

Kunstmuseum Bern

„Sacré Gaillard!“

Karl Stauffer-Bern: Peintre, graveur, plasticien

Du 17 août jusqu'au 2 décembre 2007



Hall de l'escalier

Karl Stauffer-Bern est né le 2 septembre 1857 à Trubschachen, il était l'aîné de six frères et sœurs. Il reçut ses premiers cours de dessin de sa mère, d'après des modèles que fit Fritz Walthard pour une édition illustrée des œuvres de Jeremias Gotthelf. Au printemps 1866, le jeune garçon entra à l'orphelinat municipal de Berne où il fréquenta, à partir de 1872, le lycée voisin et où Paul Volmar donnait des cours de dessin. Après avoir dû quitter prématurément le lycée, il entra à l'atelier de Volmar. À l'été 1874, il fut envoyé à Munich chez le peintre décorateur Wentzel en apprentissage qu'il interrompit début 1875. Il gagnait un peu d'argent en peignant des décors et des fresques pour s'acheter des instruments de peinture. Le **Selbstporträt des Siebzehnjährigen** (Cat. 48) date de cette époque. Le portrait de Stauffer témoigne d'une virtuosité technique éblouissante. Il a été brossé avec spontanéité, sans l'ombre d'une hésitation et probablement aussi sans étude préalable. Une bourse accordée par la ville de Berne lui a permis d'entrer au printemps 1876 à l'Académie des Beaux-Arts de Munich qui comptait, à cette époque-là, parmi les meilleures écoles d'art d'Allemagne. À l'époque de l'Académie, Alois Erdtelt, condisciple et ami de Stauffer, fit un portrait de lui (Cat. 43), qu'il mentionne dans une lettre envoyée à ses parents le 28 juillet 1878. Le portrait du jeune Stauffer, adossé contre les portraits des anciens maîtres, la main sur le revers de la blouse de peintre, dégage un air de fière assurance. Ce portrait est un accessoire de la photo d'une mise en scène de théâtre dans laquelle affleure une ironie impénétrable. Elle montre Stauffer après une nuit de beuveries, tombant de sa chaise et se blessant. Derrière lui se tient Max Klinger, la mine épanouie et brandissant le portrait de Stauffer fait par Erdtelt (Cat. 205).

Salle 1

Contrairement à ses projets initiaux, Stauffer prit la décision de ne pas entrer dans la classe de Piloty, extrêmement populaire, mais choisit celle de Wilhelm von Diez. Celui-ci s'apparentait – contrairement à ses collègues qui étaient surtout fidèles aux Italiens du Cinquecento ou aux Français – à une époque plus ancienne, Dürer, Holbein, Rembrandt ou Brouwer. Stauffer se décida ainsi pour une école qui privilégiait l'observation rigoureuse et la restitution de la nature dans une subtile harmonie colorée par

