

Barbara Aulinger

Vom Gulden zum Euro

Geschichte der
österreichischen
Banknoten



böhlauWien

Barbara Aulinger

Vom Gulden zum Euro

Geschichte der
österreichischen Banknoten

Böhlau Verlag Wien · Köln · Weimar

Gedruckt mit Unterstützung durch
den Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist bei
Der Deutschen Bibliothek erhältlich

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch
begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung,
des Nachdruckes, der Entnahme von Abbildungen,
der Funksendung, der Wiedergabe auf photomechanischem
oder ähnlichem Wege, der Wiedergabe im Internet
und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen,
bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung,
vorbehalten.

© 2000 by Böhlau Verlag Ges.m.b.H. und Co. KG, Wien · Köln · Weimar
<http://www.boehrlau.at>

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefreiem Papier.
Druck: Imprint, Ljubljana

Inhalt

(Farbabbildungen S. 17–88, Schwarzweißabbildungen S. 185–268)

Vorwort und Einführung	7
------------------------------	---

Vom Schein-Geld zum Geldschein

Die Anfänge des Papiergeldes	11
Sicherheit und Image	89
„Ein Bild mit einer Note in der Mitte“	96
Die Ikonographie des Geldes	98
Sonderfall Dollar	102
Der Beginn des Papiergeldes in Österreich	106
Ornament, Guilloche und Muster	108
Künstler, Auftraggeber und Signatur	110

Die Bildmotive

Die Bildmotive der österreichischen Banknoten:

Prinzip Neutralität	115
Das Wappen	123
Viribus Unitis oder Basis und Überbau	126
Der Idealkopf oder die österreichische Lösung	131
Die Klimt-Entwürfe	133
Allegorisches Intermezzo – der Wettbewerb von 1900	139
Von Kolo Moser bis zum Schilling	142
Der Wettbewerb von 1925 und die Entdeckung der österreichischen Landschaft	146
Notgeld	155
Vom Idealkopf zur Persönlichkeit – Motiv und Symbol nach 1945	157
Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen	160

Stilistische Entwicklung und Ausstattung

Modul und Raster (Fendi, P. Geiger, C. Geiger, Führich)	164
Schichtung und Dekoration (Laufberger, Eisenmenger, Storck, Klimt)	169
Fläche, Rahmen und Muster (Rössler, Hegedüs, Lefler, Urban, Moser, Pfeiffer)	175
Die Herrschaft des Ornaments (Schram, Junk, Sterrer, Dachauer, Zerritsch, Seger)	181
Das Ornament als Bild und die ersten Schillinge – Rudolf Junk	269
Stilistisches Intermezzo – Löffler und Brusenbauch	273
Das Ornament als Rahmung (Zerritsch, Seger, Amadeus-Dier)	274
Die Rahmung als Fenster (Amadeus-Dier, Franke, Renner)	279
Die Guilloche als Bild und die Rückkehr zur Fläche (Hellmann und Kalina)	281

Der Euro

Collage und Echo (Kalina)	286
---------------------------------	-----

Literatur	295
Bildnachweis	298
Danksagung	299

Vorwort und Einführung

Das Papiergeld als künstlerisches Objekt ist bisher, trotz kulturgeschichtlicher Abhandlungen und umfangreicher Fach- und Sammlerliteratur, weder in der Numismatik beheimatet, noch in der Kunst- oder Designgeschichte, wo es aber zweifellos hingehört. In einer Münzkunde von 1891 kann man noch lesen: „Daher ist das Papiergeld ausgeschlossen, es gehört in eine Münzsammlung so wenig als etwa die Kaurimuscheln, welche in Indien, und die Glasperlen, welche auf gewissen Südseeinseln die Stelle der Münzen vertreten.“ Das Papiergeld ist tatsächlich eine besondere Kunstform und mit den Münzen nicht zu vergleichen – allerdings auch nicht mit Kaurimuscheln und Glasperlen. Die folgende Arbeit hofft, einen Beitrag zur Kunst der Banknote zu liefern, in mancher Hinsicht aber auch einen Grundstein zu legen.

Die Kunst des Banknotendesigns hat sich nicht aus überkommenen Handwerksformen emanzipiert, weil es ein Handwerk der Banknote nicht gab, sondern sie stellte von Anfang an eigene Regeln auf, da nur die absolute Gleichheit (eben die Standardisierung durch Druck) Sicherheit und Gültigkeit gewährleisten konnte. Kunst und maschinelle Technik fließen im Papiergelddesign zu einer selbstverständlichen Symbiose zusammen. Das Papiergeld wurde so zur ersten authentischen „Massenkunst“ der Industriegesellschaft. Und gerade die unverzichtbare Zusammenarbeit von Entwerfer, Bank und Technik läßt es geraten erscheinen, eher vom Design als vom Entwurf eines Geldscheines zu sprechen, auch wenn zwischen diesen beiden Begriffen hier nicht streng unterschieden wird.

Von den Münzen unterscheidet sich das Papiergeld essentiell dadurch, daß es keinen materialeigenen „inneren“ Wert hat, sondern sein Wert allein durch die aufgedruckte Nennung behauptet wird, wodurch es noch eine Abstraktionsstufe über den Münzen steht. Nur das Design und nichts anderes unterscheidet den Wert eines Geldscheines von einem anderen. Man kann daher sagen: Das Design *ist* die Banknote.

Für eine Designgeschichte der Banknoten ist natürlich das Material Papier der wichtigste Parameter, aber nicht der einzige. Wenn man, wie dies hier geschieht, Banknoten analysiert (und nicht allgemein Papiergeld), so ist damit auf eine bestimmte Körperschaft verwiesen, nämlich die jeweilige ausgebende und für das Design ihrer Noten verantwortliche Bank. In vielen Ländern, z. B. auch in Deutschland, gab es bis zur staatlichen Konsolidierung historisch parallel mehrere Banken, die das Emissionsrecht hatten und daher verschiedene Entscheidungskörper in bezug auf das Aussehen der Banknoten. In Österreich hingegen hat die Nationalbank seit über hundertachtzig Jahren das alleinige Emissionsrecht. Daher hat man einen einzigen Entscheidungskörper vor sich, eine aus kunsthistorischer Sicht ideale Bedingung. Es läßt sich, über die Varianten der Jahrzehnte hinweg, eine Formcharakteristik und stilistische Entwicklung nachweisen, durch die die österreichischen Banknoten zu einem bemerkenswerten künstlerischen Kontinuum werden.

Daß eine solche künstlerische Kontinuität vorhanden ist, wurde erst durch die vielen im Archiv der *Oesterreichischen Nationalbank* aufbewahrten Entwürfe offenbar, in die ich durch das Entgegenkommen der *OeNB* Einsicht nehmen konnte. Dadurch erst konnte man Vorschläge, Entwürfe und das ausgeführte Design miteinander vergleichen und die stilistischen Lücken schließen, die die herausgekommenen Banknoten in den meist mehrjährigen Intervallen aufweisen. Dabei zeigte sich aber auch, daß die Vorstellungen der Künstler und die Vorstellungen der Bank oft weit auseinandergingen, auch dort, wo nicht sicherheitstechnische Argumente den Ausschlag gaben. Eine gewisse Unschärfe liegt zweifellos darin, daß die Entwürfe oft nur mehr oder weniger sorgfältige Skizzen sind. Erst wenn die Bank Interesse bekundete, wurden diese im Detail ausgearbeitet. Doch sind auch die ersten groben Skizzen in bezug auf die Komposition und auf das vorgeschlagene Motiv deutlich genug, um daraus Schlüsse ziehen zu können.

Interessante, wenngleich nur unvollständige Information über die Auswahl der einzelnen Banknoten bieten die Protokolle der Vorstands- und Direktoriumssitzungen der Bank. So geht daraus z. B. hervor, warum man nur eine einzige Banknote von Kolo Moser verwirklichte oder wie der Banknotenwettbewerb von 1925 vor sich ging, aber man erfährt leider nicht, warum die Entwürfe

von Gustav Klimt keine Berücksichtigung fanden, und ist daher auf Vermutungen angewiesen. (Daß die Entwürfe später dennoch unter einem anderen Namen adaptiert wurden, läßt sich nur mit Hilfe des Bildarchivs nachweisen.) Diese archivalische Hintergrundinformation ist natürlich für zeitgenössische Entscheidungen nicht mehr zugänglich, doch steht ja letztendlich das, was ausgewählt und emittiert wurde, im Mittelpunkt der Analyse.

Das Thema ist in vier Teile gegliedert, wobei der letzte Teil dem Euro vorbehalten ist, der in künstlerischer Hinsicht eine rein österreichische Banknote ist. Der erste Teil gibt eine allgemeine Einführung in das Wesen und in das historische Werden des Papiergeldes und in seine formalen und ikonographischen Möglichkeiten. Der zweite Teil befaßt sich mit den Bildmotiven, die nicht nur in Österreich eine besondere Aussagekraft in bezug auf das Selbstverständnis der Banken hatten und haben. Auch hier zeigen erst die Entwürfe des Archivs der *OeNB*, daß die Künstler gern mehr Phantasie in die Motive investiert hätten, von der Bank aber offenbar immer wieder auf ihr Prinzip der Neutralität – in mehrfacher Hinsicht – eingeschworen wurden. Der dritte Teil verfolgt die stilistische Entwicklung der Banknoten und betritt damit ein für die kunsthistorische Forschung neues Feld. Vom kunsthistorischen Standpunkt muß man an die Banknoten mit einer neuen Sichtweise herangehen, die vor allem vier Aspekte berücksichtigt: die Aufteilung der Fläche (Komposition), Ornament, Muster und graphische Gestaltung (Ausstattung), das Verhältnis der Ausstattung zum Bildmotiv und schließlich das Bildmotiv selbst. Im Gegensatz zur Motivwahl, bei der die Bank nachweislich die bestimmende Rolle innehat, entfaltet sich in der Komposition und in der Ausstattung der Banknoten die Individualität der einzelnen Künstler stärker, trotz der sicherheitstechnischen Vorgaben und Adaptionen durch die Techniker der Druckerei.

