

100 Jahre Niklaus Stoecklin

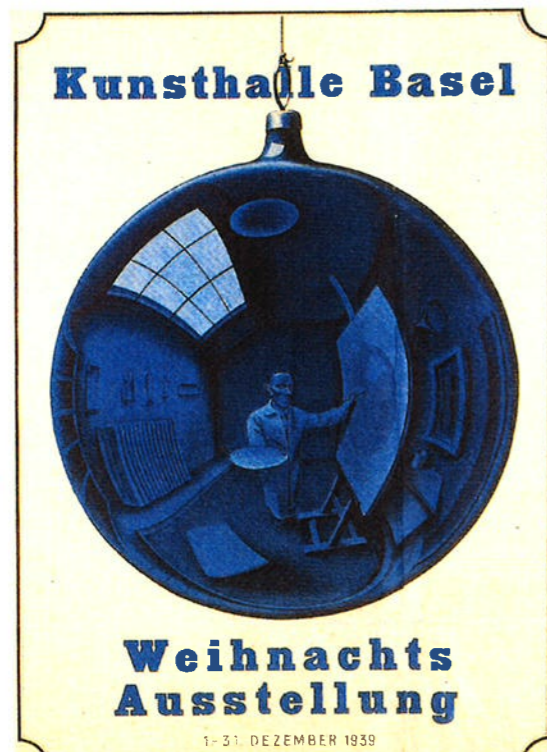
Er hat Schweizer Plakatgeschichte mitgeschrieben und auf diesem Gebiet auch international Beachtung gefunden: Niklaus Stoecklin. Vor hundert Jahren in Basel geboren und 1982 in Riehen gestorben, legte der Schüler des Malers und Grafikers Burkhard Mangold neben Bildern und Gemälden insgesamt 116 Plakate vor. 100 davon sind als Reproduktionen derzeit auf öffentlicher Allmend in Riehens Dorfkern zu sehen.

Von Dominik Heitz

Mit langen Schlägen holt der Ruderer aus und schiebt sein Boot über die stille, blaue Wasseroberfläche – vorbei am Kraftwerk Augst, das mit seinen Pfeilern und den beiden Häuschen das ruhige Bild gegen oben hin ornamental abschliesst. Untertan hat der Künstler einen dreizelligen Schriftzug angesetzt, dessen Buchstaben sich wie Mosaiksteine aneinanderreihen: «Internationale Ruderregatta des Basler Ruder Club auf dem Rheine bei Augst» steht in schweren Lettern geschrieben. Signiert ist das querformatige Plakat mit den Initialen NS: Niklaus Stoecklin. Es war Stoecklins erstes Plakat und sollte seine Meisterschaft in der Plakatgestaltung begründen. Stoecklin war damals im Jahr 1914 erst 18-jährig, als er jene Affiche kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs schuf. Der am 19. April 1896 im Kleinbasel an der Rheinfelderstrasse Geborene war soeben aus München zurückgekommen, wo er gemeinsam mit dem Bildhauer Alexander Zschokke einen Elementarkurs an der Kunstgewerbeschule besucht hatte. Jetzt setzte er nach einer abgebrochenen Lehre als Flachmaler seine Ausbildung an der Allgemeinen Gewerbeschule in Basel fort, um sich zum Maler und Grafiker ausbilden zu lassen. Zu seinen Lehrmeistern zählte Burkhard Mangold (1873-1950), einer der bedeutendsten Schweizer Plakatgestalter jener Zeit; als Fachklassenlehrer brachte er dem jungen Stoecklin neben der Glasmalerei die Kunst der für die damalige Plakatproduktion unerlässlichen Lithografie bei.

