Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 33 (1946)
Heft: 7

Artikel: Tendenzen im Schweizer Plakatstil
Autor: Oeri, Georgine
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-26340

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: 06.07.2025

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

Tendenzen im Schweizer Plakatstil

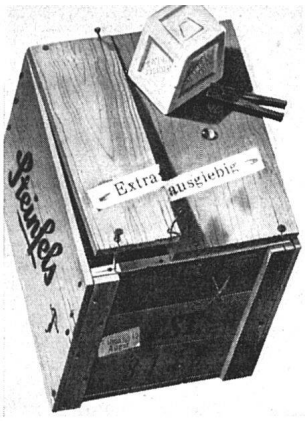
Von Georgine Oeri

Es hat manchmal den Anschein, als sei die Beschäftigung mit der angewandten Graphik unseres Landes interessanter, ergiebiger, «spannender» als die Beschäftigung mit der zeitgenössischen bildenden Kunst. Es widerfährt einem immer wieder, daß unter den Graphikern jene Bewegtheit und Bewegbarkeit, jene Neugierde und Unruhe des Suchens herrschen und die Arbeit bestimmen, die man in der bildenden Kunst vermißt oder jedenfalls sich nicht so direkt sichtbar und spürbar äußern fühlt. Es ist selten, daß man mit einem Bildhauer oder Maler Gespräche über künstlerische und gestalterische Fragen mit solcher angeregten Lebendigkeit und parteiergreifenden Hitzigkeit führt, wie dies mit Graphikern der Fall ist. Gespräche, die von einer weitschichtigen und ausgedehnten Kenntnis der künstlerischen Bemühungen und Strömungen des letzten Halbjahrhunderts ausgehen, auf Grund einer beunruhigten Unersättlichkeit gegenüber allem, was sich an Bewegendem und Versuchendem, an Experiment und Vorstoß zeigt. Es ist, als sei diesem jungen, überhaupt erst in der jüngsten Zeit entstandenen Berufszweig, der sich mit außerordentlicher Raschheit, alle Lebensgebiete berührend und von allen berührt, zu einer selbständigen Ausdrucksform der Moderne entwickelte, als sei diesem Berufszweig eine schier unbegrenzte unverbrauchte Absorptionsfähigkeit und schöpferische Reagenz eigen, die er gewissermaßen seiner Jugend verdankt.

So bestechend dieser Sachverhalt nun auch sein mag, so tröstlich in seiner Intensität und aufgeschlossenen Bewegtheit er erscheint, hat er doch auch seine beklemmende Kehrseite. Beklemmend vor allem für die Graphiker selbst, deren rastlose Tätigkeit auch der nachspürenden Jagd und der Gejagtheit gleicht, und deren unermüdliche, nach allen Seiten offene Wachheit sich auf die Grundstimmung der Unruhe und der Beunruhigung reduzieren ließe. Gerade die repräsentativen Vertreter der Gilde sind wahrhaftig genug, sich nicht zu verhehlen, daß diese ständige gespannte Aufmerksamkeit, diese unentwegte und entwickelte Bereitschaft der Witterung für alle Strömungen das Ergebnis sind einer ausgelieferten Abhängigkeit von wirklich schöpferischen Leistungen, die außerhalb der eigenen Position liegen, ohne deren Nährboden indessen diese Position hinfällig würde. Wohl kaum irgendwo mehr als in der angewandten Graphik, die das jeweilen in der Luft liegende Neue, von einer grundsätzlichen Formulierung bis zum modischen Tageseinfall, einfängt, hervorruft und befriedigt, wohl kaum irgendwo mehr wird dementsprechend unsere gegenwärtige kulturelle Stagnation empfindlicher registriert und aufgestörter empfunden.

Diese Aufgestörtheit hat in ihrer sauberen Ehrlichkeit etwas außerordentlich Achtunggebietendes. Es dokumentiert sich darin eine Bescheidenheit und eine Kenntnis der eigenen Grenzen, der Grenzen des Gebietes, die wohltuend sind in einer Zeit der Verwirrung, die so vieles für Kunst ausgibt und als Kunst annimmt, was mehr nicht ist als Kunstfertigkeit, höchste Kunstfertigkeit oft, und Geschmack, differenzierter und sensibler Geschmack, aber nicht Kunst.

