

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 38 (1981)

Heft: 2: Zur Skulptur des 19. Jahrhunderts : Referate, gehalten an der 4.
Tagung der Vereinigung der Kunsthistoriker in der Schweiz, Freiburg,
28./29. Juni 1980

Artikel: Karl Stauffers "Adorant"

Autor: Menz, Cäsar

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-167644>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

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

Karl Stauffers «Adorant»

VON CÄSAR MENZ

Von Karl Stauffer-Bern haben sich nur zwei plastische Arbeiten erhalten: ein postumer Bronzeguß nach dem Gipsmodell für eine nackte männliche Figur mit dem Titel «Adorant» (Abb. 1) sowie ein Gipsmodell für das Standbild Adrians von Bubenberg, ein Wettbewerbsentwurf für ein Denkmal in Bern (Abb. 2). Über die Qualität der beiden nicht fertiggestellten Werke herrscht in der kunsthistorischen Forschung erstaunliche Einhelligkeit. In den späten fünfziger und den frühen sechziger Jahren wurde man sich der Bedeutung dieser plastischen Arbeiten wieder bewußt, nachdem vor allem das Spätwerk des Künstlers im Zuge der Tabuisierung seiner gesellschaftlich und politisch hochnotpeinlichen Affäre mit Lydia Welte-Escher in den Hintergrund getreten war. MICHAEL STETTLER¹ verdanken wir die Würdigung des Wettbewerbsentwurfs für das Bubenberg-Denkmal, ADOLF REINLE² eine auf sorgsamem Quellenstudium basierende Abhandlung über den Plastiker Stauffer in der mit JOSEPH GANTNER gemeinsam erarbeiteten Kunstgeschichte der Schweiz. REINLE ist es denn auch, der auf den hohen Stellenwert Stauffers in der Schweizer Plastik des 19. Jahrhunderts aufmerksam macht. Schließlich darf ein Beitrag HUGO WAGNERS³ nicht vergessen werden, der sich mit dem «Adoranten» näher beschäftigt.

Anhand der wenigen erhaltenen Werke Stauffer als Plastiker beurteilen zu wollen, erscheint als schwieriges Unterfangen, zumal keines seiner Werke vollendet vor uns steht. Ja, man könnte – etwas maliziös – die Frage stellen, ob denn seine Schöpfungen «Zufallstreffer» seien. Bei der Frage nach Stauffers Bedeutung helfen jedoch nicht nur seine Arbeiten weiter, sein schriftlicher Nachlaß dient ebenfalls der Klärung. Stauffer war ein emsiger Briefeschreiber, und die Empfänger seiner «Episteln» – wie er seine Briefe nannte – waren sorgsame Sammler, während er es selten für nötig erachtete, ihm zugekommene Schreiben aufzubewahren.

Auf dem Höhepunkte seiner Karriere als Porträtmaler und -stecher in Berlin setzte sich Stauffer im Jahre 1886 erstmals mit der Plastik auseinander. Im Atelier des Bildhauers Ernst Waegener, eines Schülers von Reinhold Begas, entstanden erste plastische Versuche, so eine Büste und ein aus einer Amphore trinkender Knabe, beides Werke, denen Stauffer keine künstlerische Bedeutung zumaß. Ein Auftrag von Emil und Lydia Welte-Escher, der mit einem Stipendium verbunden war, ermöglichte es Stauffer, 1888 nach Italien zu übersiedeln. Diesem Wechsel vorausgegangen war eine intensive Beschäftigung mit der Plastik, die von einer ungemeinen Begeisterung getragen war. Im Dezember 1887 fragt er sich in einem Brief an Lydia Welte-Escher: «Werde ich ein guter Bildhauer oder nicht? Ich kann es

nicht wissen. Wenn ich aber modelliere, so kommt es mir oft (in den bewußten, unbewachten, katerfreien Momenten) vor, als müßte ich entschieden das Zeug dazu haben⁴.» Und weiter: «Was einem bei der Malerei oft so Kummer macht, die Angst um die möglichst geschickte Technik, Behandlung der Farben und so weiter, all diese Virtuosen geschichten, ohne die es bei der Malerei nun einmal nicht abgeht – dies alles fällt weg, die Plastik ist eine ernste Kunst, sie bewegt sich zwar in engeren Grenzen wie die Malerei, aber schaffend an einem plastischen Kunstwerk (ich rede hier nicht von meinen albernem Versuchen) muß der Meister ein ähnliches Gefühl kriegen wie unser Herrgott am sechsten Tag⁵.»