rapport au pathos opulent de la peinture historique. L'atelier de Diez était le cercle des peintres progressistes. Ludwig Löfftz, ancien élève de Diez, se chargea de sa classe, après que celui-ci soit tombé malade, mais il perpétua aussi la tradition. Löfftz était un coloriste d'une extraordinaire subtilité. Stauffer fut influencé par l'école allemande et hollandaise des XVIe et XVIIe siècles et par ces deux maîtres. Il a créé une série de copies d'après d'anciens maîtres qui se font remarquer par une exécution libre et une facture personnelle stupéfiante. Dans ses lettres, il a souvent mentionné des copies d'après Holbein, Rubens ou van Dyck (**Beweinung Christi**, Cat. 45). Luise Stauffer-Schärer, sa mère, décrit ainsi l'opinion du public bernois devant les copies que fit Stauffer pendant sa période munichoise: „Ce n'est qu'au prix de gros efforts qu'il fut possible de retirer quelques copies d'après van Dyck et Velázquez de la pinacothèque de Munich (...) pour les exposer au Musée des Beaux-Arts de Berne.“ Et Stauffer déclara avec exaltation: „Il y a là un portrait de Velázquez que je commencerai à copier demain, c'est l'un des plus grands chefs-d'œuvre dans l'art du portrait. Il doit, à mon avis, représenter un grand d'Espagne, en tout cas une figure extrêmement passionnée, une tête grisonnante de vieillard aux lèvres boursoufflées. (...) Professor Raab aimerait bien me chiper la copie, mais ouah!“ (Voir à ce sujet **Kopie nach Velázquez: Don Juan Mateos**, Cat. 46). C'est avec grande attention que Stauffer suivait lors des expositions internationales de Munich les tendances de l'époque. Il faisait des envois réguliers aux expositions circulantes suisses. En janvier 1880, Stauffer évoqua sa décision de se consacrer „surtout au portrait“ et envoya aux expositions des œuvres qui devaient lui rendre la tâche plus facile. Cette année-là, sa bourse ne fut pas reconduite; par ailleurs, les trois peintures qu'il avait déposées pour l'exposition circulante, et tout particulièrement le **Portrait eines Mannes mit rötlichem Bart** (Cat. 59) essuyèrent un refus. Ce portrait ne peint pas quelqu'un qui pose et dont les yeux croisent le regard de l'observateur, mais une personne que l'artiste a isolée, l'espace d'un instant, de la masse anonyme. On reprocha au style de Stauffer d'être trop réaliste. Il n'eut plus la possibilité d'entrer dans la classe de composition à Munich. En 1880, il accepta l'invitation de son ami Hermann Katsch, à disposer gratuitement d'un logis et d'un atelier à Berlin. Pendant ce voyage, il réalisa, à Dresde, quelques commandes de portraits qu'un client munichoise lui avait obtenues (**Bildnis Gräfin Smirnoff**, Cat. 56). À Berlin, Stauffer se présenta chez le peintre historique et le directeur de l'Académie Anton von Werner qui le fit entrer dans son atelier et lui obtint quelques commandes. En 1880, le **Portrait des Bildhauers Max Klein** (Cat. 60, Salle 3) valut à Stauffer la petite médaille d'or à l'exposition internationale. Le peintre brosse Klein en buste, vêtu d'un manteau noir, la main en appui, la tête légèrement rejetée vers l'arrière dans la pose d'un portrait de souverain de Velázquez. Le portrait et la médaille le propulsèrent d'un coup vers la célébrité, les commandes affluèrent et ses prix grimperent. La manière de traiter librement la couleur était, pour Stauffer, un problème dont il était conscient. Sa référence était la photographie, il s'agissait de la

surpasser dans l'art. L'ambition de Stauffer de parvenir à la ressemblance la plus grande possible tout en respectant les désirs des clients ne lui rendait pas la tâche facile surtout pour les portraits d'enfants (*Mädchenporträt*, Cat. 65, *Kinderporträt Anton Ebers*, Cat. 66, *Brustbild eines Mädchens*, Cat. 67, *Knabenporträt, Erich Benjamin*, Cat. 68). Il se plaignait souvent de garnements turbulents qui ne voulaient pas rester tranquilles, c'est pourquoi il eut recours à la photographie: „J'espère terminer aussi pendant cette période le portrait de la fillette de Seelig que je photographie maintenant parce qu'elle pose beaucoup trop mal.“ La présence de Stauffer dans les salons en vogue et les commandes qui affluaient lui permirent d'avoir un standard de vie élevé et d'élargir constamment son réseau de relations en Allemagne et en Suisse: „Mercredi, je suis invité chez les Roth à dîner avec le ministre Oelbrück et une série d'autres diplomates.“ (Voir *Minister Arnold Roth, schweizerischer Gesandter in Berlin*, Cat. 64, hall de l'escalier).