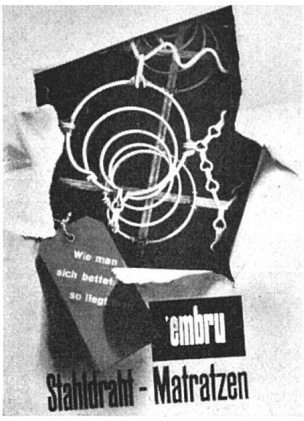
Die Situation ist in der Tat prekär; gekennzeichnet von jener Atemnot, jenem in sich selbst kreisenden Leerlauf (bei aller ehrlich bemühten Anstrengung), in denen unser Land einen gewissen Kriegstribut entrichtet. Die hochentwickelte und in unendlichen Varianten sich dokumentierende Äußerungsform der angewandten Graphik ist die direkte Erbin und Nachfolgerin der avantgardistischen Künste, die, vorbereitend seit dem Jahrhundertbeginn, wirksam vor allem im Verlauf der zwanziger Jahre, jene gewaltige Entbindung vom Historismus geleistet haben, die man heute, als Leistung, vielleicht eher unterschätzt, nachdem alles, nicht nur der Historismus, sondern aber auch alles in die Luft geflogen ist. Was da geschah, war eine explosive Befreiung, unternommen mit ebensoviel Unverfrorenheit und Respektlosigkeit als opfermutigem Ernst und hoffnungsvoller Glaubensseligkeit an eine epochale Weltverbesserung. Es ging um Befreiung: alles wurde möglich, jedes Experiment, alles wurde ausprobiert, und «alles, was ein Künstler spuckte, war Kunst». Es ging aber auch um Reinigung: mit programmatischer Heftigkeit und mit zuchtvoller Austerität bemühte man sich um die grundlegenden gestalterischen Gesetze der Form, der Proportion, der Farbe, um die funktionellen Gesetze der Malerei. Entdeckerische Neugierde und analytische Erörterung bemächtigten sich gleicherweise der Errungenschaften der Technik und neuer Techniken. «Das Entstehen neuer technischer Mittel hat das Auftauchen neuer Gestaltungsbereiche zur Folge» (Moholy-Nagy: Malerei, Fotografie, Film, 1927). Ein Satz, der sich im weitesten Sinn auf die angewandte Graphik übertragen läßt.



Herbert Leupin 1944

Donald Brun SWB 1944

Victor Rutz 1944



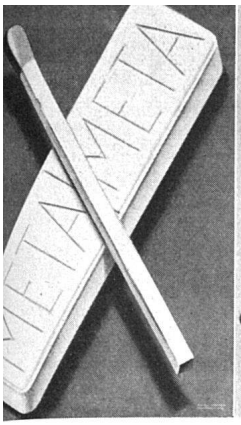
Pierre Gauchat SWB 1940

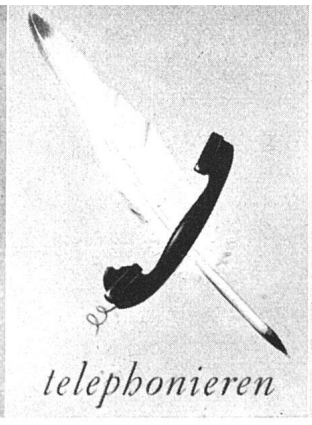
Fritz Bühler SWB

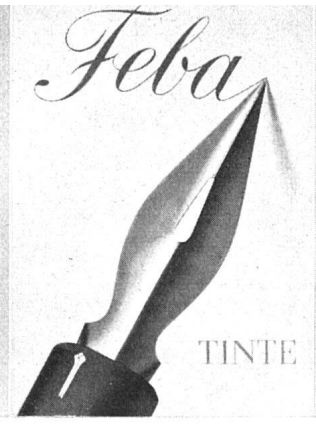
Es geht hier nicht darum, auf Grund eines ohnehin nur andeutenden Hinweises zu untersuchen, wie weit oder wie oft bei dieser Generalrevision Kunst entstand. Tatsache und wichtig in diesem Zusammenhang ist, daß ein riesiges Instrumentarium neuer Ausdrucksmittel und eine Methodik ihrer Anwendung geschaffen wurde, die seither von der angewandten Graphik übernommen und fruktifiziert wurden und in ihrem Bereich eine weithin wirksame Bindung mit dem praktischen Zweck eingingen. Die heutige angewandte Graphik ist, vereinfachend ausgedrückt, die mit dem Leben, dem alltäglichen Bedürfnis zur Deckung gekommene avantgardistische Kunst von gestern, deren schöpferische Möglichkeiten sie aufgesogen hat und auswertet, mit immer größerer Verfeinerung der Mittel.

