Rudolf Stuckert – Ein Maler und seine Zeit

Einleitung

Wenngleich Rainer Maria Rilke in seinen Essays über die Worpsweder Maler 1903 kritisch anmerkt: »Am Lebenden kann man nicht die Summe ziehen«, wollen wir im folgenden doch versuchen, ein Porträt des heute auf der vorderen Höri in Bettnang lebenden Malers Rudolf Stuckert zu entwerfen, das seiner Bedeutung als Künstlerpersönlichkeit und Zeitzeuge gerecht wird, ihn in die Perspektive der international übergreifenden europäischen Kunsttendenzen einbindet, bei aller Dankbarkeit für den Lebensraum am Bodensee.

Rudolf Stuckert wird am 20. Juni 1912 in Hilden, einer Industriestadt im Kreis Düsseldorf-Mettmann, geboren. Die Familie wurzelt gesellschaftlich im mittleren Bürgertum, der tragenden Schicht des 1912 noch kaiserlichen Deutschen Reiches. Gehört die Heimat des Künstlers kameralisch und administrativ als Rheinprovinz seit 1815 auch zu Preußen, so wird die Lebensweise doch durch das rheinische Temperament bestimmt, das neben gewerblicherTüchtigkeit einer kunstfreundlichen Weltoffenheit zugewandt ist.

Dieses besondere Kraftfeld wird durch den Umzug der Familie nach Düsseldorf im Jahre 1914 noch verstärkt. Damit ist Düsseldorf als Stadt der Jugend und topographischer Mittelpunkt der Entwicklung Stuckerts schicksalhaft vorgegeben. Prägend hinzu kommt das niederrheinische Umfeld, das künstlerisches Design und Industrie verbindet, was besonders in den Städten Aachen und Krefeld als Kunstzentren zu Buche schlägt. Erst nach dem Ersten Weltkrieg, in der Ära Kaesbach, wird auch die Düsseldorfer Akademie kunsthandwerkliche Sparten in ihren Lehrbetrieb einbeziehen. – Für die erste Generation der Maler der klassischen Moderne stehen hier die Türen nach Frankreich weit offen und die hellen Himmel über der Stadt gehen nahtlos in die niederrheinischen Horizonte über; sie bestimmen, noch unbewußt, das Licht-Spiel der künftigen Bilder des Malers.

Das Jahr 1912

Das Geburtsjahr Rudolf Stuckerts, 1912, ist eine Sternstunde der klassischen Moderne in der bildenden Kunst: Es ist das Erscheinungsjahr des Almanachs »Der blaue Reiter«, den Wassily Kandinsky und Franz Marc gemeinsam herausgeben; das oberbayerische Alpenvorland um Murnau, die Kaffeerunde im Gartenhäuschen von Sindelsdorf, Kochel am See und das Klosterland um Benediktbeuren werden zur Ikonenlandschaft des neuen, malerisch zur Abstraktion strebenden Expressionismus. Eine überquellende schöpferische Bildwelle, die sich 1912 auch im rheinischen Umkreis, in der Kölner Sonderbundsausstellung und in der Bonner Ausstellung Rheinischer Expressionisten bricht, wird begleitet von den Artikeln des Almanachs, in denen Kandinsky Malerei, Musik und Dichtung zu einem Gesamtkunstwerk bündelt. Der Aufbruch der Kunst ins 20. Jahrhundert sammelt sich hier wie in einem Brennglas, im Sinne auch einer multiplen humanen Toleranz. Mit Campendonk, August und Helmut Macke kommt auch der Rhein an die Isar.

Theoretisch unterbaut wird der Almanach schon 1911 durch Kandinskys Programmschrift »Über das Geistige in der Kunst« auf der Basis des Verhältnisses von Form und Farbe. Es sind Gedanken, die der Malerei des 20. Jahrhunderts alle Möglichkeiten, auch jenseits der Linie des Figurativen, öffnen. – Im französischen Bereich greift 1912 Roger Allard ähnliche Gedanken in seiner Arbeit »Über die Kennzeichen der Erneuerung in der Malerei« auf.

Aber nicht nur sub specie aeternitatis ist das Geburtsjahr Stuckerts für die Setzung eines Künstlerlebens zu betrachten. Ein Rückblick auf die erste große Kunstdekade des 20. Jahrhunderts läßt schon Ereignisse und vor allem Persönlichkeiten erkennen, die in Düsseldorf und später auf der Höri für seinen Lebensweg von Bedeutung sind.

Eine Brücke zur alten Kunst schlägt die Erstausgabe des »Handbuches der deutschen Kunstdenkmäler« von George Dehio 1912, der mit dieser Bestandsaufnahme die auslaufende Epoche der Vormoderne unter nationalem Aspekt dokumentiert. Der Straßburger Kunstprofessor hatte dieses Werk 1905 begonnen. Im gleichen Jahr promoviert bei ihm Walter Kaesbach (geb. 1879 in Mönchengladbach), späterer Akademiedirektor in Düsseldorf zur Studienzeit Stuckerts. Er ist eine der Pilotpersönlichkeiten der ersten und zweiten Generation der klassischen Moderne im deutschen Raum; nach 1933 auch Bezugsperson der Hörimaler. Im Anschluß an seine Promotion tritt Kaesbach 1905 seinen Dienst als Volontär bei der Berliner Nationalgalerie an, einen Dienst, den dieser moderne Typ des Kunstwissenschaftlers – Sammler und Organisator – lebenslang der Sache der neuen Kunst widmen wird. Das Kunstsammeln bürgerlicher Kreise des frühen 20. Jahrhunderts wird – 20 Jahre später – auch den jungen Rudolf Stuckert in seinen Bann schlagen. – Vorerst einmal beteiligt sich der angehende Museumsmann Kaesbach an Direktor Ludwig Justis Kampf um die neue Kunst gegen die Ansprüche des wilhelminischen Traditionalismus. Dabei knüpften sich Freundschaftsbande, die in seine Düsseldorfer und spätere Hemmenhofener Zeit hineinreichen. Zu seinen engsten

Freunden gehört Heinrich Nauen, der 1905–1911 in Berlin lebt, 1921–1936 als Professor in Düsseldorf tätig ist und dessen Bilder Kaesbach bevorzugt sammelt. Unter den späteren Hörikünstlern vertritt Nauen (1934–1938) nicht den Typ des eingesessenen, sondern wandernden Malers mit wechselnden örtlichen Arbeitsschwerpunkten (Schloß Randegg, Duchtlingen, Schienerberg, Bodanrück) unter dem Motto: »Nur wir sind die Landschaft«, das heißt das »Objekt« Natur von innen her wandeln.

Das Jahr 1912 bringt für Kaesbach in Berlin die erste freundschaftliche Begegnung mit Erich Heckel und damit den wichtigen Kontakt zu den Künstlern der »Brücke«. Im gleichen Jahr wendet sich auch Helmut Macke, eine Schlüsselfigur der Hörikünstler im Jahre 1933, dem Expressionismus deutlicher zu und beteiligt sich mit Heinrich Nauen an der Bonner »Ausstellung Rheinischer Expressionisten« (1912/13). Die beiden Krefelder hatten schon 1909/10 in Orbroich gemeinsam ein Atelier bezogen. – Der Expressionismus prägt weiterhin die kunsthistorische Stunde um 1912 mit drei Leitikonen: Fernand Légers »Frau in Blau« mit kubistischem Einschlag, Henri Matisse' »Der Tanz« in der Richtung der Fauves und August Mackes »Zoologischer Garten«.

Léger und Matisse, vor allem, werden für Stuckerts frühe künstlerische Wege einmal Bedeutung gewinnen. Der vermittelnde Brückenschlag der Düsseldorfer zu den französischen Malern ist in der Person Oskar Molls, seinem späteren Lehrer, an einem frühen Beispiel zu belegen. Schon 1908 gehört Moll mit Hans Purrmann zu den deutschen Gründungsmitgliedern der Académie Matisse »des Oiseaux«. Die Lehrschriften des Meisters, »Notes d'un Peintre« wirken weit in die Zeit hinein, besonders seine Auffassung der »Farbe als Äquivalent des Lichts«, die dem fauvistischen Ausströmen harmonisierend entgegenwirkt; sie wird in Stuckerts reifendem Werk von Bedeutung sein, Ausdruck seiner strengen Farbregie im Aquarell und im Ölbild.