Salle 2 et 4 (Gravure)

En 1883, Stauffer tenta de se libérer de son activité exclusive de portraitiste qui le limitait sur le plan artistique et l'enrichissait socialement. Peter Halm, un de ses bons amis de l'époque munichoise de l'Académie et remarquable graveur, partit pour plusieurs semaines à Berlin. Halm initia Stauffer à la technique de la gravure, après le départ de celui-ci, Stauffer continua à se parfaire en autodidacte tout en réalisant de nombreuses gravures magistrales, tout particulièrement des autoportraits (*premier, deuxième, troisième, quatrième et cinquième autoportrait*, Cat. 7, Cat. 9-12), des portraits de famille (*Mutter und Schwester*, Cat. 124, *Porträt Luise Stauffer*, geb. Schärer, Cat. 125, *Porträt Schwester Sophie*, Cat. 126, *Porträt Marie Stauffer*, Cat. 127) et d'amis (voir gravure de Peter Halm, Eva Dohm, Ludwig Kühn) mais aussi trois nus (*Stehender weiblicher Akt*, Cat. 79, *Liegender weiblicher Akt*, Cat. 80, *Männlicher Akt*, Cat. 83 et 84). Différentes épreuves d'état, dessins comparatifs et photographies, réalisés aussi par Stauffer, font la démonstration que la gravure constitue un autre champ d'expérimentation pour Stauffer. Les dessins révèlent tout particulièrement le moteur et l'ambition qui animaient Stauffer. Grâce à leur spontanéité et à leur immédiateté, ils font, à bien des égards, la lumière sur des notions importantes de son processus de création: ils constituaient le vaste champ d'expérimentation qui le libérait de la contrainte du commanditaire, où il était possible de choisir librement son motif, où il était légitime de concentrer sa totale attention sur ce qui lui semblait essentiel. Seul l'exercice régulier de l'œil pouvait conduire à la perception formelle de la véracité d'un objet: „c'est étrange comme on forme son regard à percevoir et imiter les moindres détails dans la nature.“ Cette stratégie de la concentration dans le désir de pénétrer au cœur de la réalité se retrouve dans ses dessins et gravures. Stauffer a fait des dessins et des gravures d'autoportrait fouillés (*Studienblatt mit vier Köpfen und Selbstbildnis*, Cat. 2, *Weiblicher Akt, Oberkörper liegend mit Selbstporträt*, Cat. 3, *Skizzenblatt mit drei Köpfen, Selbstbildnis mit Zwicker*, Cat. 4, *Selbstporträt mit Beinskizzen*, Cat. 5, *Selbstporträt*, Cat. 6, *Selbstporträt*, Cat. 8) et des nus féminins d'une intimité non dissimulée (*Weiblicher Akt, Vollfigur, Rückenlage*, Cat. 26, *Weiblicher Akt, Vollfigur, Rückenlage*, Cat. 27, *Weibliches Modell, Oberkörper, liegend*, Cat. 69, *Schlafende junge Frau von hinten und en face*, Cat. 78). Il exécuta de nombreuses études de paysage des environs de Munich et de Berlin, au dessin et à l'aquarelle, d'une grande fraîcheur et spontanéité (*Landschaft bei Bukow*, Cat. 178, *Landschaft bei Bukow*, Cat. 179, *Landschaft bei Potsdam*, Cat. 186, *Glinike*, Cat. 187). Le graphisme, d'une virtuosité immédiate, révèle la subtilité de son expression lorsqu'il se concentre sur la forme et le modelé.