Was für die vielfältigen Gebiete der angewandten Graphik ganz allgemein zutrifft, zeigt sich vielleicht am sichtbarsten beim Plakat, das die denkbar höchste, die exponierteste Publizität erreicht. Im Zusammenhang mit dem Plakat, vor allem gelegentlich der alljährlichen Prämiierung der vierundzwanzig besten Plakate durch das Eidgenössische Departement des Innern, wurde in den letzten Jahren jene Beunruhigung spürbar, in der sich bei aller berechtigten Genugtuung über den hohen Standard des schweizerischen Plakats eine unterdrückte Unbefriedigtheit verrät. Und dies bezeichnenderweise weit eher innerhalb als außerhalb der Zunft. Anläßlich der Plakatprämiierung von 1943 wies der damals der Jury angehörende Direktor des Basler Gewerbemuseums Berchtold von Grünigen auf die ungenutzten Möglichkeiten des Photoplakats hin: «Es könnte ein fruchtbarer Ausweg aus dem überspitzten Naturalismus werden, der ja zusehends immer mehr eine pseudophotographische Oberflächennachbildung wird, der ohne das künstlerische Element jeder Propagandawert abgeht, auch der dokumentarische, der bei der Photographie gegeben ist.» Der ehemalige Graphiker spürte untrüglich die geheime Schwierigkeit, die ihn zur Frage nach einem «Ausweg» drängte. Hans Kasser brauchte ein Jahr später in der Zeitschrift «Graphis» (Nr. 5/6, 1944) beinahe dieselben Worte. Der gute Durchschnitt bewege sich in «Ausdrucksformen eines etwas blutleeren Naturalismus, der sich der Farbenphotographie oft bedenklich nähert». Das Organ des Verbandes Schweizerischer Graphiker (VSG), die «Schweizer Reklame», publizierte in ihrer November-Nummer 1944 eine Serie gegenüberstellender Vergleiche zwischen heutigen und Plakaten aus der Zeit vor dem ersten Weltkrieg, unter dem kommentarlosen Titel «Entwicklung oder bloße Geschmacksänderung?». Die Fragestellung ist im Grunde schief und umgeht das Wesentliche (ganz abgesehen davon, daß durch die Wahl der Beispiele ein bestimmter Aspekt herausgehoben werden kann). Selbstverständlich hat ebenso eine Entwicklung als auch eine Geschmacksänderung stattgefunden, sowohl was die grundsätzliche gestalterische Lösung, als auch die technische und werbetechnische Raffinierung betrifft. Über die (künstlerische) Qualität eines Plakates, jetzt und damals, ist damit noch nichts ausgesagt. Daß indessen die Vergleichsfrage überhaupt aufgeworfen wird, wird als symptomatisch angesehen werden dürfen.

Es ist ohne Zweifel die Frage nach der künstlerischen, man müßte vielleicht noch eher sagen, der schöpferischen Qualität, die mit der latent rumorenden Frage nach dem «fruchtbaren Ausweg» beunruhigt gestellt wird. In unserer ersten Abbildungsreihe sind Beispiele zusammengestellt, die den Ausgangspunkt der Besorgnis illustrieren mögen. Es sind Plakate, die zu Recht im ersten Rang figurieren. Mit einem technischen Können, dem nichts mehr schwierig ist, sind sie von einer tadellosen Sauberkeit der Ausführung und von stärkster werbekräftiger Prägnanz. Sie repräsentieren indessen den «überspitzten Naturalismus», die «pseudophotographische Oberflächennachbildung», jenen «etwas blutleeren Naturalismus, der sich der Farbenphotographie oft bedenklich nähert». Die technisch könnerische Verfeinerung geht auf Kosten der lebendigen Substanz. Diese Plakate scheinen gleichsam Belege für die Feststellung Moholy-Nagys (1927, a. a. O.): «Gesteigerte Realität des Alltäglichen. Ein fertiges Plakat.» Aber es ist mit ihrem Realismus eine sinnverändernde Deformierung vorgegangen; die Wirklichkeit ist der Technik erlegen. Die Verlockung, einen Wassertropfen täuschend genau, eine Insektenbehaarung minutiös wiedergeben zu können, ertötet die eigentliche Anschauung, verurteilt den dargestellten Gegenstand zur Seelenlosigkeit. Gewiß, es gibt Gegenbeispiele, wie etwa das «embru»-Plakat Pierre Gauchats, bei dem die Genauig-







us Stöcklin SWB 1941 *Niklaus Stöcklin SWB 1943* *Herbert Leupin 1941* *Peter Birkhäuser 1941* *Peter Birkhäuser 1942*

keit in der Wiedergabe der Materie nicht artistischer Selbstzweck wird, sondern sich der werbetechnischen Forderung unterwirft, die qualitätsmäßige Beschaffenheit der Sache zu erläutern, Gegenbeispiele, wie den weißwollenen Feva-Handschuh Fritz Bühlers, die Gartenschürze mit Persil desselben Graphikers, der vielleicht als einziger der sogenannten «Basler Schule» seinen Plakaten eine gewisse Biegsamkeit und Wärme bewahrt, weil er nicht alles bis ins Letzte immobilisiert und der Phantasie des Betrachters noch etwas Spielraum zubilligt.