Parallel zur »großen« Kunstentwicklung in der Dekade vor Stuckerts Geburtsjahr setzt das Jahr 1905 für die Aufschließung der Höri als Künstlerheimat erste Akzente. Herbert Berner (Wietek) läßt hier die Höriphase I beginnen, eine Zeit der Freundschaften unabhängiger Künstler, vor allem im literarischen Bereich. Die alten Großmeister der Landschaft, Hesse, Finckh und Bacmeister, gründen hier ihr schriftstellerisches Barbizon, huldigen dem dichtenden Pleinairismus. Der den Bodensee durchfließende junge Rheinstrom scheint ihnen einen besonderen Zug ins Rheinische zu geben. Literaturgeschichtlich genauer gesagt: der auch später am See seßhafte hochrenommierte Wilhelm Schäfer (Ludwigshafen) verpflichtet die Obengenannten als Essayisten an seine Zeitschrift »Die Rheinlande«. Hesse und Finckh sind zu Zeiten willkommene Gäste auf den großen Koblenzer Künstlerfesten des Schäferkreises. An der Lebensschwelle Stuckerts – Hesse verläßt Gaienhofen 1912 – ist hier schon eine Vorahnung der rheinischen Künstlerfeste zur Fasnachtszeit im Wangener »Frieden« zu spüren. Wir können durchaus von einem besonderen rheinischen Trend auf der Höri sprechen – über Jahrzehnte verteilt.

Im Jahre 1912 verdichtet sich auch eine philosophisch-ganzheitliche Denkrichtung von nahezu religiöser Gewichtung, die zeitgenössisch und weiterwirkend in vielen Künstlerkreisen, latent oder bekennend, spürbar wird: die Anthroposophie Rudolf Steiners, der in diesem Jahr die »Anthroposophische Gesellschaft« gründet, wobei er sich vom Primat der »Theosophischen Gesellschaft« löst, die 1875 von der Russin Helene Blavatsky gegründet wurde. Unter den bildenden Künstlern dieser Zeit gehört der Gedanke der Evolution, der aus diesem Problemkreis stammt, auch zu Nauens Bild der »Öffnung« und Mondrians »Weg nach vorn«, die die abstrakte Malerei der Theosophie zuwenden. Auch bei den Hörikünstlern stoßen wir immer wieder auf theosophische Tendenzen im Sinne einer seelischen Verdichtung des Körperlichen, die der ungegenständlichen Malerei in der Überschreitung des Konkreten entgegenkommt. Bei Rudolf Stuckert ist im späteren Werk kein absichtliches Eingehen auf ideologische Tendenzen zu spüren, die dem malerischen Ausdruck anderes unterstellen wollen als sein So-Sein.

Die Internationalität des großen Kunstaustausches, dieser europäische Garten Eden der modernen Kunst, kann dem anschwellenden Nationalismus nichts politisch Wirksames entgegensetzen, ebensowenig wie das Anti-Kriegsmanifest des Internationalen Sozialistenkongresses 1912 in Basel. Im gleichen Jahr fällt mit dem Scheitern der britisch-deutschen Flottenverhandlungen die Entscheidung für den Krieg. Noch zwei Jahre, und die deutsche Malergeneration – wie auch die anderer europäischer Länder – geht in den Materialschlachten 1914–1918 unter. August Macke fällt in den ersten Kriegstagen in der Champagne. Franz Marc fällt 1916. Walter Kaesbach sammelt als Chef einer Sanitätseinheit namhafte Maler, darunter Heckel und Beckmann, um sich. Das Fronterlebnis verschiebt dann die thematischen Achsen der ersten Generation der klassischen Moderne (Otto Dix). Helmut Macke wird als Kriegsmaler vor Verdun und in Mazedonien eingesetzt. Keiner kommt wieder so aus dem Krieg heraus, wie er hineingegangen ist. – In dieses Vakuum der Umwertung, in die Suche nach neuen Ufern der Kunst, fällt die Entwicklung Rudolf Stuckerts, seine Kindheit und die frühen Jahre der Gestaltung.

Protokoll einer Jugend (1914–1928)

Wer während des Ersten Weltkrieges noch ein Kind war, wird im Heranwachsen die Bedrohungen und Umwälzungen nicht reflektiert haben. Die Realität, wie das Vorherrschen des militarisierten öffentlichen Lebens, die Angst und Trauer um die Kämpfenden und Gefallenen im Familienkreis, die Einschränkungen in der Ernährung, die Kriegstrommel und der Kindersäbel unterm Weihnachtsbaum – all das nahm ein Kind als Grundstimmung, jedoch ohne Abwehrmöglichkeit in sich auf.

Die große Gleichheit vor dem großen Krieg war auch im jungen Stuckert präsent. Dennoch blieben 1918 dem Sechsjährigen die Gerüste der bürgerlichen Existenz erhalten; auch die Stadt Düsseldorf, bei allen Turbulenzen der Weimarer Anfänge, öffnete sich den »Golden Twenties«. Die Straßen der Großstadt wirken als Spiel-Raum anders als Dorf und Kleinstadt. Rudolf Stuckert erinnert sich der frühen Eisdielen, der ersten Kinobesuche – Chaplin und Langs »Nibelungen« werden es gewesen sein. Daneben die in preußischen Provinzen mit liberaler Ordnung sich aufbauende Schule. Das Kunstinteresse im Elternhaus wirkt orientierend, wenngleich eine spätere kaufmännische Laufbahn im eigenen Geschäft eher im Sinne des Vaters war. So summieren sich die frühen Jahre insgesamt zu jener unverwechselbaren Prägung der rheinischen Existenz, die Stuckerts persönlichen Grundton, seine Urbanität und kritische Menschenfreundlichkeit ausmacht.

Und doch entwickelt sich – und das bleibt schöpferisches Geheimnis – unter der bürgerlichen Obhut ein junger Künstler. Das Großangebot des Düsseldorfer Kunstmarktes als Drehscheibe zum Westen begünstigt den Weg zum Kunstsammeln. Mit 15 Jahren schon, 1927, steht er persönlich mit der prominenten Galerie Flechtheim, neben Vömel der größte Kunsthändler Düsseldorfs in den zwanziger Jahren, in Verbindung, kauft ein Bild. Sammeln und Ausstellen, eine Leidenschaft, die ihm bleibt, auch später, als begleitender Existenzstrang.

Schon ein Jahr später, 1928, kommt es zur entscheidenden Selbstbestimmung nach der künstlerischen Seite. Stuckert beginnt das Studium der Malerei an der Kunstakademie in Kassel. Seine erinnerten Worte, »nur raus, da war eine Gelegenheit«, lassen auf einen Generationskonflikt schließen, der die Wahl des Studienortes nicht zum Problem machte. Ein Aquarell aus diesem Jahr, »Blick auf Düsseldorf«, ist erhalten, und weitere Bilder werden die Aufnahmereife für die Akademie bezeugt haben.

»Der Blick auf Düsseldorf« bleibt dann nicht nur Bildtitel. Schon ein Jahr später, 1929, bezieht Stuckert, erst siebzehnjährig, die Kunstakademie seiner Heimatstadt, inzwischen eine der großen Ausbildungsstätten der europäischen Nachkriegsgeneration.

Kunststudent in Düsseldorf (1929–1933)

Die Akademieflucht ist in der ersten Generation der klassischen Moderne ein »Markenzeichen« des freischaffenden Künstlers, die Sezessionen, Kolonien, Kunstdörfer auf der grünen Wiese gehören zum Bild der Zeit – Flucht vor verkrusteten Traditionen. Auch Düsseldorfs Akademie trägt an der Altlast mit den Ausklängen der »Düsseldorfer Schule«, seit 1819 charakterisiert durch romantische Historienbilder, auf literarischen Stoffen beruhend, angeregt durch die Historienmalerei des benachbarten Belgien, mit einem späteren Übergang zum Realismus in Landschaft und Porträt. – Das ändert sich in der Weimarer Epoche schlagartig mit der Berufung Walter Kaesbachs zum Direktor der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf durch den progressiven preußischen Kultusminister Becker im Jahre 1924. Mit der »Ära Kaesbach« fließen die Erfahrungen und Beziehungen des neuen Direktors aus seiner Aufbauarbeit an der Berliner Nationalgalerie nach 1918 und seinem Direktorat in Erfurt (ab 1920) in Düsseldorf zusammen. Die Rheinländer bringen schon im gleichen Jahr in Krefeld eine »Ausstellung zeitgenössischer Kunst« an die Öffentlichkeit.

Es ist die Zeit der großen Hoffnung, die auf die Gesamtheit der bildenden Kunst hinzielt, die sich konkret 1919 im Weimarer Bauhaus manifestiert. 1919 hatte Kaesbach dort an einer ersten Ausstellung der Moderne mitgearbeitet. Unter seiner Ägide werden nun auch in Düsseldorf Klassen für Bühnenbildnerei und Glasmalerei eingerichtet. Schon 1921 war Johan Thorn Prikker als Lehrer an die Akademie berufen worden, der seine Erfahrungen in angewandter religiöser Kunst von der Krefelder Werkkunstschule mitbrachte. Wir können Tendenzen zum manuellen Artefakt in Rudolf Stuckerts Vorliebe für das schöne Handgemachte unschwer auf diese Düsseldorfer Atmosphäre zurückführen.

