativer Gemütlichkeit und ausgesprochener Innovationskraft.

Das grosse Engagement und die damit verbundene Kulturpolitik des Herrscherhauses der Wittelsbacher hatten es geschafft, aus der Hauptstadt des Kleinstaates Bayern, eine kulturelle Metropole zu machen, deren Bedeutung sich praktisch nur noch mit derjenigen von Paris vergleichen liess. Unter Ihrer Schirmherrschaft wurden im Gegensatz etwa zu Preussen und Berlin auch progressive und ausländische Künstler gefördert und deren Werke angekauft. Sie schufen damit die Grundlage für ein sehr offenes kulturelles Klima: Eine boomende Stadt der Jahrhundertwende, mit reichlich Geld für öffentliche Kunstförderung und ausgeprägtem privatem Mäzenatentum, war trotz einer in künstlerischen Belangen durchaus konservativen Grundhaltung der Nährboden für die mannigfaltigsten Experimente geworden. Als eine Art Nebenerzeugnis einer riesigen Kunstproduktion entstand dabei eine der wichtigsten Avantgarden.<sup>5</sup>

Neben dem Erfolg der königlich-staatlichen Kunstförderung muss ebenfalls in Betracht gezogen werden, dass München von einer Provinzhauptstadt mit 51'396 Einwohnern im Jahre 1813 bis 1885 auf 261'981 Einwohner heranwuchs und während Luitpolds Regierungszeit zu einer Grossstadt im Kleinstaat mit 645'000 Einwohnern im Jahre 1914 wurde. Diese Entwicklung begünstigte die Entstehung eines Grossbürgertums, das mit seinem ausgeprägten Bedürfnis nach Repräsentation und dem Wunsch, es dem Adel gleichzutun den Staat als tragendes Element der Kunstförderung abzulösen begann. Kunst in allen Facetten und Schattierungen wurde in grossem Masse verlangt.

Nicht nur München als Kunststadt, sondern auch das Münchner Künstlerleben war legendär. Praktisch alle Dokumente der Jahre von 1900 bis 1914 attestieren den Künstlern ein ausgelassenes Gesellschaftsleben zwischen Biergarten und Atelierfesten, eine Atmosphäre, die Franziska zu Rewentlow, eine der Protagonistinnen der Münchner Kunstszene mit dem berühmt gewordenen Bonmot auf den Punkt brachte: „Schwabing ist kein Ort, sondern ein Zustand.“<sup>6</sup>



### **Schweizer in München**

Stauffers Entschluss, die Akademie in München zu besuchen, hatte in der Schweiz eine lange Tradition: war München Ende des 19. Jahrhunderts Deutschlands wichtigste Kunststadt, so war sie dies auch für die Deutschschweiz.<sup>7</sup> Von rund 200 Künstlerinnen und Künstlern, die 1890 an der I. Nationalen Kunstausstellung in Bern teilnahmen, gaben 11 im Katalog München als Wohnsitz an. Zählt man auch die Studenten mit, so hielten sich zwischen 1880 und 1920 mehr als 100 der heute noch bekannten Schweizer Maler über kurze oder längere Zeit in München auf. Die meisten Künstler, die in der Deutschschweiz lebten, stellten ab 1897 regelmässig in München aus und nahmen Anteil am Geschehen in der Isarstadt, die in künstlerischer Hinsicht alles, was die Schweizer Städte zu bieten hatten, bei weitem übertraf. Seit Mitte der zwanziger Jahre fanden sich Schweizer Künstler in München. Gottfried Keller (1819-1890), der von 1840 bis 1842 in München lebte, redigierte sogar eine Wochenzeitung für seine Landsleute. 1849 wurde offiziell ein Schweizerverein gegründet, dem neben den Künstlern auch Studenten und Wissenschaftler angehörten und dessen Geist ganz im Zeichen der Gründung des Bundesstaates stand.

Ab 1850 wurde Johann Gottfried Steffan (1815-1905) zum Mittelpunkt der München-Schweizer; er scharte eine Reihe jüngerer Landschaftsmaler wie Traugott Schiess (1834-1869), Otto Frölicher (1840-1890), Adolf Stäbli (1842-1901) oder Arnold Böcklin (1827-1901), der später zum Übervater für eine ganze Generation werden sollte, um sich. Um die Jahrhundertwende kann man von einer eigentlichen Kolonie von Schweizer Künstlern in München sprechen. Sie fanden sich grossenteils in der Graphikvereinigung „Die Walze“. Die prominentesten Vertreter waren etwa Albert Welti (1862-1912), Hans Beat Wieland (1867-1945) oder Ernst Kreidolf (1863-1956).