Salle 3

Nu : en dehors du portrait, Stauffer s'est activement intéressé au thème des Nus. Tel un leit-motiv, ce thème traverse toutes les techniques de sa création et aboutit à la sculpture. La femme, séductrice sensuelle, l'homme, martyr ou adolescent apollinien, sont les protagonistes de ses peintures de nus. Vers la fin de sa formation, Stauffer présenta à l'exposition de l'Académie un vieillard en prières et le *sitzenden weiblichen Akt* (Cat. 73). On n'aurait pas pu imaginer de plus grands contrastes: le vieillard et la jeune femme, Job et Suzanne au bain. Il semblait toutefois satisfait du nu féminin : „Depuis quelques jours, j'ai aussi terminé mon nu (...) Il vous plaira sans doute; car il dégage une impression plastique et authentique.“ La justesse poussée et la perfection picturale auxquelles tendait Stauffer, même dans la nature morte *Vanitas*, (Cat. 53), firent de lui un portraitiste célébré à Berlin. Dans le *Liegenden männlichen Akt* (Cat. 51) de 1879, le rapport au Christ mort au tombeau de Holbein est évident. À cet égard, il n'a toutefois pas copié l'original mais créé, grâce à un traitement personnel de la lumière, une réplique naturaliste, exempte de tout contenu sacré. La présence physique de ce corps frappe l'observateur par sa proximité inéluctable. À partir de 1883, Stauffer chercha de nouvelles orientations artistiques. Il chercha un moyen de se libérer de la peinture de portraits et de parfaire son évolution, non seulement en gravure mais aussi dans de grands projets de peinture hors contrat. Le *Liegender Frauenakt* (Cat. 75), d'un grand format inhabituel, pour lequel son amie, Wally Münch, avait posé, fut exécuté en même temps que le portrait de Wally à la lecture en robe noire (*Damenbildnis*, Cat. 77a). Stauffer écrivit à sa sœur Sophie: „(...) Je fais maintenant deux études qui promettent d'être nettement meilleures; l'une est un personnage féminin nu, étendu sur un tapis oriental et l'autre est une femme lisant, vêtue de noir, assise dans un fauteuil rouge. Ce ne sont pas des tableaux mais des études de couleur et je ne sais pas ce qui est le plus difficile à rendre, la chair lumineuse d'un beau corps ou la robe noire sur fond sombre.“ En 1884, il conçut le projet de peindre un grand tableau hors contrat et se mit à faire des études pour le projet „Jésus près de Simon“. La peinture ne dépassa pas le stade de quelques esquisses et d'études à l'huile. Trois ans plus tard, Stauffer représenta le *Gekreuzigter* (Cat. 152) grandeur nature, dans le but de déterminer sa propre vocation, ainsi qu'il l'écrivit dans une lettre à Lydia Welti-Escher qui devait devenir sa future mécène „Pour annoncer une fois pour toutes la couleur pendant l'exposition estivale de cette année, j'ai commencé à peindre un Christ en croix grandeur nature et m'y donne corps et âme. (...) Ce travail, si j'y arrive (...) devrait me permettre d'afficher devant mes collègues et un public p. t., mon désir d'apprendre notamment le métier aussi à fond que possible.“ Le Christ en croix a été dépouillé de façon encore plus impitoyable de tout contenu sacré que der liegende männliche Akt. Stauffer ne veut évoquer aucune ferveur mais plutôt démontrer que sa peinture est virtuose. Il pousse ce naturalisme jusqu'à l'extrême en présentant la crucifixion mise en scène avec un modèle comme une scène réelle, en faisant ainsi le thème véritable. Le Christ en croix a reçu un accueil positif lors de l'exposition de l'Académie de Berlin en 1887.

Portraits sur commande : à l'exposition internationale de 1881, Stauffer avait exposé à côté de *Buchenwald von Grosshesselohe* (Cat. 52, Salle 5) et de „l'aubergiste grisonnant“ le *Porträt des Bildhauers Max Klein* (Cat. 60). Avec Klein, un artiste en pleine ascension à Berlin, un calcul se fit jour en Stauffer: „Klein a un visage très expressif et il est très célèbre“. Le portrait lui valut la *petite médaille d'or* (Cat. 206, vitrine dans le hall de l'escalier) et le propulsa vers la célébrité. Les médias rendirent hommage à la