Um das Düsseldorfer Zentrum bildet sich in den 20er Jahren ein Kreis von Künstlern, zu denen der junge Kunststudent persönliche Beziehungen, sei es als Schüler oder Freund aufnimmt. Viele davon werden sich nach dem Zusammenbruch der freien Kunst 1933 in der »Fluchtburg Höri« wieder zusammenfinden. In zeitlicher Reihenfolge formt sich ein Bild dieser Beziehungen. 1921 wird Heinrich Nauen als Lehrer an die Düsseldorfer Akademie berufen, dessen Freundschaft mit Kaesbach wir schon vor dem Kriege konstatierten. 1923 wird der Maler Jean Paul Schmitz, 1924 C. G. Becker sein Meisterschüler. Beide gehören der Sezession »Das junge Rheinland« an. 1926 beruft Kaesbach Heinrich Campendonk als Lehrer für

monumentale Glasmalerei an die Akademie, in dessen Atelier in Krefeld Helmut Macke, Nauen und Kaesbach 1923 schon freundschaftlich verkehrten und arbeiteten. Campendonks Werke wurden durch eine große Retrospektive im Münchner Lenbachhaus, 1990, in ihrer ganzen leuchtend-expressiven Bedeutung vor Augen geführt. Auch in Bezug auf Rudolf Stuckert spricht das für die gemeinsame Lebendigkeit der Düsseldorfer Traditionen.

1922—1925 gehört auch Otto Dix als Schüler von Nauen zum Düsseldorfer Kreis um Johanna Ey, dem Sammelpunkt der rheinischen Sezessionen. Hier, in Düsseldorf, heiratet er und wird Schwager des Kunstmäzens und Arztes Dr. Hans Koch, der 1923 das Schloß Randegg bei Singen kauft. Die »Dynastie Dix« wird erstmals am See deutlich, eine Vorstufe ihrer späteren Wangener Zeit. – In den Jahren 1921 und 1925 finden auch Erich Heckels erste Besuche auf der Höri statt. – Das erstmals 1914 erschienene »Bodenseebuch« wird durch den Schriftsteller Norbert Jacques seit 1922 zu einem wesentlichen Sammelbekken in der Darstellung der individuellen Kunstwelt um den Bodensee.

Für die künstlerische Entwicklung Rudolf Stuckerts wird dann die Berufung Oskar Molls nach Düsseldorf, 1932, zu »später Stunde« von großer Bedeutung. Von 1918 bis 1932 war Moll Professor an der Breslauer Kunstakademie. Er war Schüler von Leistikow und Corinth und als Mitglied der »Académie Matisse« vor dem Ersten Weltkrieg einer der wesentlichen Übermittler der französischen Moderne nach Deutschland. Er entwickelte in seiner eigenen Malerei die Darstellung flächig-abstrahierender Figuren und Stilleben, an denen Einflüsse des Kubismus spürbar sind. Er verdeutlichte als Lehrer auch die Arbeiten Légers, der einen hochstilisierten, mechanischen »Klassizismus« aufbaut und 1920 mit seinem Film »Le Ballet Mécanique« noch vor Oskar Schlemmers »Triadischem Ballett« (1922) eine Mechanisierung des Menschenbildes im kubistischen Sinne entwickelt; beider Figurenkanon ist in einer eigenen Abwandlung in Stuckerts Bildern der ausgereiften Periode wiederzufinden. – Noch in dieser frühen Epoche des ausgehenden Ersten Weltkrieges formuliert der Niederländer Bart van der Leck (1917) seine Theorie von der »Farbe als visuelle Plastik des Lichts«, die 1983 Helga und Volkmar Dietsch als ein wesentliches Merkmal der Malweise Rudolf Stuckerts nachweisen werden.

Mit dem Eintritt in die Düsseldorfer Akademie gewinnt die Persönlichkeit des jungen Malers alsbald deutlichere Konturen. Aus der Zeit um 1930 sind noch einige Zeichnungen und Aquarelle erhalten. Ab 1931 geht die akademisch verordnete Zentralperspektive in die Farbperspektive über. Noch im Jahr des Eintritts Molls, 1932, wird Stuckert sein Meisterschüler, eine Bindung, die bis zum Tode Molls, 1947, lebendig bleibt. In der persönlichen Sammlung des Meisters begegnet er neben Matisse und Léger auch Braque, Gleizes und Picasso, wobei hier wohl auch der klassische synthetische Kubismus auf ihn einwirken kann. – 1931 wird Paul Klee an die Düsseldorfer Akademie berufen und so strahlt der Lehrkörper unter Kaesbach allen Glanz der klassischen Moderne aus. Wir wissen, daß nur noch zwei Jahre Frist bis zur großen Sonnenfinsternis der modernen Kunst gewährt waren.

Im Widerstand gegen die Zeit (1933–1945)

Gewissermaßen mit dem Glockenschlag 1933 – Kaesbach spricht von einem Hammerschlag – endet sein Wirken in Düsseldorf. Er wird zwangspensioniert und mit ihm der größere Teil des Professorenkollegiums. Auch die Studenten werden nach der gleichen Skala der Repressionen behandelt: Malverbot und Ausstellungsverbot. Zu ihnen gehört auch Rudolf Stuckert, der das Schicksal seines Lehrers Moll teilt. Mit der Fluchtgeneration von den deutschen Akademien beginnt auch eine neue Ära der Hörimaler.

Die Aufbruchszeiten in Düsseldorf sind unterschiedlich. Zur Schlüsselfigur im neuen »Siedlungsraum Höri« wird Helmut Macke 1933, der sein Atelier in der »Alten Mühle« am Seeufer von Hemmenhofen aufschlägt. Er und seine Frau Margarete kämpfen sich durch das Dickicht elementarer Existenzsorgen und zuerst primitivster Verhältnisse im wörtlichen Sinne. Nach Jahr und Tag kann man wieder Bilder malen, bringen Sommergäste becheidene Revenuen. Diese immer nur zu oberflächlich vermutete »Idylle« ist wohl, in Abwandlungen, für die Landnahme der Maler auf der Höri nach der Machtergreifung typisch.

In Fortführung des geschichtlichen Ablaufes tritt die weiterhin beherrschende Gestalt Walter Kaesbachs ins Blickfeld der Höri. Auf Einladung Helmut Mackes bezieht er im Juni 1933 ein Zimmer bei Mackes, diese auch wohl finanziell unterstützend, wechselt aber im gleichen Jahr ins spätere »Stuckerthaus« am östlichen Ortsrand Wangens hinüber. Von hier aus betreibt er den Grundstückskauf (1934) und den Bau seines Alterssitzes »Haus Guggenbühl« in Hemmenhofen (1935); es strahlt noch einmal seine Faszination als Berater und Helfer auf die Fluchtgeneration aus. In seinem Gefolge kommen Nauen, Moll, C. G. Becker und Kindermann auf die Höri. Diese Solidargemeinschaft der ersten Stunde nach der Verbannung der Maler der klassischen deutschen Moderne aus der Öffentlichkeit wird von Kaesbach im ideellen und materiellen Sinne gleichermaßen betrieben. Im Rückblick spricht Margarete Macke von einem »Malerkreis«, wohl ein sehr brauchbarer Ausdruck gegenüber der nicht zutreffenden »Malerkolonie«.

Wenn auch nur vorübergehend, verdeutlicht sich 1934/35 die Düsseldorfer Akademie in den »Sommerakademien« von Oskar Moll auf der Höri. Ein Stück Barbizon feiert Auferstehung: eine alte Scheune wird

zum Atelier, Freunde des Malers und seine Schüler kommen bei den Bewohnern von Wangen und Hemmenhofen unter (Gärtner Löhle). 1934 besucht Rudolf Stuckert zum ersten Mal die Höri; wir erfahren von einem Gespräch mit Walter Kaesbach. Weitere Sommeraufenthalte in lockerer Folge schließen sich bis 1942 an. Die spätere Übersiedlung wird nur vorgebildet. Das Zentrum der Existenz bleibt bis zum Gestellungsbefehl im Jahre 1942 Düsseldorf.

Teilt auch 1933 der 21jährige Kunststudent Rudolf Stuckert – noch in der Selbstfindung begriffen – das Schicksal des Düsseldorfer Kollegiums und manches Kommilitonen, so geht er doch seinen eigenen Weg, der nicht in die Flucht und Verborgenheit führt, und er übt Widerstand aus durch die Kunst selbst. Verfolgen wir seine Schritte in dieser Lebensspanne, so führen sie nahe an die Grenze äußerster persönlicher Gefährdung. Er selbst erinnert sich: »Wir lebten damals von der Hand in den Mund, jeder hatte kleine Nebenbeschäftigungen« und in seinem leicht humorigen Understatement berichtet er: »Daß wir noch leben und daß einige von uns übriggeblieben sind, obwohl wir uns in Düsseldorf ziemlich oft auf den Straßen lautstark geäußert haben, ist direkt ein Wunder. Einige haben ja daran glauben müssen, siehe Karl Robert Kreiten, der Pianist ... das war ein Freund von uns« (Hofmann). – 1936 richtete sich Stuckert ein eigenes Atelier ein, verbunden mit Räumen für Kunstausstellungen. Er wollte sich, getrennt vom väterlichen Geschäft, auf eigene Füße stellen. Die Ambivalenz von Atelier und »Kunstladen« bleibt ihm bis in die späten Jahre auch am See. Sein offizielles Aushängeschild damals war die »alte Kunst«, die aber begleitet wurde von einer »Ausstellungsrebellion« moderner Kunst. 1936 gilt eine erste Einzelausstellung seinem Lehrer Oskar Moll, der 1937 nach Berlin geht, sich mit privatem Kunstunterricht weiterhilft. Weitere »verfemte« rheinische Prominenz ist bei ihm vertreten durch August Macke, Heinrich Nauen und Ewald Mataré. Was am Ladentisch nicht geht, wird hinter dem Vorhang verhandelt. 1938 wird er durch die Gestapo überprüft, und doch bleibt wohl ein Fundus moderner Kunst immer bei ihm zur Verfügung: Im Nachklang berichtet sein Freund Ludwig Gabriel Schrieber im BBC 1945, »... daß in Düsseldorf 1938 da noch einer moderne Kunst gezeigt hat« (Hofmann). – 1942 beendet der Gleichmacher Krieg diese Lebensperiode. Stuckert dient bis 1945 als Soldat der Wehrmacht. Atelier und Geschäft werden, ebenfalls 1942, in einer Bombennacht vernichtet, seine Bildersammlung und sein Frühwerk werden ein Raub der Flammen.