Sicherheitstechnische Neuerungen beeinflussen die künstlerische Wirkung aber nur dann merkbar, wenn sie sich auf die gesamte Banknotenfläche auswirken, wie der gemusterte Banknotenfond, der Iris-Farbdruck, der Sammelunterdruck oder die mehrfarbige Guilloche, und damit den optischen Grundcharakter bestimmen. Natürlich lassen sich Motiv, Stil und Technik, wie in der freien Kunst, nicht rigoros trennen, weshalb die verschiedenen Themen

der Kapitel sich gelegentlich überschneiden und ein und dieselbe Banknote unter verschiedenen Aspekten erörtert wird, wodurch sich Wiederholungen nicht ganz vermeiden lassen. Doch muß dies kein Nachteil sein.

Eines der bemerkenswertesten Resultate dieser Untersuchung ist, daß politische und währungspolitische Zäsuren, wie sie sich im Verlaufe der hundertachtzig Jahre ja einige Male ergeben haben, die Kontinuität des österreichischen Banknotendesigns nicht unterbrechen, sondern daß dieses gewissermaßen über die politischen Ereignisse hinweggleitet.

Vom Schein-Geld zum Geldschein

Die Anfänge des Papiergeldes

„Münzgeld ist Unterdrückergeld, Papiergeld ist demokratisch“, antwortete Benjamin Franklin, als das englische Mutterland den Bürgern von New Jersey die Herstellung von Papiergeld verbot. Franklin, einst selbst Druckerlehrling, stellte um diese Zeit Banknoten nach eigenen Entwürfen her, weil zu wenige Münzen den weiten Weg von den europäischen Mutterländern nach Amerika fanden. Die europäischen Einwanderer brachten kaum Geld mit, und in den überseeischen Kolonien gab es noch keine eigenen Münzstätten, darauf achteten schon die europäischen Kolonialherren. Was die um ihre Unabhängigkeit ringenden jungen amerikanischen Staaten um 1730 mehr oder weniger notgedrungen praktizierten – die Erzeugung von papierem Ersatzgeld –, war eine noch relativ junge europäische Idee (wenn man die Ursprünge in China außer acht läßt). Sie beruhte darauf, daß man größere Geldbeträge in Silber oder Gold nicht ständig bei sich aufbewahren oder auf den gefährlichen Seetransport schicken wollte und daher – zuerst im Seehandelsland England – das Edelmetall in den gefahrensicheren Gewölben der Goldschmiede deponierte und dafür Gutschriften erhielt. Sofern diese Gutschriften dann in Umlauf kamen, erfüllten sie, wie die Münzen selbst, Geldfunktion. Da das Papier nicht „echtes“ Geld war, sondern nur eine Gutschrift, war der Verlust eines Schiffes, welches für Handelszwecke Papiergeld mit sich führte, nicht so eine Katastrophe, wie wenn mit dem Schiff auch echtes Geld verlorengegangen wäre. (Echtes Geld war auch Getreide, Tabak, Kaffee, eben alles, was einen eigenen, „inneren“ Wert hatte.)

Erstmals institutionell organisiert wurde dieses Verfahren in einem anderen Seehandelsland, in Schweden. Dort gründete der aus Holland kommende Johan Palmstrück bereits um 1652 die *Bank von Stockholm* und begann mit der Ausgabe von gedruckten Kreditnoten. Ab 1666 wiesen diese schwedischen Kreditnoten

Farbabb. 1

bereits drei Sicherheitsmerkmale auf: Wasserzeichen, Blindprägung und Rahmenornament. Sie wurden auf „Überbringer“ ausgestellt, wodurch sie zirkulieren konnten wie Geld. Denn der eigentliche Geldcharakter der Papiernoten tritt erst auf, wenn diese nicht auf eine bestimmte Person ausgestellt sind, sondern jeder die im Notentext versprochenen Münzen von der Bank einfordern kann. Erst mit der Möglichkeit der Zirkulation werden Zahlungsmittel zu „Geld“. (Zu Geld werden auch unsere heutigen Banknoten erst, wenn sie das Gebäude der notenausgebenden Bank verlassen.) Die Währung eines Landes hat immer eine zwar politisch veranlaßte, aber nur geographisch (durch Grenzen) bestimmte Gültigkeit, niemals eine volks- oder personenbezogene, zumindest was seine Geltung als Währung betrifft. Denn daß „Handelsgeld“ die Grenzen ignorieren kann, erlebt man auch als privater Reisender in Fremdenverkehrsgebieten oder in Grenznähe, wo auch Geld fremder Währungen angenommen wird.

Es war also eine Notsituation, aus der heraus das erste amerikanische Papiergeld entstand. Vielleicht wäre den Bürgern das Münzgeld ohnehin lieber gewesen, auch wenn es „Unterdrückergeld“ war. Denn das Papiergeld zeigte die fatale Tendenz, gleichsam von selbst an Wert zu verlieren. Das Phänomen der Inflation hängt unmittelbar mit der Tatsache zusammen, daß das Material dieses Ersatzgeldes, nämlich Papier, keinen inneren Wert hat. Der Vorteil des Papiergeldes, daß sein Rohmaterial unbegrenzt erzeugt werden kann, ist ja zugleich auch sein Nachteil, wenn in Notzeiten die Notenpressen in Bewegung gesetzt werden und die Emission außer Kontrolle gerät. Während des Unabhängigkeitskrieges erreichte der Dollar mit dem „Continental“ einen solchen inflationären Tiefstand, daß es heute noch das Sprichwort gibt: „Not worth a Continental.“ Eine kuriose umgekehrte Situation ergab sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts im niederländischen Königreich, als man für eine Neuprägung aller alten Münzen, die zum Teil einen zu hohen Silbergehalt hatten, als Ersatz vorübergehend Papiergeld in kleinen Werten herausgab, schließlich aber Mühe hatte, dieses wieder zurückzurufen, weil die Bürger sich inzwischen an die bequemen Scheinchen gewöhnt hatten ...

Schon um 1720 hatte der Schotte John Law durch sein Banknotenexperiment in Frankreich traurige Berühmtheit erlangt, weil

er damit – allerdings ohne sein persönliches Verschulden – fast den französischen Staat ruinierte. Law gründete die „Banque Royal“, deren Banknotensumme von insgesamt sechs Millionen Livres nicht durch Gold- und Silberreserven, sondern durch den Grund und Boden des Königreiches gedeckt sein sollte. Doch durch fragwürdige Aktionen im Zusammenhang mit den Kolonien in Amerika, von denen sich nicht nur Frankreich Wunderdinge erhoffte und die die französische Regierung zum Druck von sechzig Millionen anstatt der geplanten sechs Millionen veranlaßte, ließ sich der Zusammenbruch des Unternehmens nicht verhindern.

Da das Papiergeld keinen inneren Materialwert hatte, war es notwendig, den Wert, den der Schein von sich behauptete, den „Nennwert“, glaubhaft darzustellen. Im Unterschied zu den Münzen sind daher die Mitteilung des Nennwertes und die Währungsbezeichnung die wichtigsten und einzig unverzichtbaren Bestandteile des Papiergeldes. (Die Euro-Banknoten beschränken sich, neben der Copyright-Klausel, die auf den modernen Banknoten den traditionellen Strafparagrafen abgelöst hat, ganz auf dieses textliche Minimum.)

Die einfachste Methode war zunächst: Man gab ein schriftliches Versprechen ab, daß das papierene Schein-Geld jederzeit in echtes Geld, in „klingende Münze“ eingetauscht würde. Das Scheingeld enthielt daher die Klausel, daß die jeweilige notenausgebende Bank dem Überbringer des Scheines sofort die entsprechende Summe in Münzen ausbezahlen würde. (Die späteren Staatsnoten oder Rentenscheine u. ä. hingegen konnten nicht eingelöst werden und waren daher direktes, echtes Geld. Auch geschah es aus finanztechnischen Gründen gelegentlich, daß man die einlösbaren Banknoten vorübergehend zu nicht einlösbaren erklärte, wodurch sie ebenfalls echtes Geld wurden.) In dieser Ersatzposition rangierte das Papiergeld eigentlich unter all jenen Geldsorten, die schon seit Jahrtausenden in Gebrauch waren und die alle einen Eigenwert hatten. Da Papiergeld vor allem für hohe Werte gedruckt wurde, mußte sich die Diskrepanz zwischen Nennwert und Eigenwert doppelt deutlich zeigen, weil das Stückchen Papier ganz offensichtlich niemals den aufgedruckten hohen Wert haben *konnte*. Es kam also darauf an, daß man dem Bürger Vertrauen in das Papiergeld einflößte. Mit zunehmendem Geldverkehr, der das in der Hand-

habung viel praktischere Papiergeld verlangte, wurde es immer wichtiger, daß nicht nur die in das Funktionieren des Papiergeldes eingeweihten Geschäftskreise, sondern alle Bürger an die Gleichwertigkeit von Schein-Geld und klingender Münze glaubten; denn es wäre sinnlos gewesen, wenn jeder Bürger den Geldschein tatsächlich sogleich wieder in die darauf versprochenen Silbermünzen hätte eintauschen wollen.