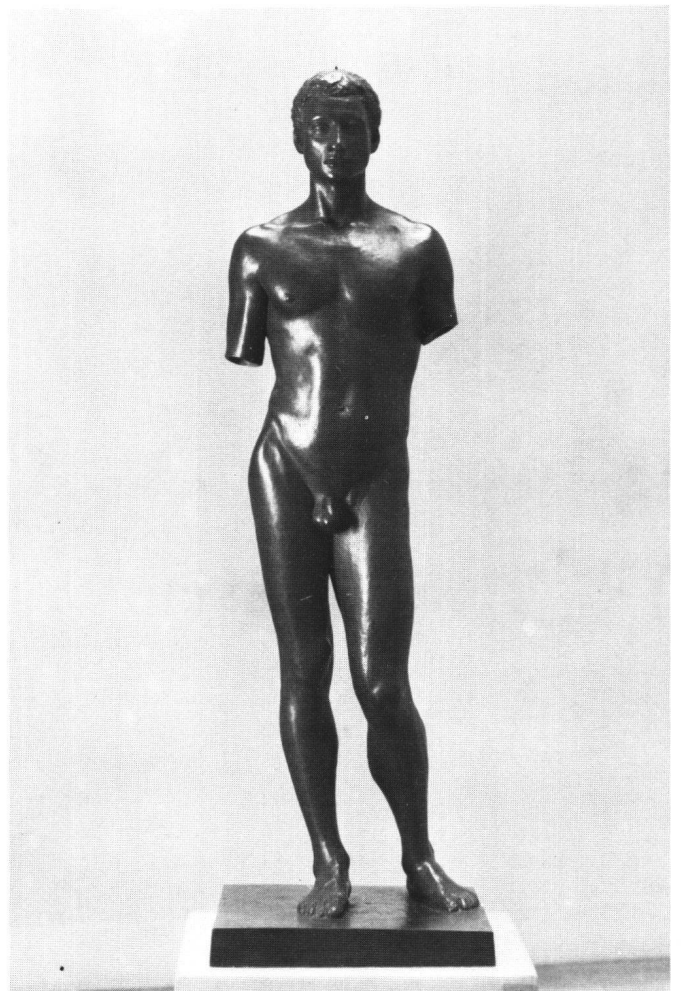


Abb. 1 Bronzeguß nach dem Gipsmodell zum «Adoranten». Kunstmuseum Basel.



Abb. 2 Bronze­guß nach dem Wettbewerbsmodell zum Bubenberg-Denkmal. Kunstmuseum Bern.

Der Aufbruch nach Italien bedeutete für Stauffer Ausbruch aus dem ihm nun sattsam bekannten Berlin, unvoreingenommene Auseinandersetzung mit einer neuen künstlerischen Ausdrucksform, aber auch – und dies kann er nicht genug betonen – Nähe zur Antike, Entdeckung der Kunst der italienischen Renaissance. Dies alles im Bewußtsein, nie wirklich Maler gewesen zu sein, weil ihm vor allem der Umgang mit der Farbe immer Probleme stellte, was ihn schließlich auch ab 1884 dazu bewogen hatte, seine Porträts zu radieren. Stauffer glaubte an seine Begabung als Zeichner, und er erkannte nun weiter, daß ihm die Form Ausdrucksmittel war⁶.

In Rom begann Stauffer mit der Arbeit an einem Werk, das für den Park der Villa Belvoir, des Wohnsitzes von Emil und Lydia Welte-Escher in Zürich, bestimmt war. «Die Arbeit stellt», wie Stauffer schreibt, «einen ruhig stehenden Jüngling vor mit etwas ausgebreiteten Händen in der griechischen Stellung eines Betenden»⁷. Die Plastik sollte in Bronze vollendet werden und lebensgroß auf einem reliefartig verzierten Sockel ihren Platz finden. Stauffer ging zuerst

darán, eine kleine, nur 98 cm hohe Fassung der Figur zu schaffen, die ihm zur Erarbeitung der lebensgroßen Fassung (178 cm) als Bozzetto dienen sollte⁸. Die Vorstudien zur Figur erfolgten am lebenden Modell. Mehrere Zeichnungen belegen den Entstehungsprozeß der Figur. Eine frühe Studie zeigt uns den Jüngling mit erhobenen, weit ausgebreiteten Armen (Abb. 3), wobei verschiedene Varianten der Armstellung skizziert sind, in strenger Frontalität. Stand- und Spielbein sind klar unterschieden, das Spielbein leicht nach außen gedreht. Von der Ponderation betroffen ist auch der Oberkörper der Figur, der Kopf neigt sich leicht nach links: Ein klassischer Figurenkanon wird faßbar. In den späteren Zeichnungen reduziert Stauffer das Bewegte und Gestische rigoros. Die Arme der Figur (Abb.4) sind gesenkt, nur die rechte Hand des Jünglings öffnet sich leicht nach vorn. Das Spielbein ist nur noch wenig bewegt, der Oberkörper erscheint statischer, der Kopf in aufrechter Haltung. Im Gegensatz zur frühen Studie haben diese Zeichnungen,

