

Kunstmuseum Bern

„Verfluchter Kerl!“

Karl Stauffer-Bern: Maler, Radierer, Plastiker

17. August – 2. Dezember 2007



Treppenhalle

Karl Stauffer-Bern wurde am 2. September 1857 als ältestes von sechs Geschwistern in Trubschachen geboren. Den ersten Zeichnungsunterricht erteilte ihm die Mutter, insbesondere nach Vorlagen von Fritz Walthard für eine illustrierte Ausgabe der Werke Jeremias Gotthelfs. Im Frühjahr 1866 trat der Junge ins städtische Knabenwaisenhaus Bern ein, wo er ab 1872 das nahegelegene Gymnasium besuchte und wo Paul Volmar Zeichnungsunterricht gab. Stauffer trat, nachdem er das Gymnasium vorzeitig hatte verlassen müssen, ins Atelier von Volmar ein. Im Sommer 1874 wurde er nach München zum Dekorationsmaler Wentzel in die Lehre geschickt, die er jedoch anfangs 1875 abbrach. Als Kulissen- und Flachmaler verdiente er sich etwas Geld, um Malutensilien anzuschaffen. Das **Selbstporträt des Siebzehnjährigen** (Kat. 48) stammt aus dieser Zeit. Stauffers Bild zeugt von seiner stupenden technischen Bravour. Es ist ohne Zögern und wohl ohne Vorstudien auf Anhieb entstanden. Dank einem Stipendium der Stadt Bern konnte Stauffer im Frühjahr 1876 in die Akademie der Bildenden Künste in München eintreten, die damals zu den besten Kunsthochschulen in Deutschland zählte. Alois Erdtelt, Studienkollege und Freund von Stauffer, malte während der Akademiezeit dessen Bildnis (Kat. 43), das in einem Brief an die Eltern vom 28. Juli 1878 erwähnt wird. Selbstbewusst, in Anlehnung an Porträts alter Meister, ist der junge Stauffer mit der Hand am Revers des Malerkittels festhalten. Dieses Porträt ist Requisite der Fotografie einer theatralischen Inszenierung voller hintergründiger Ironie. Sie zeigt Stauffer nach einer durchzechten Nacht, in der er von einem Stuhl stürzte und sich verletzte. Hinter ihm steht der schmunzelnde Max Klinger, das Erdtelt-Porträt von Stauffer hochhaltend (Kat. 205).

Raum 1

Entgegen seinen ursprünglichen Plänen entschloss sich Stauffer, nicht in die Klasse des äusserst populären Piloty einzutreten, sondern wählte diejenige von Wilhelm von Diez. Dieser knüpfte – im Unterschied zu den Kollegen, welche sich vornehmlich an die Italiener des Cinquecento oder die Franzosen hielten – früher an, bei Dürer, Holbein, Rembrandt oder Brouwer. Damit entschied sich Stauffer für eine Schule, welche die genaue Beobachtung und