Die klingende Münze hingegen war im Gegensatz zum praktischen Papiergeld zwar umständlich, hatte aber ihren Wert im Edelmetall gesichert. Wo sich Metalle, vor allem Silber und Gold als Zahlungsmittel durchsetzten – und dies war praktisch in allen zivilisierten Gesellschaften der Fall –, wurde dieses lange Zeit für den einzelnen Bedarf gewogen, wobei die Bestimmung des Feingehaltes des Edelmetalles eine nicht einfache Sache war. Es war dies zwar die direkteste Form der Bezahlung, doch äußerst umständlich. Sie wurde daher meist nur für Steuern oder internationale Geschäfte angewendet. Je stärker der Geldverkehr den Naturalverkehr verdrängte, um so dringlicher wurde eine Standardisierung des Metallgeldes, das heißt die Erzeugung von gewichtsmäßig genormten Metallstücken, die oft (nicht immer) den ihrem Gewicht und Feingehalt entsprechenden Wert aufgeprägt hatten. Für kleinere Werte verwendete man weniger wertvolle Metalle wie Kupfer oder Nickel. Erst mit diesem „Design“ von standardisierten Münzen anstatt des individuellen Abwiegens trat auch das Problem der Fälschung auf, das bei Münzen i. a. in einer Verminderung des Edelmetallgehaltes lag, indem sie z. B. nur mit Silber überzogen wurden. Der Metallwert der Münzen liegt meist unter dem Nennwert, so daß es sich nicht auszahlt, sie einzuschmelzen. Aber auch dann hätte das enthaltene Edelmetall immer noch einen bestimmten, sozusagen gesicherten Wert. Dies unterscheidet die Münzen essentiell vom Papiergeld. Papiergeld kann seinen Wert immer nur versprechen und appelliert solcherart an das Vertrauen des Bürgers, auch dort, wo es nicht mehr Surrogat-Charakter hat, sondern als Währung gewissermaßen Eigenwert behauptet.

Geldwirtschaft – der Begriff kommt von „gelten“ – bedeutet nicht unbedingt Bezahlung durch Münzen. Doch treten im griechisch-asiatischen Raum schon im 6. Jahrhundert v. Ch. Münzen auf. Als Geld kann, wie schon erwähnt, alles dienen, worauf eine Gemein-

schaft sich einigt. In einigen europäischen Ländern war lange das „Zeuggeld“, ein grober Wollstoff einer bestimmten Qualität, in Gebrauch. Auch die Bezahlung in Getreide war weit verbreitet, wie überhaupt solche Güter, die allgemein gebraucht wurden und nicht rasch verderben und daher eine Anhäufung und Aufbewahrung gestatteten, sich grundsätzlich als „Geld“ anboten. Eine solche Art der Bezahlung griff auch in späterer Zeit überall dort um sich, wo Metallgeld, aus welchen Gründen immer, nicht verfügbar war. So war im 17. Jahrhundert in Virginia, wo man ebenso wie in New Jersey zuwenig Münzen zur Verfügung hatte, der Tabak als Zahlungsmittel gebräuchlich. In Europa äußerst begehrt, hatte er seinen Wert und ließ sich wegen seines geringen Gewichtes auch bequem transportieren. In Europa kannte man bis ins 10. Jahrhundert noch das „Kuhgeld“, eine Währungseinheit, die aus der Zeit der Naturalwirtschaft stammte, doch schließlich nur mehr als Wertangabe galt (und sich im lateinischen Wort *pecunia* äußerte). Der Wert einer Ware wurde z.B. mit drei Kühen angegeben, wirklich bezahlt wurde sie dann mit Münzen oder mit anderen Gütern. Getreide und Kühe hatten als Geld aber auch noch eine besondere Eigenschaft, indem sie sich nämlich vermehren konnten. Man kann daher sagen: Sie trugen potentiell das Prinzip des Kapitalismus in sich, wonach Geld nicht „gehörtet“ wird, sondern „arbeiten“, das heißt sich vermehren soll. Unter diesem Aspekt erhalten auch die allegorischen Darstellungen von Ackerbau und Landwirtschaft als Motive der Geldscheine eine zusätzliche Bedeutung.

Tabakgeld, Kuhgeld oder Zeuggeld, auch Goldkörner oder Silberbatzen bedurften keiner besonderen Kennzeichnung. Erst mit den geprägten Münzen trat die Notwendigkeit eines bestimmten „Designs“ auf, das sich allerdings aus Platzmangel auf die wichtigsten Angaben wie Land, Stadt oder Herrscher beschränken mußte. Auch allegorische Gestalten verwendete man gerne, weil diese gewisse ethische oder nationale Werte symbolisierten und den Stolz der Bürger ansprachen. Im mittelalterlichen Europa verwendete man auch religiöse Motive, wie Osterlamm oder Kreuz. Im österreichischen Gebiet bedeutete eine kleeblattartige Verdreifachung eines Motivs die Heilige Dreifaltigkeit. Es gibt die Theorie, daß sich die mittelalterlichen Münzmeister dabei Anregung von den Schlußsteinen von Kirchengewölben geholt haben. Möglicherwei-

se war es aber umgekehrt, da die Münzen älter waren als die Schlußsteine der gotischen Gewölbe und – im Gegensatz zum Papiergeld – oft auch heute noch einen religiösen Nimbus haben.

Abb. 26

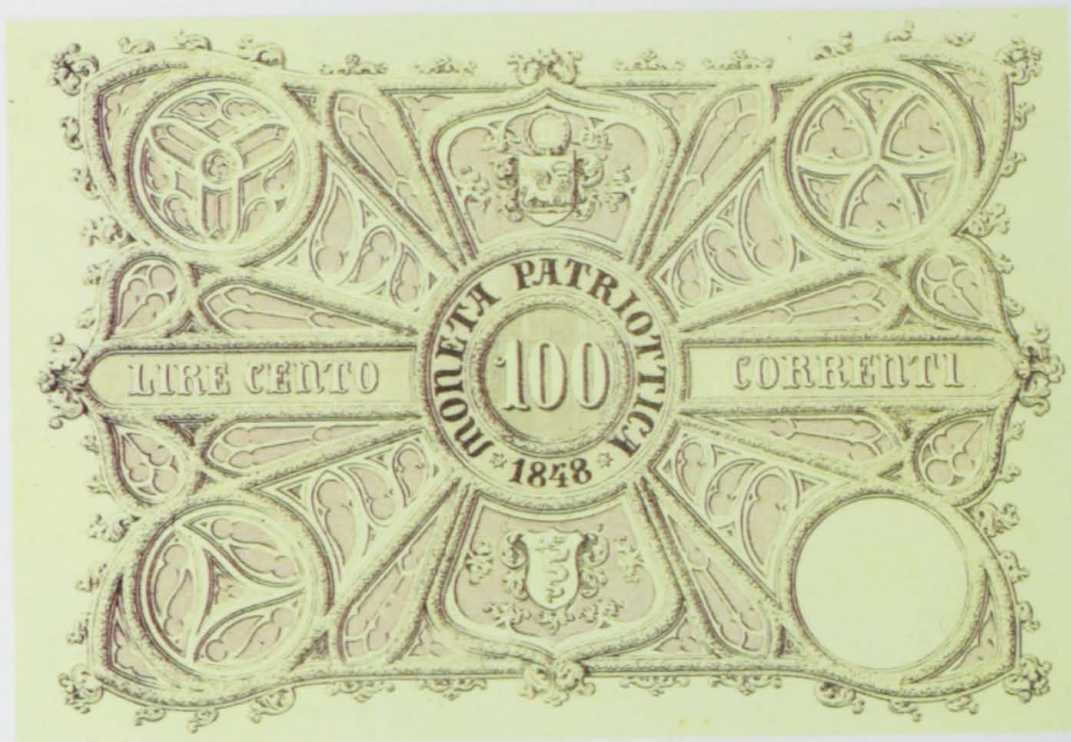
Um die ideelle Gleichwertigkeit von Münzgeld und Papiergeld (die natürlich tatsächlich nicht immer gegeben war) zu zeigen, wurden auf den Geldscheinen gelegentlich Münzen abgebildet. Auch auf den ersten österreichischen Bild-Banknoten von Peter Fendi von 1841/42 sind zwei Putti mit dem Schlagen und Verteilen von Münzen beschäftigt. Besonders einprägsam verwiesen die Dollarnoten der *Gold Bank San Francisco* auf ihren eigentlichen Wert, indem sie auf der Rückseite eine ganze Menge von Goldmünzen aufgehäuft zeigten. Um 1903 findet man auf den spanischen 500 Pesetas einen vierarmigen Merkur dargestellt, der mit einer linken Hand Geldstücke über die Welt streut, mit der anderen linken aber Banknoten, während die rechten Hände den Merkurstab und die Weltkugel umfassen.

Abb. 1

Im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gingen fast alle Länder von der Silberwährung zur Goldwährung über. Als auch Österreich als letztes europäisches Land um 1892 die Goldwährung einführt, änderte man die Versprechensklausel auf den Banknoten allerdings nicht von „Silber“ auf „Gold“, sondern auf „gesetzliches Metallgeld“. Bis zum August 1922 bleibt diese Formulierung. Einen Monat später tragen die neuen 500.000 Kronen die für den Laien mysteriöse Klausel „... zahlt gegen diese Banknote sofort 500.000 Kronen in gesetzlichen Zahlungsmitteln“. Man tastet sich offenbar an die neue Situation heran, denn mit der Gründung der *Oesterreichischen Nationalbank* im Dezember 1922 wird die Klausel aufgegeben, womit das Schein-Geld endgültig zum Geldschein wird. Künstlerisch – und das ist in diesem Zusammenhang eigentlich das Bemerkenswerte – ändert sich damit ebensowenig wie schon bei vorhergegangenen währungs politischen Zäsuren.



1 100-Daler-Note
 der Bank von
 Stockholm 1666.
 Links unter dem
 Text die Unter-
 schrift von
 Johan Palmstrück.
 (S. Texts. 12.)



2 100 Lire „Moneta
Patriottica“.
Venezianisches
Protestgeld 1848; A.
(S. Texts. 95.)



3 1.000 Pfund England 1838. Von der Bank von England abgelehnte „Bild-Note“.
(S. Texts. 96.)



4 1.000 Francs
Französisch West-Afrika 1945; VS.
(S. Texts. 100.)