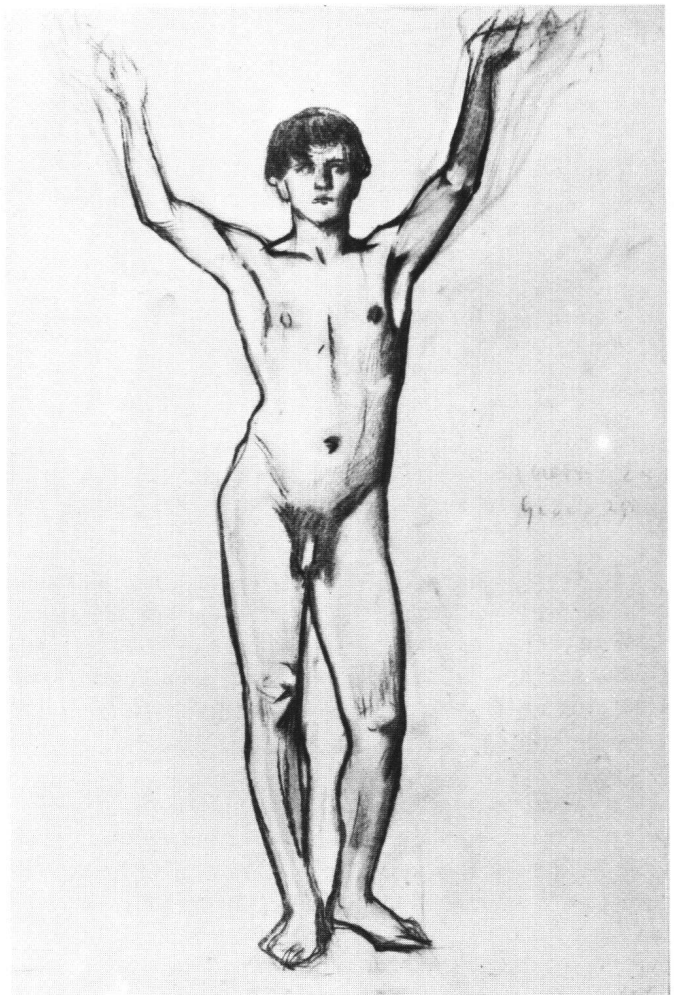


Abb. 3 Karl Stauffer-Bern: Studie zum «Adoranten», Fettkreide und Kohle. Kunstmuseum Bern, Depositum der Gottfried-Keller-Stiftung.