Der Ausbruch des ersten Weltkriegs bereitete ein abruptes Ende. Die meisten Schweizer, die dauerhaft dort gewohnt hatten, verliessen in den ersten Kriegsjahren München und versuchten ihre Habe in die Schweiz zu retten, was nicht immer möglich war.

Für Stauffers Generation, die eigentliche Moderne in Schweiz, bekam München in den zehner Jahren eine Bedeutung: Paul Klee (1879-1940), der junge Berner war bereits 1898 als Student ebenfalls zu Stuck nach München gekommen. Den Anschluss an die Avantgarde der Isarstadt verschaffte ihm 1911 Louis Moilliet (1880-1962), der ihn zuerst in Bern August Macke (1887-1914) und später in München Wassily Kandinsky (1866-1944) vorstellte und so mit dem „Blauen Reiter“ bekannt machte. An der ersten Ausstellung dieser Künstlervereinigung 1912 nahm als weiterer Schweizer der Tiermaler Jean-Bloë Niestlé (1884-1942) teil.

Auch für Cuno Amiet (1868-1961) bekam München zu dieser Zeit eine neue Bedeutung.

Nachdem er in den neunziger Jahren kurze Zeit hier studiert hatte, wurde er später zu einem Vorbild der deutschen Avantgarde und traf hier 1910 mit Kandinsky das Haupt der Avantgardebewegung und stellte 1912 in der „Modernen Galerie“ Tannhauser aus.

Auch von der Avantgarde nach Amiet, die sich zum „Modernen Bund“ formierte, verbrachten einige wichtige Exponenten kürzere Zeit in München, so Hermann Huber (1888-1967), Reinhold Kündig (1888-1984) oder Oscar Lüthy (1882-1945). Sie alle jedoch suchten ihre Vorbilder und Anregungen vor allem in Frankreich. Mit München fand indessen ein reger Austausch statt: So zeigten Gabriele Münter (1877-1962) und Wassily Kandinsky anlässlich der Ausstellung „Moderner Bund“ 1912 Werke im Zürcher Kunsthaus, während die Schweizer sich ihrerseits 1913 in der Münchner Galerie Hans Goltz präsentierten. Auch diese Kontakte brachen mit dem Kriegsausbruch weitgehend ab.



Auch wenn mit Ernst Morgenthaler (1887-1962) und Alfred Glaus (1890-1971) 1915 neben Stauffer noch weitere Berner in München waren, so bildeten diese dennoch eine Ausnahme. Ein Jahr nach Kriegsbeginn fanden sie in der bayrischen Metropole nicht mehr die ausgelassene Lebensfreude der Jahrhundertwende vor. Zwar war es in den ersten beiden Kriegsjahren noch möglich in München zu leben, dieses Leben hatte sich jedoch dramatisch verändert: Lebensmittel werden allmählich rationiert, die Kohle wird knapp, der Krieg hat die Bevölkerung bereits um 20'000 Einwohner reduziert. Dennoch, der Unterricht an der Akademie wurde aufrechterhalten und man hatte vor allem die Möglichkeit, Ausstellungen zu sehen. Der Abbruch von Stauffers Studiums 1916 hatte sicherlich damit zu tun, dass die Umstände sich dramatisch änderten: „Ich beneide jeden Menschen der weg kann von München. Es gehen ja Tausende von hier weg. München kann vielleicht wieder einmal Handelsstadt werden, als Kunststadt wird sie, wenn es so fortgeht, wohl bald einmal untergegangen sein.“<sup>8</sup>

Es stellt sich an dieser Stelle die dezidierte Frage, warum Stauffer nicht nach Paris ging, wie die meisten seiner Altersgenossen. Hugelshofer beantwortet sie damit, dass die französische Kunst ihm damals „weniger geben“ konnte. Die Frage „Paris oder München“, wie sie sich dem jungen Maler damals stellte, kam einem Grundsatzentscheid gleich: Waren es im 19. Jahrhundert, wie wir sehen werden, noch die mannigfaltigsten Gründe, die zum einen oder andern bewogen, so stand um 1915 Paris für Idee und Konzept, München für das Erlernen eines soliden Handwerks. In Paris ging es darum, neben oder während des Studiums mit den Hauptakteuren der Avantgarde in Verbindung zu kommen, deren Theorien mitzerleben - in München erhoffte man sich, auf althergebrachte Weise, das Handwerk zu erlernen.