Nachkriegs- und erste Hörijahre (1945–1948)

»Wo Bilder fallen, müssen sie durch Bilder ersetzt werden, sonst droht Verlust« (Ernst Jünger).

Dieser Forderung Jüngers stehen zur Stunde Null, 1945, drei massive Hindernisse entgegen: Der Schwund durch die gewaltsame Vernichtung der Bilder, oft verbunden mit dem Tod der Künstler, dazu die Entfremdung vom Status der Kunst vor 1933. Ein typisches Dokument dafür ist der Brief Helmut Mackes an den Freund Schmidt-Nonne vom 9. Juli 1934 über den Besuch der Zürcher Ausstellung der Elite der ersten Generation der deutschen klassischen Moderne; Macke, der diesen Malern in früheren Jahren so nahe stand, auch in Beziehung zu ihrer Kunst, lehnt nun jede eigene Kontinuität zur Ausdruckswelt dieser Epoche ab. Das dritte Hindernis wäre die Resignation, die aus dem obigen Pessimismus resultiert, die häufig zur Flucht ins Gefällige, zum bloßen Abbilden in Porträt und Landschaft führt.

Einen solchen resignierten Zug, verbunden mit einer Anklage an die Zeit, erkennen wir in einem Rückblick Stuckerts auf jene Stunde Null: »1933 war ich erst 21 Jahre alt und unbekannt – 1945 war ich auch wieder unbekannt« (Hofmann). Dieser Gestus der Rede ist ein Charakteristikum der Künstlergenerationen nach dem Ersten und Zweiten Weltkrieg. Die amerikanische Literatur formulierte daraus die »lost generation«, die verlorene Generation. – Andererseits beobachten wir im zusammenfassenden Rückblick eine schier hektische Aktivität in der bildenden Kunst Nachkriegsdeutschlands, die sich vor allem an einer »Ausstellungsexplosion« ablesen läßt, dem unerläßlichen Ventil der malenden Zunft.

Wir finden sie auch am Bodensee, schon 1946/47, zwei kunsthistorischen Schlüsseljahren der Region. Walter Kaesbach, politisch unbelastet, sammelt das Verfügbare der ehemaligen Etablierten. So kann er schon 1945 in Überlingen im Rahmen des dortigen Kulturbundes »Die Kunst unserer Zeit« ausstellen. 1946 steht in Konstanz einer der ältesten deutschen urbanen Kunstvereine, gegründet 1858, als Vehikel einer ersten Ausstellung »Neue deutsche Kunst« zur Verfügung. Promoter auch hier wieder Kaesbach in Zusammenarbeit mit Bruno Leiner, dem damaligen Senior der Konstanzer »Kunstdynastie«. 1947 beginnt auch in Singen unter der Ägide von Bürgermeister Theopont Diez und dem Maler C. G. Becker die Reihe der jährlichen Kunstausstellungen, die im Laufe der zweiten Jahrhunderthälfte Singen zu einem Zentrum moderner Kunst im Bodenseebereich machen. Die Maler der Höri sind dabei individuell, nicht als Kollektiv vertreten, unter ihnen auch immer wieder Rudolf Stuckert.

Vorerst aber ist 1945 Düsseldorf das Ziel des Kriegsheimkehrers. Wir finden seine Bilder in keiner der frühen Ausstellungen am See. Umso mehr engagiert er sich nach dem Kriege in der rheinischen Kunstszene. Ein Widerhall des vernichteten Frühwerks kommt aus Bern. 1947 findet dort die Ausstellung »Moderne deutsche Kunst seit 1933« statt, in der vor allem Düsseldorfer Bestände gezeigt werden. Rudolf Stuckert ist

an dieser wiedergutmachenden Dokumentation im internationalen Bereich mit zwei (oder drei) Bildern beteiligt.

1946 ist Stuckert voll integriert in den Aufbruch einer jungen Malergeneration, die überraschend schnell nach dem Kriege Fuß faßt. Er wird Mitbegründer der »Neuen Rheinischen Sezession«, die im Kunsthaus Aachen ihre erste Ausstellung veranstaltet. Die Gruppierung wird im folgenden Jahrzehnt Sammelbecken bedeutender rheinischer Künstler zwischen Basel und den Niederlanden. Aus gleichen Impulsen und gleichen Künstlerkreisen veranstaltet die traditionsreiche Galerie Vömel 1946 in Düsseldorf eine Ausstellung; neben Stuckert finden wir Maler wie Schrieber, Goller, Grothe und Lewedag und den Bildhauer Matare. Über viele Jahre bleibt Stuckert diesem Düsseldorfer Umkreis moderner Kunst als ausstellender Maler erhalten.

Anders liest sich die Lebenslinie, die sich nun endgültig dem Bodensee zuneigt. »Weg aus Düsseldorf, weg aus der Großstadt« (Hofmann). Es ist dies eine Stadtflucht, die wohl nicht nur aus dem städtischen Umtrieb, sondern auch aus dem Grau der Ruinen ihre Motivation bezieht. Das Jahr 1947 bringt mit dem Umzug nach Wangen die entscheidende »Landnahme« Stuckerts auf der Höri. Zuerst bleibt es bei einem Einzelzimmer im Dorf. Gleichzeitig mietet er ein Ladenlokal in Konstanz. Es ist wieder das zweite »Standbein« des Künstlers, das sowohl Existenzstütze bedeutet, wie auch den Sammlertrieb befriedigt. In seinen ersten Ausstellungen finden sich Bilder von Helmut Macke und Otto Dix, der seit 1936 ein eigenes Haus in Hemmenhofen bewohnt. Die Vernissagen in den Gewölben eines alten Bürgerhauses in der Zollernstraße sind in den kommenden Jahren ein stiller aber bedeutender Anteil am Kunstleben der Stadt Konstanz, ein Schau-Fenster auch für die »Großen der Höri«.

Die Familie Stuckert erwirbt und bezieht 1948 das Haus Im Oberdorf 19 in Wangen als festes Domizil. Es ist eines jener Höri-Häuser, die heute schon zur Kunstgeschichte gehören: 1933 wohnte Kaesbach dort, 1942 Nauen und 1942–1944 kommt der in Berlin ausgebombte Erich Heckel dort erstmals auf der Höri unter. – Am Rande des Dorfes, benachbart den aufsteigenden Feldern und Wäldern des Schienerberges liegt es, umsponnen von einem alten Garten. Das große Kaminzimmer des Hauses ist der Ort vieler Künstlerbesuche und -gespräche gewesen; die ländlich-niedrigen Zimmer bargen das Familienschicksal vieler kommender Jahre.

Ein besonderes Kapitel Künstlergeselligkeit schreiben die Karnevalsfeste der Maler in die Chronik der Nachkriegsjahre auf der Höri. Noch heute klingt in den Erzählungen Rudolf Stuckerts die befreiende Freude dieser Feste nach. Ihr rheinischer Stil bringt viel Farbe in das vorherrschende Grau der existenziellen Misere der Zeit. In den drei »Festjahren« formieren sich die Künstler der Höri beinahe noch zu einer »Kolonie«, bevor die 50er Jahre mit der steigenden Normalisierung des Lebens sie wieder in alte Beziehungen und an neue Aufgaben binden. Die Chronik ist kurz: 1947 feiert man im Restaurant »Schönblick« in Kattenhorn, 1948 und 1949 im Gasthaus »Frieden« in Wangen. Stuckert charakterisiert: »Wie Künstlerfeste an den Akademien« (Hofmann). Die Namensliste der ausgestaltenden Künstler liest sich wie ein bedeutendes Stück Kunstgeschichte: C. G. Becker, Otto Dix, Walter Herzger, Hans Kindermann, Ferdinand Macketanz, J. P. Schmitz und Rudolf Stuckert. Er weiß sich zu erinnern, daß jeder eine Wand malend dekorierte. Die Pausen waren belebt durch Erzählen, wobei auch die ernsthafte schöpferische Arbeit, die wichtigen Ausstellungen besprochen wurden, ein saurer Höriwein die Gläser füllte. Bei aller Idylle – sicher hatten diese Feste auch eine werbende, überregionale Wirkung.

