

Tribüne

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **44 (1957)**

Heft 8: **Schulbauten**

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Tribüne

Zu den neuen Banknoten

Die Eidgenossenschaft hat mit der künstlerischen Gestaltung ihrer Geldstücke und Noten entschieden Pech. Kaum ist die Entrüstung über die neuen Goldstücke etwas vergessen, so bekommt die Nationalbank kritische und ablehnende Stimmen zu ihren neuen Fünfziger-, Hunderter-, Fünfhunderter- und Tausendernoten zu hören. Zweifellos ist an dieser laufenden Kritik die Überempfindlichkeit gegenüber allen Änderungen im Gewohnten beteiligt. Es spricht aus ihr aber auch der Ehrgeiz, daß solche staatlichen Kunstprodukte, die das Geschmacksniveau gewissermaßen offiziell markieren, hohen Ansprüchen genügen sollen. Die schweizerische Gebrauchsgraphik steht – oder muß man heute schon sagen, stand? – in der Welt in solchem Ansehen, daß man berechtigt ist, an die amtlichen Leistungen auf diesem Gebiete einen besonders strengen Maßstab zu legen.

Was ist an dieser neuen Kritik berechtigt? – Auch dem strengsten Richter fällt es nicht ein, die Fehler der neuen Banknoten mit den bei der Gestaltung der Goldmünzen begangenen zu vergleichen. Handelte es sich dort gewissermaßen um ein Hausprodukt des Finanzdepartements, so waren hier eine kompetente Jury und zwei der namhaftesten Graphiker unseres Landes verantwortlich beteiligt. Sind die Goldmünzen das Resultat eines primitiven Kurzschlusses: «Wenn sich die Fachleute streiten, dann gehen wir eben auf sicher und kopieren etwas Berühmtes», so sind die Gründe, die gegen die neuen Noten vorzubringen sind, subtiler und komplexer Art. Sie sind darum auch einer genaueren Betrachtung würdig.

Die Geschichte der schweizerischen Banknoten wird bestimmt durch die

wachsende Einsicht, daß für diese Aufgabe der Graphiker und nicht der Kunstmaler der berufene Gestalter ist. Die alten höheren Werte zeigten tant bien que mal Werke bekannter Maler, Eugène Burnands und Ferdinand Hodlers, und waren in ihrem Nebeneinander graphischer und naturalistischer Elemente durchaus unbefriedigend. Hinter dem Auftrag an Ferdinand Hodler mag zwar nicht nur die Erkenntnis gestanden haben, daß er der bedeutendste Schweizer Maler war, sondern die in diesem Falle wesentlichere, daß seinem Schaffen graphische Elemente eigneten. Und doch waren auch die Hauptbilder der von ihm geschaffenen Noten nichts anderes als kleine Gemäldereproduktionen.

Die Fünffrankennoten von 1913 wie auch die Zwanzigfranckenoten von 1929 waren, von dem kümmerlichen Detail des Altdorfer Telldenkmals abgesehen, die ersten Noten, die konsequent rein graphische, fast ganz aus den Kurven der Guillochen entwickelte Formen verwendeten. Doch war ein Schritt darüber hinaus zu einer markanteren graphischen Gestaltung immer noch denkbar und wünschenswert. Man durfte hoffen, daß er 1948 bei der Inangriffnahme der hohen Werte getan würde. Er wurde auch unternommen, und doch führte er noch nicht zum Ziele. So gut die Jury zusammengesetzt war – ihre Vorschlagsliste für die zum Wettbewerb Einzuladenden deutet bereits auf eine Unsicherheit im Grundsätzlichen. Nur die Hälfte der von ihr genannten Künstler waren Gebrauchsgraphiker; die anderen drei waren wieder Maler und freie Zeichner. Die sechs Aufgaben fielen denn auch an zwei Graphiker: Pierre Gauchat und Hermann Eidenbenz. Doch auch hier, bei diesen angesehenen Namen, mußte man sich fragen, ob die Aufträge wirklich an die völlig richtige Adresse gegangen waren. Es sei im Folgenden erlaubt, nur von Gauchats Entwürfen für die vier hohen Werte zu sprechen, da diese den künstlerischen Konflikt deutlicher werden lassen.