### **Die Münchner Akademie**

„Da glühten im letzten Abendscheine griechische Giebelfelder und gotische Türme; Säulenreihen tauchten ihre geschmückten Häupter noch in den Rosenglanz, helle gegossene Erzbilder, funkelneu, schimmerten aus dem Helldunkel der Dämmerung, wie wenn sie noch das warme Tageslicht von sich gäben (...). Aus Kirchen und mächtigen Schenkhäusern erscholl Musik, Geläute, Orgel- und Harfenspiel; aus mystischverzierten Kappellentüren drangen Weihrauchwolken auf die Gasse, schöne und fratzenhafte Künstlergestalten gingen scharenweise vorüber.“<sup>9</sup> Wenn Gottfried Keller das erhabene Gefühl in Worte fasste, das es für einen Kunsteleven bedeutete, aus der Provinz nach München zu kommen, so sprach er auch für Generationen von jungen Kunststudenten aus der Schweiz, die nach ihm kamen. Europas bedeutendste Akademien im 19. Jahrhundert befanden sich in Paris, Düsseldorf, München und Wien. Obwohl Paris als Kunststadt par excellence im allgemeinen Bewusstsein war, zog es doch die meisten Deutschweizer nach München. Gründe dafür waren eine lange, kostspielige Anreise, Sprachschwierigkeiten und Mentalitätsunterschiede in der französischen Kapitale. Als Hauptgrund wird jedoch immer wieder hervorgehoben, dass die Lebenshaltungskosten in München viel tiefer waren. Otto Frölicher beklagte sich bei seinem Parisaufenthalt, dass alles bis zu fünf Mal teurer sei als in der Isarstadt. Dass sich an dieser Situation auch 20 Jahre danach nicht viel geändert hatte, belegt eine Briefstelle von Albert Welti: „Und in ökonomischer Beziehung ist die Münchner Akademie ebenfalls vorzuziehen, denn das Modellgeld zahlt grösstenteils der Staat und das Leben in München ist das billigste,



das man überhaupt zum Studieren auswählen kann.“<sup>10</sup> Ebenso nüchtern sieht Paul Klee das Leben in München noch nach der Jahrhundertwende: „Die Stadt ist weniger freundlich, besonders wenn man eine kleine Pension in der Fürstenstrasse bewohnt. Dafür ist die Menschheit ganz heiter. Staunend seh ich die monotonen, schmutzig verrauchten Fassaden der Häuser, in denen ich jetzt Bürger sein soll. Aber es gibt auch Lockungen. Musik, Oper, billige Bilderrahmen.“<sup>11</sup>

Die Neuankömmlinge mussten sich entweder an der Akademie um die Aufnahme bewerben oder, bis das akademische Niveau erreicht war, in einer Privatschule oder Vorbereitungsklasse unterkommen: „Mein erster geschäftlicher Gang war zum damaligen Akademiedirektor Löfftz mit meinen Landschaftsskizzen. Er war liebenswürdig, lobte und schickte mich als Vorbereitung für die Akademie zu Knirr in die Privatschule.“<sup>12</sup> (Paul Klee) Stauffer wurde im Gegensatz zu Klee oder Kandinsky direkt für den Malunterricht an die Akademie aufgenommen, die Vorkenntnisse nach seiner Zeit bei Georgi wurden also als angemessen, er selbst als talentiert beurteilt. Dem Akademiebetrieb lag nach der Vorbereitungsklasse die Idee einer dreistufigen Lehre zugrunde: Zeichenschule, Malschule und Kompositions- oder Meisterklasse; die Studienzeit durfte sieben Jahre nicht überschreiten.