Einmalig: «Gaba»-Plakat

Mangolds Unterricht zeitigte Erfolg: 15 Jahre später war Stoecklin zu seinem einstigen Lehrer aufgeschlossen, gehörte lortan neben diesem, Emil Cardinaux (1877-1936) sowie Otto Baumberger (1889-1961) zu den ganz Grossen der Schweizer Plakatkunst und hatte in dieser Zeit schon fast die Hälfte seiner insgesamt 116 Plakate entworfen. Sein Ausstoss an Affichen war in den Jahren 1922, 1923 und 1925 mit jeweils neun Plakaten am intensivsten, daraus aber nun den Schluss ziehen zu wollen, seine künstlerische Kreativität habe damals ebenfalls den Zenit erreicht, wäre falsch. Stoecklin übertrug seinen Ruf nicht auf Plakat-Kenner nach 1925 noch grössere Bedeutung haben. Immerhin: Erstmals internationalen Ruhm holte sich der Plakatgestalter 1927 mit seinem «Gaba»-Plakat. Mit jenem Blatt



Plakat der Weihnachtsausstellung aus dem Jahr 1939. In der Kugel gespiegelt: Niklaus Stoecklin in seinem Atelier in Riehen.

war ihm eines jener Werke gelungen, die heute zu den weltberühmten zählen. Was ist so faszinierend an diesem «Gaba»-Plakat, das als «Meilenstein der Plakatgeschichte» gelobt wird, als «endgültig, auf alle Zeit richtig»? Es ist eine auf die Spitze getriebene signethafte Abstraktion, die Assoziationen zum Bublikopf, aber auch zum Fritz-Lang-Film «Metropolis» (1926) wecken mag. Dieser Menschenkopf mit seinen futuristischen, geschlossenen Zügen, dessen geöffnete Mund die Rombenform der Gaba-Tablette aufnimmt; dieses stehende Auge, das Hoffnung auf Erlösung durch Gaba ausstrahlt; dieser lange geschwungene Hals, der in seiner Wohlgeformtheit schon genesen scheint, bevor die Tablette über-

haupt im Murde verschwindet und in der Tiefe seine Wirkung zu entfalten verspricht – hier tritt eine grafische Ästhetik zutage, die in ihrer formalen Schlichtheit als einmalig zu werten ist. Immer wieder – obwohl nicht in dieser Konsequenz – schuf Stoecklin Plakate von signahafter Einfachheit; sei es das «Vim»-Plakat von 1926, wo er die geometrische Form des Dreiecks als heilbringendes Zeichen einsetzte, sei es der schlichte Baslerstab, der scherenschnittartig zu einem Schnittzahnang-Abzethen (1924) oder zu einem P für Fesse-Ball (1943) mutiert. Stoecklins Stärke lag aber nicht nur in der zeichenhaften Vereinfachung. Er bediente sich gekonnt verschiedenster Stile. Bruno Haldner, ehemals

