

HYMNEN AN DAS LEBEN

Hermann Stenner

# Hermann Stenner

HYMNEN AN DAS LEBEN

Werke aus der Sammlung Bunte

ISBN: 978-3-938816-35-6



9 783938 816356

# Hermann Stenner

## HYMNEN AN DAS LEBEN

Werke aus der Sammlung Bunte

Im Auftrag des Städtischen Museums Engen + Galerie  
und des Kunstvereins Apolda Avantgarde e.V.  
herausgegeben von Andrea Fromm und Velten Wagner

**Städtisches Museum Engen + Galerie**

28. Februar bis 2. Juli 2023

**Kunsthaus Apolda Avantgarde**

9. Juli bis 3. September 2023

# Inhalt

<b>Grußwort und Dank</b>	4
.....	
<b>„Weiße Korallen, weiche Möwenfittiche“. Hermann Stenners Selbstbildnisse</b>	7
Andrea Fromm	
.....	
<b>Hermann Stenner: „Rhythmen der Trunkenheit“</b>	59
Velten Wagner	
.....	
<b>„Das Psychologische in der Natur...“ – Figur und Landschaft im Werk von Hermann Stenner und im Spannungsfeld seiner Zeit</b>	97
Andreas Gabelmann	
.....	
<b>Lebensdaten Hermann Stenner</b>	146
.....	
<b>Ausgewählte Literatur</b>	148
.....	
<b>Quellennachweise der Textabbildungen</b>	150
.....	
<b>Impressum</b>	152
.....	

## Vorwort und Dank

Hermann Stenner (1891-1914) ist sicherlich einer der ungewöhnlichsten Künstlerphänomene des 20. Jahrhunderts. Obwohl er im Alter von nur 23 Jahren im Ersten Weltkrieg fiel, hinterließ er einen geradezu unerschöpflichen Potenzialraum an bildnerischen Inventionen. Dank des Werkverzeichnisses der Aquarelle und Zeichnungen ist diese Fülle an Skizzen und Darstellungen, an Einfällen und Emotionen gut dokumentiert. In der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts ist der tragische Verlust Hermann Stenners gleichrangig zu beklagen wie der frühe Tod Georg Büchners in der Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts - als Abwesenheit, die noch heute eine unausfüllbare und schmerzliche Lücke hinterlässt. „Er wäre“, äußerte sein Kollege Willi Baumeister, „einer der besten Maler Deutschlands geworden.“ Stenner war kein Frühvollendeter, er hinterließ ein offenes Werk, das durch seinen gewaltsamen Tod einfach abgebrochen ist.

Der Untertitel zur Sonderausstellung über Hermann Stenner, „Hymnen an das Leben“, ist sehr bewusst gewählt. Stenner las, wie er an Weihnachten 1912 seinen Eltern schrieb, Gedichte des belgischen Symbolisten Emile Verhaeren aus Stefan Zweigs Nachdichtungen vor, die 1911 unter diesem Titel erschienen waren. Verhaeren war vor dem Ersten Weltkrieg eine Berühmtheit und wurde als der Dichter des Maschinenzeitalters, als „Poète de la vie moderne“ gefeiert. Zweig verwies in seinem Vorwort auf die Gedichte Verhaerens unter mehreren modernen Aspekten: als „Ausblick auf ein stärkstes zeitgenössisches Empfinden, Botschaft, die nicht mehr an einzelne, sondern an eine Generation sich wendet“, auf „bewußte Lebensfreudigkeit“ und „vitale Beglücktheit“, die gar „ekstatisch werbend als Weltkultus“ wirke. Wie auch immer dieses Pathos aus heutiger Sicht einzuschätzen ist, es spiegelt das geistige Klima um die Jahrhundertwende und den nicht zu unterschätzenden Einfluss des Symbolismus auf die Entwicklung der Moderne. Im Beitrag „Rhythmen der Trunkenheit“ (ein Zitat Stenners) dieses Katalogs wird u.a. Stenners Rezeption der so einflussreichen kunsttheoretischen Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ von Wassily Kandinsky nachgegangen. Das von Stefan Zweig angesprochene „stärkste zeitgenössische Empfinden“ und „das Psychologische in der Natur“, ein Kernbegriff von Stenners Kunstwollen, schlägt sich auch in den Selbstbildnissen des jungen Künstlers nieder, in ihren Rollenspielen und Anverwandlungen, denen der Beitrag „Weiße Korallen, weiche Möwenfittiche. Hermann Stenners Selbstbildnisse“ in diesem Katalog gewidmet ist. Im Oktober 1911 wurde Stenner in die Komponierklasse von Adolf Hölzel an der Stuttgarter Akademie aufgenommen. Bereits 1909 war er in Berührung mit der jungen Moderne gekommen, den Künstlern der „Brücke“, des „Blauen Reiter“ sowie den französischen Strömungen des Fauvismus und Kubismus, die den Impressionismus für ihn nur zu einem kurzen Intermezzo werden ließen. Der im Hölzelkreis gepflegte Avantgardestil als Zusammenspiel von Abstraktion und Rhythmik fand seinen Widerhall in der Wertschätzung des modernen Ausdruckstanzes einer allenthalben gefeierten Isadora Duncan oder Loie Fuller. Besonders durch Stenners Beziehung zu der Tänzerin Clara Bischoff und seinen Aufenthalt in Paris im Jahre 1912, wo er am Puls der Zeit ankam, verdichteten sich Tanz und Dynamik in seinen Werken. Wie sehr Lebensreform, Expressionismus und moderner Tanz von den Schülern Hölzels rezipiert wurden, darauf verweist nicht nur Stenners (heute zerstörtes) Wandbild „Tanzwut“ für die Kölner Werkbund-Ausstellung von 1914. Der Katalogbeitrag „Das Psychologische in der Natur – Figur und Landschaft im Werk von Hermann Stenner und im Spannungsfeld seiner Zeit“ untersucht, wie facettenreich und vielschichtig Natur und Figur als bildnerische Elemente im Werk des jungen Künstlers vor dem Hintergrund epochaler Entwicklungen miteinander korrespondieren, nicht zuletzt mit Blick auf Stenners Aquarelle und Zeichnungen, die ihm als Laboratorium für seine bildnerischen Inventionen dienten.