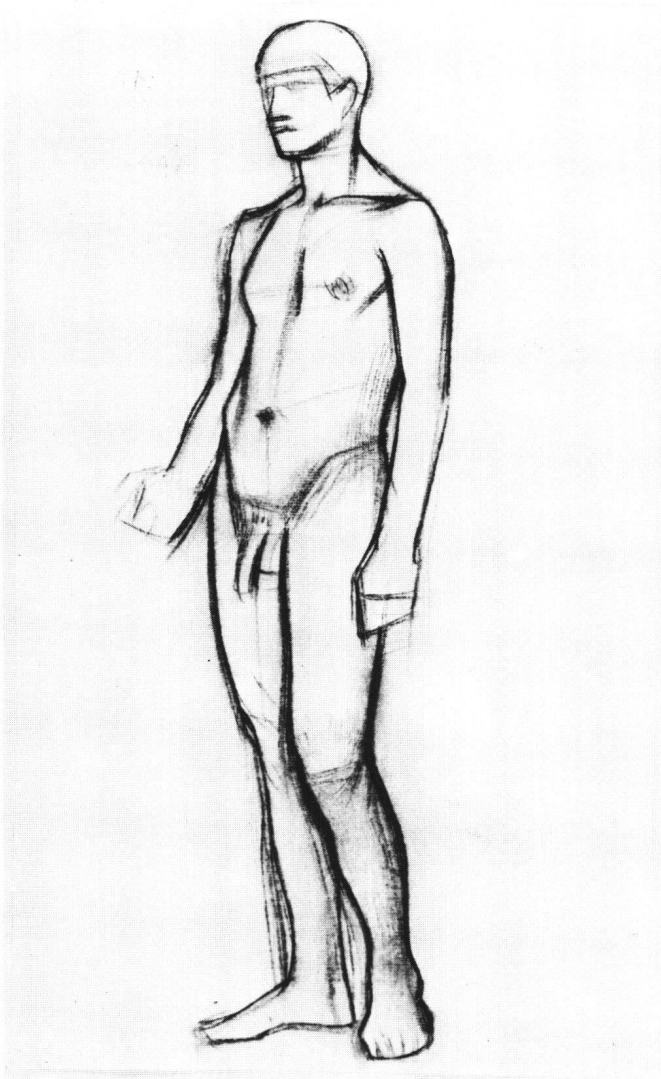


Abb. 4 Karl Stauffer-Bern: Studie zum «Adoranten», Kreide. Kunstmuseum Bern, Depositum der Gottfried-Keller-Stiftung.

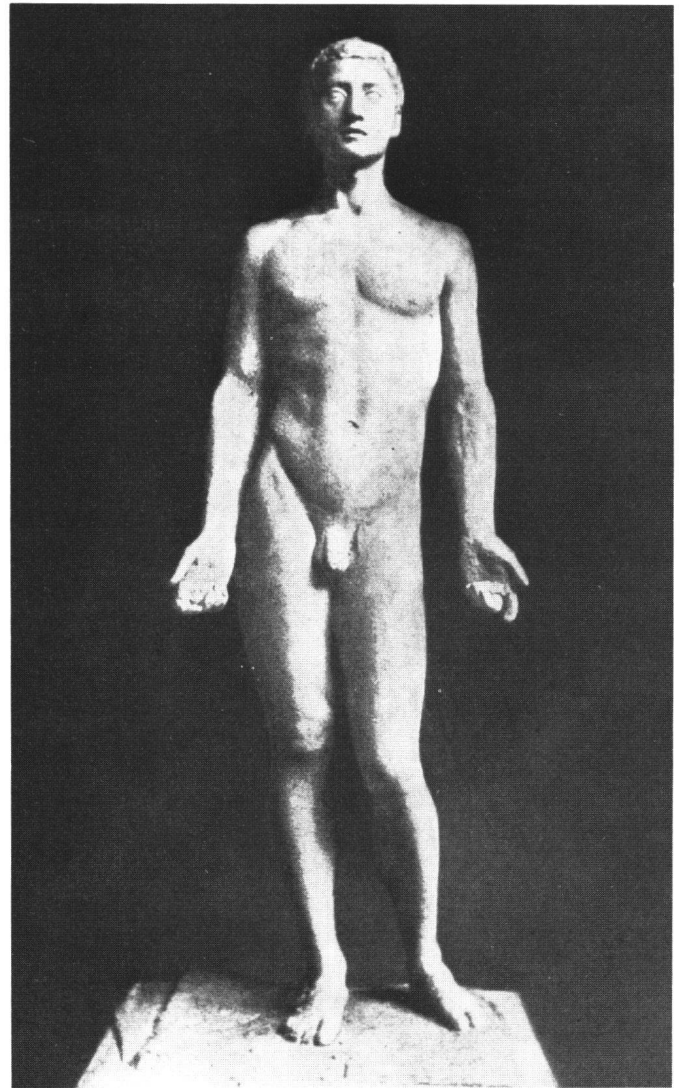


Abb. 5 Karl Stauffer-Bern: «Adorant», Gipsmodell vor Entfernung der Arme.

in denen der Künstler die Figur von allen Seiten zu erfassen sucht, stärker den Charakter von Bildhauerzeichnungen, zumal das kubische Erfassen der Figur Ausgangspunkt ist. Mit dem Resultat dieses Arbeitsprozesses macht Stauffer seine Verwandten und Freunde im September des Jahres 1888 mittels Photographien (Abb. 5) bekannt⁹.

Gegenüber den gezeigten Vorstudien lassen sich nun nochmals einige Änderungen in der Anlage der Figur beobachten. Die Figur hat erneut an Ruhe gewonnen. Der Oberkörper ist streng frontal angelegt und nimmt nur in der Beckengegend, die sich aus dem Kontrapost entwickelnde Bewegung auf, beide Hände sind nach vorne geöffnet. Auffallend ist die subtile, weich modellierende Oberflächenbehandlung, die ein fein abgestimmtes Spiel von Licht und Schatten erlaubt. Der Blick der Figur geht in die Ferne, hat