5 1 Dollar der
Augusta Insurance
Bank von Georgia
1861; VS.
(S. Texts. 102.)



6 2 Dollar der
Planters Bank von
Georgia 1860; VS.
(S. Texts. 102.)



- 7 10 Gulden Wiener
Stadt Banco Zettel
1762.
(S. Texts. 106, 108,
164.)



- Unten:
8 Schachtel einer
Korsettfirma
ca. 1890.
(S. Texts. 117.)



9 20-Mark-Reichskassenschein 1882; VS. Schildhaltermotiv mit Knäblein.
(S. Texts 91, 118.)



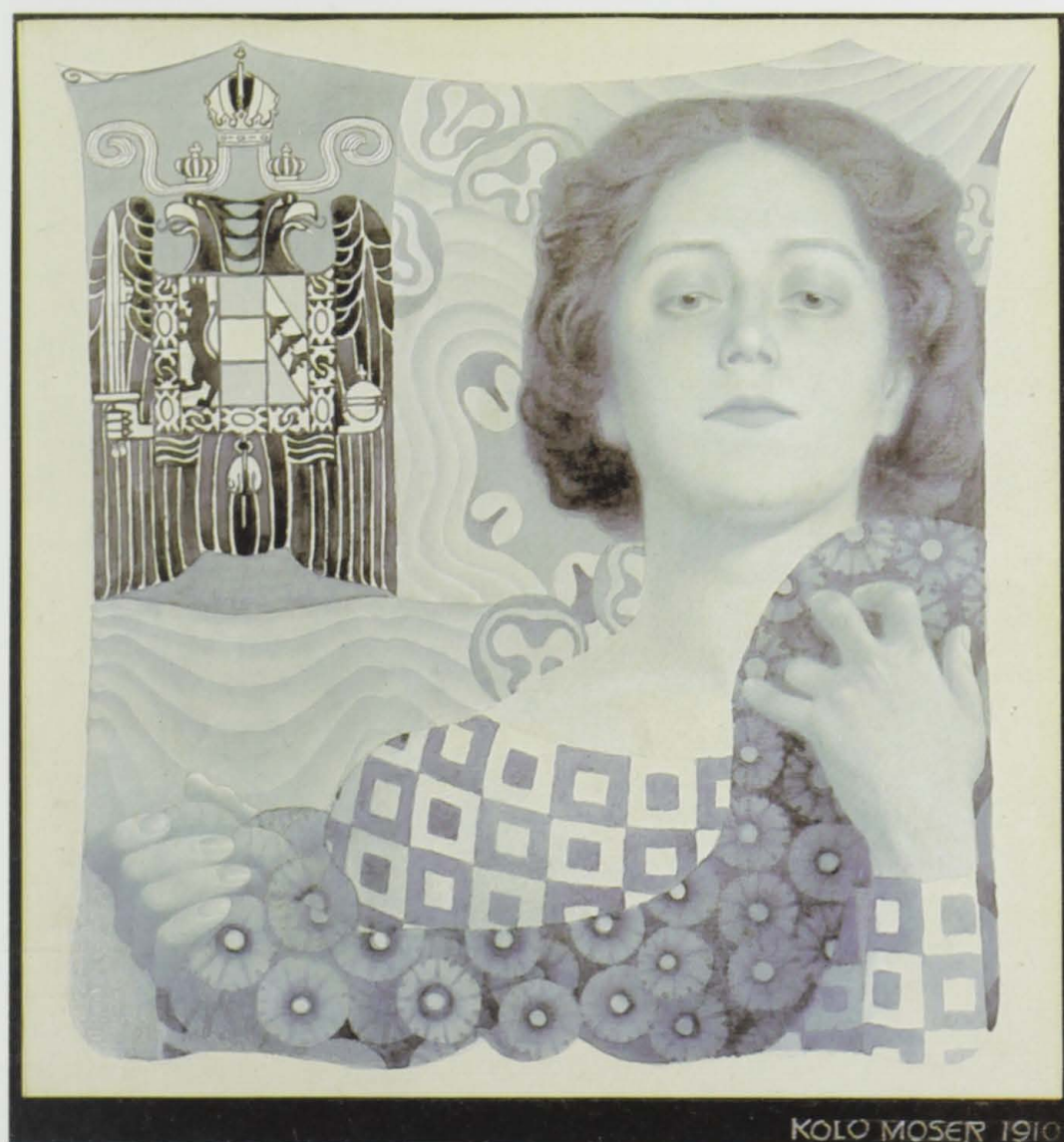
10 100-Mark-Reichsbanknote 1908;
RS. Germania unter der Eiche;
von Friedrich Wanderer.
(S. Texts. 118.)



- 11 10 Kronen 1905
(Ausschnitt),
österreichisches
Wappen; von
Pfeiffer.
(S. Texts. 124.)

Unten:

- 12 Wappenentwurf;
von Kolo Moser,
nicht verwendet;
A.
(S. Texts. 125.)





- 13 10 Gulden 1858,
„Regierung –
Parlament – Volk“;
von Karl Geiger.
(S. Texts. 126, 129,
167.)



14 100 Gulden 1863, vier allegorische Putti; von Führich. (S. Texts. 126, 128, 162, 168.)



15 10 Gulden 1864,
längsgeteilt,
drei allegorische
Männer-Halb-
figuren; von
Führich.
(S. Texts. 126, 130,
168.)



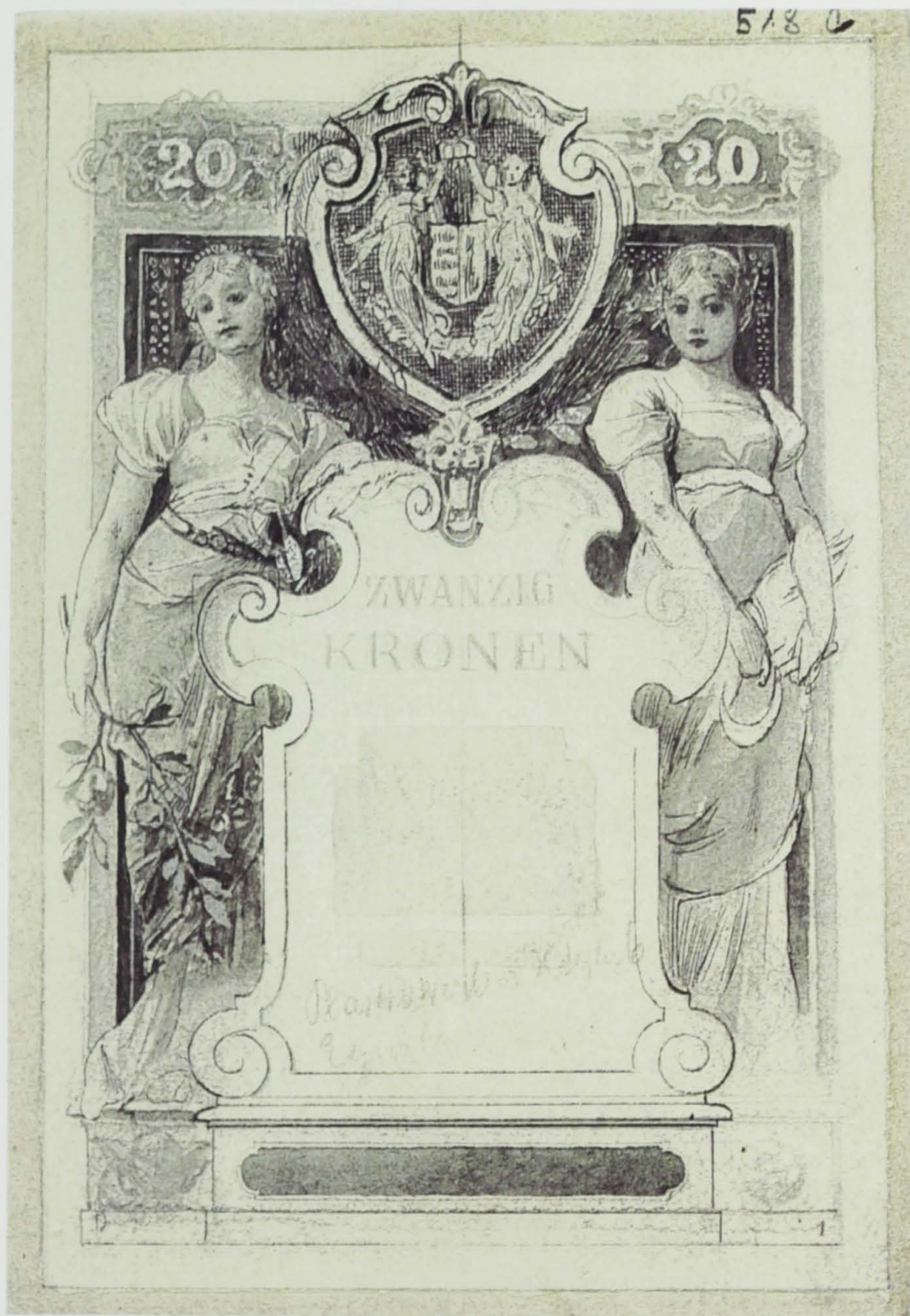
- 16 Entwurf für
20 Kronen nach
1892, links halb-
nackte Frauen-
figur, rechts
geflügelter Putto;
von Klimt; A.
(S. Texts. 134, 172.)



- 17 Entwurf für
20 Kronen
nach 1892, zwei
kniende Putti,
Kopf der Austria;
von Klimt; A.
(S. Texts. 134, 172.)