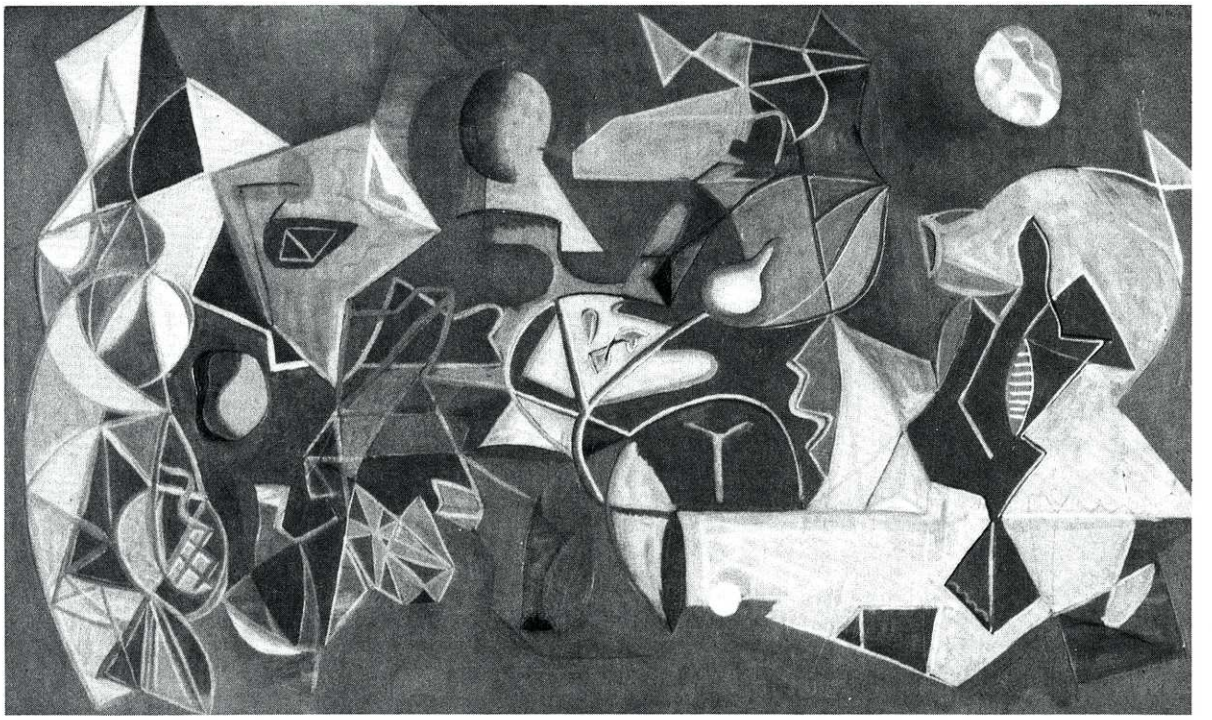
Man etabliert sich – das Werk wächst (1948–1973)

Es ist die Zeitspanne zwischen zwei Häusern, Wangen und Bettnang, die im Fluß der Zeit und des weiter wachsenden Lebenswerkes Markierungen und Akzente im Leben Rudolf Stuckerts setzt. Bei aller künstlerischen Verve der Feste bleibt das Malerleben auf der Höri sozial in einem bürgerlichen Rahmen, mit einer Würze ländlichen Gärtnertums durchsetzt. Den Notumständen der frühen Nachkriegszeit entsprechend, herrscht zuerst immer noch die Sorge um die blanke Existenz. Bescheidenheit und Improvisation der Lebensumstände sind gefragt und gefordert. Stuckert erinnert sich: »Ich habe allerdings nicht gewußt, wovon meine Familie und ich leben sollten. Da habe ich dann in Konstanz ein Ladenlokal aufgemacht« (Hofmann). Weiter heißt es einmal im Gespräch: »Da mußte ich auch den großen Pinsel schwingen«, Erinnerungen an eine Anstreichertätigkeit im benachbarten Kanton Thurgau. »Wir machten schöne Fensterläden im bäuerlichen Zierstil; einmal malte ich auch ein Fresko für einen Hausbesitzer in Steckborn.«

Im Umkreis des Wangener Hauses wächst in den kommenden zwei Jahrzehnten das Werk. Noch pendelt die Existenz des Malers zwischen Wangen und Düsseldorf, Zeiten kaufmännischer Tätigkeit sind interpoliert. Doch den künstlerischen Zuwachs kann man an den Ausstellungen ablesen, die durch eine weite topographische Streuung gekennzeichnet sind. Charakteristisch für die Rezeption seines Werkes in der hier beschriebenen Lebensspanne ist das Wurzelfassen im süd-westdeutschen Raum neben der traditionellen Verschränkung mit der rheinischen Kunstszene. Im Bodenseegebiet wirkt sich die wachsende Kunstfreudigkeit der Städte Singen und Konstanz auf die Darlegung seines Œuvres aus. – In Singen sind es drei Zeitkomplexe der Teilnahme an Ausstellungen: Schon sehr früh 1950/51, dann 1959–1964 und 1966–1971.

»Puppe im Sessel«, Aquarell, 1946

»Frau mit Hut«, Öl, 1949

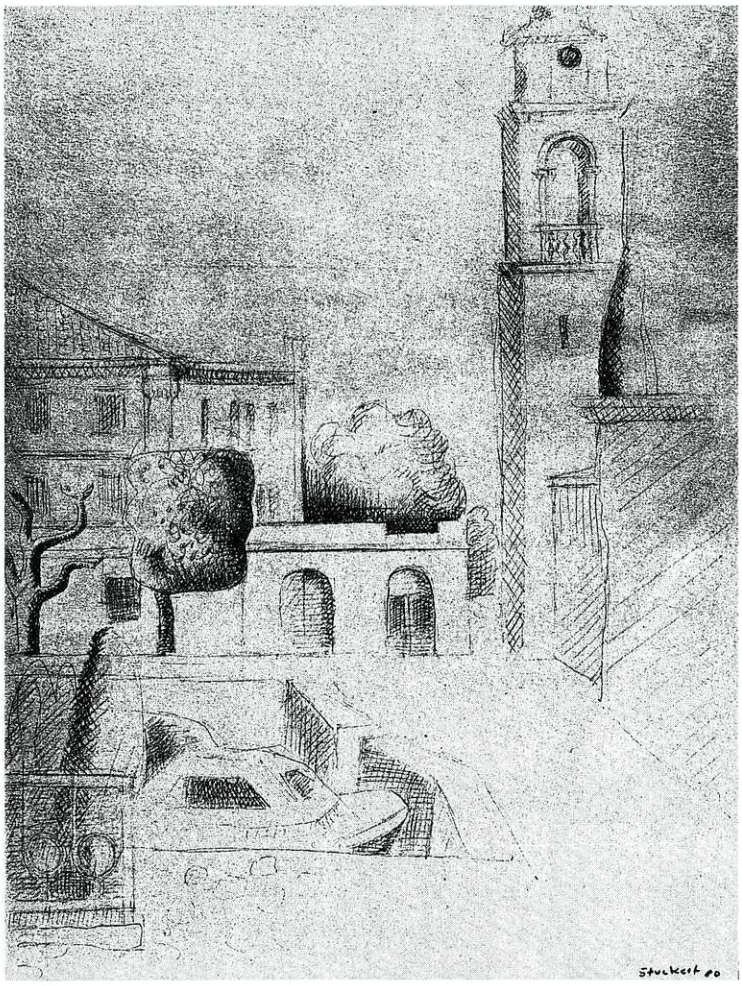


»Tanzende Figuren«, Öl, 1950

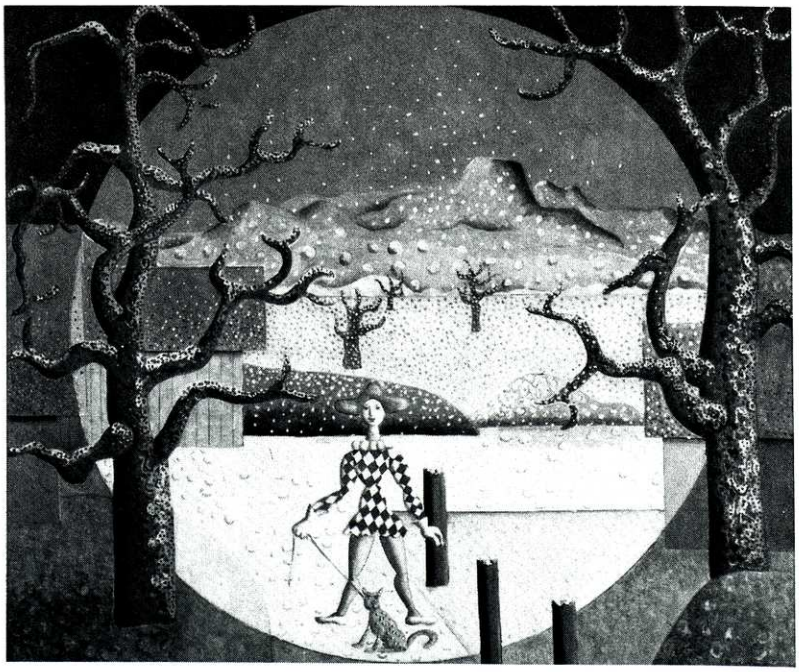
»Schwebende«, Öl, 1979

»Italienische Parklandschaft«, Öl, ohne Jahr (etwa 70er Jahre)

»Artisten«, Öl, 1980



»Am Gardasee«, Zeichnung, 1980



»Hegau im Winter«, Öl, 1981

So nimmt es auch nicht wunder, daß das Titelbild zum Katalog der 25. Singener Kunstausstellung (1972) von ihm gestellt wird (»Strandbild«). Damit wird ihm Dank und Ehrung zum 60. Geburtstag ausgedrückt, auch für seine Mitarbeit im vorbereitenden Ausschuß des Jubiläums.