etwas Schwärmerisches. Alle Bewegungen sind nur leise angetönt. Der Jüngling wirkt von innen heraus. Stauffer schreibt dazu an Lydia Welti-Escher: «Die fehlende Detailausführung abgerechnet, steht die Figur so da, wie ich sie empfunden und wie sie mir vorgeschwebt. Und es ist etwa das Lied, wie ich es pfeifen werde. Könnten Sie hören, was der Jüngling, der an den heiligen Ort hingetreten, spricht, so würden sie etwa den 104. Psalm¹⁰ vernehmen, den ich bei diesem Anlaß, falls sich eine Bibel resp. Altes Testament findet, nachzulesen bitte, oder auch nicht, ganz wie Sie wollen, denn schließlich ist die Figur ein Werk für sich, und ein Kommentar ist unnötig; entweder er spricht, oder er spricht nicht. Aber es dünkt mich (verzeihen Sie), daß, wenn der Orant einmal lebensgroß in Bronze, wohlgeordnet und weihevoll auf seinem Postament steht, so müßte er

imstande sein, den Beschauer in die Stimmung zu versetzen, der er seine Entstehung verdankt¹¹.» Stauffers Figur wirkt nicht allein aus sich, ihr Beziehungspol liegt außerhalb: Sie ist auf ihre Umgebung ausgerichtet. Ihr Platz im Park der Villa Belvoir war bereits festgelegt, bevor Stauffer mit der Arbeit an ihr begann. Mit dem Rücken der Villa zugewandt, sollten Blick und Bewegung des «Adoranten» auf See und Berge gehen. Eine romantische Grundhaltung, die nicht zuletzt von einer religiösen Idee getragen wird, kommt in dieser Verbindung von Mensch und Natur zum Ausdruck. Die Figur wird aus ihrer Bezogenheit zur sie umgebenden Natur verständlich. Ähnlich den Betrachterfiguren in den Gemälden Caspar David Friedrichs¹², erscheint der «Adorant» als Verkörperung des eigenen Ichs. Der Betrachter des Werks ist aufgefordert, sich mit der Figur zu identifizieren, ihre Beziehung zur Natur nachzuvollziehen, um gleichzeitig in die Stimmung versetzt zu werden, die der Künstler seiner Figur zugrunde gelegt hat. Die Begegnung der Figur mit der Natur vollzieht sich in einem sakralen Bereich, falls man die Äußerungen Stauffers wörtlich nehmen will. Der 104. Psalm, aus dem Stauffer zitiert, ist als Ganzes eine Lobpreisung Gottes aus den Werken seiner Schöpfung. Die Natur versteht sich als Äusserung des Göttlichen. Das Naturschauspiel erscheint als Gegenstand frommer Verehrung. Ein Vergleich mit Caspar David Friedrichs «Frau in der Morgensonne» drängt sich auf, deren Deutung als Orantin im Angesicht der Natur neuerdings in der Forschung wieder Oberwasser erhält¹³. Sucht man nach zeitgenössischen Parallelen, führt der Weg unweigerlich zu Hodler. Sein Jüngling im «Zwiesgespräch mit der Natur» (Abb. 6)¹⁴ von 1884 verkörpert eine verwandte Idee: Ihre Wurzel ist wiederum eine persönlich-religiöse. Im Gegensatz aber zur pantheistischen Naturauffassung Hodlers und auch Böcklins, den Stauffer übrigens sehr verehrte, wo die Figur zum symbolhaften Träger künstlerischen Weltverständnisses wird, erscheint Stauffers Figur doch weniger bedeutungsgeladen, einfacher in der Aussage. Das religiöse Element, das Stauffer in seinem Brief erwähnt, darf nicht überbewertet werden. Es ist für das Verständnis der Figur nur bedingt wichtig und versteht sich nicht aus einer symbolistischen Gedankenwelt: Das Traumhafte, Naturmythologische und Visionäre fehlt. Von symbolistischer Plastik unterscheidet sich Stauffers Figur durch ihre Geklartheit und ihren Verzicht auf innere und äußere Dramatik. Dies geht klar aus einem Vergleich mit den plastischen Arbeiten Max Klingers hervor, mit dem Stauffer in Rom eine enge Freundschaft verband und den er als «grandios angelegtes Genie»¹⁵ bewunderte, dem er aber – wenigstens was seine plastischen Arbeiten angeht – nicht folgte. Was die künstlerische Form betrifft, ist Stauffers Auseinandersetzung mit der Antike von entscheidender Bedeutung. Felix Eckstein¹⁶ glaubte, in einem Hermes – für ihn eine antike Jünglingsfigur, die sich ehemals in der Sammlung Odescalchi in Rom befand (heute Ny Carlsberg Glyptothek, Kopenhagen) – das direkte Vorbild für den «Adoranten» gefunden zu haben. Hugo Wagner¹⁷ wies mit

guten Argumenten auf die großen Unterschiede zwischen den beiden Werken hin: so das Schreiten des Hermes, seine Ponderation und vor allem die völlig andere Stellung der Arme. Eckstein ließ sich durch die Torsoform des postumen Bronzegusses (Abb. 1), die nicht in der Absicht Stauffers lag, zu seinem voreiligen Schluß bewegen. Was Stauffer innerhalb der antiken Kunst besonders bewunderte, war die griechische Plastik. Römische Kunst ließ er nur insofern gelten, als in ihr griechische Vorbilder nachklingen. «Das wunderbare Verständnis der menschlichen Formen, die Ge-