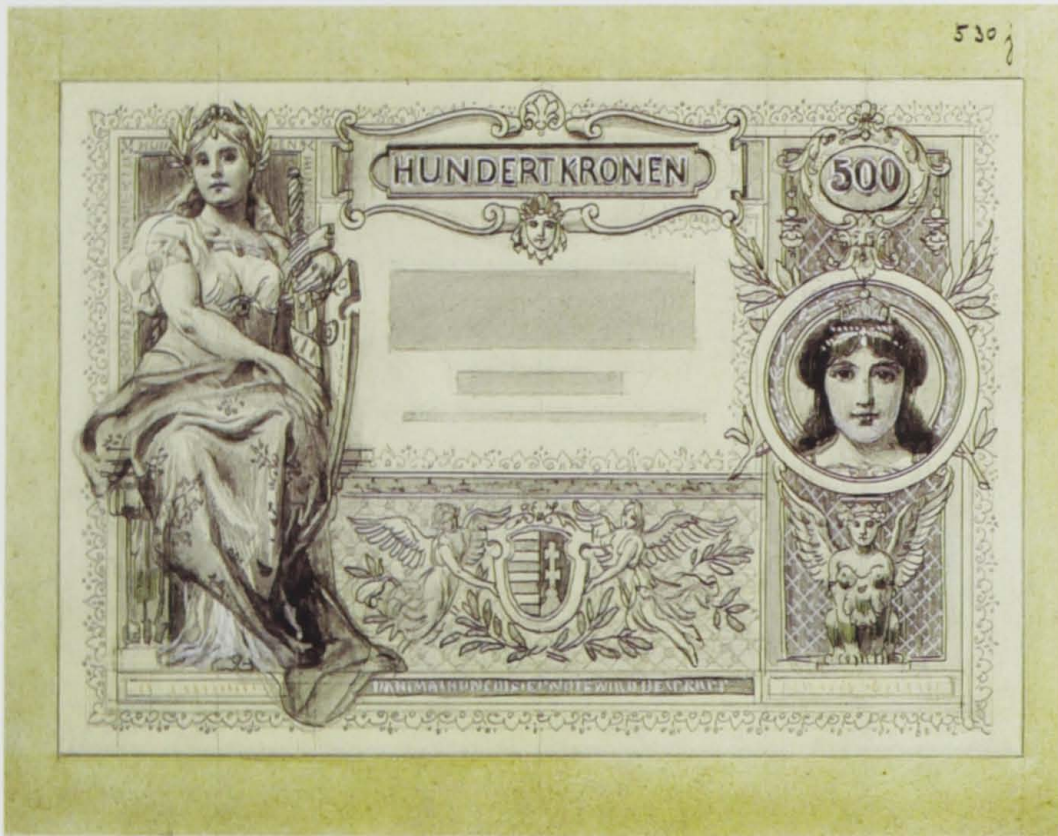
Rechts:

- 18 Entwurf für
20 Kronen nach
1892, Hochfor-
mat; Frauen in
trachtenartigen
Kleidern, Vermi-
schung von öster-
reichischer und
ungarischer Seite;
von Klimt; A.
(S. Texts. 134, 172.)





- 19 Entwurf für
100 oder 1.000
Kronen (Variante
zu Abb. 43 und zu
Farbabb. 17), mit
Kopf der
Hungaria;
von Klimt; A.
(S. Texts. 134, 172.)



- 20 Entwurf für 100 oder 500 Kronen, ohne Schriftkartusche, Vermischung von österreichischer und ungarischer Seite); von Klimt; A.
(S. Texts. 134.)



- 21 20 Kronen 1900,
ungar. Seite; von
Rössler.
(S. Texts. 135.)

Rechts:

- 22 50 Kronen 1902,
zwei allegorische
Frauenfiguren
und Jugendstil-
Kartusche; von
Klimt/Rössler.
(S. Texts. 107, 124,
137, 175.)
- 23 Entwurf zur
50-Kronen-Note
mit aufgeklebten
Bromsilberkopien;
A.
(S. Texts. 138, 175.)





24 100 Kronen 1902
(1. Preis des Wettbewerbes),
ungarische Seite
von Hegedüs.
(S. Texts. 100, 113,
139, 176.)



KUNST
WISSENSCHAFT

GEWERBE
HANDEL

25 Wettbewerbsentwurf Kennwort „Pallas“; Künstler unbekannt. (S. Texts. 141.)



26 100 Kronen 1910,
östr. Seite;
von Kolo Moser.
(S. Texts. 113, 119,
125, 142, 162, 178.)



27 Entwurf für die
100-Kronen-Note;
von Kolo Moser; A.
(S. Texts. 119, 125,
142.)



28 Entwurf für
50 Kronen; von
Kolo Moser; A.
(S. Texts. 119, 142.)



29 Entwurf für
50 Kronen; von
Kolo Moser; A.
(S. Texts. 142.)



- 30 Entwurf für
100 Kronen 1916,
„Historisierung“
der Moser-Bank-
note; von Schram;
A.
(S. Texts. 119, 144.)

Rechts:

- 31 Entwurf für
20.000 Kronen
1924, VS (Lokomo-
tive, Schiff); von
Sterrer; A.
(S. Texts. 147.)
- 32 Wettbewerbs-
entwurf für
20 Schilling,
Kennwort „Arbeit
& Erholung“ 1925;
A.
(S. Texts. 121, 149,
150.)





33 Wettbewerbs-
entwurf für
100 Schilling
1925, RS; Bauern-
leben, Hallstatt
und Gastein; von
Georg Jung; A.
(S. Texts. 149.)



34 Wettbewerbs-
entwurf für
100 Schilling 1925,
RS; Bauernleben;
von Rudolf Herr-
mann; A.
(S. Texts. 149.)



35 Wettbewerbs-
entwurf für 100
Schilling 1925, RS;
Gebäude der
Nationalbank;
von Saliger; A.
(S. Texts. 150.)



- 36 10 Schilling 1927,
VS; Handel: Mer-
kur; von Löffler.
(S. Texts. 99, 151,
273.)
- 37 10 Schilling 1927,
RS; Donaunixe,
Dürnstein,
Donauschiff.
(S. Texts. 99, 121,
151, 273.)

Rechts:

- 38 Entwurf für die
10 Schilling von
1927; von Löffler;
A.
(S. Texts. 151.)





39 5 Schilling 1927,
VS; Technik:
Knabe mit Zirkel,
Erzberg; von Junk
und Sterrer.
(S. Texts. 113, 125,
150, 151, 163, 275.)



40 5 Schilling 1927,
RS (mit Bewilli-
gung des Unter-
grundmusters); A.
(S. Texts. 121, 150,
151, 163.)



41 100 Schilling 1927,
VS; Wissenschaft:
Frauenkopf; von
Dachauer.
(S. Texts. 120, 125,
152.)



42 100 Schilling 1927,
RS; Akademie der
Wissenschaften.
(S. Texts. 121, 152.)



43 20 Schilling 1928,
VS; Landwirt-
schaft: Mädchen-
kopf, sitzender
Bauer, Sämann;
von Dachauer.
(S. Texts. 125, 152,
274.)



44 20 Schilling 1928,
RS; „Fenster-
motiv“.
(S. Texts. 152, 183,
274.)



45 50 Schilling 1929,
RS; Industrie? Der
Arbeiterstand?
von Cossmann.
(S. Texts. 127, 153.)



46 50 Schilling 1929,
RS; Karlskirche.
(S. Texts. 153.)



47 1.000 Schilling
1931, RS; Salzburg,
„Höchstpreis“
des Wettbewerbs
1925; von Zerri-
tisch.
(S. Texts. 148, 153,
163, 272, 275.)



48 1.000 Schilling
1931, VS; Frauen-
kopf mit Pallas
Athene.
(S. Texts. 125, 153,
163, 272.)



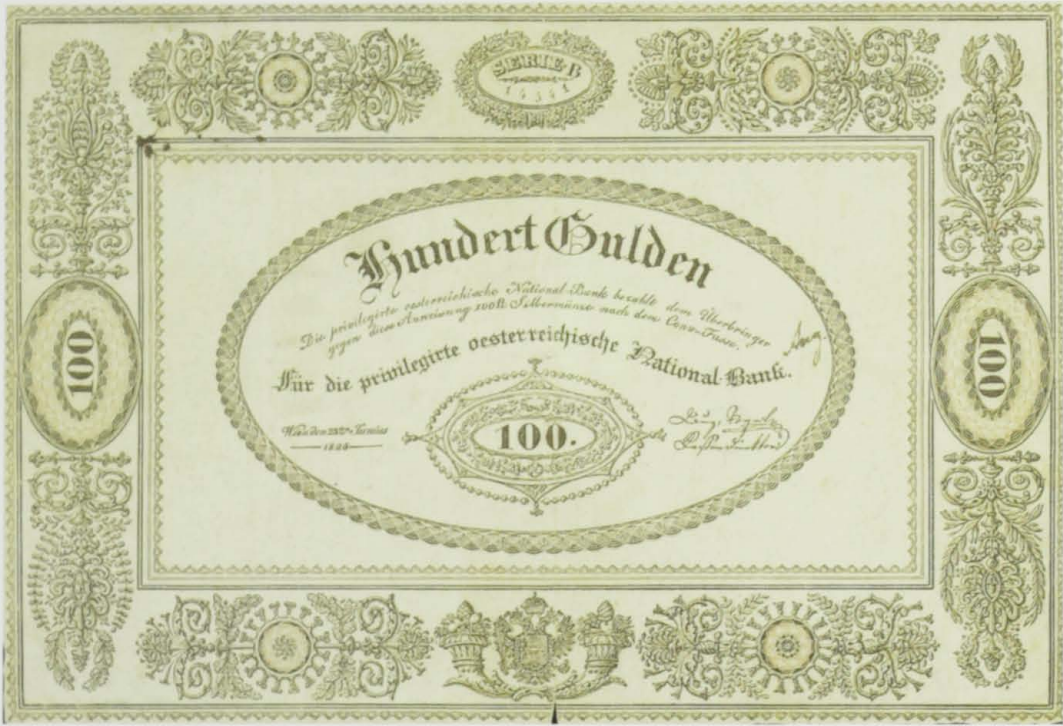
49 50 Schilling 1936;
Vorderseite von
Junk und Sterrer,
hier im Entwurf.
(S. Texts. 114, 163,
272, 275.)