Beide Institutionen, der Kunstverein Apolda Avantgarde e. V. und das Städtische Museum Engen, unternehmen gemeinsam den Versuch, die gerade einmal fünfjährige Schaffenszeit des Künstlers unter diesem anderen Blickwinkel zu beleuchten. Dank der großzügigen Unterstützung durch Prof. Dr. Hermann-Josef Bunte und seiner Frau Renate Bunte sind wir in der Lage, die Entwicklung Stenners mit thematischen Schwerpunkten, darunter die Themen „Bildnisse“ und „Tanz“, zu verbinden und in ihrer ganzen Reichhaltigkeit zu dokumentieren. Die Wiederentdeckung und Aufarbeitung des Werkes Stenners ist ohne das Ehepaar Bunte, ohne die Leidenschaft der Sammler und ihr Engagement schlicht nicht denkbar. Ihnen möchten wir hier an erster Stelle danken, dass sie die Kooperation eingefädelt und gefördert haben. Die jeweils über 100 Exponate beider Ausstellungen werden ausschließlich mit den Bordmitteln der Sammlung Bunte bestritten – allein diese Aussage zeigt die hohe Wertigkeit der Sammlung. Aufgrund der unterschiedlichen räumlichen Gegebenheiten kommt es zu geringfügigen Abweichungen der in Apolda bzw. in Engen ausgestellten Exponate, worauf im Katalog mit einem (E) bzw. mit einem (A) hingewiesen wird. Ferner möchten wir uns bei dem Grafiker Matthias Eckert für die hervorragende Kataloggestaltung und die gelungene Zusammenarbeit bei diesem doch recht umfangreichen Katalogprojekt bedanken.

Für das Städtische Museum Engen möchten wir mit großer Dankbarkeit auf das verdienstvolle und kontinuierliche Engagement der Sparkasse Engen-Gottmadingen und die bewährte Medienpartnerschaft mit dem Südkurier verweisen, für den Kunstverein Apolda Avantgarde e. V. auf die langjährige Förderung und beständige Unterstützung der Kulturstiftung des Freistaates Thüringen, der VR Bank Weimar e.G., der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen sowie der Kreisstadt Apolda.

Für beide Veranstalter gilt selbstverständlich der Hinweis, dass ohne die engagierte Mitwirkung der jeweiligen Museumsteams die Realisierung der Ausstellung nicht möglich gewesen wäre.

Die Sonderausstellung wird vom 28. Februar bis 2. Juli 2023 im Städtischen Museum Engen und vom 9. Juli bis 3. Sept. 2023 im Kunsthaus Apolda gezeigt.

Dr. Andrea Fromm  
Dr. Velten Wagner

# **„Weiße Korallen, weiche Möwenfittiche“. Hermann Stenners Selbstbildnisse**

Andrea Fromm



Abb. 1 | Hans Brühlmann, *Schlafender Akt mit erhobenem Kopf*, 1909, Öl auf Leinwand, 126,5 x 95 cm, Privatsammlung



Abb. 2 | Hermann Stenner, *Sitzender Akt mit Rosenstrauch auf dem Tisch*, 1911, Öl auf Leinwand, 91 x 73 cm, Kunstmuseum Stuttgart

Abb. 3 | Ferdinand Hodler, *Heilige Stunde*, 1906/07, Öl auf Leinwand, 200 x 350 cm, Dübi-Müller-Stiftung



Hermann Stenner (1891-1914) war ein Gipfelstürmer, bereit, alle Seile zu kappen und die Welt und die Kunst zu verändern. Freiheit zu erlangen, war eines seiner vordringlichsten Ziele im Leben und in seiner künstlerischen Arbeit. Rasch verließ Stenner die ausgetretenen Wege akademischer Tradition und schuf von seinen Münchner Anfängen im April 1909 bis zu seinem Tod am Beginn des Ersten Weltkrieges in nur fünf Jahren ein Oeuvre, das in Umfang und Wandelbarkeit seinesgleichen sucht. Der frühe Reiz des Impressionismus war für ihn nur von kurzer Dauer, und seinen ersten Lehrern, Hans von Hayek und Christian Landenberger, galoppierte er mit seinem untrüglichen Gespür für Farbe und mit seinem leidenschaftlichen aber konsequenten Pinselstrich davon. Seit Anbeginn sorgten seine eigenwilligen und außergewöhnlichen Kompositionen bei Lehrern und Mitschülern für Erstaunen und schon bald wurde dem lebenslustigen Sinnen- und Genussmensch Stenner auch das strenge Theoriegerüst Adolf Hölzels, seinem wichtigsten Lehrer, zu eng.

Augen und Ohren waren indes weit geöffnet für die Gedanken und Ideen einer jüngeren, avantgardistischen Künstlergeneration, mit denen Stenner viel früher in Berührung kam, als von der Forschung bislang angenommen. Wie er 1910 seinen Eltern in Bielefeld erklärte, beabsichtigte er auf seiner Fahrt zu ihnen über Köln zu fahren, um die „große Kunstausstellung“ zu besichtigen, die seit 1902 alljährlich in Düsseldorf stattfand.<sup>1</sup> Bei dieser Gelegenheit sah er die zweite Ausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler im Städtischen Kunstpalast, die dort vom 16. Juli bis 9. Oktober gezeigt wurde. Unter dem Titel „Deutsche und französische Neukunst“ präsentierte sie auch Werke von Jawlensky, Kandinsky, Kirchner, Nolde, Pechstein, Schmidt-Rottluff, Derain, Vlaminck, Vuillard, Braque, Matisse und Picasso. Schlagartig machte sich bei Stenner seitdem ein experimentelles, sprunghaftes Ringen bemerkbar, das zwischen der Anpassung an den Impressionismus und der brodelnden Sehnsucht pendelte, diese neuen expressionistischen, fauvistischen und kubistischen Ansätze umsetzen zu können. In Düsseldorf ausgestellt war auch Hans Brühlmanns Bild „*Schlafender Akt mit erhobenem Kopf*“ (Abb. 1), das Stenner ein Jahr später als Vorbild für sein Glanzstück „*Sitzender Akt mit Rosenstrauch auf dem Tisch*“ (Abb. 2) diente.<sup>2</sup>