Abb. 6 Ferdinand Hodler: Zwiesgespräch mit der Natur (Dialogue intime), 1884, Öl auf Leinwand. Kunstmuseum Bern, Depositum der Gottfried-Keller-Stiftung.

heimnisse ihrer Verhältnisse und Bewegung, ihr vollendeter Rhythmus klingt nur aus griechischen Arbeiten voll heraus. Gewiß hat die spätere griechisch-römische Epoche eine Menge Schönes geschaffen, arbeitete sie doch der Hauptsache nach in demselben Sinne weiter», äußert sich Stauffer in einem Brief an Lydia Welti-Escher. Für Stauffer ist in der

griechischen Kunst «alles Erreichbare enthalten», und sie zwang in seinen Augen «während einem Jahrtausend alle künstlerisch (plastisch) veranlagten Talente, dasselbe zu wollen: Die Verherrlichung des menschlichen Körpers durch die Form...¹⁸». Die griechische Kunst liefert nicht einfach nur den Kanon, den es nachzuahmen gilt, denn: «Der Geist, aus dem die antiken Kunstwerke hervorgegangen, ist das Lebendige, die stimmungsvolle Beobachtung der Natur, die immer auf das Wesentliche ausgeht, nicht die Maße und Proportionen¹⁹.» Er kritisiert deshalb die Nachahmer, die nur im Äußerlichen steckenbleiben, indem sie in der griechischen Kunst nur den Kanon suchen. Zu ihnen gehört seiner Meinung nach auch Thorwaldsen²⁰. Stauffers Kritik in diesem Zusammenhang richtet sich auch gegen Goethe und gegen Winckelmann: «Ihre Lehre von der stillen Größe und den klassischen Maßen wäre an und für sich recht schön, wenn man anders als auf dem Wege intimen Naturstudiums zur Klassizität gelangen könnte, für die es übrigens in keiner Epoche lebendiger Kunstentwicklung meßbare Normen gegeben hat...²¹.» Stauffers Verhältnis zur Antike ist kein romantisches im Sinne von «das Land der Griechen mit der Seele suchend», es ist auch kein eklektisches. Stauffer versucht nicht, antike Plastik nachzuvollziehen. Sein Streben geht von der Erkenntnis aus, daß es dem griechischen Künstler gelungen ist, den menschlichen Körper vollendet zu erfahren und zu erfassen und diese Erfahrung vollendet auszudrücken. Ausgangspunkt für den Bildhauer muß die Natur sein, die es «künstlerisch zu erkennen»²² gilt. Dies nicht im Sinne eines strengen Naturalismus, denn für Stauffer ist Plastik das, was man nicht abgießen kann, Malerei das, was man nicht photographieren kann²³.

Der «Adorant» fand in Adolf von Hildebrand seinen ersten großen Bewunderer. In einem Brief an Konrad Fiedler teilt Hildebrand seine Wertschätzung der Plastik mit, die er 1890 in Biel zu Gesicht bekam²⁴. Stauffer arbeitete im Anschluß an die Haftentlassung nach seiner Affäre mit Lydia Welti im Florentiner Atelier Hildebrands am Wettbewerbsentwurf für das Bubenbergsdenkmal in Bern. Trotz dieser engen Verbindung lassen sich keine eindeutigen Spuren einer künstlerischen Abhängigkeit Stauffers von Hildebrand feststellen, obwohl beide von einer ähnlichen Begeisterung für die Antike ausgingen. Wenn Böcklin Hildebrand einen trockenen Eklektiker nennt, trifft dieses Urteil in der Tat für nicht wenige Werke des Künstlers vor 1891, also vor dem Wittelsbacher Brunnen, zu. Vergleicht man einige dieser frühen Figuren mit dem «Adoranten», erkennt man, wie stark bei Hildebrand die Vorbilder der Antike und der Renaissance nachwirken und wie wenig sie im Grunde verarbeitet sind. Stauffers Figur erscheint im Vergleich dazu bedeutend moderner, nicht zuletzt deshalb, weil er auf vordergründiges Antikisieren und Historisieren verzichtet. Auch die theoretischen Äußerungen Hildebrands – er arbeitete zur Zeit der Atelieregemeinschaft an seinem «Problem der Form» – ließen Stauffer unberührt, wie man anhand seiner Briefe nachprüfen kann.