Die 1808 gegründete „Königliche Akademie der bildenden Künste“ war bis in die 70er Jahre vor allem von den Persönlichkeiten Peter von Cornelius' (1783-1867) und Wilhelm von Kaulbachs (1804-1874) bestimmt worden, die der Schule ein ihnen entsprechendes, nazarenisch-klassizistisches Gepräge verliehen.<sup>13</sup> Kaulbachs Nachfolger, Karl Theodor von Piloty (1826-1886), war seit 1856 Professor und führte die Geschicke der Akademie von 1874 bis 1886. Er brachte den belgisch-französischen Kolorismus und Materialbezug in die Münchner Historienmalerei ein und gilt als bedeutendster und einflussreichster Lehrer der Gründerzeit. Sein Schüler und späterer Kollege Wilhelm von Diez (1839-1907) wurde zum beliebtesten Vertreter einer feinen, farbigen Genremalerei und sammelte um sich ebenfalls einen Kreis, der mit grossem Erfolg seinen Malstil vertrat. 1884 wurden 500 Schüler unterrichtet, 1895 bestand die Akademie aus einem Lehrerkolleg von 12 Professoren, das sich um rund 300 Schüler kümmerte. Die bestimmenden Figuren des ausgehenden 19. Jahrhunderts waren Friedrich August von Kaulbach (1850-1920), der gefeierte Gesellschaftsporträtist, und Ludwig von Löfftz (1845-1910). Eines der Hauptereignisse im Münchner Kunstbetrieb der 90er Jahre war die Abspaltung der „Secession“. 1892 wurde diese Bewegung als Sammelbecken für die verschiedensten Charaktere und Stilrichtungen gegründet. Sie war Protest einerseits gegen den Qualitätsverlust im offiziellen Ausstellungsbetrieb und andererseits gegen die Dominanz der Künstlergenossenschaft, die durch eine Person verkörpert wurde: Franz von Lenbach (1836-1904). Aus einfachen Verhältnissen stammend, hatte dieser nach Studien bei Piloty und der Kopistentätigkeit für Adolf von Schack einen auf den Alten Meistern und den Errungenschaften der Photographie beruhenden Porträtstil entwickelt, der ihm Weltruhm und ein riesiges Vermögen einbrachte. Sein Palais war ein gesellschaftlicher Mittelpunkt Münchens, Lenbach der „Maler der Fürsten und Fürst der Maler“ par excellence. Eine der Hauptfiguren der Secession war Franz von Stuck, er wurde später zum wichtigsten Akademieprofessor und selbst Malerfürst.



### **Franz von Stuck und seine Schüler**

Franz von Stuck wurde 1863 in Niederbayern als Sohn eines Müllers geboren. Von 1878 bis 1885 besuchte er die Kunstgewerbeschule und dann als Schüler von Löffitz und Lindenschmit (1806-1848) die Akademie in München.<sup>14</sup> Von Böcklin angeregt, entwickelte er bereits nach der Akademiezeit somnabule Darstellungen, Mythologien und Allegorien, seine Besonderheit war es, Unwirkliches in einen realen Alltag, ein zeitgenössisches Umfeld zu versetzen: In diese Kategorie gehören etwa die „Kämpfenden Faune“ oder der „Wächter des Paradieses“ von 1889, die ihn bereits in jungen Jahren bekannt machten. Mythos wird aus der Sicht eines Grosstädters dargestellt und dementsprechend stark kann sich dieser damit identifizieren. Stilistisch arbeitet Stuck mit Umriss, Flächen und sehr starken Helldunkel-Effekten, die ihn häufig in die Nähe der französischen Symbolisten wie Gustave Moreau (1826-1898) oder Jean-Jacques Henner (1829-1905) bringen.

Seinen vollständigen Durchbruch hatte Stuck mit seinem Skandalbild „die Sünde“, welches er 1893 in der Secessionsausstellung zeigte. Die dunkelhaarige Schönheit, deren nackter Oberkörper von einer Schlange umwunden ist, wurde zum Hauptbild der Münchner Jahrhundertwende: „Der Ruhm des Bildes trieb uns durch die Säle, nirgends verweilten wir und öffneten die Augen erst, als wir ihm endlich gegenüberstanden. In seinem breiten monumentalen Goldrahmen war es auf einer besonderen Staffelei zur Schau gestellt; ein Halbkreis von Neugierigen umgab es.“ Wie Böcklin einige Jahre zuvor, brachte Stuck den Zeitgeschmack auf den Punkt, und wurde zum bildnerischen Chronisten eines Klimas, das Paul Klee folgendermassen umreisst. „Viele paradoxa, Nietzsche in der Luft. Verherrlichung des Selbst und der Triebe. Sexualtrieb ohne Schranken. Neu-Ethik.“<sup>15</sup>Tagebücher, 68

Stuck zelebrierte seinen Erfolg durch ein pompöses Leben. Legendär ist sein bis heute erhalten gebliebenes Wohn- und Atelierhaus, das er 1897/98 mit einem riesigen Aufwand errichtete. Im pompejanisch-antikisierenden Stil schuf er sich ein Monument, das den Vergleich mit der Lenbach Villa nicht scheuen musste und den jungen als gleichberechtigt auf gleicher Stufe mit dem älteren Maler zeigte. Die Erhebung in den Adelstand im Jahre 1906 war nur äusseres Zeichen dafür, was er längst war, ein Malerfürst.