Doch bereits im Vorfeld war Stenner diesen neuen Tendenzen in der Malerei, die das Ende der impressionistischen Ära einläuteten, vielfach auf Ausstellungen in München begegnet: So schaute er sich beispielsweise im Juni 1909 die X. Internationale Ausstellung im Münchner Glaspalast an, wo er Bilder James Ensors sah sowie Ferdinand Hodlers symbolistisches Gemälde „*Heilige Stunde*“ (Abb. 3).<sup>3</sup> Überdies besuchte der Student mit Vorliebe private Galerien, weil sie im Unterschied zu den Museen keinen Eintritt kosteten.<sup>4</sup> Ziemlich wahrscheinlich war daher im selben Jahr ein Besuch der ersten Ausstellung der „Neuen Künstlervereinigung“ in der Münchner Galerie Thannhauser in der Theatinerstraße 7, wo vom 1. bis 15. Dezember 128 Werke Jawlenskys, Kandinkys, Münters und Werefkins ausgestellt waren. Thannhauser zeigte darüber hinaus im Februar 1910 eine Ausstellung fauvistischer Bilder, u.a. von Matisse, und „Brakls Moderne Kunsthandlung“ in der Goethestraße 5 stellte Werke von Franz Marc aus, die er sich wahrscheinlich ebenfalls nicht entgehen ließ.<sup>5</sup>

Wie wichtig Stenner während seiner gesamten künstlerischen Laufbahn die stetige Selbstvergewisserung war, demonstrieren auf beeindruckende und besondere Weise seine Selbstbildnisse, die von Anfang an großen Raum in seinem Oeuvre einnahmen. In ihnen beleuchtet der hochsensible Stenner von seinem 17. bis zum 23. Lebensjahr sein reifendes Künstler-Ich und seine Selbstwahrnehmung äußerst facettenreich. Der Blick in den Spiegel begleitete ihn auf der Suche nach seiner Rolle als Künstler und offenbarte ihm seine verborgenen Wünsche, weshalb Stenner sich meistens in Situationen wichtiger Lebensentscheidungen und in besonderen persönlichen Augenblicken malte. Diese Zwiegespräche mit dem eigenen Selbst fanden häufiger statt als bisher angenommen, da Stenners Physiognomie auch in Zeichnungen erkennbar wird, die nicht explizit als Selbstporträts ausgewiesen sind.

1 Stenner, Hermann, Brief an seine Eltern, München, 18.6.1910, in: *Der Maler Hermann Stenner im Spiegel seiner Korrespondenz. Briefe 1909 - 1914*, hg. von Karin von Maur und dem Freundeskreis Hermann Stenner e.V., Prestel Verlag, München, Berlin, London, New York 2006, S. 120-121, hier S. 120.

2 *Katalog der Ausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler*, Düsseldorf, Bagel, Köln am Rhein, Dumont-Schauberg, 1910. Siehe auch: Stenner, Hermann, Brief an seine Eltern, München, 20.11.1911 (wie Anm. 1), S. 183-184, hier S. 184. Eine Rezension zur Sonderbundaussstellung, in der Hans Brühlmann erwähnt ist, siehe auch unter: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/periodical/pageview/6915143?query=Sonderbund>

3 Stenner, Hermann, Brief an seine Eltern, München, 8. 6. 1909 (wie Anm. 1), S. 43-44, hier S. 43.

4 Stenner, Hermann, Brief an seine Eltern, Stuttgart, 7. 5. 1909 (wie Anm. 1), S. 34-35, hier S. 35.

5 Siehe Kropmanns, Peter: *Matisse und Deutschland*, Diss. Universität Berlin, 2000.

1957 stellte bereits Gustav Vriesen seinem Text über Stenner das „Selbstbildnis vor dem Spiegel“ (Abb. 4) aus dem Jahre 1912 voran, das während seiner Paris-Reise mit seiner Kommilitonin Lily Hildebrandt und ihrem Mann entstand. Der Kunsthistoriker Hans Hildebrandt lieferte in seinen Erinnerungen wohl eine der eindrucklichsten Beschreibungen des jungen Malers: „Hochgewachsen und schlank, voll Lebenslust in den aufgeschlossenen Zügen, voll Frische und Natürlichkeit in jeder Bewegung, in jedem Wort. Einer der Seltenen, die Sympathie auf den ersten Blick erwecken und die man einfach gern haben muß. Die Berufung zum Künstler, zum Maler, sprach ungewollt aus seinem ganzen Wesen.“<sup>6</sup>

So lange Stenner denken konnte, waren Malen und Zeichnen für ihn ein natürliches Ausdrucksmittel gewesen, in das er sein gesamtes Wesen und seine Emotionen hineinlegte. Worten hingegen misstraute er, weil sie Fehlinterpretationen zuließen. Dennoch zeigen seine Selbstäußerungen, dass er Empfindungen auch niederschrieb, etwa in seinen Skizzenbüchern, die tagebuchartige und persönliche Notizen enthalten. Besonders aber in den Briefen an seine Freundin Clara Bischoff erwies sich Stenner als gefühlvoller Künstlerpoet. Sie entfalten bisweilen geradezu synästhetische Qualitäten und lesen sich wie Beschreibungen von Bildkompositionen. Tatsächlich erscheinen zwei seiner Selbstporträts, das verschollene Selbstporträt „Der blaue Knabe“ (Abb. 5) und „Der weiße Knabe“ (Abb. 6), wie die Illustrationen eines Briefes von 1913. Stenner, zu dieser Zeit schon Schüler Adolf Hölzels, stellte dem Brief an Clara, den er mit einem weiteren Selbstbildnis<sup>7</sup> als Briefkopf versah, die klare Anweisung voran, ihn nur bei Mondlicht zu lesen: „Es ist wieder eine süsse Mondennacht. Dunkelblaue Wolken ziehen am Himmel [...]. Und in mir sings und jubelt, dass ich es hinausrufen muss in die blaue Nacht. [...] Du siehst in mir den Materialisten, der berechnend und kühl dem Leben gegenüber steht. Versteh mich doch.- Hast Du es nie an meinen Liebkosungen gespürt, dass eine neue große Schönheit in mir steckt? Ich freue mich an den sausenden Deezügen, die mit vielen feurigen Augen aus dem Dunkel der Nacht auftauchen, [...] dem gelben Mond und den weissen Häusern und den Bäumen, die nachts rot sind und an dem Streicheln meiner Hand über Deinen weichen, nackten Körper. Ich sehe mich blau mit dunklen Augen vor Dir stehen. Im Glück sind meine Augen immer dunkel. [...] Dunkelrote Rosen liegen auf Dir [...]. Weisse Korallen, weiche Möwenfittiche: = Dein Mund und Deine Seele. Ich singe dunkle schöne Töne.“<sup>8</sup>