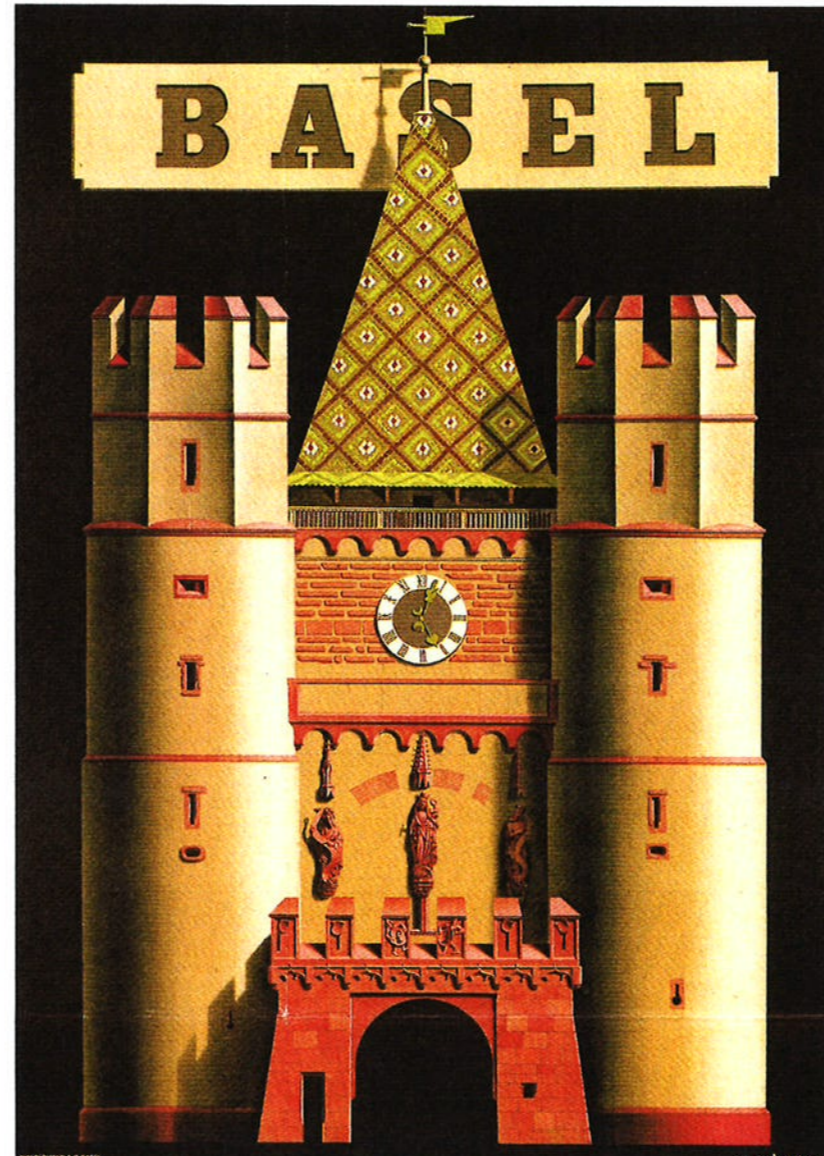
liger Direktor des Museums für Gestaltung Basel, beschreibt Stoecklins grafische Ausrichtung in einem Aufsatz folgendermassen: «Gilt er als einschwerere Traditionalist im malerischen Öuvre, so ist er als Plakatgrafiker der wandlungsfähige, innovative Stilpluralist, der durch die Gleichzeitigkeit ungleicher grafischer Stile zu verblüffen versteht. Stoecklin beherrscht im Plakat die illustrativ erzählerische Sprache ebenso wie die der Kürzel abstrakter Formen mit signethafter Prägnanz. Er witzelt in der pointierenden Kombination ungleicher Realitätselemente, oder er steigert die Gegenständlichkeit der angepreisenen Ware bis zu illusionistischer Greifbarkeit. Bei Niklaus Stoecklins Plakatwerk ist nicht Eigenständigkeit eines einheitlichen Stils das grösste Verdienst. Bei Stoecklin lässt sich auch nicht eine eigentliche Entwicklung verfolgen, bei ihm gilt nur die Ausweitung in alle Richtungen grafischer Ausdrucksformen. Er hat in nur wenigen Jahren die Fähigkeit erworben, jedem geistigen Niveau, jeder künstlerischen Geschmacksrichtung, jeder Ebene materialistischer Anspruchs an die Haptik des Dargestellten einen entsprechenden Werbepstil zu liefern.»

Hierarchie der Gattungen

Was heisst das konkret, an Beispielen aufgehängt? Sehen wir uns Stoecklins Wahlplakate zu Themen wie Frauenstimmrecht, Vermögensabgabe, Wertschöpfungs- oder Ruhetagsgesetz an, dann stellen wir fest, dass er sich gerne den expressiven Stil eines Georg Grosz oder einer Käthe Kollwitz zu eigen machte. Mit dem eingetragenen Gesicht einer Mutter und dem gierigen Blick eines Fabrikbesses, einem Geld verpressenden Tod und einem Arbeiter, der schon morgens zum Schnapsglas greift, sollte im Stimmvolk die emotionale Saite erschüttert werden. Handkehrum bediente er sich auch eines spielerisch-verschnörkelten Stils, um einem Orient-Teppich-Geschäft oder einer Trachtenschau gerecht zu werden. Auch konnte es bei Stoecklin durchaus vorkommen, dass Schrift allein das Blatt beherrschte. Überhaupt räumte er für seine Schriftzüge die verschiedensten Setzkästen leer. Die Gotik, die alte deutsche oder die englische Schreibschrift beherrschte er ebenso gekonnt wie die Antiqua, die Fraktur und die Egyptienne. «Mein Vater gewichtete die Ästhetik von Schriften in einem Masse», so erinnert sich seine Tochter Noemi Lüscher-Stoecklin,