Wiedergabe der Natur in fein abgestimmter Farbigkeit dem opulenten Pathos der Historienmalerei vorzog. Das Atelier von Diez war Zentrum der progressiven Maler. Ludwig Löfftz, ehemaliger Schüler von Diez, übernahm nach dessen Erkrankung nicht nur die Klasse, sondern setzte die Tradition fort. Löfftz war ein äusserst subtiler Kolorist. Die deutsche und niederländische Schule des 16. und 17. Jahrhunderts und diese beiden Lehrer sollten Stauffer prägen. Er hat eine Reihe malerisch freier Kopien nach Altmeistern geschaffen, die sich durch ihre verblüffende Selbständigkeit auszeichnen. In seinen Briefen erwähnte er häufig Kopien nach Holbein, Rubens oder van Dyck (**Beweinung Christi**, Kat. 45). Luise Stauffer-Schärer, die Mutter, schildert die Einstellung des Berner Publikums gegenüber Stauffers Kopien aus seiner Münchener Zeit wie folgt: „Auch wurde nur mit Mühe gestattet, dass einige Kopien nach van Dyck und Velazquez aus der Münchener Pinakothek (...) im Kunstmuseum zu Bern ausgestellt werden durften.“ Und Stauffer schwärmte: „Von Velazquez ist ein Porträt da, das ich morgen zu kopieren anfangen, eines der grössten Meisterwerke der Porträtkunst. Es soll, glaube ich, einen spanischen Granden vorstellen, jedenfalls einen furchtbar leidenschaftlichen Menschen, alten Graukopf mit schwulstigen Lippen. (...) Professor Raab möchte mir gern die Kopie abläschen, aber oha!“ (vgl. dazu **Kopie nach Velazquez: Don Juan Mateos**, Kat. 46). Stauffer verfolgte an den internationalen Kunstausstellungen in München aber auch aufmerksam die zeitgenössischen Tendenzen. Regelmässig beschickte er auch die Schweizer Turnusausstellungen. Im Januar 1880 erwähnte Stauffer den Entschluss, sich „in erster Linie dem Porträt“ zuzuwenden und reichte an den Ausstellungen Werke ein, die ihm diesen Weg ebnen sollten. In diesem Jahr wurde das Stipendium nicht mehr verlängert, ausserdem waren die Reaktionen auf die drei an der Turnusausstellung eingereichten Gemälde, vor allem auf das **Porträt eines Mannes mit rötlichem Bart** (Kat. 59), ablehnend. Das Bild zeigt keinen Posierenden, der mit dem Betrachter Augenkontakt aufnimmt, sondern einen Menschen, den der Künstler für einen Augenblick aus der Anonymität der Masse herausgelöst hat. Stauffers Stil wurde als zu realistisch kritisiert. Die Kompositionsklasse in München konnte er nicht mehr antreten. 1880 folgte er der Einladung des Freundes Hermann Katsch, kostenlos Atelier und Logis in Berlin zu beziehen. Auf der Reise führte er in Dresden einige Porträtaufträge aus, die ihm ein Münchner Kunde vermittelt hatte (**Bildnis Gräfin Smirnow**, Kat. 56). In Berlin sprach Stauffer beim Historienmaler und Akademiedirektor Anton von Werner vor, der ihn in sein Atelier aufnahm und ihm etliche Aufträge verschaffte. 1880 gewann Stauffer an der Internationalen Kunstausstellung mit dem **Porträt des Bildhauers Max Klein** (Kat. 60, Raum 3) die kleine Goldene Medaille. Der Maler zeigt Klein als Hüftstück mit schwarzem Mantel, aufgestützter Hand und leicht zurückgeworfenem Kopf in der Pose eines Herrscherbildnisses von Velazquez. Porträt und Auszeichnung machten ihn mit einem Schlag berühmt, die Aufträge häuften sich und seine Preise

stiegen. Der freie Umgang mit Farbe war für Stauffer ein Problem, dessen er sich bewusst war. Der Massstab, an dem er sich ausrichtete, war für ihn die Fotografie, sie galt es in der Kunst zu übertreffen. Stauffers Ansprüche, grösstmögliche Ähnlichkeit zu erreichen und dennoch den Kundenwünschen nachzukommen, bereiteten ihm vor allem auch bei den Kinderporträts Schwierigkeiten (**Mädchenporträt**, Kat. 65, **Kinderporträt Anton Ebers**, Kat. 66, **Brustbild eines Mädchens**, Kat. 67, **Knabenporträt, Erich Benjamin**, Kat. 68). So beklagte er sich oft über quirige Bengel, die nicht stillsitzen wollten, weshalb er die Fotografie zu Hilfe nahm: „Während dieser Zeit hoffe ich dann auch das Mädchen von Seelig fertig zu bekommen, das ich mir jetzt photographieren lasse, weil sie viel zu schlecht sitzt.“ Stauffers Präsenz in den einschlägigen Salons und die sich häufenden Aufträge erlaubten ihm einerseits einen hohen Lebensstandard, andererseits erweiterte sich sein Beziehungsnetz in Deutschland und in der Schweiz ständig: „Mittwoch bin ich bei Roths zum Diner geladen mit Minister Oelbrück und einer Reihe anderer Diplomaten.“ (vgl. **Minister Arnold Roth, schweizerischer Gesandter in Berlin**, Kat. 64, Treppenhalle).