Bereits 1895 wurde Stuck zum Professor an der Akademie ernannt. Das junge „Genie“ übte eine unglaubliche Anziehungskraft aus und tatsächlich kann er als der wichtigste Münchner Akademie-Lehrer überhaupt gelten. So schreibt Klee, dass in München alle Studenten „auf Stuck los arbeiten“. Tatsächlich unterrichtete er über 150 Maler, viele davon Künstler von Weltrang: Neben Giorgio de Chirico (1888-1978), erhielten Paul Klee, Wasilly Kandinsky und Josef Albers (1888-1976) ihre Ausbildung bei Stuck. Unter den grossen deutschen Malern, die in seinem Atelier, begannen finden wir Albert Weisgerber (1878-1915), Hans Purrmann (1880-1966) oder Max Ackermann (1887–1975). Eine Eigenheit von Stucks Unterricht war, dass praktisch die ganze Aufmerksamkeit auf das Aktstudium verlegt wurde, Landschaft und Still-Leben waren gewissermassen nur Nebenprodukte.

Der Maler Willi Geiger (1878-1971), der 1902-1905 in Stucks Atelier lernte, schildert den Unterricht beim Meister folgendermassen: „Es war ohne Wichtigkeit für Stuck, mit welchen Mitteln und nach welcher Richtung hin man eine Aufgabe der Lösung zuführte. Er wusste, dass der Individualismus nie tot ist, da er mit jedem Individuum neu auf die Welt kommt. (...) Er sprach selten und sehr wenig. Je nach Grad der Billigung der einer Zensur unterstellten Arbeit konnte er sich ganz verschliessen – oder im Falle der Anerkennung – das Schweigen



überraschend unterbrechen; dann ergänzten die Hände weitausholend und formend die spärlichen wohlüberlegten Sätze. Das Übersehen einer dem Meister zur Beurteilung unterstellten Arbeit war ein Urteil mit Bewährungsfrist, eine nochmalige Nichtbeachtung kam einer Hinrichtung gleich.“<sup>16</sup>

Hans Purmann umschreibt seine Unterrichtsmethode ebenfalls als streng aber anregend: „Er korrigierte uns oft und mit grosser Einfühlung, seine Kritik war ernst, niemals berührte er einen Pinsel, nie malte er in eine Schülerarbeit hinein und wich nie davon ab sachlich zu beurteilen, was er vor sich gestellt sah.“<sup>17</sup>

Auch Klee und Kandinsky schliessen sich diesem Urteil an und verweisen später auf die grosse Freiheit, die ihnen Stuck im Unterricht gelassen hatte. Genau diese Freiheit, die Schüler ihren eigenen Weg finden zu lassen, ist sicherlich Stucks aussergewöhnliche und grosse Leistung innerhalb der Akademie; zeitgleich versuchten etwa Wilhelm von Diez oder Carl von Marr den Schülern ihren eigenen Malstil auf zu oktroyieren. Stucks Schüler entwickelten sich denn auch, wie die genannten Beispiele illustrieren, ganz verschieden und widerspiegeln die ganze Bandbreite der Kunstentwicklung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Interessanterweise interpretiert der Hodlerbiograph Carl Albert Loosli (1877-1959) im Zusammenhang mit dem Schweizer Stuckschüler Emil Cardinaux (1877-1936) die Ungezwungenheit in Stucks Atelier gegenteilig: „Er überliess seine Schüler soviel als möglich sich selbst, in der Meinung, dass wenn sich Persönlichkeiten von Zukunftsbelang darunter fänden, sch diese schon selber zu helfen wissen würden. Er selber hütete sich aber gewissenhaft wenigstens davor, sie zu verpfuschen, indem er sie auf Abwege leitete, da es ihm doch versagt war, ihnen neue oder auch nur auf die Dauer gangbare Wege zu erschliessen“<sup>18</sup>

Dieser Text wurde 1928 geschrieben, im Todesjahr des Künstlers. Mit diesem war nicht nur die Ära der Malerfürsten endgültig zu Ende, sondern auch Stucks Malerei hatte sich überlebt. Es sollte lange dauern, bis man sich ihrer, wenn auch unter neuen Gesichtspunkten wieder annahm, vorerst war der gefeierte Maler nur noch der Lehrer grosser Schüler.