Ein Banknotenbild ist ein höchst kompliziertes Gebilde aus Zahlen, Texten, Unterschriften, Initialen, Symbolen, menschlichen Figuren, bestehend aus und durchflochten von dem dekorativen Lineament der Guillochen, absichtsvoll-unvermerkt wechselnd in den Farben. Zur Sicherung gegen Fälschungen müssen in das Liniensystem technische Kniffe hineingeheimnißt sein. Und wiederum um Fälschungen leichter erkennbar zu machen, sollen die höheren Werte auch plastisch-illusionistische Elemente enthalten.

Dieses Spiel zwischen Abstraktion und Gegenständlichem, das Auftauchen des Körperlichen aus der ornamentalen Struktur, der unvermutete Wechsel zwischen Naturfremde und Naturnähe, zwischen rein technisch Bedingtem und künstlerisch zu Gestaltendem müßte gerade für einen modernen Künstler eine willkommene, ja spannende Aufgabe sein. Selten kam die künstlerische Problematik der Zeit dieser Lösung so sehr entgegen. Von hier hätte darum die Suche nach dem Künstler ausgehen müssen. Die Distel auf der Zwanzigernote von Eidenbenz läßt, in etwas schüchterner Interpretation, diese Einsicht erkennen. In Pierre Gauchat dagegen kamen leider die spezifischen Elemente seiner hohen Begabung nicht zur restlosen Deckung mit denen der Aufgabe.

Unbestreitbar sind Gauchats Noten den alten vielfach überlegen. Sie sind nach einem möglichst einheitlichen Gedanken durchgestaltet; die Aufteilung der Fläche ist besser; der fatale Rahmen um das Hauptbild ist weggefallen; aus der Technik der Stahlgravur sind handwerkliche Schönheiten herausgeholt. Und doch wurde gerade hier das Optimum nicht erreicht. Gauchat arbeitete sich zwar mit größtem Ernst in die technischen Voraussetzungen ein; aber sie waren ihm doch mehr Interpretationsmittel seines Bildes als aufbauende, strukturelle Elemente der Formerfindung. Seine große künstlerische Intelligenz ließ ihn den geforderten Grad von Abstraktion erkennen; aber diese äußert sich doch nur in einer ingeniosen, hochverkünstelten Konstruktion, dreiteilig, fünfteilig, diagonal, nach dem Sechseck, dem stehenden und dem geschwenkten Quadrat. – Der Vermerk «Pierre Gauchat pinxit» sagt im Grunde alles. Die vier Hauptbilder der vier Bilder die Kenner von Gauchats Schaffen, so weigern diese sich ganz, in den Kinderköpfchen seine Hand

zu sehen. Die entstellenden, naturalistisch zufälligen Schatten dieser Bildnisse lassen sich nur durch die Verwendung von Photographien erklären. Und bezeichnend ist, daß man wie bei den älteren Banknoten immer in den Fall kommt, von «Bildern» zu sprechen, statt von einer unzerlegbaren Gestaltung der ganzen Note.

Schließlich hätten sich, so dächte man, die technischen Voraussetzungen bis in die thematische Lösung hinein auswirken müssen. Die geforderte Synthese von Abstraktem und Realem rief – statt der szenischen Behandlung bei Gauchat – einer symbolischen Sprache. An Stelle der einer traditionellen Ikonographie entnommenen Motive wäre eine moderne Bildsprache angemessen gewesen, die in freier Assoziation aus dem menschlichen Leben, aus Natur und Technik, wirtschaftlicher und staatlicher Symbolik und den Möglichkeiten abstrakter Zeichen geschöpft hätte. Hier scheint das Direktorium der Nationalbank – bei aller Freiheit, die es dem Graphiker ließ – die Hand im Spiele gehabt und eine zeichenhafte Lösung von vornherein ausgeschlossen zu haben. Die zeitgenössische Kunst hätte hier ganz neue Wege geöffnet.