Sein ständiges getreues Mitwirken im Kunstverein Konstanz vollzieht sich eher in der Anonymität der Organisation, in der Jurierung der Bilder, im arbeitsreichen Gestalten und Hängen der Ausstellungen. Doch ist er in den 60er Jahren in Konstanz auch mit zwei Einzelausstellungen vertreten: In der Buchhandlung »Das Konstanzer Bücherschiff« 1960 und im Kunstverein 1961. Die Würdigung zu seinem 60. Geburtstag holt der Kunstverein 1973 mit einer größeren Einzelausstellung nach. Der Konstanzer Südkurier bringt 1972 zum 60. Geburtstag eine ausführliche Betrachtung seines Kunststils von Herbert Schläger unter dem Titel »Farbe und Form im Einklang«.

Weniger publik, aber doch sehr typisch für das Wirken eines Künstlerkollektivs in Konstanz, auch über den See weiter hinausgreifend, ist die Arbeit des »Kleinen Kreises«, der 1962 durch die private Initiative des engagierten und verdienstvollen Kunstfreundes Emil Honold gegründet wird. Zu seinen prominenten, langjährigen Mitgliedern gehören neben Rudolf Stuckert seine spätere Frau Rosemarie Schnorrenberg, der Düsseldorfer Freund J. P. Schmitz, Hans Sauerbruch, Karl Einhart und der Friedrichshafener Maler André Ficus. Es ist ein freier Kreis, dessen einziges Aufnahmekriterium die Könnerschaft ist. Man stellt nicht nur aus, sondern diskutiert das Kunstproblem der 60er und 70er Jahre, die Polarität zwischen abstrakter und gegenständlicher Malerei. Eine Charakteristik »gemeinsamen« Malens ist nicht vorgegeben, doch gibt es eine Tendenz zu hellen Farben, ein Geschenk des Bodenseelichtes.

Dem ausgebreiteten regionalen Wirken Stuckerts stellen sich die Düsseldorfer Aktivitäten zur Seite. 1954–1959 nimmt der Maler an den großen Düsseldorfer Winterausstellungen teil. Aber auch am Weiterwirken der »Neuen Rheinischen Sezession« ist der Mitbegründer beteiligt. 1969 ist er in einer Gruppenausstellung der Sezession im Städtischen Kunsthaus vertreten. – 1971 findet eine Einzelausstellung Stuckerts in der Hans Thoma-Gesellschaft in Reutlingen statt, ein erster Kontakt, der in den kommenden beiden Jahrzehnten zu einer wichtigen Basis künstlerischen Wirkens für ihn wird.

Zu den kulturpolitisch einschneidenden Ereignissen mit dem Versuch, Politik durch Kunst und auch umgekehrt zu aktivieren, gehört die Studentenbewegung des Jahres 1968. Es mag auf den ersten Blick befremden, den Maler einer entfernteren und älteren Generation damit in Verbindung zu bringen. Jedoch werden hier grundsätzliche Probleme der Kunstszene der 60er Jahre aufgeworfen, die die Malerei Stuckerts in eine eigene, sich schöpferisch verfestigende Perspektive stellen. –

1952 wird Kandinskys Essay »Über das Geistige in der Kunst« neu aufgelegt. Die Kunstszene öffnet sich nach der Restriktion durch den Krieg wieder neuen Gedanken und Gestaltungszielen. Der Betäubung durch Abbruch und Vernichtung, in die wir auch Rudolf Stuckert eingebunden wissen, scheint die Abstraktion, fern aller konkreten Verfestigung, einen Ausweg zu bieten. Das Abbild des Menschen war in Verruf geraten. In ihrer Analyse des Stuckert'schen Malstils wollen Helga und Volkmar Dietsch (»Farbe als visuelle Plastik des Lichts«) auch bei ihm in den 50er Jahren Neigung zur Abstraktion erkennen. Als 1968 dann in Korrelation zur Politik die Kunstgestaltung in »ästhetischen Anarchismus« (Beaucamp) ausufert, Happenings zu explosiven und zugleich sinnentleerten Aktionen aufbranden, hat Stuckert schon nahezu ein Jahrzehnt zur Figuration gefunden. Eine Orientierung an der figurativen Tradition seines Lehrers Oskar Moll, an Matisse und Léger mag dabei Pate gestanden haben, wie überhaupt die Figuration sich wieder verfestigt. Er bezieht dabei eine wesentliche Position, jedoch auf einer ganz eigenen Leitlinie. Seine figuralen Kompositionen, besonders in der Ölmalerei, im großen Tafelbild, dienen der Struktur und nicht dem Abbild; das verdeutlicht sich bei ihm noch in den 70er und 80er Jahren, als die abstrakte Kunst, viele »Neo-Ismen« tolerierend, in die intermediale und permissive Postmoderne einmündet.

Die in diesem Kapitel behandelte Lebens- und Arbeitsphase des Malers wird im persönlichen Bereich durch ein Ereignis besonders gekennzeichnet, das der Höri ein Künstlerehepaar schenkt, das bis auf den heutigen Tag einen eigenen Schaffens- und Lebensstil verkörpert, in seiner Vereinigung von Familiengemeinschaft und künstlerischer Eigenbewahrung. Es ist die Verehelichung des verwitweten Künstlers mit der Malerin Rose-Marie Schnorrenberg, 1967. Die gebürtige Düsseldorferin entstammt einer alteingesessenen Bürgerfamilie der Stadt. Sie ging zielbewußt nach ihrer schulischen Ausbildung auf das Studium der Malerei zu. Zu Anfang besucht sie die Landeskunstschule in Hamburg (1947/48 Schülerin von Maria May, 1948–1950 Meisterklasse von Erich Hartmann). Sie setzt dann ihr Studium als Meisterschülerin von Ferdinand Macketanz, der noch bei Campendonk studiert hatte, an der staatlichen Kunstakademie ihrer Heimatstadt bis 1955 fort, wobei man ihr ein Staatsstipendium gewährt. 1952 lernt sie durch Macketanz die Höri kennen, der 1942 bis 1960 in Kattenhorn durch Kaesbachs Vermittlung zu Hause ist. 1954 wird Wangen fester Wohnsitz der Künstlerin. Neben einer regen Ausstellungstätigkeit ist sie als Kunsterzieherin an der Evangelischen Internatsschule in Gaienhofen tätig, hält aber als Mitglied des »Vereins Düsseldorfer Künstlerinnen« auch die Verbindung mit der Kunstszene ihrer Heimat aufrecht. 1972 wird dem Ehepaar die Tochter Judith geboren, deren Kinderbildnisse die ganze Zuneigung des Vaters erkennen lassen.

Ein Haus in Bettnang 1974 – Erfülltes Leben

Das Ehepaar Stuckert erwirbt 1974 einen alten Bauernhof im Weiler Bettnang. Nach eigenen Plänen, auch selbst anpackend, baut Stuckert das Haus mit aller Schonung der alten Substanz aus. Weiß gekalkt, mit dunkelrotem Fachwerk liegt es inmitten einer bäuerlichen Hofgruppe vor den waldigen Hängen des nördlichen Schienerberges. Es wird zur Sammelstätte der Familie und ihres großen Freundeskreises. Durch den Ausbau der Tenne ist eine Halle entstanden, in der Geburtstage und Fasnacht gefeiert werden. Die tiefhängenden Plafonds der alten Wohnzimmer bieten Geborgenheit, große Kachelöfen spenden Wärme. Bücherecken und eine Vielfalt historischer Möbel laden ein, sich zu Gesprächen niederzulassen und spiegeln den Gusto des Hausherren am antikischen Objekt wider – das Antasten schöner Dinge aus vergangenen Tagen bleibt für den Künstler Stuckert immer eine Art magischer Vorgang. Dahinter aber steht auch der kritische und souveräne Kenner moderner Kunst, der Restaurator und Sammler, eine Lebenslinie, die noch aus der Düsseldorfer Jugendzeit gespeist wird.