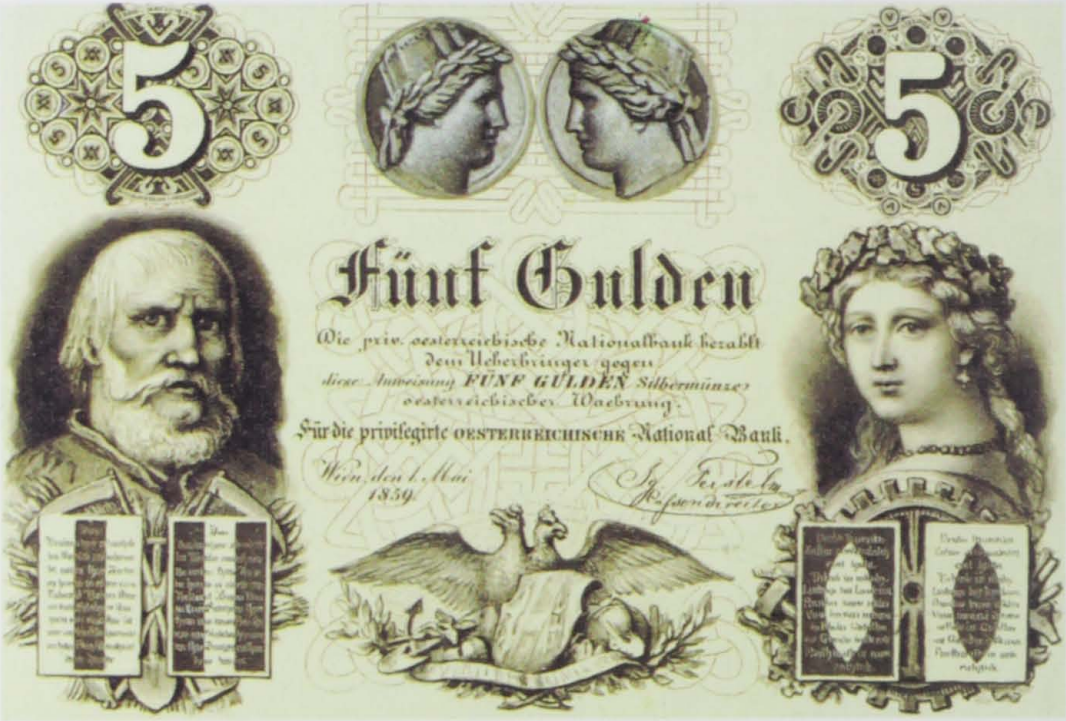
50 20 Heller Not-
geld; von Gain-
farn 1920.
(Texts. 97, 156.)



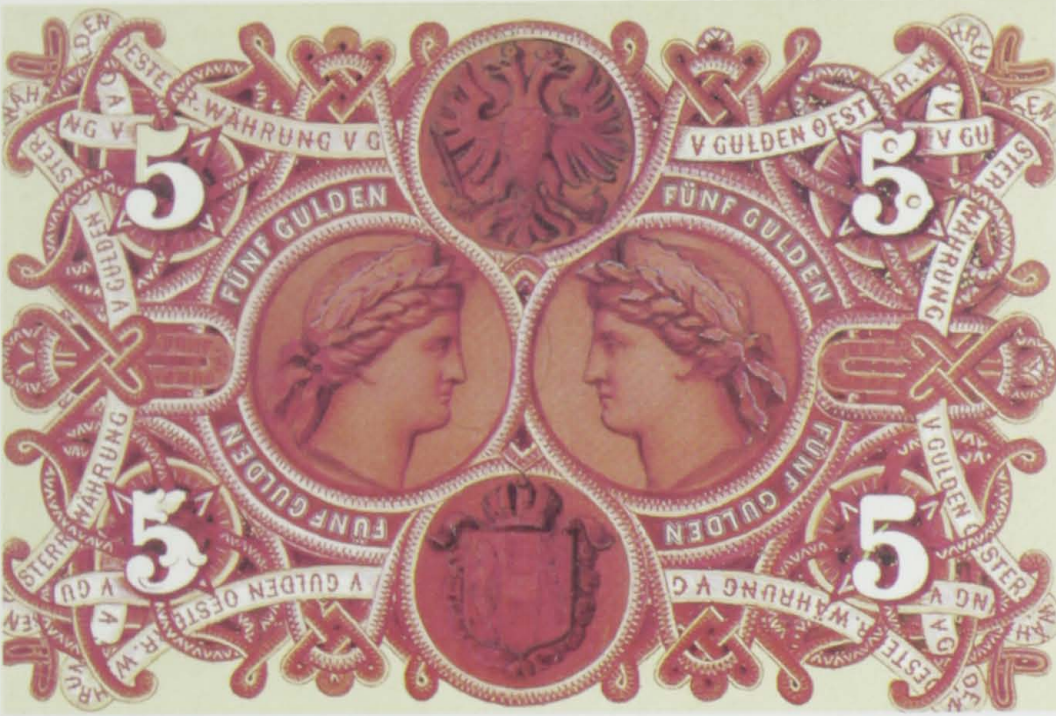
51 500 Gulden;
Wiener Stadt
Banco Zettel 1806.
(S. Texts. 164.)



52 100-Gulden-Banknote 1829; von Danzinger. (S. Texts. 165.)



53 Entwurf für
5 Gulden 1859,
Neunteilung;
Männerkopf
Ackerbau, Frauen-
kopf Industrie;
von Karl Geiger?;
A.
(S. Texts. 131, 169.)



54 Entwurf für
5 Gulden 1859, RS;
Schlingensmotiv;
A.
(S. Texts. 132, 170,
181.)



55 Entwurf für
5 Gulden 1863;
Dekorations-
gerüst; von Lauf-
berger?, A.
(S. Texts. 109, 117,
132, 161, 170.)



56 5 Gulden 1865; gedruckt aber nicht emittiert; Neunteilung, Dekorationsgerüst, Ideal-köpfe; von Laufberger? (S. Texts. 109, 131, 133, 170.)



57 10 Gulden 1881,
östr. Seite;
von Laufberger.
(S. Texts. 109, 123,
133, 162, 168, 173.)



58 100 Gulden 1881,
ungar. Seite;
von Laufberger.
(S. Texts. 123, 133,
173.)



59 1.000 Gulden
1882; zwei
Frauenköpfe,
östr. Seite; von
Eisenmenger und
Storck.
(S. Texts. 117, 123,
133, 174, 182.)



60 1.000 Kronen
1903; österrei-
chische Seite,
Rahmenkompo-
sition, asymme-
trisch; rechts ein
Frauenkopf;
„Hagenbund-
banknote“; von
Urban und Lefler.
(S. Texts. 116, 124,
138, 162, 177.)



- 61 10 Kronen 1905; (S. Texts. 110, 124, 142, 162, 178.)
östr. Seite, deut-
licher „Textilfond“,
rechts Porträt der
Prinzessin Rohan?
von Pfeiffer.



- 62 20 Kronen 1908; (S. Texts. 109, 110, 124, 162, 178, 179.)
östr. Seite, ab-
strahiertes Wap-
pen; Jugendstil-
rahmungen von
Kopf und Wap-
pen; von Pfeiffer.



- 63 20 Kronen 1913;
österreich. Seite, Stich
des Frauenkopfes
von Schirnböck
mit Signatur; von
Pfeiffer.
(S. Texts. 109, 110,
113, 144, 162, 178.)
- 64 10 Kronen 1916,
mit Allonge,
österreich. Seite; von
Pfeiffer.
(S. Texts. 109, 110,
144, 178, 180.)



65 50 Kronen 1916,
mit Allonge,
östr. Seite;
von Pfeiffer.
(S. Texts. 109, 110,
144, 178, 180.)