Gaba (1927).



Basel-Tourismus-Plakat in Weltformat (1939). Der Lithograf benötigte rund 150 Stunden, um den farbigen 1:1-Entwurf auf acht schwere Drucksteine zu übertragen.

«dass er eines schlechten Markenschritzes wegen einen Plakatauftrag ablehnen konnte.» «Unter all den diversen Plakatstilen, die er zu jeder Zeit souverän aus dem Register ziehen konnte», schreibt Haldner, «bleibt einzig der fotografische, gegenstandstreue von einer gewissen zeitlichen Kontinuität und qualitativen Konstanz.» Und: «Im Überblick ist, bei aller Vielfalt der Thematik, die Affinität Stoecklins zur Produktwerbung unübersehbar. In zweiter Linie erst folgt die Gattung der kulturellen Plakate, dann die der sportlichen Veranstaltungen. Politische und touristische Plakate stehen am Schluss. Dabei will nicht die Abhängigkeit des Plakatschöpfers vom Auftraggeber und der Einfluss der allgemeinen ökonomischen Situa-

on verneint sein. Es zeigt sich aber, dass sich in der «freien» Kunst Stoecklins eine ähnliche Hierarchie der Gattungen herausgebildet hat: Stillleben vor Porträts und Genreszenen und vor Landschaften.»

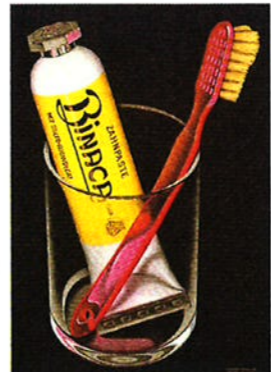
Hyperrealistisch

Gehen wir also auf den fotografischen, gegenstandstreuen Stil ein, der wohl nicht zuletzt in Stoecklins persönlicher Entwicklung begründet lag: Sein Grossvater war Dessinateur bei einer Basler Seidenband-Industrie und entwarf Lithografenmuster, vom Vater, der, wie er selber, Käfer und Schmetterlinge sammelte, erbte er die scharfe Beobachtungsgabe im Kleinen wie im Kleinsten. Und bei seinem Onkel, dem Maler Heinrich

Müller, lernte er, das Beobachtete in Form und Farbe umzusetzen. Das erste seiner im fotografischen Stil gehaltenen Plakate war das riesige Rad der «Cluser Transmissionen» (1925): Ein metallisch glänzendes Stahlband biegt sich um sechs rote Speichen und schwebt in einem dimensionslosen blauen Raum. Ebenso wirkungsvoll tauchte 1931 die Radioröhre von «Valvo» in Weltformatgrösse auf. Die porzellanfarbige Röhre scheint wie eine Rakete auf dem Betrachter zu- und an ihm vorbeizuschieszen. Dabei verliert nicht nur der hyperrealistische Malstil, sondern auch der farbigen Hintergrund der übergross dargestellten Radioröhre eine gewisse bizarre Aura. Denn wie schon beim Rad der «Cluser Transmissionen» wird auch hier



Wirtschaftsgesetz Ja (1929).



