Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 15 (1928)
Heft: 5

Artikel: Einige Plakate von Niklaus Stöcklin
Autor: Baur, Albert
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-15176

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

les tourments sont vite obliés), je me demandais si c'était la vie familiale qui avait encerclé et enfermé le peintre dans ces thèmes de grâce infantile et d'amour maternel, l'éloignant d'autres recherches, ou si sa secrète nature l'aurait conduit quand même au-delà des théories et des modes, à représenter seulement ce qui a pour lui une valeur de sympathie, ce qu'il aime et soi-même.»

Schliesslich fasst er seine Gedanken in dem Wahrspruch zusammen, den er, entsprechend der Anschaulichkeit des ganzen Textes, der in Handlung und Bewegung aufgelöst ist, auf italienisch seinem Töchterchen diktiert: *Essere se stessi a costo di parere nessuno* — sich selber treu sein, selbst auf die Gefahr hin, niemand zu gleichen.

Wie mir Pietro Chiesa schrieb, entstanden die Pastelle, die diese Mappe in ausgezeichneten Reproduktionen wiedergibt, in einem Zeitraum, der von 1912 bis 1926 reicht. Einzelne Werke liegen mithin mehr als ein Dutzend Jahre auseinander. Das würde man ihnen aber nicht ansehen. (Die Mappe selber schweigt sich über die Datierungsfrage aus.) Sie stehen alle auf demselben Niveau. Sie zeugen mehr oder weniger alle von der Anschauung, die Pietro von seiner besten Seite zeigt und ihm Gegensatz zu seinem Bruder Francesco, der als Dichter nicht unähnlich C. F. Meyer vielmehr die Form der strengen Linie pflegt, recht eigentlich charakterisiert.

Dieser tessinische Maler, an dem die vielfach anmassenden Strömungen der Nachkriegszeit spurlos vorübergegangen sind, huldigt mit unentwegter Treue einer Anschauung, die in sich abgeschlossen und einheitlich, an sich aber ganz ungezwungen und jedem sinnlichen Eindruck gegenüber unbefangen, offen ist. Ihre Wurzeln entsprechen entwicklungsgeschichtlich der Stellung jener Generation, die unmittelbar nach dem Impressionismus aufgekommen ist und die heute etwa Sechzigjährigen umfasst. Die Wärme, die suggestive Kraft und sinnliche Gelassenheit, die ihre Konstitution auszeichnet, erscheint gleichzeitig als unmittelbarster Ausdruck des individuellen Temperaments.

Gewiss: der Autor einer solchen Mappe war um Motive ohne Zweifel nicht verlegen. Und doch ist man mitunter überrascht, wie er intime Szenen zu belauschen weiss, wie er das Triebhafte, Sonnige, das Träumerische des häuslichen Lebenskreises bannt.

Zumeist beansprucht das figürliche Element den ganzen Raum. Gelegentlich kehrt der Künstler aber auch die Rechnung um, sodass der Raum zum eigentlichen Inhalt seiner Ueberlegung wird.

»Ueberlegung« — das ist hier allerdings kaum das rechte Wort, wo alles unmittelbar, triebhaft, intim, gewissermassen herzwarm wirkt. Von intellektueller Problematik spürt man da nicht einen blassen Hauch. Darum aber auch kein falsches Pathos, keine Formverzerrung, keine Willkür, keine krampfhafte, absichtsvolle Aufmachung. Die Mappe hat viel von dem seelenvollen Geist, der das bekannte Langewiesche Heft des schwedischen Maler-Radierers Carl Larsson erfüllt. Sie spiegelt auch ein »Haus in der Sonne«. Nur ist es die warme, goldig-sprühende Sonne des Tessin.