In sommerlichen Tagen weitet sich das Leben in die uralte Bauernlandschaft der hinteren Höri aus, die vom See begrenzt wird. Zu Zeiten verlangen Heidschnucken und ein Norwegerpony, das gern geritten wird, landwirtschaftliche Zuwendung; in einer Remise geht eine alte Druckerpresse dem Graphiker zur Hand, besonders wenn er darauf seine kleinformatigen Neujahrsblätter und andere graphische Arbeiten abzieht, in denen sich sein ganzer Motivkanon in heiterer Weise sammelt. Ganz oben, unter der bergenden Haube des mächtigen Hausdaches, liegen die Atelierräume des Malerpaares, geben dem Wachstum der eigenen Farben und Formen den Rückhalt der Stille.

Hier begegnen wir auch dem Menschen Rudolf Stuckert, inmitten dieses Schaffenszentrums eines vielgeforderten Künstlerlebens. Unverkennbar, bei aller alemannischen Umwelt, ist er der Sprachmelodie seiner Heimat Düsseldorf treu geblieben, sie gehört zu seinem Wesen, ist ein nie verleugnetes Indiz seiner Herkunft. Oft und gern geht er erklärend auf die Besonderheiten des rheinischen Platt ein und führt dabei mit unmerklicher Didaktik in den Kulturraum seiner Herkunft zurück, zeichnet im freundschaftlichen Gespräch mit leisem Humor, auch kritisch, Menschen und Zustände nach. Selten ist die Klage, ständig bereit aber die Öffnung dem Zukünftigen und Zeitlosen gegenüber. –

Der Fortgang des Werkes in dieser Lebensspanne der Reife ist deutlich an der Chronologie der Ausstellungen abzulesen, und besonders die »hohen« Geburtstage machen die Werkernte von vier Jahrzehnten schöpferischer Arbeit der Mitwelt sichtbar. Düsseldorf, Konstanz, Singen, Reutlingen und Albstadt kennzeichnen die Topographie der Werkvorstellung.

Ins Jahr 1974 fällt auch eine erste große Doppelausstellung beider Stuckerts innerhalb der Region: Das Bodenseemuseum Friedrichshafen zeigt Bilder vor allem aus den 60er und 70er Jahren. – Im gleichen Jahr erhält Stuckert den öffentlichen Auftrag, die Baden-Württembergische Bank in Singen mit einem Fries auszuschmücken; er wählt die vier Jahreszeiten als Motiv. Erst zehn Jahre später, 1984, folgt seine zweite größere Wandmalerei im Bodenseebereich, die Gestaltung eines 24 Meter langen Wandbildes in der Kantine des neu erbauten Landratsamtes in Konstanz, unter der Ägide von Landrat Dr. Robert Maus. Stuckert kombiniert darin motivisch die Landschaft um den Untersee mit sportlich-spielerischen Figurenkompositionen.

Das Jahr 1976 bringt als wichtigen Ertrag eine Ausstellung seiner Bilder in der Galerie Vayhinger in Radolfzell. Damit beginnt ein fruchtbares Zusammenwirken mit Helena und Werner Vayhinger, die Stuckerts Œuvre in den kommenden Jahren in ihrer Mögginger Galerie betreuen.

Stuckert erfährt in diesem Jahr auch eine Würdigung als Hörimaler durch eine breitere Zitierung in dem durch Gerhard Wietek herausgegebenen Buch »Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte«. Dr. Herbert Berner, der damalige Singener Kulturamtsleiter und Stadtarchivdirektor, behandelt darin die »Höri am Bodensee« als Künstlerlandschaft erstmals in umfassender Weise.

1978 findet in Singen die 31. Städtische Sommerausstellung »Kunst um den Bodensee 1940–1960« statt, in der Stuckert mit drei frühen Bildern (1949/51) vertreten ist. Der von Annette Pfaff-Stöhr verfaßte Katalog widmet ihm einen eigenen Passus. Diese Retrospektive der Bodenseekunst umfaßt insgesamt die Jahre 1900–1975 und zählt zu den wichtigsten internationalen Darlegungen der Kunst unseres Jahrhunderts innerhalb eines topographischen Zentrums.

Die Bildkunst der 80er Jahre ist in ihrer Tendenz gekennzeichnet durch eine intellektuell inspirierte Aufteilung des Tafelbildes in einzelne, heterogene Aggregate bewußter Stilmischung. Der Kunstjournalist Eduard Beaucamp nennt das »unreine Legierungen«, nach meiner Auffassung manifestiert sich auch eine Art Neo-Manierismus. Die Spontaneität der wilden Dezennien ist einer eher depressiven Grundstimmung gewichen. Andererseits huldigt man in großen Retrospektiven der figuralen Klassik von Matisse (Ausstellungen in Bielefeld, Düsseldorf und Zürich, 1980/82). Diesem populär-nostalgischen Breitendisplay setzt Stuckert seine konsequente eigene Weiterführung der figurativen, farb-poetischen Tendenzen an die Seite, die er 1980 in einer groß angelegten Einzelausstellung seines Œuvres in Albstadt einem internationalen Publikum vorstellen kann. Betreut wird die Ausstellung von 60 Bildern aus allen Sparten seines Schaffens

durch den schwäbischen Kunstmäzen Alfred Hagenlocher. Eine Anzahl Arbeiten Stuckerts gehen in die bedeutende Albstädter Graphiksammlung ein.

Der siebzigste Geburtstag Stuckerts wird durch eine Einzelausstellung in der Galerie Vayhinger, Möggingen, von der regionalen Öffentlichkeit gewürdigt, ebenso durch eine Einzelausstellung in der Galerie »Im Hof« in Maulbronn, die als ein Beispiel für seine Bekanntheit im urschwäbischen Raum hier genannt sein soll. Diese Tendenz verdeutlicht sich im Frühjahr 1983 im Nachgang zum Siebzigsten durch eine große Ausstellung in der Studio-Galerie der Hans Thoma-Gesellschaft in Reutlingen, der das Ehepaar Stuckert-Schnorrenberg seit Beginn der siebziger Jahre künstlerisch verbunden ist. Der Katalog verzeichnet 167 Bilder des Malers (22 Zeichnungen, 33 Aquarelle und 112 Tafelbilder in Öltechnik). Eine Kurzbiographie und eine Bibliographie ergänzen die Dokumentation. In einem Sonderdruck des Katalogs, gesponsort durch das Stuttgarter Ministerium für Wissenschaft und Kunst, gehen Helga und Volkmar Dietsch (Saarbrücken) erstmals aus kompetenter kunstwissenschaftlicher Sicht auf die Malweise Rudolf Stuckerts in ihrer Besonderheit ein (»Farbe als visuelle Plastik des Lichts«) und stellen sein Werk im Gang der internationalen Kunstentwicklung dar. Ihre Darstellung ist als Basis für alle zukünftigen wissenschaftlichen Interpretationen des Stuckert'schen Werkes zu berücksichtigen.

Die Reutlinger Ausstellung kommt noch im August des gleichen Jahres in den Konstanzer Kunstverein, der damit eines seiner langjährigen Mitglieder ehrt. Kennzeichnend für den Einsatz Stuckerts in dem 125jährigen Verein ist der eigenhändige Aufbau einer Ausstellung im oberitalienischen Lodi (1984), die eine Städtegemeinschaft mit Konstanz einleiten soll. Beide Städte stehen zu der Geschichte Kaiser Barbarossas in enger Beziehung.

Die Handzeichnungen Stuckerts gehören in ihrem Wechselspiel von Linie und weißer Fläche, einem Dialog feinsinniger zeichnerischer Transparenz, zu seinen kostbarsten Arbeiten. Die Galerie Vayhinger zeigte aus Anlaß seines 75. Geburtstages eine Anzahl Blätter, die Michael Kicherer, ein Schüler Rose-Marie Schnorrenbergs und als junger Kunstwissenschaftler der Familie auch persönlich verbunden, in einer schön gestalteten Edition zusammenfaßte.

Im Jahre 1989 wendet sich die Stadt Singen unter der Initiative der Kunsthistorikerin Andrea Hofmann den Hörikünstlern in besonderer Weise zu. Eine umfassende Ausstellung in den Räumen des Singener Kulturamtes vereinigt alle habhaften Bilder zu einer reich dokumentierten Retrospektive, die auch das Ehepaar Stuckert-Schnorrenberg mit einschließt. Andrea Hofmann fixiert die Ergebnisse dieser Ausstellung sodann in ihrem Buch »Künstler auf der Höri«. Der Maler ist einmal mit einer Kurzbiographie und einer zusammenfassenden kunstwissenschaftlichen Würdigung vertreten, zum andern mit dem Abdruck eines Interviews von besonderem autobiographischen Wert; darin wird sein Wesen und sein Selbstverständnis erstmals öffentlich verdeutlicht.