Seiner Familie gegenüber verschwieg Stenner dieses Nachtgesicht wie auch seine Träume und die Existenz von Clara, die als Tänzerin am Stuttgarter Hoftheater nicht den bürgerlichen Konventionen entsprochen haben dürfte. Ohnehin verdächtigten ihn seine Eltern eines verschwenderischen und vergnügten Künstlerlebens, und das Risiko, durch einen unbürgerlichen Lebensstil sein Stipendium aufs Spiel zu setzen, war zu groß. Deshalb intervenierte Stenner vehement: „Daß Ihr aber darum denkt, ich gäbe mich dem Vergnügen hin, beweist, daß ihr keine Ahnung davon habt“, schrieb Stenner gleich zu Beginn seines Studiums in München an seine Eltern. „Schickt mir also bitte soviel wie Ihr denkt, daß Euer, so vergnügungssüchtiger Sohn davon sein Mittagessen und seinen Schulbedarf bezahlen kann. [...] Vaters Argwohn [...] ist vollständig ungerechtfertigt.“<sup>9</sup>

Verwaltet durch den Bielefelder Rechtsanwalt Heidsiek, der neben einigen Verwandten zu den Männern gehörte, stellte man ihm monatlich einen Betrag von 125 Mark zur Verfügung, der indes kaum ausreichte, seine festen Kosten zu decken.<sup>10</sup> Für Stenner, der sich als ältester Sohn und erster Künstler in einer kleinbürgerlichen Bielefelder Handwerkerfamilie beweisen musste, begann damit ein zermürbendes Abhängigkeitsverhältnis, das im Widerspruch zu seinem Freiheitsbestreben stand und ihn lebenslang in tiefe, existentielle Sinnkrisen stürzte. „Ich verspreche Dir, mich dadurch zu bedanken, indem ich etwas Tüchtiges werde“, gratulierte er seinem Vater 1911 zum Geburtstag.<sup>11</sup> Wie ein Mantra wiederholte Stenner immer wieder die Lobeshymnen seiner Lehrer, die sich ihrerseits bei seinen Eltern und Unterstützern für ihn einsetzten. Ob er mit den brieflichen, fast lückenlosen und detaillierten Schilderungen seines Alltags einer Auflage seiner Eltern nachkam, kann nicht ausgeschlossen werden; jedenfalls musste Stenner in regelmäßigen Abständen seine Arbeiten zur Begutachtung nach Bielefeld schicken.<sup>12</sup>



Abb. 4 | Hermann Stenner, *Selbstbildnis vor dem Spiegel*, 1912, Bleistift auf Zeichenpapier, 30,8 x 22,4 cm, Kunsthalle Bielefeld

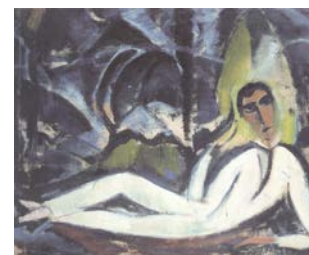
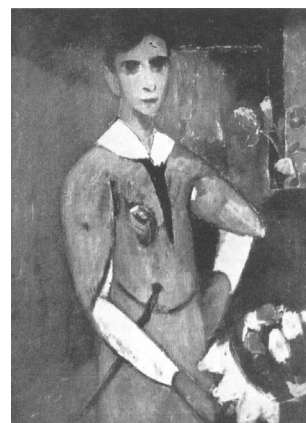


Abb. 5 | Hermann Stenner, *Der blaue Knabe (Der spanische Knabe)*, 1912/13, Öl auf Leinwand, 95 x 70 cm, verschollen

Abb. 6 | Hermann Stenner, *Der weiße Knabe*, 1914, Öl auf Leinwand, 93,5 x 115,5 cm, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster

6 Von Maur, Karin: „Studium bei Knirr in München und von Hayek in Dachau“ (wie Anm. 1), S. 14-28, hier S. 15.

7 Es handelt sich dabei um den Linschnitt „Selbstbildnis“ von 1912/13, in: Hermann Stenner, *Aquarelle und Zeichnungen*, hg. vom Freundeskreis Hermann Stenner e.V., bearbeitet von Jutta Hülsewig-Johnen und Nicole Peterlein, Prestel Verlag, München, Berlin, London, New York, 2010, S. 377, D4.

8 Stenner, Hermann, Brief an Clara Bischoff mit Selbstbildnis (WVZ D4), Schleissheim, 14.8.1913 (wie Anm. 1), S. 318-319, hier S. 319.

9 Stenner, Hermann, Brief an seine Eltern, München, 12.6.1909 (wie Anm. 1), S. 44-46, hier S. 45.

10 Stenner, Hermann, Brief an seine Eltern, München, 10.10.1909 (wie Anm. 1), S. 68-69, hier S. 69. Zu den Geldgebern zählten neben dem Rechtsanwalt Heidsiek sein Onkel Karl Baumhöfer, Ehemann der Schwester der Mutter Stenners, sowie eine Tante Laura und wahrscheinlich Freunde der Familie.

11 Stenner, Hermann, Brief an seine Eltern, Stuttgart, 6.6.1911 (wie Anm. 1), S. 141-142, hier S. 141.

12 So entschuldigt er sich teilweise reumütig, noch nicht geschrieben zu haben, oder wählt Begriffe wie „fällige(r) Sonntagsbrief“. Stenner Hermann, Brief an seine Eltern, 16.7. 1911 (wie Anm. 1), S. 146-147, hier S. 146.