So konnte, bei einer genauen Erforschung der Erfordernisse, der geeignete Graphiker mit der Genauigkeit eines geometrischen Orts bestimmt werden. Es hätte ein Künstler sein müssen, dem Abstraktion und Realität gleichermaßen in lebensvoller Spannung vertraut sind, dem strenge technische Gegebenheiten ein Ansporn zum zugleich phantasievollen und konsequenten Gestalten werden. Und der sollte in der Schweiz heute doch zu finden sein.

Heinz Keller

Persönliches

Dr. h. c. Richard Doetsch-Benziger zum 80. Geburtstag

Für jeden Freund der modernen Kunst gehört die Sammlung Richard Doetsch-Benziger schon seit Jahrzehnten zu den «großen Privat-Sammlungen». Wobei «groß» nicht nur im Sinne des zahlenmäßigen Umfangs und nicht nur im Sinne des künstlerischen Ranges zu verstehen ist, sondern vor allem auch im Sinne der höchst persönlichen Prägung. Kaum ein Kunstfreund, auf der Durchreise durch Basel, hat vergeblich zum Telefonhörer gegriffen, ob die Sammlung Doetsch vielleicht zu sehen sei. Und seit Jahrzehnten auch sind dem aufmerk-

samen Besucher von Ausstellungen moderner Kunst immer wieder Leihgaben aus der Sammlung Richard Doetsch-Benziger begegnet und dem aufmerksamen Leser von Kunstbüchern Reproduktionen von Werken aus dieser Sammlung. Denn Dr. Doetsch ist immer der Auffassung gewesen, privater Kunstbesitz sei ein Privileg, das eine öffentliche Verpflichtung in sich schließe.

Einer breiteren Öffentlichkeit aber ist der hohe Rang dieser Sammlung vor kurzem erst ins Bewußtsein getreten: mit der Ausstellung «Malerei, Zeichnung und Plastik des 19. und 20. Jahrhunderts der Sammlung Richard Doetsch-Benziger», die Juni/Juli 1956 im Kunstmuseum Basel zu sehen war, dann mit der Ausstellung «Bücher und ostasiatische Kleinkunst der Sammlung Richard Doetsch-Benziger», Januar/März 1957 im Gewerbemuseum Basel, und endlich mit dem prächtigen DU-Heft vom Juni 1957, das den beiden bedeutendsten Gebieten der Sammlung Doetsch gewidmet war: der Bilder-Sammlung und der Bücher-Sammlung.

Mit diesen beiden Gebieten der sammelrischen Tätigkeit Dr. Doetschs, den Bildern und den Büchern, hat nun auch das WERK besonderen Anlaß, sich in die Schar der Gratulanten zum 80. Geburtstag des Sammlers zu stellen.

Dr. Doetsch ist einer der frühesten Förderer des Werkbund-Gedankens. Die Beschäftigung mit dem schönen Buch geht zeitlich dem Sammeln von «freier» Kunst sogar um Jahre voran, und sie beschränkte sich nicht darauf, schön gedruckte Bücher zu kaufen. Als die Bewegung des «Presse-Druckes» von England nach Deutschland und später auch in die Schweiz hinüberwirkte, war Dr. Doetsch bei der Gründung neuer Pressen initiativ beteiligt, und während Jahren hat er zu Neujahr für seine Freunde in aller Welt einen bibliophilen Privatdruck herstellen lassen. Das gleiche gilt von seiner Förderung des bibliophilen Handeinbands. Der große Buchbinder Ignatz Wiemeler (1895–1952) ist jahrelang ausschließlich für Dr. Doetsch tätig gewesen. So besitzt Dr. Doetsch annähernd den vierten Teil des Lebenswerkes dieses Meisterbuchbinders! Ebenso ist seine Sammlung englischer, deutscher und schweizerischer Presse-Drucke der vollständigsten eine.