Das Jahr 1990 verstärkt die Singener Präsenz Stuckerts durch zwei weitere Ereignisse: Zur Neueröffnung der alteingesessenen Singener Buch- und Kunsthandlung Greuter zeigt das Malerehepaar in einer Doppelausstellung seine neuesten Bilder. Im gleichen Jahr werden zwei Bilder Rudolf Stuckerts, »Tunesische Landschaft« und »Große italienische Landschaft – Monte Rosso«, beide in Öltechnik, in die neueröffnete städtische Galerie, das »Museum für moderne Kunst«, aufgenommen.

1989/90 erschließt sich der nie ruhenden Künstlerhand die Buchillustration. Zum Jubiläum der Buchbinderwerkstatt von Guido Moriell in Radolfzell erscheint ein Kunstdruck des Märchens »Der glückliche Prinz« von Oscar Wilde. Dieser poetisch-melancholischen Geschichte widmet Rudolf Stuckert in limitierter Auflage eine Serie von handabgezogenen, handkolorierten und signierten Graphiken als Illustration.

Weiter aber gehört die tägliche Schaffenszeit des heutigen Nestors der Hörimaler den Tafelbildern, die er, immer wieder kritisch Hand anlegend, unter seinem Atelierdach ausreifen läßt. Noch 1989 kommt auf einer Tunesienreise das Erlebnis eines neuen Lichtraumes zur Wirkung; er verbindet sich mit der frühen Erfahrung des niederrheinischen Himmels und dem spiegelnden Licht des Bodensees; auch die mediterranen Berge und Küsten stehen dem malenden Gedächtnis zur Verfügung. Das Figurenarsenal aus Sport, Tanz und Zirkus bleibt unerschöpflich. Hegau und Höri fügen Silhouette und landschaftliches Interieur hinzu. Die Balance von Komposition und Farbe in der Bilderwelt des Malers rufen beim Betrachten ein Gefühl der »Schwebe« hervor, wie Ernst Bacmeister einmal jenen Moment bezeichnete, der im Augen-Blick beglückt und der hier auf der Scheidelinie zu suchen ist, die die Poesie der Kunst Rudolf Stuckerts von der Tristesse der realen Gegenwart trennt.

Herbert Schläger

Bibliographie und Anmerkungen

Noch ist das Werk Rudolf Stuckerts im Wachsen. Voraussetzung für seine kunstwissenschaftliche Erschließung, wie sie bei Helga und Volkmar Dietsch bereits einen wesentlichen Ansatz gefunden hat, bleibt ein Werkverzeichnis, das, unabhängig von Kommendem, durch das bisherige Volumen des Œuvre schon jetzt gerechtfertigt, ja dringend erforderlich ist.

Die folgende Bibliographie ordnet die Publikationen in zwei Sparten: Stuckert direkt betreffend und Sekundärliteratur, die vom Verfasser benutzt wurde. Jede Sparte ist in der Abfolge nach dem Erscheinungsjahr geordnet.

Bibliographie zu Rudolf Stuckert

Rheinische Sezession in Aachen. Zur Gruppenausstellung im Kunsthaus Aachen, Aachener Nachrichten vom 7. 6. 1946
Fläche, Form, Farbe. Gruppenausstellung in der Galerie Vömel, Rheinisches Echo vom 2. 11. 1946
Moderne deutsche Kunst seit 1933. Katalog der Kunsthalle Bern, 1947
VIII. Ausstellung der Badischen Sezession (Katalog), Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1951
Zahn, Leopold: Künstler auf der Höri am Bodensee, Simon und Koch, Konstanz 1956
14. Singener Kunstausstellung, Katalog, Singen 1961
19. Singener Kunstausstellung, Katalog, Singen 1966
Neue Rheinische Sezession, Ausstellungskatalog der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf, 1969
Der Kleine Kreis, Katalog der Ausstellung im Konstanzer Kunstverein, 1971
25. Singener Kunstausstellung, Katalog, 1972
Rudolf Stuckert (Katalog), Ausstellung des Kunstvereins Konstanz im Wessenberghaus, 1973
Kunst als Gegenentwurf zur Natur, Konstanzer Nachrichten, Juni 1973
Ed. Hagenlocher, Alfred: Originalgraphik, Blätter des Arbeitskreises für Originalgraphik der Hans Thoma-Gesellschaft, Reutlingen 1974
Rosemarie Schnorrenberg – Rudolf Stuckert, Ausstellung der Stadt Friedrichshafen am Bodensee, Katalog 1974
Berner, Herbert: Die Höri am Bodensee, in: Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte, ed. Gerhard Wietek, München 1976, Verlag Karl Thiemig
Schläger, Herbert: Farbe und Form im Einklang, Südkurier vom 24. 6. 1977
Pfaff-Stöhr, Annette: Kunst um den Bodensee 1940–1960, Katalog zur 31. Singener Kunstausstellung 1978
Bestandskatalog der Kunstsammlung der Stadt Singen, 1978
Schläger, Herbert: Farbliches Kalkül und strenge Phantasie, Zollern-Alb-Kurier vom 6. 11. 1980
Berner, Herbert: Dr. Walter Kaesbach und die Maler in der Höri, in: Gaienhofen, Hegaubibliothek Bd. 36, 1982 (1987, 2. Auflage)
Rudolf Stuckert – Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Ausstellungskatalog der Hans Thoma-Gesellschaft, Reutlingen und des Kunstvereins Konstanz, Sonderdruck Schriftenreihe der Hans Thoma-Gesellschaft Reutlingen 1983. (Darin ausführliche Würdigung des Werkes, besonders: »Farbe als visuelle Plastik des Lichts« von Helga und Volkmar Dietsch)
Presseberichte der Stuckert-Ausstellung in Reutlingen, Generalanzeiger Reutlingen vom 2., 7. und 12. 3. 1983
Domhan, Susanne: Der Blick durchs Kaleidoskop. Zur Stuckert-Ausstellung im Wessenberghaus Konstanz, Südkurier vom 18. 8. 1983
Domhan, Susanne: Denn auch das Auge ißt mit. Zum Kantinenwandbild im Landratsamt Konstanz (Stuckert), Südkurier vom 26. 1. 1984
Rudolf Stuckert, Zeichnungen, 21 Blätter (1949–1986, Auswahl). Vorwort von Michael Kicherer, Galerie im Hof, Maulbronn 1987
Fuchs, Ursula: Maler und Bildhauer, in: Öhningen, 1988
Hofmann, Andrea: Künstler auf der Höri. Zuflucht am Bodensee in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts, Friedrich Bahn Verlag (Beiträge zur Singener Geschichte), Konstanz 1989

Sekundärliteratur zum Artikel

Macke, Margarete: Hörimaler, Manuskript im Besitz von Rosemarie Schnorrenberg, Bettnang, geschrieben nach 1950
Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei, 4. Auflage, Bern-Bümpliz 1952 (Erscheinungsjahr 1912)
Matisse, Henri: Farbe und Gleichnis, Fischerbücherei, Frankfurt/Main 1960
Klapheck, Anna: Walter Kaesbach und die 20er Jahre an der Düsseldorfer Kunstakademie, Düsseldorf 1961
Tintelnot, Hans: Vom Klassizismus zur Moderne II, Ullstein Kunstgeschichte Bd. 16, Frankfurt/Main und Berlin 1964
Braun, Albert: Der Maler Heinrich Nauen und der Hegau, Hegau Jahrbuch Bd. 31, 1974
Pfaff-Stöhr, Annette: Kunst um den Bodensee 1960–1975, Katalog zur 32. Singener Kunstausstellung, 1979
Ed. Kandinsky, Wassily und Marc, Franz: Der Blaue Reiter (München 1912). Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München und Zürich 1965/1987, Serie Piper
Beaucamp, Eduard: Gibt es eine authentische Gegenwartskunst?, in: Kunst und Gesellschaft, Umwelt und Medizin Verlagsgesellschaft, Frankfurt/Main 1981

Die neue Figuration. Deutsche Malerei 1960–1980, Anmerkungen zur Ausstellung in der Schirngalerie Frankfurt/Main, TAT-Programm September 1989
Heinrich Campendonk. Ein Maler der Blauen Reiter, Städtische Galerie Lenbachhaus, Ausstellungskatalog 1989
HOFMANN, Werner: Der Viadukt der Revolution. Paul Klee und seine schöpferische Selbstbehauptung, Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 31. 3. 1990

Abbildungen des Malers

In: HOFMANN: Künstler auf der Höri (Foto S. 116)
WACHTER, Emil: Höri (Porträtzeichnung) 1977

Bilder in öffentlichem Besitz

Stadt Düsseldorf, Kultusministerium Nordrhein-Westfalen, Regierungspräsidium Freiburg, Augustinermuseum Freiburg, Städtische Sammlungen Konstanz und Singen, Städtische Galerie Albstadt, Regierungspräsidium Tübingen, Landratsämter Konstanz und Friedrichshafen (Auswahl. Wiedergabe nach Katalog Hans Thoma-Gesellschaft 1983).