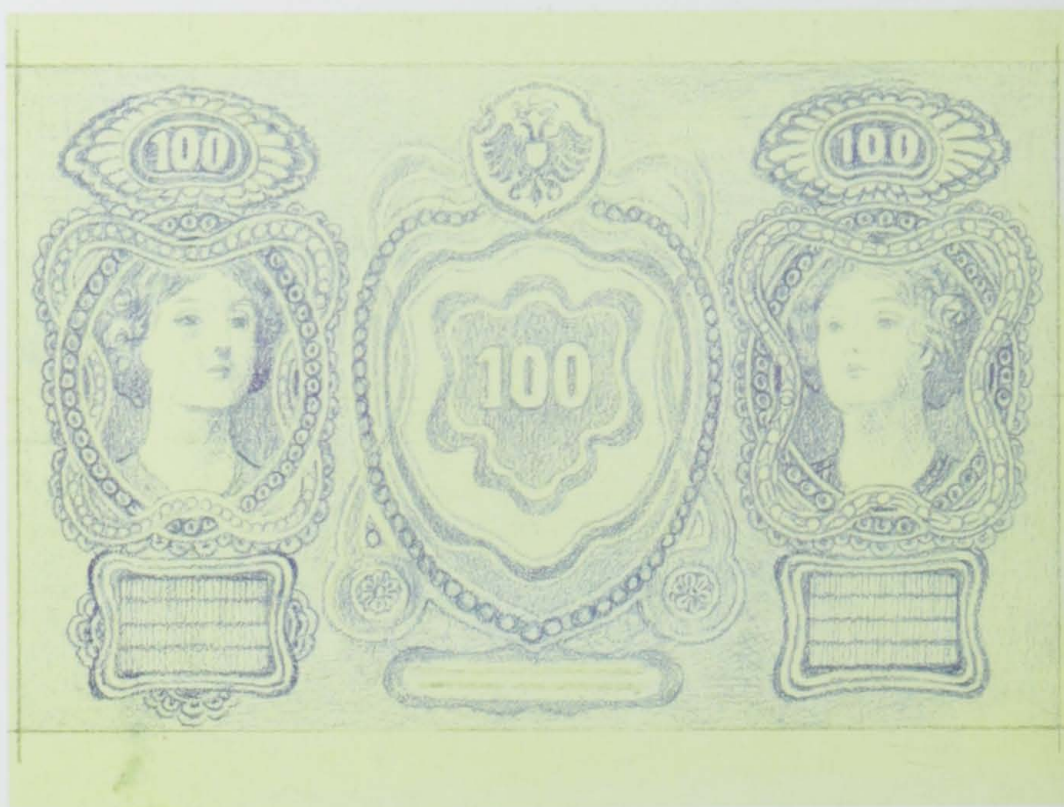
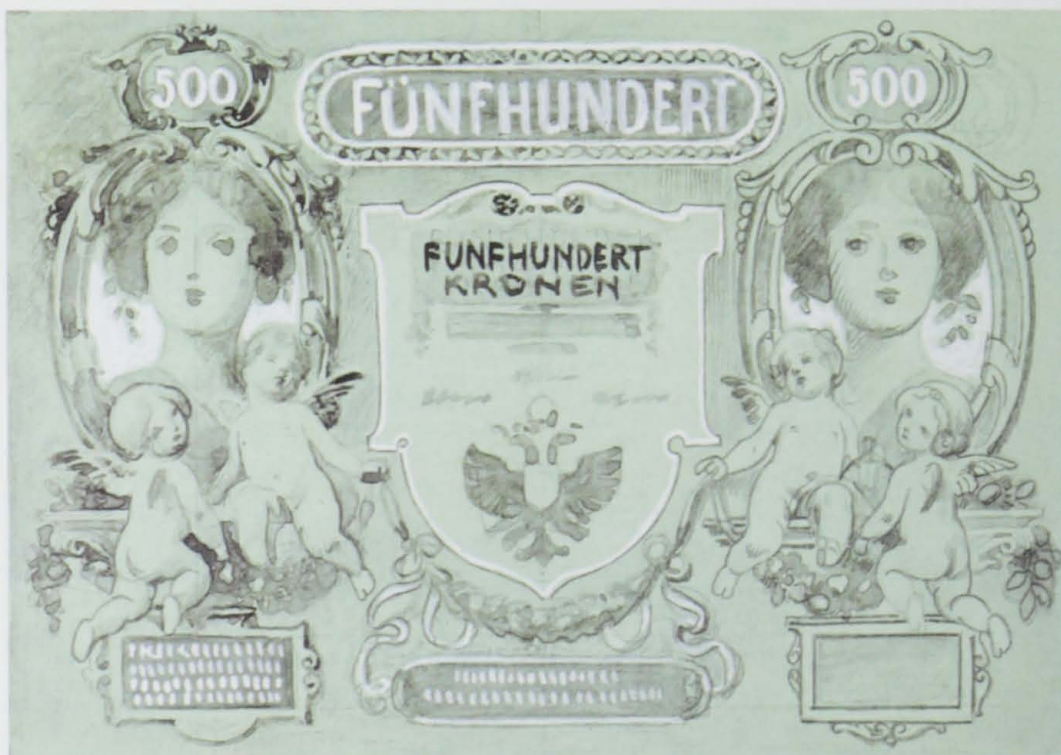
66 50 Kronen 1916,
mit Allonge,
ungar. Seite;
von Pfeiffer.
(S. Texts. 109, 110,
144, 178, 180.)



67 2 Kronen 1914, VS;
österr./ungar.
Kopf von 1881;
Ausstattung von
Pfeiffer.
(S. Texts. 182.)



68 Entwurf für die
1-Kronen-Note
1916, VS; österr./
ungar., symme-
trisch, Karya-
tidenköpfe; von
Schram oder
Rössler.
(S. Texts. 182.)





- 71 1.000 Kronen
1918; „Hagen-
bundbanknote“,
ornamentale
Rückseite, hori-
zontal geteilt;
von Junk.
(S. Texts. 162, 181,
184.)

Links:

- 69 Entwurf für
500 Kronen;
symmetrisch
zwei Frauenköpfe
mit Putti;
von Rössler; A.
(S. Texts. 101, 182.)
- 70 Entwurf für 100
Kronen; sym-
metrisch zwei
Frauenköpfe
Jugendstilrah-
men; von Rössler.
(S. Texts. 183.)



72 10 Kronen 1922,
VS; Untergrund-
muster zackig
ausgeschnitten;
von Junk.
(S. Texts. 269.)



73 20 Kronen 1922,
VS; hängendes
Jugendstilorna-
ment; von Junk.
(S. Texts. 269, 270.)



- 74 50.000 Kronen
1922, VS; Idealkopf
mit Füllhorn von
Scharn; Ausstat-
tung von Junk.
(S. Texts. 161, 269,
270.)



- 75 500.000 Kronen
1922, RS; ortho-
gonale Untertei-
lung, symme-
trisch; von Junk.
(S. Texts. 269, 270.)



- 77 Entwurf für
50.000 Kronen,
Schraffurenorna-
ment; von Junk; A.
(S. Texts. 145, 187)

Rechts:

- 78 Entwurf für deut-
sche Reichsbank-
note 500 Milliar-
den Mark 1923;
hergestellt in der
Österreichischen
Staatsdruckerei
(nicht ausgege-
ben); von Junk.
(S. Texts. 112.)
- 79 Entwurf für deut-
sche Reichsbank-
note Eine Billion
Mark 1923 (nicht
ausgegeben); von
Junk.
(S. Texts. 112.)



80 10.000 Kronen
gleich 1 Schilling
1925, RS; von Junk
(S. Texts. 146, 271.)



81 10.000 Kronen
gleich 1 Schilling
1925; VS (horizon-
tale Untertei-
lung); von Junk.
(S. Texts. 146, 184,
271.)

- 82 10 Schilling 1934,
VS; Hochformat,
Wachauerin,
Donaulandschaft;
von Brusenbauch.
(S. Texts. 154, 273.)



- 83 10 Schilling 1934,
RS; Großglockner-
gletscher,
Blumenrahmung;
von Brusenbach.
(S. Texts. 273.)





- 84 100 Schilling 1936,
VS; (nicht mittiert)
mehrfarbiger
Sammelunter-
druck, Frauenkopf
mit Landschaft,
Ausstattung von
Junk, Bildmotiv
von Seger.
(S. Texts. 105, 112,
154, 163, 276.)



- 85 100 Schilling 1947,
gedruckt in Eng-
land.
(S. Texts. 105, 112,
154, 163.)



86 20 Schilling 1946
bzw. 1948, VS; Ent-
wurf schon aus
den dreißiger Jah-
ren, Sammelun-
terdruck als Gebil-
de; Ausstattung
von Junk, Bild-
motiv von Seger.

(S. Texts. 163, 276.)



87 20 Schilling 1946
bzw. 1948, RS;
Ansicht von Wien
mit Landschaft;
Rahmenkonzept;
von Junk und
Seger.

(S. Texts. 163, 276.)



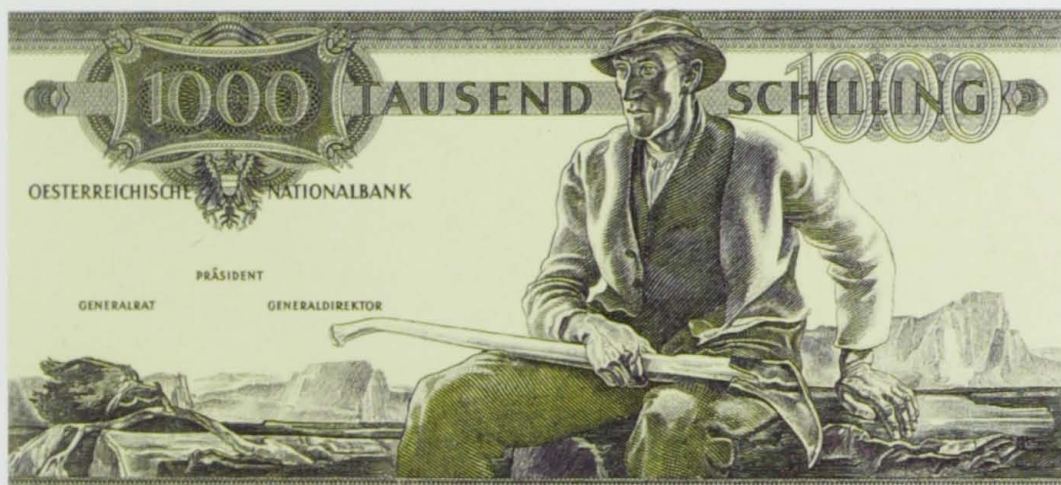
88 10 Schilling 1946
bzw. 1949, VS; von
Junk und Seger.
(S. Texts. 163, 276.)



89 10 Schilling 1946
bzw. 1949, RS; von
Junk und Seger.
(S. Texts. 163, 276.)



90 Entwurf für
100 Schilling 1930
„Art Déco“; von
Leo Frank; A.
(S. Texts. 277.)



91 1.000-Schilling-
Reservenote nach
1945, VS; Holz-
knecht; von Seger.
(S. Texts. 277.)



92 Entwurf für
1.000 Schilling
1947; Porträt
Fischer von
Erlachs; von

Unbekannt; A.
(S. Texts. 157, 277.)



93 Entwurf für
50 Schilling, VS;
Porträt Peter Rosegger, Waldheimat als Reserve-
note vorgesehen;
Blumenrahmung;
von Seger und
Renner?; A.

(S. Texts. 157, 277.)



94 100 Schilling
1949, VS; barockisierende Ausstattung; Frauenkopf im Profil, von Amadeus-Dier.
(S. Texts. 157, 279.)



95 20 Schilling 1950,
VS; barockisierende Ausstattung; Porträt von Haydn; von Amadeus-Dier.
(S. Texts. 279.)