Binaca (1941).

der Werbegegenstand in einen farblich wie räumlich nicht fassbaren Raum gestellt, so dass er überreale Züge annimmt. Wie schaffte Stoecklin diese Wirkung? Wie gelang es ihm, diese Magie der Dinge spürbar zu machen, optische Irritation und Verunsicherung im Betrachteren alltagsähnlicher Dinge zu erzeugen? Haldner beschreibt es treffend: «Stoecklin konnte damals in der Technik der Lithografie ein bestimmtes unbestimmtes Mass an Subjektivität in diese fast maschinelle Präzision seiner Lithografietechnik einbringen: Es sei dies ein scheinbar gewählter Farbkontrast, das ausgeklügelte Verhältnis von Licht, Raum und Körper, die stufenlos ineinander übergehenden Helligkeitwerte und Farbnuancen aus der Hand und aus dem Kopf eines alchimistischen Zeichners, der totendigen geheimnisvolles Leben einhaucht.»

Die Kunst der Lithografie

Das «Binaca»-Plakat (1941) liefert dafür ein weiteres bestechendes Beispiel. Glas, Zahnpastatube und Zahnbürstchen – zu gigantischer Grösse getrieben – sind vor dem schwarzen Hintergrund aus jeglichem Raum- und Zeitverhältnis herausgerissen und erscheinen ewigwählig. Das Farbenspiel setzt dem Bild noch die Spitze auf: Ein klares Gelb wird in Kontrast zum schimmernden Rosarot der transparenten Zahnbürste gestellt, so dass – in Verbindung mit dem Licht- und Schattenspiel sowie den durch das Glas bedingten geometrischen Verzerrungen und Farbwechseln – die alltäglichen Gegenstände zu fettschichtigen Objekten hochstilisiert werden. Solch akribische Darstellungen eines auf sich selbst konzentrierten Gegenstandes wurde gerne mit dem nicht ganz unumstrittenen Begriff «Neue Sachlichkeit» etikettiert. Der deutsche Kunsthistoriker Wieland Schmied umschreibt diese Stil Tendenz folgendermassen: «Die Dinge ihnen gilt das höchste Interesse des Künstlers. Die Raumbühne scheint für sie geschaffen. Alles ist auf ihren Auftritt konzentriert. Im Spiel von Licht und Schatten, verschiedenen Blickpunkten und widersprüchlichen Perspektiven, in der dadurch erzeugten vollkommenen Unsicherheit des Betrachters gewinnen sie ihr eigenes geheimnisvolles Leben. Sie sagen uns nichts über ihren Sinn. Sie verharrten in absoluter Stille. Unverbunden stehen sie nebeneinander, ohne Funktion, ohne Zusammenhang, ohne Bedeutung. Sie verweisen auf nichts als sich selbst.»

Das Stoecklinsche Plakatschaffen wurde aber nicht nur jense der Neuen Sachlichkeit zugeordnet. Vergessen wir nicht das «PKZ»-Plakat (1934) mit der Rückenansicht eines Herrn in Mantel, Stock und Hut: Surrealismus ist hier der Schlüssel, der unter den Fachleuten aulacht: «Zwiterhafte Züge surrealistischer Prägung, von einer «surrealistischen Rückenfigur» ist die Rede. Beim gestalterischen Aufbau seiner Plakatlithografie scheint Stoecklin offensichtlich besonders gefallen an die Diagonale gebagt zu haben: Die Valvo-Röhre liegt schräg im Bild, der «Gaba»-Kopf reckt sich von unten rechts nach oben links in die Höhe, Binaca-Tube und Zahnbürstchen kreuzen sich gleichermaßen wie die Sonnencreme-Tube und die Sonnenbrille auf dem Plakat von «Bloro» (1941). Und in gleiche Weise aufge-

baut sind das «Meta-Plakat» (1941) mit Zündhölzchen und Metatablette sowie das «Florida»-Plakat (1943) mit Stumpen und Jasskarte. Immer wieder suchte Stoecklin die Eck-zu-Eck-Verbindung, was in ihrer Häufigkeit letztlich gewisse Plakate in ihrem Aufbau belohnen als Standardwerke dastehen liess. Bei aller Kritik von Fachleuten, welche die anfangs gelobten magischen Stillleben Stoecklins mit der Zeit in eher biedere Arrangements abgeleitet sahen: Die Technik des Lithografierens beherrschte er. Manche Plakate führte Stoecklin selber auf den schweren Lithografesteinen aus, die ihm ins Atelier gebracht wurden. Die meisten seiner Plakate liess er aber von ausgebildeten Lithografen herstellen, die stundenlang an seinen Werken arbeiteten.