Raum 2 und 4 (Graphik)

Aus der Fixierung auf den Porträtisten, die ihn künstlerisch einschränkte und gesellschaftlich vereinnahmte, versuchte sich Stauffer 1883 zu befreien. Peter Halm, ein guter Freund aus der Münchner Akademiezeit und vorzüglicher Radierer, reiste für mehrere Wochen nach Berlin. Halm führte Stauffer in die Technik des Radierens ein, nach dessen Abreise bildete er sich autodidaktisch weiter, wobei zahlreiche meisterhafte Blätter, vor allem Selbstporträts (**erstes, zweites, drittes, viertes und fünftes Selbstporträt**, Kat. 7, Kat. 9-12), Porträts der Familie (**Mutter und Schwester**, Kat. 124, **Porträt Luise Stauffer, geb. Schärer**, Kat. 125, **Porträt Schwester Sophie**, Kat. 126, **Porträt Marie Stauffer**, Kat. 127) und von Freunden (vgl. Radierungen von Peter Halm, Eva Dohm, Ludwig Kühn) aber auch drei Akte (**Stehender weiblicher Akt**, Kat. 79, **Liegender weiblicher Akt**, Kat. 80, **Männlicher Akt**, Kat. 83 und 84). Verschiedene Zustandsdrucke, Vergleichszeichnungen und Fotografien, auch von Stauffer selber angefertigte, zeigen auf, dass die Radierungen ein weites Experimentierfeld für Stauffer waren. Die Zeichnungen zeigen in besonderem Masse, was Stauffer antrieb und wonach er strebte. In ihrer spontanen Unmittelbarkeit lassen sie in vielfacher Hinsicht wichtige Erkenntnisse über seinen Schaffensprozess zu: Sie waren das grosse Experimentierfeld, wo keine Rücksicht auf Auftraggeber genommen werden musste, wo die freie Motivwahl möglich war, wo absolute Konzentration und Fokussierung auf das ihm Wichtige legitim waren. Auch konnte eben nur das regelmässige Drillen des Auges zum formalen Durchdringen der Naturwahrheit eines Gegenstandes führen: „Das ist der Witz, dass man sein Auge so schafft, um auch die kleinsten Feinheiten in der Natur zu bemerken und nachzuahmen.“ Bei den Zeichnungen und Radierungen ist diese Strategie der Konzentration im Streben nach Durchdringung der Wirklichkeit nachvollziehbar. Stauffer hat eindringliche gezeichnete und radierte Selbstporträts (**Studienblatt mit vier Köpfen und Selbstbildnis**, Kat. 2, **Weiblicher Akt, Oberkörper liegend mit Selbstporträt**, Kat. 3, **Skizzenblatt mit drei Köpfen, Selbstbildnis mit Zwicker**, Kat. 4, **Selbstporträt mit Beinskizzen**, Kat. 5, **Selbstporträt**, Kat. 6, **Selbstporträt**, Kat. 8) und Frauenakte von unverstellter Intimität geschaffen (**Weiblicher Akt, Vollfigur, Rückenlage**, Kat. 26, **Weiblicher Akt, Vollfigur, Rückenlage**, Kat. 27, **Weibliches Modell, Oberkörper, liegend**, Kat. 69, **Schlafende junge Frau von hinten und en face**, Kat. 78). In der Umgebung von München und Berlin

entstanden zahlreiche gezeichnete und aquarellierte Landschaftsstudien von grosser Frische und Spontaneität (**Landschaft bei Bukow**, Kat. 178, **Landschaft bei Bukow**, Kat. 179, **Landschaft bei Potsdam**, Kat. 186, **Glinike**, Kat. 187). Wie subtil er sich in der Konzentration auf Form und Modellierung auszudrücken vermochte, zeigt die Graphik in unmittelbarer Virtuosität.