In Stucks Schülerlisten finden sich zwischen 1895 und 1919 mehrere Schweizer. Neben Stauffer und den schon erwähnen Klee und Cardinaux sind dies, der zeitlichen Reihenfolge ihres Akademieaufenthalts nach: Otto Weniger (1873-1902), der Bildhauer Hermann Haller (1880-1950), Edgar Vital (1883-1970), Augustin Meinrad Bächtiger (1888-1971) und Theo Glinz (1890-1962).

Obwohl es unmöglich ist, das Werk eines dieser Künstler direkt mit Stuck in Verbindung zu bringen, lässt sich die Schule jedoch im Frühwerk aller ablesen: Bei Paul Klee hat Horst Ludwig Stucks Einfluss auf das Werk anhand mehrerer Beispiele plausibel dargelegt.<sup>19</sup>

Cardinaux, zeitgleich beim Meister wie Klee und Kandinsky liess sich in seinem Werk am stärksten von allen Schweizern von seinem Lehrer beeinflussen: Jugendstilhafte Landschaften, in Blau- und Violetttönen schattiert und mit dem breispinseligen Münchner-Duktus aufgetragen. Bei Herrmann Haller klingen Stucks anatomische Studien und fließende Linien sicherlich vereinzelt in seinen Statuetten an. Auch in Bächtigers oder Glinz' Werk, beide ungefähr zeitgleich bei Stuck wie Stauffer, findet man zuerst Anlehnungen an den Münchner Jugendstil, beide gehen dann zu einem gepflegten, moderaten Expressionismus über: Allzu extreme Formen oder Farben werden abgeschwächt, die Motive sind bürgerlich-



bukolisch ein „moderner“ Grundton bleibt erhalten. Auch bei Fred Stauffer mündet der Akademieunterricht in eine ähnliche Richtung:

Der Anklang an Stuck ist im „Geiger“, der Lithographie von 1914, also noch vor seiner Stuckzeit sehr stark. Behandlung von Hell-Dunkel, die stark reduzierten Umrisse und nicht zuletzt die dramatische Gestaltung des Motivs.<sup>20</sup>

Betrachtet man seinen „Waldspaziergang“ von 1918, so fällt dieser sicherlich in eine ähnliche Kategorie wie das Frühwerk von Bächtiger oder Glinz. Es verbinden sich darin eine Kubo-expressionistische Auflösung mit einer jugendstilhaften Ornamentierung und Leichtigkeit: ein Resultat des bei Stuck Gelernten und ausserhalb der Akademie Aufgesogenen.

Hugelshofer und Bähler<sup>21</sup> betonen in ihren Texten den grossen Einfluss, den die Galerie Tannhauser und Edvard Munch (1863-1944) auf Stauffer gehabt haben, Rüdlinger<sup>22</sup> erweitert dies zur Avantgarde ganz allgemein. Tatsächlich zeigte Tannhauser 1912 eine umfassende Munch-Ausstellung; einzelne Werke dieses Malers waren permanent in der Galerie zu sehen. Der grosse Einfluss dieses frühen „Munch-Erlebnisses“ wird in Stauffers Werk ab den dreissiger Jahren ersichtlich und wird an anderer Stelle erläutert. Daneben zeigten Tannhauser und die Galerie Hans Golz immer zeitgenössische Malerei. 1915 waren dies Werke von René Bech (1886-1922), Hans Purmann, Richard Seewald (1889-1976) oder Paul Klee. Vor allem Purmann oder Seewald pflegten einen temperierten Expressionismus, wie er sich in Frühwerken der genannten Stuckschüler wieder findet.

Stauffer selbst spricht in seiner Betrachtung „von moderner Malerei“ fast ausschliesslich von Paul Cézanne (1839-1906) und dessen Erkenntnissen. Auch Cézannes Werke konnte er in der Galerie Tannhauser im Original sehen, drei von dessen Hauptwerken waren im Rahmen der „Tschudi-Spende“ 1912 in die Neue Pinakothek gelangt.

Bei Stuck lernte Stauffer die Theorie und Praxis einer Malerei, die sich aus einem Gleichgewicht von Linien und Umriss betonter Zeichnung und Farbflächen ergibt. Daneben sind starke Helldunkel-Effekte ein Hauptelement in Stucks malerischem Repertoire. Auch wenn Stauffers Spätwerk nicht nur zeitlich sondern auch malerisch und inhaltlich Dezennien von Stuck entfernt ist, lassen sich diese Elemente durchaus wieder finden.