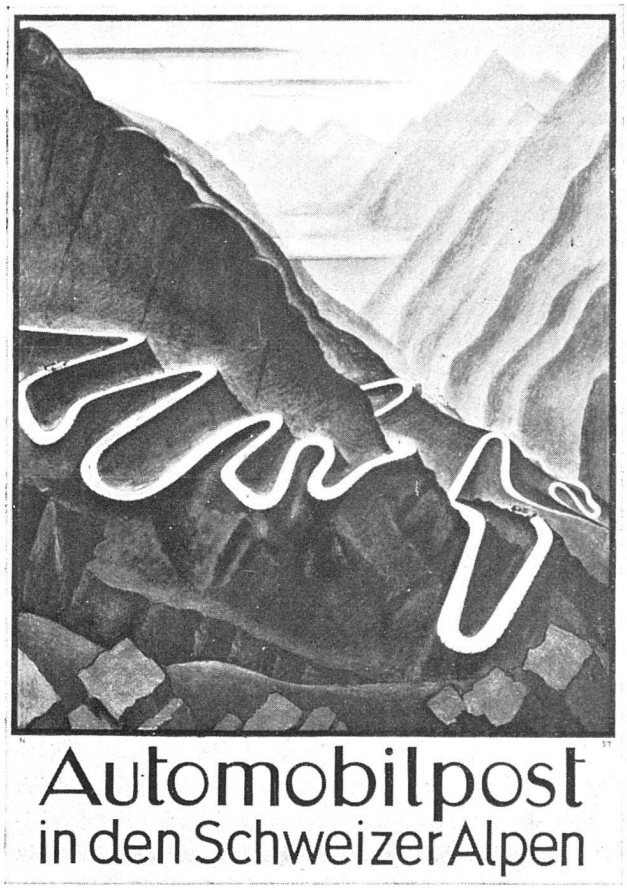
Ein liebenswürdiges, unbeschwertes Werk, das warm empfohlen sei. *H. G.*

EINIGE PLAKATE VON NIKLAUS STÖCKLIN

Die auf Seiten 154/155 wiedergegebenen Plakate sind im Weltformat ausgeführt

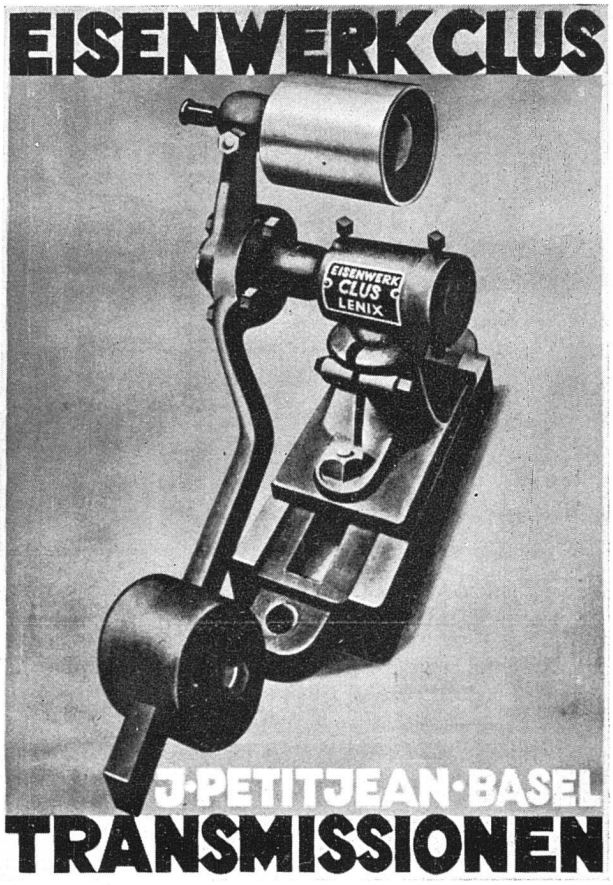
Wenn man heute über solche Dinge schreibt, fängt man, glaube ich, zuerst mit der Funktion des Plakates an, dann mit seiner Dynamik und Statik, auch das Wort Komplex wäre mit ein paar andern aus dem Bereich der Psychanalyse hier sehr geschätzt. Man könnte dergestalt klug und gebildet reden wie ein Maturand, und der Leser wäre keinen Augenblick im Zweifel, dass man sich so tiefe und absonderliche Gedanken gemacht hätte, dass er leicht vor dem Abgrund zurückschauerte. Und am Ende wäre der Schluss unausweichlich, dass das Plakat wie die Kunst überhaupt mit Kunst gar nichts zu tun habe, und als einzigen Zweck solcher Werbemittel müsse man gelten lassen, dass der moderne Geschäftsmann, wenn er im 100 km-Tempo daran vorbeifitze, immerhin noch einen deutlich wahrnehmbaren Hieb auf den Kopf verspüre.