Die Basler Schule, von Niklaus Stöcklin ausgehend, hat dessen «magischen Realismus» zu einer höchsten technischen Vollendung geführt, der die Gefahr einer stereotypen Sterilität, des routinierten Rezepts, der erstarrten Formel impliziert ist. Es mag gewagt und gewaltsam anmuten, diese an der zweiten Abbildungsreihe zu illustrieren. Immerhin, abgesehen davon, daß sich die Zahl der Beispiele ohne weiteres verdoppeln ließe, die die Diagonaldisposition in immer der gleichen Weise anwenden, vermögen sie anschaulich zu machen, was hier gemeint ist. Es erscheint nicht von ungefähr, daß in der jüngsten Zeit innerhalb der Basler Schule selbst eine Art Auswegsversuch sich abzeichnet, als würde die Entblutung, der «Gemütsverlust», die Erschöpfung im Können empfunden. Es ist allerdings (dritte Beispielreihe) ein Austreiben des Teufels mit Beelzebub, eine Pseudo- und Surrogatrettung in eine Art «Heimatstil» mit erzählerisch anekdotischem Einschlag. (Eine geglückte Ausnahme bildet das Persil-Plakat Fritz Bühlers, wo sich Darstellung und gemütsmäßig liebenswürdige Assoziation decken.)

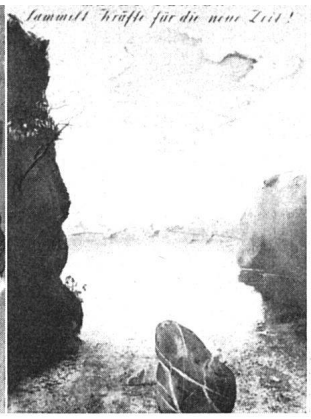
Die Tendenz, immer stärker ein gesteigertes Detail anstelle eines Ganzen ins Blickfeld zu rücken, gleichsam mit der Lupe immer näher auf einen Gegenstand einzudringen, bis er als solcher gar nicht mehr kenntlich ist, bis die «Steigerung der Realität» sich in ihr Gegenteil verkehrt, diese Tendenz ist hier abermals schier unmerklich in einen andern Sinn übergegangen. Die ansaugende Blickfangwirkung ist beibehalten. Aber sie wird weniger durch formale Mittel erreicht, richtet sich nicht so sehr auf einen Gegenstand, als auf eine humorige Anekdote, die mit dem, für was die Werbekraft aufgewendet wird, nur in mittelbarem Zusammenhang steht. Es sprechen kaum noch Farbe und Form als elementare Ausdrucksmittel des Handwerks, sondern der Genreeinfall, der mit großer Kenntnis der Wirkungskraft und technischer Virtuosität ausgeführt ist.

Die Basler Schule ist nicht die Schweizer Plakatkunst; ihre Zeugnisse sind numerisch weit in der Minderheit. Gewichtsmäßig bilden sie indessen einen wesentlichen Teil der Gesamtproduktion, und innerhalb der eidgenössischen Prämiierung für das vergangene Jahr bestreiten sie wieder die Hälfte der prämiierten Plakate. Sie repräsentieren eine gewisse Klassizität des Bewährten, neben der sich offenbar neue Versuche, neue Wege nicht leicht durchzusetzen vermögen. Umstrittene Beachtung hat das Sommerferien-Plakat Hans Ernis gefunden, der, über ein enormes Können verfügend und in mannigfachen stilistischen Sätteln gerecht, in diesem Fall mit surrealistischen Elementen zu einer Lösung zu kommen suchte. Eine Erscheinung für sich ist Alois

ld Brun SWB 1944 *Donald Brun SWB 1945* *Donald Brun SWB 1945* *Victor Rutz 1941* *Fritz Bühler SWB 1941*

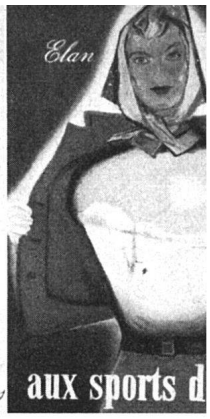
H. Eidenbenz SWB 1945

Hans Falk SWB 1942



Hans Erni SWB 1945

Alois Carigiet SWB 1941



Alois Carigiet SWB

Carigiet, der auf der surrealistischen Linie immer wieder eine wunderbare Synthese zwischen künstlerischer Substanz und angewandtem Zweck gefunden hat, in unerschöpflicher Weise innerhalb der gemäßen gestalterischen Mittel bleibt, genährt aus einer künstlerischen Anschauung, die sich unbeschadet in einem sehr schönen, frei zeichnerischen Werk lebendig erhält.