Spricht man von Einflüssen auf junge Schweizer Kunst in den zehner Jahren, so dürfen abseits von München und der Akademie zwei Namen nicht unerwähnt bleiben: Ferdinand Hodler (1853-1918) und Cuno Amiet.

### **Die Schweizer und das Schweizerische**

Das 19. Jahrhundert hatte mit Calames (1810-1864) furiosen Gebirgslandschaften erstmals eine Gattung herausgebildet, die als durchaus schweizerisch bezeichnet werden darf und die, obwohl in ganz Europa oft kopiert, dennoch als solche wahrgenommen wurde. Sehr vieles an Gebirgsmalerei auch etwa der München-Schweizer ging auf ihn zurück. Zum ersten Mal als Einheit betrachtet und rezipiert wurde jedoch eine so genannte „Schweizer Schule“ in der Jahrhundertwende. Der eigentliche Auslöser und Höhepunkt dieses Phänomens war ganz klar eine Figur: Ferdinand Hodler. „Vor dem Auftreten Hodlers besass die Schweiz keine eigene, selbständige Schule. Kein Schweizer Künstler war stark genug, eine solche zu tragen.“<sup>23</sup>



Tatsächlich war es Ferdinand Hodler, der Böcklin als sowohl national wie auch international einflussreichsten Schweizer Maler ablöste. Kaum ein Schweizer der direkt nachfolgenden Generation konnte sich seiner Wirkung entziehen, sei es auf künstlerischer, kunstpolitischer oder gesellschaftlicher Ebene. Bei praktisch ausnahmslos jedem jungen Maler findet man einzelne Elemente, die auf Hodler zurückgehen.

Christian Klemm hat für die Schweizer Malerei des 19. Jahrhunderts ein Phänomen beschrieben, welches er den „internationalen Realismus regionaler Ausprägung“ nennt: Der oben beschriebene Umstand, dass die Schweizer im Ausland studierten, führte dazu, dass sie sich technisch und inhaltlich an internationalen „Standarts“, an den Erfordernissen der Kunstzentren schulten und orientierten, um diese jedoch auf nationale und lokale Themen und Erfordernisse anzuwenden. Beispiele finden sich über die Landschafts- und Historienmaler bis hin zum Genremaler vom Format eines Albert Anker.

Auch in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts bleibt dieses Phänomen gleichermassen erhalten, doch mit Ferdinand Hodler gibt es nun ein Vorbild, das einen „Schweizerischen“ Stil entwickelt hat, und das vermag, nationale und regionale Themen in eine adäquat schweizerische Form zu bringen und ihnen ein symbolisches Gewicht zu verleihen. Die grossen Erneuerer der Schweizer Kunst nach Ferdinand Hodler sind Cuno Amiet und Giovanni Giacometti (1868-1933). Auch er wendet als Teil der internationalen Avantgarde neue Erkenntnisse auf lokale Motive an. Der Einfluss des Berners Amiet auf eine jüngere Generation ist abgesehen von dem auf seine Schüler kaum untersucht, aber nicht zu unterschätzen. Ihm gelingt es, das Hodlersche Pathos zu überwinden und einen typisch schweizerischen Kolorismus zu entwickeln, reinfarbige Bilder, angewandt auf lokale Themen. Wie Ernst Morgenthaler ihn zitiert: „Strychet doch gälb härä, wo dr gälb gesht, i makes ou nid anders.“<sup>24</sup>

Das Beispiel von Amiet zeigt sehr anschaulich, wie bereits vor der Jahrhundertwende die Wahl des Studienortes für eine Karriere entscheidend werden konnte. Er war gleichzeitig wie Giacometti 1886 an der Akademie in München kennen und gehörte in das beschriebene Umfeld der Münchner Kunststudenten. Beide verliessen nach dem Schlüsselerlebnis der modernen französischen Kunst an der Internationalen Kunstausstellung von 1888 München und wandten sich Paris zu. Cuno Amiet stand in den 90er Jahren der „Ecole de Pont-Aven“ von der er entscheidende Impulse erhielt nahe und war später Mitglied der „Brücke“. Er kann als wichtige Mittlerfigur zwischen französischem Postimpressionismus und deutschem Expressionismus gelten. Seine internationale Bedeutung war damals unbestritten und wird heute wieder anerkannt. Seine in München verbliebenen Freunde wie etwa Hans Beat Wieland oder Ernst Kreidolf, hielten sich nach Münchner Manier an solides Handwerk, moderate Innovation und entwickelten ihren eigenen Stil, der in der Zeit anerkannt war aber bald als überholt vergessen wurden. Den meisten Münchenschweizern nach ihnen sollte es gleich gehen, talentierte Künstler, die wie Stauffer auf ihre Wiederentdeckung warten.