Leider bin ich gar nicht dazu veranlagt, einen so günstigen Eindruck vor mir selbst zu erwecken und es bleibt mir nichts anderes übrig, als in aller Einfachheit auseinanderzusetzen, wie ein so hoch achtbarer junger Maler wie Niklaus Stöcklin sich mit der oft wenig poetischen Aufgabe abfindet, für die Geschäftswelt Plakate zu entwerfen. Als Maler kennzeichnet er sich ja wohl dadurch, dass er die neue Sachlichkeit eine Reihe von Jahren früher vielleicht gar erfunden, jedenfalls aber gepflegt hat, als das Schlagwort geboren wurde. Ganz aus seiner besondern Veranlagung heraus und wohl auch unter dem Einfluss alter Meister wie Konrad Witz, zu denen er den Weg aber doch wieder aus dieser Veranlagung heraus gefunden hat. Es war bei ihm der Trieb vorhanden, den Dingen auf den Grund zu gehen, und gerade den recht einfachen Dingen, und dabei alles Theatralische und gesucht Stilvolle zu unterlassen, wobei sich durch die abklärende Gedankenarbeit das wirklich Stilvolle von selber einstellte, und darüber hinaus sogar der merkwürdige Zauber, der in gut dargestellten Dingen ruht, etwas wie eine feine Poesie, wenn das Wort heute noch erlaubt ist. Er zeichnet für ein Plakat eine Maschine, gar nicht geistreich, gar nicht in der auffälligen Art wie das sonst ein



Künstler tut, der sich einmal mit Maschinen auseinandersetzen muss, sondern so, wie man sie in den Schulen leider nicht zeichnet, aber zeichnen sollte, das heisst vollkommen unzweideutig. Und er gibt gar keine leuchtenden Farben, rot, blau, grün dazu, sondern neben dem Schwarz in der Hauptsache nur rostbraun und grau, also einen recht kühlen Akkord. Dabei gewinnt das Plakat eine Körperlichkeit und Entschiedenheit der Form, dass es gleich als Sieger die Plakatwand beherrscht.

Daneben hat er in Plakaten, die sich namentlich an den eiligen Menschen wenden — das ist nämlich durchaus nicht bei allen der Fall — einen formelartigen Bildausdruck gesucht, der an Knappheit schlechterdings nicht überboten werden kann. Dazu ist beispielsweise »Gaba« zu rechnen mit dem Silhouettenkopf und der rautenförmigen Tablette, nichts, was im gewöhnlichen Sinne an Kunst erinnert, sondern die scharf wiederholte Einprägung einer Sache, die ohnehin jedermann bekannt ist. Köstlicher noch in dieser Art war ein Plakat für ein Jodlerfest, das vor einigen Jahren aushing; es war nichts darauf zu sehen als ein Singvogelkopf, aus dem ein paar Musiknoten heraussprudelten und die Jodler waren zuerst gar nicht davon begeistert; sie fanden das Bild despektierlich und mussten mit gründlicher Mühe überzeugt werden. Merkwürdig mutet das Fortaplakat an mit dem Mädchen in feierlich ägyptischer Profilstellung mit dem



brennendroten Seidenstoff; es erklärt sich aus einem ältern Plakat für die gleiche Firma, dessen Thema als Variation wieder aufgenommen wurde; das Mittel, das nach alter Erfahrung im Werbewesen am meisten Erfolg verspricht. Damals handelte es sich nur um Haarbänder, die wohl seither aus leicht begreiflichen Gründen nicht mehr stark verlangt werden; die Firma ging also zur Seidenstoffabrikation über und wollte doch den erlangten Publizitätsgewinn nicht wieder einbüssen.

Aus diesen formelhaften Plakaten — auch das der Basler Konsumgesellschaft ist dazu zu rechnen — hat Niklaus Stöcklin keine Regel gemacht. Er ist auch ein Meister des bildhaften Plakats, das er mit neuen Werten bereichert, wie sie der persönlichen Art seiner Malerei entsprechen. Zu dem Teppichplakat für Sandreuter ist er gewiss durch eine altpersische Buchmalerei angeregt worden; er hat den Stil solcher Darstellungen und ihre feine verträumte Art vorzüglich getroffen, ohne dass die Vergrösserung des Gegenstandes irgendwie geschadet hätte. Hier konnte er in reichen kühlen Tönen schwelgen und einen Zusammenklang erreichen, der die Köstlichkeit verwandter Teppiche vorausahnen lässt und dadurch den Käufer anlockt. Ist es nicht seltsam, dass es so wenig gute Teppichplakate gibt? Der Teppich selber ist zu reich, seine Reize lassen sich durch die Lithographie nur unvollkommen wiedergeben; man darf ihn daher nur