Raum 3

Akt: Das Thema Akt hat Stauffer nebst dem Porträt intensiv beschäftigt. Es zieht sich wie ein Leitmotiv in allen Techniken durch sein Schaffen und endet bei der Plastik. Die Frau als sinnliche Verführerin, der Mann als Märtyrer oder apollinischer Jüngling sind die Protagonisten seiner Aktdarstellungen. Gegen Ende der Ausbildung präsentierte Stauffer an der Akademieausstellung einen betenden Alten und den **sitzenden weiblichen Akt** (Kat. 73). Die Gegensätze könnten grösser nicht sein: Greis und junge Frau, Hiob und Susanna im Bade. Mit dem Frauenakt schien er jedenfalls zufrieden: „Ich bin seit einigen Tagen mit meinem Akt auch fertig (...) er wird Euch schon gefallen; denn er wirkt plastisch und wahr.“ Die eindringliche Charakterisierung und die malerische Perfektion, welche Stauffer auch im Vanitasstilleben (Kat. 53) anstrebte, machten ihn in Berlin zum gefeierten Porträtisten. Beim **Liegenden männlichen Akt** (Kat. 51) von 1879 ist der Bezug zum toten Christus im Grabe von Holbein offensichtlich. Dabei kopierte er jedoch nicht das Original, sondern schuf durch eine eigenwillige Lichtführung ein naturalistisches Abbild, das jeglichen sakralen Gehalt entbehrt. Die physische Präsenz dieses Körpers trifft den Beobachter mit einer unausweichlicher Unmittelbarkeit. Ab 1883 versuchte sich Stauffer künstlerisch neu zu orientieren. Nicht nur in der Radierung, sondern auch in grossen Gemäldeprojekten ohne Auftrag suchte er einen Weg, um sich von der Porträtmalerei zu lösen und weiter zu entwickeln. Der ungewöhnlich grossformatige **Liegende Frauenakt** (Kat. 75), zu dem ihm seine Freundin, Wally Münch das Modell war, entstand gleichzeitig mit dem Porträt der lesenden Wally im schwarzen Kleid (**Damenbildnis**, Kat. 77a). Stauffer schrieb an seine Schwester Sophie: „(...) jetzt male ich zwei Studien, welche bedeutend besser zu werden versprechen; die erste ist eine nackte, weibliche, auf einem orientalischen Teppich ausgestreckte Figur; und die andere eine junge, schwarz bekleidete Leserin, die auf einem roten Fauteuil sitzt. Es sind nicht Bilder, sondern Farbstudien, und ich weiss nicht, was schwerer zu malen ist, das leuchtende Fleisch eines schönen Körpers oder das schwarze Kleid auf einem dunklen Grund.“ 1884 fasste er den Plan, ein grosses Bild ohne Auftrag zu malen und begann mit Studien für das Projekt „Jesus bei Simon“. Das Gemälde kam über einige Skizzen und Ölstudien nicht hinaus. Drei Jahre später malte Stauffer den lebensgrossen **Gekreuzigten** (Kat. 152) zu seiner eigenen Standortbestimmung, wie er in einem Brief an seine spätere Mäzenin Lydia Welti-Escher schrieb: „Um auf der diesjährigen Sommerausstellung hier einmal endgültig Farbe zu bekennen, habe ich einen lebensgrossen Gekreuzigten angefangen und male mich halb tot dran. (...) Mit dieser Arbeit, wenn sie gelingt (...) möchte ich meine Bestrebungen den Kollegen und einem p. t. Publikum klar legen, nämlich das Handwerk so gründlich als möglich zu lernen.“ Schonungsloser noch als beim **liegenden männlichen Akt** ist dem **Gekreuzigten** der sakrale Gehalt ausgetrieben worden. Stauffer will keine Andacht evozieren, sondern beweisen, dass er malerisch ein Könnler ist. Er treibt den Naturalismus ins Extreme, indem er die mit einem Modell inszenierte Kreuzigung eben als gestellte Szene kenntlich und damit zum eigentlichen Thema macht. Der Gekreuzig-

te wurde anlässlich der Berliner Akademieausstellung 1887 positiv rezipiert.