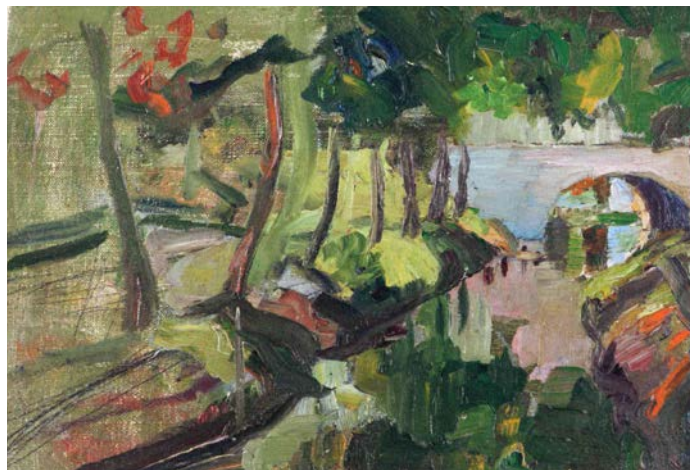
# **Hermann Stenner: „Rhythmen der Trunkenheit“<sup>1</sup>**

Velten Wagner

Über 100 Jahre sind seit dem tragischen Tod des 23-jährigen Hermann Stenner vergangen. Was macht eigentlich die noch heute anhaltende Faszination dieses Künstlers aus, der auf den Schlachtfeldern des Ersten Weltkriegs in so jungen Jahren sein Leben lassen musste? Er war zweifelsohne ein herausragendes Malertalent, wie ihm sein Lehrer Adolf Hölzel und nach seinem Tod die mit ihm befreundeten Studienkollegen Willi Baumeister und Oskar Schlemmer attestierten. Wie aber lässt sich dieses Talent näher fassen, dem gerade einmal fünf Jahre vergönnt waren, um seine außergewöhnlichen künstlerischen Fähigkeiten frei zu entfalten? Spätestens seit Gustav Vriesens grundlegender Einführung von 1957<sup>2</sup> und Hans Georg Gmelins monographischem Werkverzeichnis von 1975<sup>3</sup> sind die Eckdaten von Stenners Leben und Werk bekannt. Er wurde am 12. März 1891 als erster Sohn eines Malermeisters in Bielefeld geboren. Seine Abstammung aus einem kleinbürgerlich-handwerklichen, der Kunst aufgeschlossenen Milieu ist insofern von Belang, als sie das hohe Arbeitsethos, den Fleiß und das Pflichtbewusstsein des Künstlers, von dem seine Briefe an die Familie Auskunft geben, begründet. Stenner selbst spricht von seinem „aussergewöhnlichen Ordnungssinn“.<sup>4</sup> Im Laufe seiner kurzen Künstlerkarriere sollte der Hochbegabte sein intuitives Talent und seine strukturierte Intelligenz zu einem Genie entfalten, dessen gewaltsame Auslöschung als einer der größten Verluste der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts zu beklagen ist. Stenner beginnt sein Kunststudium an der Münchner Kunstakademie, studiert u.a. bei Hans von Hayek in Dachau und wechselt dann 1910 nach Stuttgart zu dem Freilichtmaler Christian Landenberger. Das Schaffen beider Lehrer ist impressionistisch geprägt,

Abb. 1 | Hermann Stenner, *Mit Kastanien bestandener Kanal*, 1909, Entwurfsskizze, Bleistift, 21,2 x 35 cm, Hermann Stenner Archiv, Kunsthalle Bielefeld

Abb. 2 | Hermann Stenner, *Mit Kastanien bestandener Kanal*, 1909, Ölskizze, 34 x 54 cm, Sammlung Bunte



und so liegt es nahe, dass Stenner den Beginn seiner Ausbildung damit verbringt, seine koloristische Begabung am Zusammenspiel durchlichteter Farb- und Formwirkungen zu erproben. Hält man sich die Werke aus dieser Zeit vor Augen, also bevor er unter den unmittelbaren Einfluss seines dann maßgeblichen Lehrers Adolf Hölzel gerät, fällt der sehr eigenwillige Umgang mit den visuellen Mitteln des Impressionismus auf. Das gilt bereits für den „*Mit Kastanien bestandenen Kanal*“ (Kat. 3) von 1909 und für seine gelungensten Werke dieser Jahre, den „*Kaffeegarten am Ammersee*“ und die „*Cannstadt-Brücke*“, beide von 1911. In diesen Ölbildern öffnen sich Ambivalenzen, gar Untiefen, die man bei einem Künstler seines Alters nicht unbedingt vermuten würde. Bei der Darstellung des Schleißheimer Kanals evoziert Stenner eine von schweren Pinselstrichen geführte Abendstimmung; die Lichttöne sind ins Violett gebrochen, auf dem Wasser im Vordergrund liegen die blockhaft verdichteten Schatten der Bäume. Je nach Blickpunkt versinkt der Betrachter in einer von dunklen Farbklingen durchwirkten Schwärze, die das an sich wohltemperierte Bild zum Betrachter hin ins Abgründige kippen lässt. Die Schatten lösen sich von ihren Gegenständen, verdichten sich zu Suggestionen. Die Entwicklung von einem der Natur abgelauchten Stimmungsbild zu einem tiefenpsychologischen Wirkungsbild lässt sich gut anhand der beiden Entwurfsskizzen ablesen. Die vor Ort entstandene Bleistiftskizze (Abb. 1) fängt die Szene mit Kanal, Steg und Brücke abbildhaft ein, lediglich die Schattenzone im Vordergrund wirkt durch die unruhig geführten Strichlagen noch ungeklärt. In der anschließenden Ölskizze (Abb. 2) werden die Strichlagen des Bleistifts durch ein dichtes Geflecht von kurzen, kräftigen Pinselstrichen ersetzt. Der Steg entfällt, er wird durch die in den Mittelgrund gerückte Brücke ersetzt, deren Rundbogen einen ‚visionären‘ Ausblick in die Ferne freigibt.

1 Zit. nach Peters, Anne: „Nur mit Linien an sich wirken wollen. Zu den Zeichnungen Hermann Stenners“, in: *Hermann Stenner 1891-1914*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld, Städtische Galerie Albstadt und Galerie der Stadt Sindelfingen 1991, S. 33.

2 Vriesen, Gustav: *Der Maler Hermann Stenner* (Sonderdruck aus der Zeitschrift „Westfalen 35. Band, 1957, Heft 3), Münster 1958.

3 Gmelin, Hans Georg: *Hermann Stenner*, Reutlingen 1975.

4 Von Maur, Karin (Hg.): *Der Maler Hermann Stenner im Spiegel seiner Korrespondenz. Briefe 1909-1914*, München etc. 2006, S. 199.