subjectivité sobre des couleurs et à la composition de l'œuvre qui dégageait en même temps un grand rayonnement. Il trouva ainsi écho auprès du goût pragmatique d'une couche aisée de la société qui se sentait parfaitement représentée par le naturalisme poussé de Stauffer. Les commanditaires de Stauffer étaient presque exclusivement des représentants de la grande bourgeoisie berlinoise, beaucoup parmi eux étaient issus de familles juives. Dans ses portraits, il tendait à la plus grande ressemblance possible, il y travaillait avec ardeur et souvent avec acharnement. Stauffer n'aspirait toutefois pas à une fidélité photographique, il voulait plutôt saisir l'essence d'une personnalité. Stauffer a souvent relaté dans ses lettres qu'il avait été animé ou freiné par l'ambition, le goût, les sympathies ou les antipathies et que le travail générerait souvent pour le peintre et son modèle un processus laborieux et douloureux. Il rapporta ces mots pleins de mépris sur le poète de théâtre Adolf L'Arronge: „Il ne veut pas poser et je suis obligé de le prendre en photo (...) Je ne l'apprécie pas comme poète. Il ne connaissait pas Gottfried Keller ni Meyer. Et pourtant, il faut que je fasse son portrait, et un bon portrait, car il est très connu en ville.“ (**Porträt des Theaterdichters und Theaterdirektors Adolf L'Arronge**, Cat. 63). Même dans le **Porträt des Ferdinand Graf Harrach** (Cat. 61), Stauffer céda au désir des personnes peintes d'être représentées avec leur habit distingué et leur environnement. La précision du détail de l'habillement et de l'atmosphère entrent en concurrence avec le visage sans valeur ajoutée psychologique. Par ailleurs, il s'exprimait avec enthousiasme au sujet de figures dont la personnalité et la physionomie l'inspiraient: „Je vais maintenant peindre un autre visage à la Klein (...), l'architecte Tietz, un visage d'une extraordinaire finesse à peindre, pas beau mais extrêmement intéressant et énergique. Bien entendu, je le fais gratuitement.“ (**Porträt Baumeister Oskar Tietz**, Cat. 62)

Famille : Pour ce qui est de tous les portraits «privés», surtout ceux des membres de sa famille, le **Selbstbildnis des Siebzehnjährigen** (Cat. 48) discret reste la référence: ici, il s'est limité par principe au buste, a renoncé au vêtement coûteux et placé le personnage devant un arrière plan neutre. Stauffer avait travaillé plus d'un an au **Porträt der Schwester Sophie** (Cat. 123). En choisissant le format ovale noble, il se rapprochait de la photographie de l'époque et projetait le sujet dans la lumière, sans accessoires décoratifs, devant un arrière plan neutre. En travaillant sans la pression du commanditaire, d'après le modèle de son choix, il put s'accorder toute liberté créatrice. La sœur n'a pas posé devant le peintre, il l'a plutôt saisie dans un instant de méditation. Le regard est frappé par l'arrière plan clair, neutre, la luminosité des couleurs et le modelé plastique. 1885, année de la mort de son père, vit naître en Suisse, dans une même impulsion créatrice, les trois portraits de la mère et des sœurs, toutes en habits de deuil noirs: le portrait de sa sœur **Porträt Marie Stauffer** (Cat. 121), exécuté dans le style d'Albert Anker, dégage une impression de dignité et de sérieux, le portrait inachevé de Sophie Stauffer **Porträt der Schwester Sophie in Schwarz**, redécoupé en ovale seulement après la mort de Stauffer (Cat. 122) et le portrait impressionnant de la mère, Luise Stauffer-Schärer **Porträt der Mutter des Künstlers** (Cat. 120), qui tous ont été utilisés aussi comme modèles pour des gravures.

Le cercle zurichois : le **Bildnis Gottfried Keller** (Cat. 133) de Stauffer constitue la synthèse entre peinture spontanée esquissée et précision photographique, il la dépasse même. La tête du poète est rendue avec une précision convaincante. Le visage a un aspect palpable quasiment effrayant, le buste, par contre, est brossé à larges coups de pinceau virtuoses, comme jeté sur la toile. Stauffer analyse et restitue sans concession la lassitude et la résignation en opposant les procédés naturalistes aux techniques anti naturalistes