Stauffer präsentiert sich in seiner bildhauerischen Tätigkeit in Italien als originelle Künstlerpersönlichkeit. Seine Kunst steht am Übergang zweier Zeitalter, und man erkennt bei ihm den Ansatz zur Befreiung der Plastik aus den Konventionen des 19. Jahrhunderts. Dies zeigt sich auch im Wettbewerbsentwurf für das Bubenbergsdenkmal (Abb. 2), auf das hier nicht näher eingegangen werden kann. Der Entwurf überzeugt durch seine Klarheit der Form und durch den Verzicht auf Pathos, dem Stauffer abhold war²⁵.



Abb. 7 Hermann Hubacher: Brahms-Denkmal, 1933, Bronze. Thun.

Stauffers «Adorant» zeigt den Weg, auf dem Schweizer Bildhauer wie Carl Burckhardt, Hermann Hubacher, Max Fueter, die sich in besonderem Maße der Antike verpflichtet fühlten, weitergehen sollten. Carl Burckhardt bewunderte Stauffer, er arbeitete in seinem Atelier in der Villa Strohl-Fern²⁶. Hermann Hubachers Brahms-Denkmal (Abb. 7)²⁷ am Thunersee von 1933 setzt in seiner Beziehung nach außen, zur Natur, bei einer ähnlichen Idee an, wie sie Stauffer seinem «Adoranten» zugrunde gelegt hat.