Im Ölbild, schließlich, wird der Steg zur Intensivierung der blockhaften Schattenformen wieder angedeutet. Das eigentliche Wirkzentrum des Bildes liegt nun nicht mehr in seinem lichten Ausblick, sondern in den schwer lagernden Schattenmassen des Vordergrundes. Sein Lehrer Hans von Hayek muss von dieser bedeutungshaften Vertiefung der impressionistischen Malweise beeindruckt gewesen sein. Er sei „ganz entzückt“ gewesen, wie Stenner in einem Brief an seine Eltern schreibt.<sup>5</sup>

Auch in der „Cannstadt-Brücke“ (Abb. 3) von 1911 sollte man neben dem lichten Blau der Landschaft und der beeindruckenden Parataxe der Brückenpfeiler die geballte Schwärze unterhalb der Pfeilerarkaden nicht übersehen. Die virtuos inszenierte Bewegungsdynamik des Bildes ist gegenläufig: Die Dampflock verschwindet im Tunnel, die bedeutungsperspektivische Wirkung der Brückenpfeiler verläuft in Gegenrichtung, in Richtung Betrachter. Das Tertium beider Bewegungsrichtungen ist die flockig zum Himmel aufsteigende Rauchwolke, deren Leichtigkeit den wuchtigen Rhythmus der Pfeiler kontrastreich intensiviert. Ganz offensichtlich geht es dem Künstler auch in diesem Bild um die qualitative Aufladung der Farbe Schwarz, um die physisch geradezu greifbaren, unter den Arkaden dräuenden Schatten.

Im „Kaffeegarten am Ammersee“ von 1911 (Kat. 17), der vordergründig eine sommerlich-entspannte Atmosphäre im Freien schildert, dominieren die kühlen Farben Blau und Grün, lediglich das rechte Drittel des Bildes ist hell gestimmt. Das Bild wirkt, als würde es gerade einfrieren. Licht und Schatten durchdringen partiell einander – zugleich entstehen durch die starke farbliche Kontrastierung eine Warm- und eine Kaltzone, an deren Grenze Stenner die Dame mit dem Strohhut platziert. Das von ihrem Tisch herabfallende, rote Tisch Tuch und ihr gelber Strohhut verbinden die Dame mit der Warmzone, die bläulichen Schatten auf ihrem Kleid mit der Kaltzone. Die Dame sitzt allein am Tisch, eine für das gesellige Beisammensein in Biergärten der damaligen Zeit eher ungewöhnliche Situation. Die sinnlich-psychologische Aufladung der Farben erzeugt eine atmosphärische Ambivalenz, die sie von der heiteren Ausgelassenheit vergleichbarer impressionistischer Biergartenszenen der Zeit deutlich abhebt.

In „Mädchen mit Pelz auf grünem Grund“ (Kat. 10) von 1910 werden Farben und Pinselstriche als brachial entblößte Bildstrukturen vorgeführt. Die Sichtbarmachung des skizzenhaft geführten Pinselstrichs legt das dynamische Innenleben der Figur bloß - ein radikaler Gestus, der durch die Interaktion ‚unschöner‘, kaum harmonisierender Farben und den ruppigen Zusammenstoß pastos hingestrichener Farbsubstanzen über eine leichthändig dahingeworfene Skizze hinausgeht. Gerade einmal 20-jährig, seziert der Künstler das Medium, befragt es nach seinen immanenten Bedeutungspotenzen und lässt seinen elementaren Kräften freien Lauf. Wir werden dieser kompromisslosen Suche nach den künstlerischen Ausdrucksmitteln in den späteren Werken Stenners immer wieder begegnen. Im Oktober 1911 war der junge Künstler innerlich längst vorbereitet, in die Komponierklasse Adolf Hölzels zu wechseln.

Die angeführten Bildanalysen weisen darauf hin, Stenners konsequentes Streben nach einer Verinnerlichung des Ausdrucks bereits in seinen frühen Werken zu verorten.

Vor dem Hintergrund seiner ureigenen künstlerischen Intentionen ist die rein formale Rezeption der damals aktuellen Kunstströmungen wie Impressionismus, Kubismus oder Abstraktion für das Verständnis seines Werkes daher von einer untergeordneten Aussagekraft. „Die reine Farbe und die Linie“, schreibt Stenner am 19. Juni 1914 im Brief an seinen Bruder Fritz, „sind Ausdrucksmittel [...]. Wir arbeiten also mit psychologischen Wirkungen. Wir sehen eine dunkle mystische Waldschlucht und verarbeiten den Eindruck, den wir von ihr empfangen, in einem Bild mit Figuren.“<sup>6</sup> Wie aber lassen sich in Stenners Kunst die „Ausdrucksmittel“ und „psychologischen Wirkungen“ näher fassen? Neben einer individualpsychologischen Charakterisierung wird hier der Versuch unternommen, Stenners künstlerische Antriebskräfte<sup>7</sup> vor dem geistesgeschichtlichen Hintergrund seiner Zeit zu erörtern.

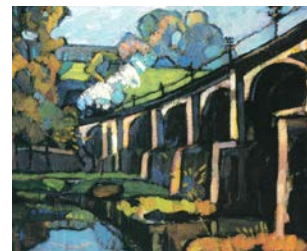


Abb. 3 | Hermann Stenner, *Cannstadt-Brücke*, 1911, Öl auf Leinwand, 57,9 x 70,8 cm, Privatbesitz

5 Ebd., S. 61.

6 Ebd., S. 393.

7 Siehe Froitzheim, Eva-Marina: „Meisterschüler von Adolf Hölzel“, in: *Hermann Stenner, Aquarelle und Zeichnungen*, hg. vom Freundeskreis Hermann Stenner e.V., bearb. von Jutta Hülsewig-Johnen und Nicole Peterlein, Bielefeld 2010, S. 49-61. Froitzheim wertet hier zwei Skizzenbücher von 1911 bzw. 1912 aus der Sammlung Bunthe mit Blick auf seine zeichnerischen und schriftlichen Notate aus.