de l'esquisse. Le **Bildnis Lydia Welti-Escher** (Cat. 135) est par contre une peinture raffinée de salon. Stauffer fit le portrait de la «princesse» de Zurich, la Suissesse la plus riche de son époque, blanc sur blanc, et s'imposa là un défi coloristique ardu qu'il appela „le problème blanc“. La question de la toilette et du costume avait été traitée en détail dans des lettres. Madame Welti voulait se faire peindre dans une robe de peluche rouge avec traîne, ce dont Stauffer avait poliment tenté de la dissuader bien qu'il en ait réalisé une étude en robe rouge (**Bildnis Lydia Welti-Escher im roten Kleid**, Cat. 134): „La robe, donc, un point capital. (...) Je peux tout au plus donner des indications, impression de calme, les dentelles seules ne font pas d'effet sur le tableau, tout au plus rehaussent-elles l'éclat de la soie ou de l'atlas, le velours cati peut-être intéressant mais je présume que les dentelles et les perles sont toujours du meilleur effet. Pour ce qui est de la coiffure, je pense que le mieux est de garder les cheveux détachés avec une rose Belvoï.“ Et dans une lettre ultérieure, il revint à la charge: „Peluche de soie rouge ou velours avec chapeau et traîne –ça a beaucoup d'allure! (...) Même si l'atlas blanc me cause en ce moment du souci, c'est uniquement parce que je n'ai pas encore eu l'honneur de la voir en costume de Saskia.“ Stauffer finit par convaincre la commanditaire. Ce n'est pas un portrait en pied qu'il représenta dans lequel la personne représentée affiche sa position et sa qualité sociales mais la description très personnelle d'une relation.

Commande de l'état : Le 22 septembre 1886, l'État passa à Stauffer commande du portrait de l'écrivain **Gustav Freytag** pour la Galerie Nationale de Berlin (Cat. 32, 109, 110). Il partit pour Siebleben, le domicile du poète, où il réalisa aussi, au cours des travaux, de nombreuses photos et deux gravures. L'enthousiasme de Stauffer pour une progression linéaire fit bientôt place à une lutte âpre pour la justesse des traits car, à l'exiguïté de la salle de travail s'ajoutèrent des difficultés liées à un éclairage insuffisant en fin d'automne. Stauffer mit fin à cette lutte et recommença le tableau ainsi que Freytag le relata: „Le dernier jour, il tint à nouveau le tableau devant lui, s'arrêta peu après, puis considérant un instant la peinture, il plongea le pinceau dans la peinture blanche et traça en un éclair une boucle ravageuse sur toute la toile. 'Bon' dit-il avec sérieux, 'ceci ne vaut rien, je recommencerai'.“

Sculpture : Les nombreuses esquisses de l'**Adorant** (Cat. 159) montrent une approche tâtonnante vers la forme aboutie et les difficultés que rencontra Stauffer avec cette nouvelle technique: „Fichtre, la sculpture est bien difficile, cette fichue matière est ronde et quand on a terminé un côté et qu'on se dit bon! C'est sûrement raté de l'autre côté“. Les dessins montrent que c'est surtout la position des bras et des mains de l'adolescent qui posèrent un problème insoluble que Stauffer trancha en coupant les bras du modèle au-dessus des coudes. Des portraits antérieurs, finement modelés, se différencient nettement des études au fusain pour les projets de sculptures. Les deux groupes de dessins s'apparentent toutefois par leur manière d'appréhender le modèle à partir des perspectives les plus différentes, divergeant parfois à peine les unes des autres, ce qui fait penser à un procédé stéréométrique. Stauffer se sentit une vocation de sculpteur et, en 1888, il se rendit à Rome pour faire sien cette nouvelle technique. Le couple Welti-Escher subvint à ses besoins, en contrepartie, toutes les œuvres créées en Italie devaient passer en leur possession. Enthousiasmé par les œuvres d'art antiques, il s'attela, en autodidacte, au travail sur l'**Adorant** (Cat. 157-159). Seuls les dessins et la correspondance permettent de comprendre certains autres projets de sculptures, comme par exemple un personnage féminin attachant ses cheveux ou un lanceur de javelot. À l'automne 1889, Stauffer retourna à Zurich où il commença la transformation du Villenpark, commandée