Als die eindrücklichsten Lösungen erscheinen diejenigen, die man unter dem Stichwort des Zeichens zusammenfassen könnte, und für die die Formulierung Hans Neuburg-Corays (anläßlich der «Grafik»-Ausstellung im Zürcher Kunstgewerbemuseum 1943) gilt: «Der Grafiker formt Zeichen als Mitteilung, ähnlich dem reinen Kunstwerk». Die letzte Abbildungsreihe faßt einige solcher Beispiele zusammen. Es ist ihnen gemeinsam, daß sie in der Fläche als lebendig empfundenem Spannungsfeld realisieren, daß sie die erlebensmäßige und gegenständliche Anschauung in ein abstraktes Zeichen überführen, ohne die gegenständliche Bestimmung aufzugeben. (Die Gegenüberstellung von Ernst Kellers Metallspende-Plakat mit Günthards Kriegswirtschaftlicher Ähre erläutert deutlich den Unterschied zum Naturalismus.) Sie zeigen alle eine formale Feinfühligkeit in den Proportionen, in der Verbindung von Bild und Schrift, die bei der Basler Schule (Eidenbenz ist ein Basler, der einmal das Gegenteil beweist) weitgehend von der naturalistischen Genauigkeit absorbiert worden ist. Ein interessantes Beispiel ist das Biri-Plakat von Pierre Gauchat, das der Basler Schule sehr nahe ist und doch in der Darstellung nicht so weit geht, daß ihm nicht der Charakter des Zeichens erhalten geblieben wäre.

Wenn in diesem Zusammenhang auf die Gefahren der Abnützung einer einmal entwickelten Gestaltungweise hingewiesen wurde, so ist den Graphikern selber am wenigsten etwas Neues gesagt. Etwas «Neues» zu sagen, ist dem Theoretiker selten vergönnt. Wenn sein Unternehmen des Scheidens und Benennens zu einer erneuernden oder auch nur anregenden Klärung beitragen kann, darf er hoffen, etwas Fruchtbares beigetragen zu haben.

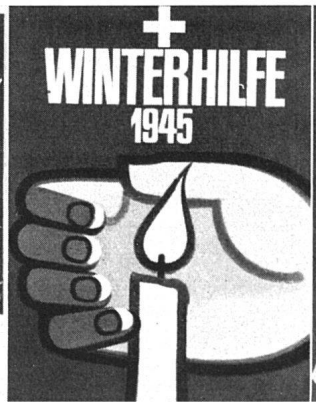
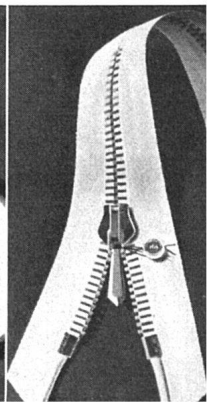
Unter der kulturellen Stagnation leiden die Schöpfenden wie die Empfangenden. Was sich heute ohne Zweifel keimend auf dem primär schöpferischen Gebiet der bildenden Kunst begibt, ist ein stillerer und langsamerer Vorgang als das explosive Feuerwerk in den ersten beiden Jahrzehnten des Jahrhundertbeginns, ein unscheinbarer Vorgang der Bemühung um Konzentration, um eine zusammenfassend ordnende Organisation der Kräfte, deren Früchte noch kaum sichtbar sind. Sie sind noch weder als künstlerische Manifestation vor aller Augen, noch können sie bereits für die angewandte Graphik verwertbar sein. (Einen Ansatz dazu wird man in der Arbeit des jungen Hans Falk sehen dürfen.) Letzten Endes geht es auch hier um die Verwirklichung des zeitgenössischen Empfindens, um die Verwirklichung dessen, was man in dem Begriff Stil einigt. Vor vierzig Jahren schon prägte indessen Henry van de Velde das inhaltsschwere Wort: «Die Frage des Stils ist eben keine Kunstfrage». Sie fängt vor aller Kunst an, wenn diese auch ihr erstes Gefäß ist.

Ernst Keller 1942

W. Günthard 1941

Alfred Willimann 1944

Gérard Miedinger SWB 1945



Pierre Gauchat SW