Auftragsporträts: An der internationalen Kunstausstellung 1881 hatte Stauffer nebst dem **Buchenwald von Grosshesselohe** (Kat. 52, Raum 5) und dem „grauhaarigen Bärenwirt“ das **Porträt des Bildhauers Max Klein** (Kat. 60) ausgestellt. Mit Klein, der in Berlin ein aufstrebender Künstler war, ging Stauffers Kalkül auf: „*Klein hat einen sehr ausdrucksvollen Kopf und ist sehr bekannt*“. Das Porträt brachte ihm die kleine Goldene Medaille ein (Kat. 206, Vitrine in der Treppenhalle) und machte ihn mit einem Schlag berühmt. In den Medien wurde die schlichte Sachlichkeit in Kolorit und Komposition bei gleichzeitig starker Ausstrahlungskraft gewürdigt. Damit traf er den pragmatischen Geschmack einer wohlhabenden Gesellschaftsschicht, die sich durch Stauffers eindringlichen Naturalismus am besten repräsentiert fühlte. Stauffers Auftraggeber waren fast ausschliesslich Vertreter der grossbürgerlichen Berliner Gesellschaft, viele davon entstammten jüdischen Familien. In seinen Porträts versuchte er, grösstmögliche Ähnlichkeit zu erreichen, daran arbeitete er hart und oft verbissen. Jedoch strebte Stauffer nicht die fotografisch gespiegelte Abbildung an, sondern er wollte das Wesentliche einer Persönlichkeit bannen. Dass dabei Ehrgeiz, Geschmack, Sympathien und Antipathien ihn beflügelten oder hemmten und die Arbeit oft zu einer langwierigen, schmerzhaften Prozedur für Maler und Modell geriet, hat Stauffer in den Briefen oft rapportiert. Über den Theaterdichter Adolf L'Arronge schrieb er verächtlich: „*Er will mir nicht sitzen, und ich muss Photographien nach ihm machen (...) Ich schätze ihn nicht als Dichter. Er kannte Gottfried Keller und Meyer nicht. Und trotzdem muss ich ihn malen, und gut machen; denn er ist in der Stadt sehr bekannt.*“ (**Porträt des Theaterdichters und Theaterdirektors Adolf L'Arronge**, Kat. 63). Auch im **Porträt des Ferdinand Graf Harrach** (Kat. 61) kam Stauffer dem Repräsentationsbedürfnis der Dargestellten, die ihre vornehme Kleidung und Umgebung einbezogen haben wollten, entgegen. Die Detailpräzision der Kleidung und des Ambientes konkurrenzieren hier das Gesicht ohne psychologischen Mehrwert. Andererseits äusserte er sich begeistert über Persönlichkeiten, deren Wesen und Physiognomie ihn anregten: „*Ich werde malen jetzt wieder einen solchen Kopf à la Klein (...), den Baumeister Tietz, ein riesig feiner Kopf zum Malen, nicht schön, aber ungeheuer interessant und energisch. Den male ich natürlich umsonst.*“ (**Porträt Baumeister Oskar Tietz**, Kat. 62)

Familie: Für alle «privaten» Porträts, vor allem für diejenigen seiner Familienmitglieder, blieb das unscheinbare **Selbstbildnis des Siebzehnjährigen** (Kat. 48) das wegweisende Vorbild: Programmatisch beschränkte er sich hier auf die Büstenform, verzichtete auf aufwendige Kleidung und setzte die Figur vor einen neutralen Hintergrund. Am **Porträt der Schwester Sophie** (Kat. 123) hatte Stauffer über ein Jahr gearbeitet. Mit dem noblen ovalen Format passte er sich der damaligen Porträtfotografie an und rückte die Person ohne schmückendes Beiwerk vor neutralem Hintergrund ins Licht. Ohne Auftragsdruck, nach einem Modell seiner Wahl arbeitend, konnte er sich jegliche schöpferische Freiheit leisten. Die Schwester posiert nicht vor dem Maler, dieser hat sie vielmehr in einem Augenblick des Ganz-bei-sich-selbst-Seins erfasst. Auffallend sind der neutrale, helle Hintergrund, die Leuchtkraft des Kolorits und die plastische Modellierung. 1885, im Todesjahr des Vaters, entstanden in der Schweiz in einem kreativen Schub die drei Porträts der Mutter und der Schwestern, alle in schwarzer Trauerkleidung: Das würdevoll und ernst wirkende **Porträt Marie Stauffer** (Kat. Nr. 121) im Stil Albert Ankers, das unfertige, erst nach