**„Das Psychologische in der Natur..“  
– Figur und Landschaft im Werk von  
Hermann Stenner und im Spannungsfeld  
seiner Zeit**

Andreas Gabelmann

„Das Ideal, das mir als mein Ziel vorschwebt, ist das Psychologische in der Natur, sei es Mensch, Tier oder Landschaft, durch Farben und Linie auszudrücken.“<sup>1</sup> So formulierte Hermann Stenner 1911 das Credo seines künstlerischen Schaffens. Es artikuliert sich darin eine durch ein gesteigertes inneres Bewusstsein gefilterte Wahrnehmung der Umwelt, verbunden mit der Betonung des Eigenwerts der Ausdrucksmittel Farbe und Linie. Vor allem das Element Farbe und dessen vom Naturvorbild emanzipierter Einsatz auf der Bildfläche sollte sich als prägender und tragfähiger Stilfaktor für die kraftvolle Wirkung seiner Gemälde und Aquarelle erweisen. Die Linie als eigenständiges, dem energischen Ausdruckswillen gehorchendes Gestaltungsmittel spricht aus den zahlreichen Zeichnungen des Künstlers.<sup>2</sup>

Leben und Wirken von Hermann Stenner waren zwischen 1909 und 1914 untrennbar eingeflochten in das vielschichtige Kräftefeld der modernen Kunstszene von der Jahrhundertwende bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges, beginnend bei der Freilichtmalerei über den Dialog mit der europäischen Avantgarde von Expressionismus, Kubismus, Orphismus und Futurismus um 1910 bis hin zur eigenen, unterschiedlichste Einflüsse vereinigenden Stilfindung 1913/14. Stenners Vita und Werk stehen exemplarisch für den künstlerischen Aufbruch einer ganzen Generation am Beginn des 20. Jahrhunderts. Die folgende Betrachtung möchte diesen weiten Horizont öffnen und Stenners Auseinandersetzung mit Landschaft und Figur, Mensch und Natur, in das komplexe Beziehungsgefüge der Stilströmungen und Formtendenzen, Ideen und Ideale, Utopien und Umbrüche seiner Zeit einordnen.

Das eingangs zitierte Statement bezeugt Stenners Selbstverständnis und künstlerisches Temperament, seine ebenso emotionsorientierte wie auch seine ganzheitliche Naturauffassung und seine reflektierte Weltsicht: angestrebt ist die psychologische, von Seele, Geist und Gemüt aktivierte Durchdringung der äußeren Wirklichkeit mit den Mitteln einer autonomen Kunstsprache. Ebenso manifestiert sich darin die Idee, Mensch und Natur als neue Einheit zu begreifen und in einer ausdrucksvollen Bildschöpfung den harmonischen wie auch spannungsgeladenen Einklang von menschlichem Dasein und Naturgeschehen erfahrbar zu machen.

Die Einbindung des Menschen in die Landschaft und die freie Natur war eines der zentralen Themen der Zeit um 1900 bis 1914 und zugleich prägend für das unruhig drängende Lebensgefühl und die nervöse Zeitstimmung, die progressive Geisteshaltung und transzendente Weltsicht der expressionistischen Generation, der Hermann Stenner angehörte. In diesem Kontext schwangen die Ideen der Lebensreformbewegung seit etwa 1895 mit, die in den Reihen der expressionistischen Künstlerschaft auf fruchtbaren Boden fielen, war es doch der Versuch, Mensch, Gesellschaft und Natur in einer einfachen, den Ursprüngen nahen Lebensweise wieder miteinander in Einklang zu bringen. Mit der Reform einher gingen neue ästhetische Ansprüche, die zu einer neuen Freiheit im Umgang mit den künstlerischen Ausdrucksmitteln führten.<sup>3</sup> Der nackte Mensch in natürlicher Bewegung in unberührten, gleichsam arkadischen Landschaften, durchdrungen von Licht und Luft und in Szene gesetzt mit starken Farben und vereinfachten Formen, wurde zum vitalen Sinnbild dieser Kunstbewegung.

Die Beschäftigung mit Natur und Landschaft prägte als wichtiges Aufgabefeld die deutsche Moderne vor dem Ersten Weltkrieg. Die Natur als Inbegriff von Vitalismus und Ursprünglichkeit faszinierte die Künstler der Avantgarde immer wieder neu. Das Verlangen der jungen Maler nach Gestaltung eines neuen, freiheitlichen Kunst- und Lebensentwurfs fand seinen sichtbaren Ausdruck nicht nur im veränderten Verhältnis zur menschlichen Figur, sondern ebenso im unorthodoxen Zugriff auf das Thema der reinen Landschaft. Als unerschöpfliche Inspirationsquelle, gestalterisches Experimentierfeld und kraftvoller Ausdrucksträger waren die vorzugsweise dünn besiedelten Landschaftsregionen – seien es die Moritzburger Teiche für die Künstlergruppe „Brücke“, die Landschaft um Murnau für den „Blauen Reiter“ oder der Niederrhein für die Gruppierung der „Rheinischen Expressionisten“ – essentielle Impulsgeber für deren kühne Bildschöpfungen. In der Hinwendung zur Landschaft und zur Eingliederung des Menschen in die Natur verwirklichten die Künstler um 1910 zum einen ihre Idealvorstellung einer naturgebundenen Einheit von Lebensstil und Kunstpraxis, zum anderen realisierten sie ihre Zielsetzung, das unmittelbare Erlebnis des Gesehenen mit gesteigerter innerer Empfindung und unkonventionellen formalen Mitteln möglichst authentisch zu vermitteln.<sup>4</sup>

1 Hermann Stenner in einer Tagebuchnotiz vom 23. März 1911. Zit. nach: Weimar, Friederike: Hermann Stenner. „Alle großen Kunstepochen sind Ausdruck ihrer Zeit“, in: Ausst. Kat. *Im Laboratorium der Moderne. Hölzel und sein Kreis*, Städtische Museen Freiburg i. Br. 2017, S. 212.

2 Hülsewig-Johnen, Jutta und Christiane Reipschläger: *Hermann Stenner. Werkverzeichnis der Gemälde*, Bielefeld 2003, sowie Hülsewig-Johnen, Jutta und Nicole Peterlein: *Hermann Stenner. Aquarelle und Zeichnungen*, München 2010.