als Nebensache wirken lassen, wie das auch Morach mit dem geheimnisvollen orientalischen Händler getan hat, den er für Hettinger zeichnete.
Landschaftliche Plakate von Stöcklin kenne ich nur eins, das für die Automobilpost, das auch hier wiedergegeben worden ist. Auch hier eine eigenartige Leistung: als Hauptmotiv die endlose Strassenserpentine, die den Blick zwingt und ihn auf ihre Linie führt, und dazu wieder eine kühle Farbenstimmung, welche bewusst sich gegenüber den linearen Werten im Hintergrund hält.
Es ist nicht leicht, die gute Meinung, die man im Ausland vom Schweizer Plakat hat, uns weiter zu bewahren. Manchmal möchte man fast sagen, so um 1915 herum sei der Gipfel erreicht worden und seither gehe es etwa auf gleicher Höhe weiter, und manchmal geht es, wenigstens in Basel, wochenlang, bis man an einer Plakatwand wieder etwas sieht, das einem auch diese bescheidene Hoffnung lässt. Aber dann kommt wieder einmal ein Niklaus Stöcklin oder auch ein anderer, der uns die Persönlichkeitswerte junger Künstlerschaft vor Augen führt, und man ist getröstet. Wenn man auch heute in so vielen Dingen nach dem Unpersönlichen, dem Typischen in der Kunst ruft: das Plakat kommt nicht ohne das Individuum aus; es würde sich sonst allzu rasch erledigen.

Albert Baur

DAS LINOLPLAKAT

Wenn auch der Linolschnitt nichts Neues ist, so bedeutet doch seine gewerbsmässige Verwendung auf dem Gebiete der Plakatkunst eine Neuheit. Die Luzerner Buchdruckerei Schill & Cie. hat es als erste unternommen, den Linolschnitt für die Herstellung von ein- und mehrfarbigen Plakaten im Weltformat zu verwenden. Bis jetzt sind schon eine ganze Reihe solcher Plakate erschienen. In künstlerischer Hinsicht bedeutet dies ein Zurückkommen auf die alte handwerkliche Kunst und wir glauben, dass dies für die Plakatkunst kein Schaden sei, können doch mit wenigen Farben ganz kräftige Wirkungen erzielt werden. Wir haben manches lithographierte Plakat gesehen, das wirkungsvoller und kräftiger wirkend im Linoldruck hätte hergestellt werden können. Hervorzuheben sind die haltbaren, glänzenden Farben, gegenüber den meist matten Farben der Lithographie.
Linolplakate bringen Abwechslung in die Plakatwände, wo die meisten Plakate in der viel feineren lithographischen Manier hergestellt sind, und das ist vom Standpunkt des Plakatbestellers auch ein Vorteil. *ki.*

Plakat von H. Straub, Luzern. 70×100

ZWEI NEUE BÜCHER ÜBER DAS SCHRIFTWESEN

Zwei neue Bücher über das Schriftwesen — das ist kein Zufall. Die Schriftfrage steht im Zeichen der Reform. Zum dritten Mal im Abendland. Und jede Schriftreform griff auf alte Gestalten der Buchstaben zurück. Karl der Grosse, zu dessen Zeit sich die Schrift in Nationalcharakteren geteilt hatte, griff auf die Halbunziale zurück. Der Humanismus repristinierte die karolingische Minuskel im 16. Jahrhundert, weil man glaubte, so hätten die vergötterten Römer geschrieben.
Gegenwärtig wird der Zeiger an der grossen Uhr der Weltgeschichte gleich um zwei Jahrtausende zurückgedreht, und will wieder von derjenigen Schrift ausgehen, die die Antiken in den Stein meisselten. Eine so bittere Notwendigkeit zur Reform, wie zur Zeit Karls des Grossen, liegt heute kaum vor. Damals hatte die Erneuerung der Schrift einen wahrhaft restlosen und durchschlagenden Erfolg. Das 16. Jahrhundert mit seiner pseudorömischen Minuskel bewirkte bloss, dass die gotische oder Fraktur-Kursive ausschliesslich für deutschsprachliche Texte Verwendung fand, während jeder Gebildete seine lateinischen Texte in Antiqua schrieb. Was der gegenwärtigen Schriftreform für wahrhafte Nötigungen zu-