Stauffers Tod zum Oval beschnittene **Porträt der Schwester Sophie in Schwarz** (Kat. 122) sowie das eindrückliche **Porträt der Mutter des Künstlers**, Luise Stauffer-Schärer (Kat. 120), die alle auch als Vorlagen für Radierungen verwendet wurden.

Der Züricher Kreis: Stauffers **Bildnis Gottfried Keller** (Kat. 133) ist die Synthese einer skizzenhaften Spontanmalerei und fotografischer Exaktheit, ja übertrifft diese noch. Der Kopf des Dichters ist mit überzeugender Präzision vergegenwärtigt. Das Gesicht ist von fast erschreckend haptischer Qualität, die Büste dagegen ist in breiten, virtuosen Pinselstrichen nur wie hingeworfen. Stauffer analysiert und bringt Lebensmüdigkeit und Resignation durch die Kollision naturalistischer und skizzenhaft-antinaturalistischer Bildmittel ungemildert zum Ausdruck. Das **Bildnis Lydia Welti-Escher** (Kat. 135) dagegen ist eine raffinierte Salonmalerei. Stauffer malte die Zürcher «Prinzessin», die reichste Schweizerin ihrer Zeit, Weiss in Weiss und stellte sich damit eine schwierige koloristische Aufgabe, die er „das weisse Problem“ nannte. Die Toiletten- und Kostümfraße war in Briefen eingehend diskutiert worden. So wollte sich Frau Welti in einem roten Plüschkleid mit Schleppe malen lassen, was Stauffer höflich abzuwenden versuchte, auch wenn eine Studie im roten Kleid entstand (**Bildnis Lydia Welti-Escher im roten Kleid**, Kat. 134): „*Also das Kleid, eine Hauptsache. (...) Ich kann höchstens die Direktive dahin geben, ruhig in der Wirkung, Spitzen allein wirken nicht im Bilde, sie sind höchstens zur Höhung des Seidenglanzes oder des Atlas; gepresster Sammt kann gut sein, aber ich vermute, dass Spitzen und Perlen immer am besten wirken. Was die Haartracht anbetrifft, so glaube ich wird das offene Haar am besten sein mit einer Belvoirrose.*“ Und in einem späteren Brief hakte er nach: „*Roth Seidenplüsch oder Sammt mit Hut und Schleppe – sehr schneidig! (...) Wenn auch weisser Atlas mich im Moment präoccupirt, so ist es nur deshalb, weil ich sie im Saskiakostüm noch nicht zu sehen die Ehre hatte.*“ Schliesslich konnte Stauffer die Auftraggeberin überzeugen. Er malte kein Standesbild, in dem die Dargestellte ihre Position und ihren Anspruch in der Gesellschaft demonstriert, sondern das sehr persönliche Protokoll einer Beziehung.

Staatsauftrag: Am 22. September 1886 erhielt Stauffer den Staatsauftrag, das Porträt des Schriftstellers **Gustav Freytag** für die Nationalgalerie in Berlin zu malen (Kat. 32, 109, 110). Er reiste nach Siebleben, dem Wohnort des Dichters, wo im Laufe der Arbeiten auch zahlreiche Fotografien und zwei Radierungen entstanden. Der anfängliche Enthusiasmus Stauffers über einen zügigen Fortgang wich bald einem zähen Ringen um die gültige Charakterisierung, da zu der Enge im Arbeitsraum Schwierigkeiten mit der im Spätherbst spärlichen Beleuchtung hinzu kamen. Stauffer setzte dem Ringen schliesslich ein Ende und begann von Neuem, wie Freytag berichtete: „*Am letzten Tage nahm er die Tafel noch einmal vor, nach kurzer Zeit hörte er auf, betrachtete das Bild einen Augenblick, tauchte den Pinsel in weisse Farbe und zog blitzschnell eine grosse, vernichtende Locke über das ganze Bild. ‚So‘, sagte er ernsthaft, ‚dies ist nichts, ich male es noch einmal.‘*“