3 Vgl. Schupke, Kai: „Brücke und die Lebensreform“, in: Ausst. Kat. *Brücke und die Lebensreform*, Buchheim Museum der Phantasie, Bernried am Starnberger See 2016. S. 15-35.

4 Siehe auch: Gabelmann, Andreas: „Im Rhythmus der Natur. Das Motiv der Landschaft im Werk der 'Brücke'“, in: Ausst. Kat. *Im Rhythmus der Natur. Landschaftsmalerei der 'Brücke'. Meisterwerke der Sammlung Hermann Gerlinger*, Städtische Galerie Ravensburg 2006, S. 8 ff.

„Wandlung“, „Erneuerung“, „Steigerung“ waren die großen Schlagworte, die in Manifesten beschworen und in Programmen verkündet wurden. Gefordert wurde eine neue Freiheit des Gefühls und Denkens, eine kämpferische Aktion und Selbstbestimmung des künstlerischen Ich, die aus der inneren Notwendigkeit heraus ihre gestaltende Energie bezog. Subjektiver Selbstaussdruck und vitale Leidenschaftlichkeit, sinnliche Empfindung und rauschhafte Ekstase, Dynamik und Rhythmus, wirkten als Treibstoffe künstlerischer Äußerung.<sup>5</sup> Vor diesem geistes- und kunstgeschichtlichen Panorama entfaltete sich das künstlerische Schaffen von Hermann Stenner. Sein Leben und Wirken waren eingebunden in das progressive Aktionsfeld der neuen Zeit; sein energisches Erneuerungsbestreben war Ausdruck einer Suche nach radikaler Veränderung. Und so war Hermann Stenner Teil der Ouvertüre der Moderne des jungen 20. Jahrhunderts.

## Einfühlung und Ausdruck – Frühe Landschaften aus Dachau und Stuttgart

Bereits die Anfänge von Stenners Schaffen während der Studienjahre in München und Stuttgart standen ganz im Zeichen der Auseinandersetzung mit der Landschaft. Im März 1909 als Schüler im Zeichenkurs von Heinrich Knirr an die Münchner Kunstakademie gekommen, zog es ihn schon im Juli aus der Stadt in die freie Natur. Die Sommermonate verbrachte Stenner im nahegelegenen Dachau, wo er bei dem Freilicht- und Tiermaler Hans von Hayek in und nach der Landschaft arbeiten konnte. Frühe Gemälde wie „*Birken in braunem Moos*“ (Abb. 1) oder „*Mit Kastanien bestandener Kanal*“ (Kat. 3) bezeugen Stenners ausgeprägtes Interesse an der malerisch-stimmungsvollen Schilderung von Sonne und Wind, flimmerndem Licht, flirrender Luft und bewegten Wasserspiegelungen und deren Auswirkungen auf das Erscheinungsbild einer Landschaft. Mit aufgelockertem Malduktus und lichter Farbigkeit spürte er den atmosphärischen Schwingungen der sommerlichen Landschaft nach. Eine lebendige Frische spricht aus den mit bemerkenswert souveräner Pinselschrift eingefangenen, ebenso idyllisch wie kraftvoll wirkenden Naturdarstellungen, die in Ausdruck und Stilsprache noch den Geist der impressionistisch geprägten Freilichtmalerei der Jahrhundertwende atmen.

Mit der Hinwendung zur weitgehend unberührten Natur in Dachau vor den Toren Münchens suchte Stenner die bewusste Abkehr von der klassischen akademischen Ausbildung. In der Dachauer Künstlerkolonie strebten vor ihm bereits angehende Heroen der Moderne wie Adolf Hölzel und Franz Marc um 1900 zu einer neuen Sichtweise der Landschaft.<sup>6</sup>

Mit seiner frühen, gefühlsbetonten Landschaftsmalerei ist Stenner Teil der allgemeinen Naturbegeisterung an der Schwelle zum 20. Jahrhundert. Wie er entwickelten zahlreiche Künstlerkollegen eine neue Leidenschaft für die Schilderung ursprünglicher Landschaften en plein air abseits der Enge der Städte und den Konventionen der Akademien. In Künstlerkolonien und lebensreformerischen Gemeinschaften wie Dachau und Worpsswede wurden die Nähe und Kraft der Natur gesucht und zum unmittelbaren Impulsgeber für eine neuartige, von Realismus und Historismus abgerückte Bildsprache.<sup>7</sup>

Vor allem die leuchtend aufgehellte Farbgebung und der vehemente Pinselstrich, der die Details der Naturformen zu groben Flecken abwandelt und steigert, gehen über die Malerei seines Lehrers Hayek hinaus und zeigen Stenners fortschrittliche Orientierung. Eine starke Leidenschaft der Naturwahrnehmung und ein ausgeprägtes Farbgefühl sowie eine ungewöhnliche Reife und malerische Kultursprechen aus den frühen Dachauer Landschaftsbildern des 18-jährigen. Hier liegen die Wurzeln für seine tiefe Naturverbundenheit.<sup>8</sup>



Abb. 1 | Hermann Stenner, *Birken in braunem Moos*, 1909, Öl auf Leinwand, 35,5 x 58 cm, Kunsthalle Bielefeld

5 Siehe auch: Gabelmann, Andreas: „Im Kräftefeld der neuen Zeit. Lebensgefühl und Ausdrucksformen der Rheinischen Expressionisten“, in: Ausst. Kat. *Ein expressionistischer Sommer – Bonn 1913*, Kunstmuseum Bonn 2013, S. 112-131.

6 Vgl. auch Wagner, Velten: „Natur, Kunst, Prozesse und Wechselwirkungen“, in: Ausst. Kat. *Die deutsche Avantgarde um Adolf Hölzel*, Städtisches Museum Engen + Galerie 2011, S. 18-27, dort S. 18-19.

7 Vgl. auch Ausst. Kat. *Natur und Poesie um 1900. Otto Modersohn, Paula Modersohn-Becker und Worpsswede*, Städtische Galerie Karlsruhe 2012, S. 19 ff.

8 Vgl. auch Von Maur, Karin: „Hermann Stenner – Von Bielefeld nach Meersburg. Ein Maler an der Schwelle zur Moderne“, in: Ausst. Kat. *Hermann Stenner 1891-1914. Von Bielefeld nach Meersburg. Ein Maler an der Schwelle zur Moderne*, Schloss Achberg 2007, S. 17-23.