par ses mécènes. À l'instigation d'Adolf Hildebrand, Stauffer participa en 1890 au concours du **monument Bubenberg** (Cat. 160, hall de l'escalier). Le concours fut publié le 7 juillet 1890 avec la date d'envoi fixée au 1er décembre de la même année. Le modèle en plâtre de Stauffer, d'une hauteur de 55 cm, était l'un des 21 projets déposés par des sculpteurs aussi renommés que Rodo von Niederhäusern, Alfred Lanz ou Richard Kissling. Stauffer mourut le 24 janvier 1891. Ce fut finalement Max Leu qui remporta le 1er prix après que le délai de dépôt ait été repoussé en novembre au 1er août 1891. C'est le 31 mai 1958 que fut inauguré, dans le parc du château de Spiez, sur l'initiative de la Fondation Gottfried Keller, le monument qui avait été agrandi d'après le modèle de Stauffer, à la hauteur qu'il avait prévue, et coulé en bronze. Stauffer déclara dans une lettre à Vogt-Hildebrand, sœur d'Adolf Hildebrand, que ce serait pure folie de faire un personnage de 3,50 m de haut et trouva que 2 m était la hauteur idéale. Züricher, qui a publié les lettres de famille, incita dès 1914 dans son livre à agrandir le modèle à cette hauteur et à l'installer dans la rue principale de Murten. Il ne cacha pas son opinion au sujet de la décision du concours: „L'œuvre de Leu, qui lui (Stauffer) a été préférée et qui est à Berne, est un travail tout à fait honnête mais, à côté du projet de Stauffer, qui fut ignoré à l'époque du concours, elle donne une impression vraiment théâtrale.“

Salle 5

Stauffer était en 1886 à l'apogée de son talent de peintre. Les portraits de Gottfried Keller et de Lydia Welte-Escher lui avaient apporté d'autres commandes. En 1887, il réalisa le **Bildnis Bundesrat Emil Welte** (Cat. 144 et 145) et celui de sa femme, **Karolina Welte-Gross** (Cat. 128). Stauffer ne pouvait pas prévoir à ce moment-là que Welte, le beau-père de Lydia Welte-Escher, ferait plus tard mauvais usage de sa prééminence, pour mettre Stauffer sous les verrous, en Italie, par de fausses allégations. Le portrait fouillé que fit Stauffer du politicien de renom dépeint, avec beaucoup plus de vigueur que l'étude préalable, un homme de pouvoir déterminé, les bras croisés sur la poitrine, maintenant l'observateur à distance respectueuse.

Programme Cadre (en allemand)

Öffentliche Führungen: Jeden Dienstag, 19h

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

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

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

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

Le tableau en format vertical **Im Buchenwald von Grosshesselohe** (Cat. 52) de 1879 occupe une place presque singulière dans l'œuvre de Stauffer car il n'a peint que peu d'autres paysages. En dépit des dimensions respectables de la toile, l'artiste parlait d'une étude. Cette étude ne fait pas mystère du fait que Stauffer connaissait Courbet, Zünd ou Daubigny et aussi l'École de Barbizon. Stauffer procédait par recettes. La comparaison avec le tableau de Hodler, de format vertical légèrement supérieur, **Waldinneres bei Frontenex**, qui lui valut en 1874 le 1er prix au concours Calame, montre clairement que c'est à cause de son génie que le tableau a échoué. Hodler lui aussi faisait référence à Courbet mais il traitait de façon plus directe que Stauffer les véritables impressions de la nature. Hodler étudiait les objets et analysait l'effet de la lumière. Stauffer, par contre, peignait le paysage comme une pièce et plaçait, dans un renversement spatial, les zones claires sur le vert des fourrés.

Son bon réseau de relations ne fut plus d'aucun secours à Stauffer après la tragédie d'Italie. C'est à la sœur du sculpteur Adolf Hildebrand, Emmy Vogt-Hildebrand, qu'il dut les dernières commandes de portraits en Suisse (**Bildnis Frau Dr. Emmy Vogt-Hildebrand**, Cat. 129). C'est aussi par son intermédiaire que Stauffer reçut la commande des portraits du couple Platel. Stauffer mourut après avoir terminé le **Herrenporträt Edmond Jean Platel** (Cat. 130) et celui de sa femme, à peine ébauché. Ce fut son ami, Julius Luz, qui exécuta finalement la commande.

Brigitta Vogler-Zimmerli, Commissaire de l'exposition

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

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

Aktuelle Informationen unter: www.kunstmuseumbern.ch

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