Plastik: Die zahlreichen Skizzen zum **Adoranten** (Kat. 159) zeigen eine tastende Annäherung an die richtige Form und die Schwierigkeiten, die Stauffer mit der neuen Technik bekundete: „*Battalion, die Plastik ist schwer, das verdammte Zeug ist rund, und wenn man eine Seite gemacht hat und denkt, aha, dann ist es von der andern gewiss Essig*“. Die Zeichnungen demonstrieren, dass vor allem die Position der Arme und Hände des Jünglings ein nicht zu lösendes Problem darstellten, das Stauffer schliesslich brachial damit

beendete, dass er dem Modell die Arme oberhalb der Ellbogen abschlug. Frühere, fein modellierte Körperporträts unterscheiden sich markant von den Kohle-Studien zu den plastischen Projekten. Gemeinsam ist beiden Zeichnungsgruppen jedoch die visuelle Aneignung des Modells aus verschiedensten, teilweise nur leicht veränderten Blickwinkeln, was an ein stereometrisches Verfahren denken lässt. Stauffer fühlte sich zum Bildhauer berufen, und traf 1888 in Rom ein, um sich die neue Technik anzueignen. Das Ehepaar Welte-Escher sicherte ihm den Lebensunterhalt, im Gegenzug sollten alle in Italien geschaffenen Werke in dessen Besitz übergehen. Begeistert von den antiken Kunstwerken begann er autodidaktisch mit der Arbeit am **Adoranten** (Kat. 157-159). Weitere plastische Projekte sind nur noch in Zeichnungen und aus der Korrespondenz fassbar, so eine sich die Haare aufbindende Frauenfigur oder ein Speerwerfer. Im Herbst 1889 reiste Stauffer zurück nach Zürich, wo er im Auftrag der Mäzene mit der Umgestaltung des Villenparks begann. Auf Anregung von Adolf Hildebrand beteiligte sich Stauffer 1890 am Wettbewerb zum **Bubenbergs-Denkmal** (Kat. 160, Treppenhalle). Die Konkurrenz war am 7. Juli 1890 mit Einsendettermin 1. Dezember des gleichen Jahres ausgeschrieben worden. Stauffers 55 cm hohes Gipsmodell war einer von insgesamt 21 eingereichten Entwürfen so renommierter Bildhauer wie Rodo von Niederhäusern, Alfred Lanz oder Richard Kissling. Stauffer starb am 24. Januar 1891. Den ersten Preis gewann schliesslich Max Leu, nachdem die Eingabefrist im November auf den 1. August 1891 verlängert worden war. Am 31. Mai 1958 wurde auf Initiative der Gottfried Keller-Stiftung das Denkmal im Schlosspark in Spiez eingeweiht, das nach Stauffers Modell auf die von ihm geplante Höhe vergrössert und in Bronze gegossen worden war. Stauffer meinte in einem Brief an Emmy Vogt-Hildebrand, Schwester von Adolf Hildebrand, dass es Wahnsinn wäre, die Figur 3,50 m hoch zu machen und fand 2 m die richtige Grösse. Züricher, der die Familienbriefe publiziert hat, regte bereits 1914 in seinem Buch an, das Modell auf diese Höhe zu vergrössern und an der Hauptstrasse von Murten aufzustellen. Aus seiner Meinung zum Wettbewerbsentscheid machte er keinen Hehl: *„Das ihm (Stauffer) vorgezogene Werk Leus, das in Bern steht, ist ja eine ganze brave Arbeit; aber neben dem Staufferschen Entwurf, der seinerzeit bei der Konkurrenz übergangen wurde, wirkt es doch recht theatralisch.“*