Drei-Länder-Ball (1926).

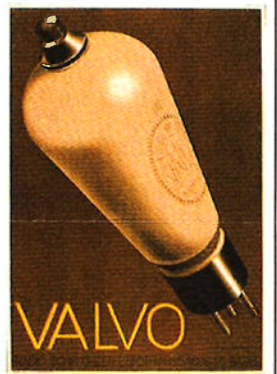


Vermögensabgabe (1922).

Für das «Binaca»-Plakat, das im Jahr 1950 neu gedruckt wurde, arbeitete der Lithograf 120 Stunden, bis er die Vorlage auf sieben Lithografesteine umgesetzt hatte. Beim «Bell»-Plakat von 1948 waren acht Farben und 105 Stunden Arbeit nötig. Und als 1971 das Basler Tourismus-Plakat mit dem Spalator (1939) wieder aufgelegt wurde, verbrachte der Lithograf um die 150 Stunden an seinem Meisterstück, bis das Bild auf die acht Drucksteine übertragen war. Doch bei all dieser Fleissarbeit von Plakatgestaltern und Lithografen wurde damals dem Plakat ein äusserst vergänglich Wert beigemessen. Die Affiche beschäftigte solange sie an den Plakatsäulen und -wänden hing. Wurde sie überlebt, war sie aus dem Auge und häufig auch aus dem Sinn. Stoecklin selber wertete



Vim putzt alles (1926).



Valvo (1931).

seine Plakate nicht anders; er betrachtete sie als alltägliche, kurzlebige Produkte ihrer Zeit. Noemi Lüscher-Stoecklin erinnert sich: «Suchte ein Kind nach der Illustration einer Schildkröte, dann schnippte mein Vater das Tier aus seinem Pax-Plakat. Benötigte unsere Mutter im Haushalt einen Bogen gutes Papier, ging sie zu meinem Vater ins Atelier und fragte: «Hesch mer e Plakat» – y muss e Päggl mache.» Über solche Reminiszenzen könnten heute eifrige Plakatsammler wohl entweder in hysterisches Gelächter oder in Tränen ausbrechen. Denn Stoecklins Plakate – ob als Erstdrucke oder wiederaufgelegt – sind sehr gesucht und gehen an Auktionen zu Höchstpreisen weg.

Literatur: Reihe Schweizer Plakatgestalter 3: Niklaus Stoecklin 1896-1982, Basel 1986.



Cinema-Wittlin-Maskenbälle (1922).



Der Buchdruck (1922).



Vereinsfeier Basel-Riehen (1923).



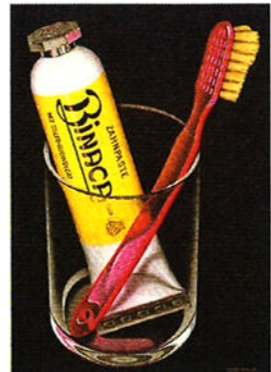
Internationale Ruderregatta bei Augst (1914).



Wirtschaftsgesetz Ja (1929).



Binaca (1941).



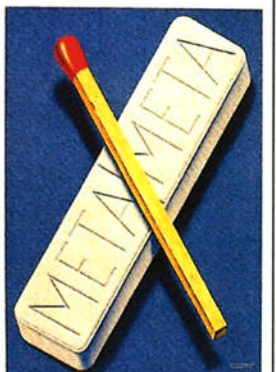
J. Petitjean Basel (1925).



PKZ (1934).



Meta (1941).



Vim putzt alles (1926).