Und als die Bewegung des bibliophilen Presse-Drucks, vor allem von Frankreich her, vom bibliophilen illustrierten Buch (Maillol, Bonnard, Matisse, Picasso, Braque, Chagall, Miró) abgelöst wurde, hat Dr. Doetsch wie selbstverständlich dieses neue, nicht weniger großartige Gebiet des bibliophilen Buches in seine sammelrische Leidenschaft eingeschlossen.

Im Jahre 1916 ist Hermann Kienzle von Darmstadt, dem Geburtsort der Ernst-Ludwig-Presse, als Direktor der Gewerbeschule und des Gewerbemuseums nach Basel berufen worden. Von diesem Jahre an bis zu seinem Rücktritt im Jahre 1943 hat Hermann Kienzle, ebenfalls ein Kenner und Liebhaber der schönen handwerklichen Dinge von höchsten Graden, für die Ausstellungen des Gewerbemuseums und für den Ausbau der buchgewerblichen Sammlung des Gewerbemuseums sich der tätigen Freundschaft von Dr. Doetsch erfreuen dürfen. Es war ein eigenartiges Schauspiel, zuzusehen, wie diese beiden ungewöhnlichen Männer, die beide von der gleichen Passion des Sammelns besessen waren, sich im ästhetischen Tastgenuß eines Wiemeler-Einbands begegneten.

Und als der Schreibende, von 1927 bis 1938 Hermann Kienzles Assistent am Gewerbemuseum Basel, im Jahre 1939 ans Kunstmuseum hinüberwechselte, hat der Bilder-Sammler in Dr. Doetsch die gleiche unermüdlich hilfsbereite Freundschaft dem Kunstmuseum zugewandt. Wie oft ist Dr. Doetsch, während nahezu zwei Jahrzehnten, in kritischen Situationen mit entscheidender Tat zu Hilfe gekommen! Obgleich nie Mitglied der Kommission des Kunstmuseums, hat Dr. Doetsch an der Formung der Modernen Abteilung des Basler Museums den stärksten Anteil.

So gehört es zum Bilde, ja zur Vorbildlichkeit des Sammlers Richard Doetsch-Benziger, daß der tiefe Born seiner Liebe zur Kunst sich nicht in der eigenen Sammlung erschöpfte, sondern Kräfte im Überfluß besaß, an öffentlichen Sammlungen, die seinen eigenen sammelrischen Interessen gleichgerichtet waren, tätig teilzunehmen.

Die Bilder-Sammlung von Dr. Doetsch ist ohne jede historische Absichtlichkeit, ganz aus der augenblicklich entflammten Liebe zum einzelnen Kunstwerk gewachsen – und hat im ungesuchten Ergebnis (von Monet, Renoir, Gauguin, Bonnard, Rouault über Picasso, Braque, Gris, Chagall, Klee, Kandinsky, Jawlensky, Marc, Feininger bis hin zu Miró, Calder, Tobey, Manessier, Singier, Vieira da Silva) eine historische Vollständigkeit wahrhaft seltener Art gewonnen. Was bezeugen allein diese Namen für einen Grad der Aufgeschlossenheit und der Zuversicht gegenüber den mannigfaltigen schöpferischen Kräften der Kunst des 20. Jahrhunderts!

Ihr Schwergewicht und ihr Herzstück aber besitzt die Sammlung Doetsch in den nahezu 70 Werken von Paul Klee, deren Entstehungsdaten von 1912 bis 1940 reichen, wobei oft das Entstehungsjahr mit dem Ankaufsjahr zusammenfällt. Ungesucht, allein durch die jahr-