Raum 3

Stauffer war 1886 auf dem Höhepunkt seines malerischen Könnens. Die Porträts von Gottfried Keller und Lydia Welte-Escher hatten ihm weitere Aufträge verschafft. 1887 entstand das **Bildnis Bundesrat Emil Welte** (Kat. 144 und 145) und dasjenige seiner Frau, **Karolina Welte-Gross** (Kat. 128). Dass Welte, der Schwiegervater von Lydia Welte-Escher, später seine Machtposition dazu missbrauchte, Stauffer in Italien mit falschen Behauptungen hinter Schloss und Riegel zu bringen, konnte Stauffer damals nicht ahnen. Stauffers eindringliches Porträt des Spitzenpolitikers zeigt, viel ausgeprägter als die vorbereitende Studie, einen dezidierten Machtmenschen mit vor der Brust verschränkten, den Betrachter auf respektvoller Distanz haltenden Armen.

Das Hochformat **Im Buchenwald von Grosshesselohe** (Kat. 52) von 1879 nimmt im Werk eine fast singuläre Stellung ein, da Stauffer nur wenige weitere Landschaften gemalt hat. Trotz seiner beachtlichen Dimensionen sprach der Künstler von einer Studie. Dass Stauffer Courbet, Zünd oder Daubigny und ebenso die Ecole de Barbizon kannte, verheimlicht die Studie nicht. Stauffer ging nach Rezept vor. Dass das Bild genial missglückt ist, macht der Vergleich mit Hodlers wenig grösserem Hochformat **Waldinneres bei Frontenex**, das ihm 1874 den ersten Preis im Calame Wettbewerb einbrachte, deutlich. Auch Hodler bezog sich auf Courbet, aber er verarbeitete unmittelbarer als Stauffer wirkliche Natureindrücke. Hodler studierte die Gegenstände, und er analysierte die Wirkung des Lichtes. Stauffer dagegen malte die Landschaft wie einen Innenraum und legte die hellen Stellen in räumlicher Umkehrung über das Grün des Blätterdickichtes.

Stauffers gutes Beziehungsnetz half ihm nach der Tragödie in Italien nicht mehr weiter. Der Schwester des Bildhauers Adolf Hildebrand, Emmy Vogt-Hildebrand, verdankte er die letzten Porträtaufträge in der Schweiz (**Bildnis Frau Dr. Emmy Vogt-Hildebrand**, Kat. 129). Auch der Auftrag zu den Bildnissen des Ehepaars Platel kam durch sie an Stauffer. Nachdem er das **Herrenporträt Edmond Jean Platel** (Kat. 130) fertiggestellt und dasjenige der Frau kaum angefangen hatte, starb Stauffer. Sein Freund, Julius Luz, führte den Auftrag schliesslich aus.

Brigitta Vogler-Zimmerli, Kuratorin

Rahmenprogramm

Öffentliche Führungen: Jeden Dienstag, 19h

Einführung für Lehrpersonen: Dienstag, 21. August, 18h und
Mittwoch, 22. August, 14h

Vortrag von Prof. Dr. Bernhard von Arx zu seinem Buch „Karl Stauffer und Lydia Welte-Escher. Chronik eines Skandals“
Dienstag, 21. August, 20h

Lust auf Kunst am Samstagnachmittag:
Karl Stauffer-Bern und das „janusköpfige Jahrhundert“
Samstag, 25. August, 14h – 15h30

Vortrag von Konrad Tobler: „Karl Stauffer-Bern – zwischen Ferdinand Hodler und Adolf Wölfli“
Dienstag, 23. Oktober, 20h

Szenische Lesungen aus Herbert Meiers „Stauffer-Bern – Ein Stück“ . Mit Mitgliedern des Schauspielensembles des Stadttheater Bern: Im November, Daten werden noch bekannt gegeben

Film im Rahmen der Ausstellung im Kino Kunstmuseum: „Effie Briest“ von Rainer Werner Fassbinder
Sonntag, 30. September, 16h
Dienstag, 2. Oktober, 20h
Dienstag, 9. November, 20h

Kunstmuseum Bern Hodlerstrasse 8-12, CH-3000 Bern 7
T +41 31 328 09 44, F +41 31 328 09 55
info@kunstmuseumbn.ch, www.kunstmuseumbn.ch