- 
- <sup>1</sup> Walter Hugelshofer, Fred Stauffer, Bern 1943, S. 12.
- <sup>2</sup> Zu Walter Georgi: Hartfrid Neunzert (Hg.), Walter Georgi, Passau 1994
- <sup>3</sup> Thomas Mann, Gladius Dei, in: Thomas Mann, Frühe Erzählungen, hg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a. M. 1981, S. 198–216.
- <sup>4</sup> Ludwig Hollweck, München, Stadtgeschichte in Jahresporträts, München 1986. Markus Schöb, Bierhalle und Toteninsel in: Barbara Stark (Hg.) Das Leben ist ein Traum, Ernst Kreidolf als Maler, Bern 2006. S.
- <sup>5</sup> Das grundlegende Werk zur Kunstförderung in der Prinzregentenzeit: Horst Ludwig, Kunst, Geld und Politik um 1900 in München, München 1986.
- <sup>6</sup> Franziska zu Reventlow zit. Siegfried Obermeier, Münchens goldene Jahre: 1871–1914, München 1976, S. 259.
- <sup>7</sup> Zu den Schweizer Künstlern in München: Markus Schöb, in: Christian Klemm (Hg.), Von Anker bis Zünd. Die Kunst im jungen Bundesstaat, Zürich 1998, S. 345ff. und Markus Schöb, Bierhalle und Toteninsel in: Barbara Stark (Hg.) Das Leben ist ein Traum, Ernst Kreidolf als Maler, Bern 2006. S....
- <sup>8</sup> Anna Hurt an Martha Cunz, 2. Aug. 1919. zit. aus: Daniel Studer, Martha Cunz (1876-1961), Dissertation Universität Zürich, 1992, S.523
- <sup>9</sup> Gottfried Keller, Der grüne Heinrich, II. Fassung, 3. Bd., 10. Kapitel.
- <sup>10</sup> Albert Welti an Arnold Böcklin, 29. Sept. 1889, zit. aus: Adolf Frey, Briefe Albert Weltis (Bd. I), Zürich 1916, S. 102.
- <sup>11</sup> Paul Klee, Tagbücher 1898-1918, Paul-Klee-Stiftung (Hg.), Bern 1988, Nr. 778.
- <sup>12</sup> Ibid., Nr. 188.
- <sup>13</sup> Zur Münchner Akademie: Thomas Zacharias (Hg.), Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München, München 1985. - Zur Münchner Malerei allgemein: Horst G. Ludwig (Hg.), Münchner Malerei, München 1978. Heidi C. Ebertshäuser, Malerei im 19. Jahrhundert: Münchner Schule, München 1979.
- <sup>14</sup> Zu Franz von Stuck: Horst Ludwig (Hg.), Franz von Stuck und seine Schüler, München 1989.
- <sup>15</sup> Klee, Nr. 68
- <sup>16</sup> Rede Geigers zu Franz von Stuck 1938. Teilweise zitiert in: Ibid. S. 119.
- <sup>17</sup> Hans Purrmann, Erinnerung an meine Studienzeit. A.a.O., S. 39
- <sup>18</sup> Carl Albert Loosli, Emil Cardinaux, Zürich 1928, S. 23.
- <sup>19</sup> Ludwig, S. 26 -41.
- <sup>20</sup> Das Werk könnte durchaus ein Hinweis für Stauffers Faszination an Stuck bereits vor seiner Münchner Zeit sein.
- <sup>21</sup> Adolf Bähler in: Berner Schreibmappe 1953/54, ohne Seitenzahl.
- <sup>22</sup> Arnold Rüdlinger, Ibid.
- <sup>23</sup> Hans Graber, Schweizer Maler, Königstein in Taunus 1913, S. VIII.
- <sup>24</sup> Ernst Morgenthaler zit in: Stefan Bifiger, Ernst Morgenthaler, Leben und Werk, Bern 1994, S. 141