ANMERKUNGEN

- ¹ M. STETTLER, *Karl Stauffer (1857–1891), Denkmal für Adrian von Bubenberg*, in: Bericht der Gottfried-Keller-Stiftung 1958 und 1959, S. 85ff.
- ² A. REINLE, *Kunstgeschichte der Schweiz*, Bd. IV, Frauenfeld 1962, S. 343ff.
- ³ H. WAGNER, *Nochmals der «Adorant» von Karl Stauffer*, in: Mitteilungen Berner Kunstmuseum, Heft 17, Okt. 1957, S. 1ff.
- ⁴ *Karl Stauffer-Bern, Leben – Werk – Briefe*, hg. und mit einer Einführung versehen von F. STÖCKLI, Bern 1942.
- ⁵ F. STÖCKLI (vgl. Anm. 4), 1942, S. 154.
- ⁶ Am 22. Juni 1888 schreibt er an Peter Halm: «Ich bin kein Maler, das schwante mir schon seit geraumer Zeit, weil mir trotz all meiner Absicht und der nötigen Schulung nie ein Vorwurf, ein malerischer, so lebendig sich aufdrängte, daß ich genötigt gewesen wäre, ihn zu verarbeiten. Und die Kunst der Malerei fängt doch erst da an, wo die Studie aufhört. Wer zu einer Stimmung, die er ausdrücken will, Farben notwendig hat, ist Maler, wem die Form Ausdrucksmittel ist, der *muß* Bildhauer werden, es hilft nichts. Entweder oder.» F. STÖCKLI (vgl. Anm. 4), 1942, S. 186.
- ⁷ Brief vom 1. Mai 1888 an Lydia Welti-Escher. F. STÖCKLI, (vgl. Anm. 4), 1942, S. 177.
- ⁸ Brief an Peter Halm vom 23. Juni 1888: «Ich habe zwei Figuren in Arbeit, resp. dieselbe Figur zweimal; einmal 178 cm hoch und das andere Mal 98 cm, und gucke mir fast die Augen aus dem Leib und nichts will stimmen.» F. STÖCKLI (vgl. Anm. 4), 1942, S. 188.
- ⁹ G. J. WOLF, *Karl Stauffer-Bern*, München o.J., S. 48, Abb. S. 53 und 55. – C. MENZ, *Karl Stauffer-Bern und die Photographie*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern, 1978/79, S. 14 und Kat. Nr. 3 (mit Abb.).
- ¹⁰ «Herr, mein Gott, du bist sehr herrlich; du bist schön und prächtig geschmückt. Licht ist dein Kleid.»
- ¹¹ F. STÖCKLI (vgl. Anm. 4), 1942, S. 195f.
- ¹² Zu Caspar David Friedrichs Fernsichten mit betrachtender Rückenfigur und ihren historischen Wurzeln siehe Ausstellungskatalog *Caspar David Friedrich 1774–1840, Kunst um 1800*, Hamburger Kunsthalle, 1974, S. 40f.
- ¹³ Ausstellungskatalog *Caspar David Friedrich 1774–1840, Kunst um 1800*, Hamburger Kunsthalle, 1974, Nr. 137, S. 222f.
- ¹⁴ C. VON MANDACH, *Zwiesgespräch mit der Natur (Dialogue intime)*, in: Bericht der Gottfried-Keller-Stiftung 1932–1945, S. 46ff. – Ausstellungskatalog *Naturbetrachtung – Naturverfremdung, Trilogie I*, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1977, S. 8ff. – R. GOLDWATER, *Symbolism*, London 1979, S. 232ff.
- ¹⁵ Vgl. Stauffers Brief an Max Mosse vom 17. Februar 1889. F. STÖCKLI (vgl. Anm. 4), 1942, S. 216ff.
- ¹⁶ F. ECKSTEIN, *Der «Adorant» von Karl Stauffer-Bern und sein antikes Vorbild*, in: Mitteilungen Berner Kunstmuseum, Heft 16, September 1957, S. 1ff.
- ¹⁷ H. WAGNER (vgl. Anm. 3), S. 1ff.
- ¹⁸ Brief vom 8. Juni 1889. F. STÖCKLI (vgl. Anm. 4), 1942, S. 231f.
- ¹⁹ Brief vom 23. Juni 1888 an Peter Halm. F. STÖCKLI (vgl. Anm. 4), 1942, S. 188.
- ²⁰ Brief vom 23. Juni 1888 an Peter Halm: «Wundern tut es mich, daß so viele Leute von großem Talent wie Thorwaldsen und Konsorten in der Antike einfach den Kanon sahen und nachzuahmen suchten.» F. STÖCKLI (vgl. Anm. 4), 1942, S. 187f.
- ²¹ Brief vom August 1889 an Lydia Welti-Escher. F. STÖCKLI (vgl. Anm. 4), 1942, S. 259f.
- ²² Siehe F. STÖCKLI (vgl. Anm. 4), 1942, S. 255f.
- ²³ Siehe F. STÖCKLI (vgl. Anm. 4), 1942, S. 212.
- ²⁴ Brief vom 18. September 1890 an Konrad Fiedler: «Ich habe so viel mit Dir zu reden auch von Stauffer, von dem ich eine ganz famose Figur in Gips in Biel gesehn habe. So ernsthaft und breit angepackt, ähnlich wie Signorelli, er ist doch zum Bildhauer geschaffen.» *Adolf von Hildebrands Briefwechsel mit Conrad Fiedler*, hg. von G. JACHMANN, Dresden o.J., S. 307.
- ²⁵ Vgl. dazu M. STETTLER (vgl. Anm. 1), S. 85ff.
- ²⁶ Vgl. *Zeus und Eros, Briefe und Aufzeichnungen des Bildbauers Carl Burckhardt*, hg. von T. BURCKHARDT, Olten/Lausanne 1965, S. 13f. – Siehe auch A. REINLE (vgl. Anm. 2), S. 345. – H. CH. VON TAVEL, *Ein Jahrhundert Schweizer Malerei*, Genf 1969, S. 164.
- ²⁷ Hubacher schreibt dazu in seinem Tagebuch am 23. September 1933, am Tag nach der Einweihung des Brahms-Denkmal: «jetzt, wo alles vorbei ist, denke ich dankbar an das Denkmalkomitee und seinen Präsidenten zurück, die mir die Arbeit auf jede Art erleichterten. Ihre ursprüngliche Idee, Brahms selber darzustellen, war mit meiner Bemerkung, «den Bart kann ich nicht machen», sogleich verworfen, und bald waren auch die Herren überzeugt, daß dem Meister mit einer Mädchenfigur mehr Ehre angetan werde. Nun steht sie am Brahms-Quai angesichts der Berge, zu ihren Füßen fließt die Aare; ich habe ihr die ganze Schönheit eines jugendlichen Körpers zu geben versucht, und der Vorübergehende wird vielleicht in der Geste des «Seid still und horcht» auch etwas wie Musik empfinden.» H. HUBACHER, *Aus meiner Werkstatt*, Zürich 1944, S. 76.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: Kunstmuseum Basel.
- Abb. 2–4, 6: Kunstmuseum Bern.
- Abb. 5: G. J. WOLF, *Karl Stauffer-Bern*, München o.J., Abb. S. 53.
- Abb. 7: E. SCHAEFFER, *Hermann Hubacher*, Basel o.J., Abb. 44.