96 10 Schilling 1951,
VS; Lipizzaner-
Bildmotiv; von
Franke.
(S. Texts. 158, 279)



97 50 Schilling 1952,
VS; Porträt von
Hedwig zum
Tobel; Ausstat-
tung von Ama-
deus-Dier.
(S. Texts. 194, 279.)



98 500 Schilling 1953, VS; Porträt Wagner-Jauregg, Rahmung aus Pflanzen und Früchten; von Renner. (S. Texts. 122, 158, 280.)



99 100 Schilling 1955, VS; Porträt Grillparzers, Rahmung aus heimatischen Blumen; von Renner. (S. Texts. 122, 157, 280.)



100 20 Schilling
1956, VS; Porträt
Auer v. Wels-
bachs, Guillo-
chenrahmung;
von Hellmann.
(S. Texts. 157, 281.)



101 1.000 Schilling
1956, VS; Porträt
Anton Bruckners,
barockisierende
Motive und
Guillochen;
begonnen von
Amadeus-Dier,
fertiggestellt von
Hellmann.
(S. Texts. 125, 157,
281.)



102 1.000 Schilling
1956, RS; Guillo-
chenbänder
dreifarbig
Tiefdruck; von
Hellmann.
(S. Texts. 157, 281.)



103 1.000 Schilling
1962, VS; Porträt
Kaplans, Guillo-
chen als Bewe-
gungssymbol;
von Hellmann.
(S. Texts. 159,
282.)

104 Der Euro.
(S. Texts. 286–293.)



Sicherheit und Image

Das Banknotendesign hat zwei getrennte, in der Praxis aber verbundene Aufgaben: erstens fälschungssicher zu sein, zweitens im Betrachter und Benützer Vertrauen zu erwecken. Die Selbstverständlichkeit, mit der wir heute einen Geldschein in die Hand nehmen, ohne an seiner Wertigkeit zu zweifeln, ist das Ergebnis eines zweihundert Jahre langen Erziehungsprozesses. Wir vertrauen darauf, daß die Marke hält, was sie verspricht, nämlich den Wert, der draufsteht. Die Vertrauensbildung geschah anfangs durch die Verwendung von Wappen und Symbolen, wie man sie schon von den Münzen her kannte. Die Zuwendung zur Bildnote bot aber wesentlich mehr Möglichkeiten, einerseits den Staat oder die Kommune und vor allem die Bank als mächtig und verläßlich zu präsentieren, andererseits aber auch den Stolz des Bürgers anzusprechen, Mitglied einer prosperierenden Gemeinschaft zu sein. Die Banknote wurde sozusagen *die* Markenware eines Landes oder einer Kommune. (Besonders lebhaft wurde dies auf den erzählerisch-historischen Motiven der amerikanischen Dollarnoten des 19. Jahrhunderts praktiziert.)

Daß der Bürger an das Versprechen (der Einlösbarkeit) glaubte, war dabei eine Sache. Eine andere war, daß die umlaufenden Geldscheine auch wirklich echt waren (und nicht gefälscht), und dies war in erster Linie eine Sorge der Banken selbst. Mit der immer häufigeren Anwendung von Papiergeld anstatt der „klingenden Münze“ vergrößerte sich das Problem der Banknotenfälschung. Ging es in der künstlerischen Gestaltung des Papiergeldes rein um seine Glaubwürdigkeit und Akzeptanz, die immer auch ein irrationales Element enthält, so hatte die sicherheitstechnische Ausstattung mit Glauben nichts zu tun. Aus der Sicht der Banken *mußten* die im Umlauf befindlichen Scheine ganz einfach echt sein, sollte die Sache funktionieren. Die eigentlich treibende Kraft des Banknotendesigns war immer das Bestreben nach Sicherheit vor Fälschungen. Man trachtete daher danach, solche technischen Besonderheiten anzuwenden, die dem Normalbürger nicht zugänglich waren. Zunächst war dies ein besonderes Papier mit Wasserzeichen und Fasereinlagerungen, eine haptisch fühlbare Trockenprägung, eine Handnu-

merierung und -Unterschrift und ab etwa 1820 auch ein besonderes Ornament, das nur durch eine spezielle Maschine hergestellt werden konnte, die Guilloche. Die handschriftlichen Notierungen (Numerierung und Unterschriften) mußte man mit zunehmendem Emissionsvolumen aufgeben. Damit wurde das Papiergeld aber erst wirklich zu jener „Maschinenkunst“, die es nicht notgedrungen, sondern wesentlich ist. In Österreich hatte man schon 1806 eine Drucktechnik entwickelt, die den zumindest teilweisen deckungsgleichen Druck von Vorder- und Rückseite erlaubte. Etwa von den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts an sind aus sicherheitstechnischen Gründen Vorderseite und Rückseite der meisten Banknoten mit Bild- oder Ornamentmotiven versehen, was den Geldscheincharakter veränderte: Hatten sie bis dahin Zertifikatscharakter wie Pfandbriefe oder Aktien, so erhielten sie nun den Charakter von Münzgeld mit Vorderseite und Rückseite, Avers und Revers.

Eine Guilloche ist zwar schwerer nachzuahmen als ein freigestaltetes Ornament, doch ist sie im (gefälschten) Detail vom Bürger (und Laien) nicht leicht vom Original zu unterscheiden. Motive jedoch, die „etwas“ darstellen, kann der Verwender wiedererkennen und unterscheiden. Die Einführung des neuen amerikanischen siderographischen Systems, einer Stahlstichttechnik, bot dazu die beste Möglichkeit: Zu Anfang des 19. Jahrhunderts entwickelte der Amerikaner Jacob Perkins eine neue Methode des Banknotendrucks, durch die es möglich wurde, einerseits feine, malerisch gestaltete Motive in Tiefdruck zu erzeugen und andererseits diese absolut gleich tausendfach zu vervielfältigen. Perkins stach die Bildmotive auf kleine, ungehärtete weiche Stahlzylinder. Erst danach wurde der Stahl gehärtet, und der Zylinder preßte nun das Motiv auf eine andere ungehärtete Stahlplatte. Da der Druck sehr hoch sein mußte, konnte man immer nur kleine Zylinder und kleine Motive in die Platte einpressen, aber man konnte den Vorgang mit jeweils anderen Motiven und Zylindern wiederholen, bis an verschiedenen Stellen der noch ungehärteten Stahlplatte die gewünschten Motive eingepreßt waren. Dann erst wurde diese Hauptplatte ihrerseits gehärtet und stand nun für den Druck einer hohen Auflage absolut gleicher Scheine zur Verfügung. Um 1820 war diese Technologie fertig ausgereift und wurde in Europa sogleich übernommen. Knapp davor hatte man in Wien die Guillochiermaschine

Abb. 36

erfunden, so daß nun, seit den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts, zwei epochemachende neue Erfindungen im Banknotendruck zur Verfügung standen.

Neben dem technischen Know-how hoffte man der Banknotenfälschung auch dadurch begegnen zu können, daß man den Verwender der Banknote, den Bürger, gewissermaßen als Kontrollinstanz mit einbezog, indem dieser „seine“ Banknoten möglichst gut kennenlernte. Heutzutage ist es üblich, daß die Bürger durch spezielle Kampagnen über die Sicherheitsmerkmale ihrer Banknoten aufgeklärt werden, als da sind: Tiefdruckrelief, Durchsichtsortament, Sicherheitsstreifen, Mikroschrift, Kippeffekt und Kinegramme. Eine solche Aufklärung war keineswegs von Anfang an üblich. Zwar machte schon in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts der damalige Oberbuchhalter der Nationalbank, Franz von Salzman, den Vorschlag, solche Bilder auf die Geldscheine zu setzen, die die Aufmerksamkeit des Benützers erregen konnten, wie etwa leicht bekleidete Frauengestalten – eine Überlegung, die für die damalige prude Epoche sicher Gültigkeit hatte. Aber gerade in Österreich befolgte man diesen Ratschlag eigentlich überhaupt nicht. Höchstens Putti oder Englein sind nackt dargestellt, allerdings auch diese immer geschlechtslos oder dezent bedeckt. Solche Knäblein, wie sie Kaiser Wilhelm 1882 auf einem aus einem Wettbewerb hervorgegangenen Reichskassenschein (ähnlich den Staatsnoten) genehmigte, gab es auf österreichischen Banknoten nicht. Führichs, Laufbergers oder Klimts Kinderfiguren waren immer von flatternden Tüchlein bedeckt.

Farbabb. 9

Gezielte Aufklärung über die Merkmale der echten Banknoten führte man erst nach dem Fälschungsboom der Kolo-Moser-Banknote um 1912 ein. Damals beschloß man, was bis heute Gültigkeit hat: den Bürger und Benützer der Banknoten in den Kontrollprozeß einzubinden. Nicht unlogisch argumentierte man, daß es allemal leichter sei, Erkennungsmerkmale für Originale anzugeben, als Erkennungsmerkmale für Fälschungen. Weiters richtete man sogar der Polizei einen eigenen Fonds für Recherchen in Banknotenangelegenheiten ein.

Die sicherheitstechnischen Innovationen betrafen zwar das Design und verliehen den Banknoten manchmal einen neuen ästhetischen Charakter, wie etwa die Einführung des Unter-

grundmusters um 1881, des „Irisunterdrucks“ um 1905 oder des „Sammelunterdruckes“ um 1936. Dennoch zeigt sich, daß die künstlerisch-stilistische Entwicklung der Banknoten dadurch weniger beeinflußt wurde, als man vermuten könnte. Manche sicherheitstechnische Elemente, wie die Durchsichtsmotive oder der Sicherheitsstreifen, verändern das Banknotenbild kaum. Auch der heute modernste Fälschungsschutz, das Kinegramm, ist nur ein verhältnismäßig isoliertes Detail, wenn man es in der Fläche beurteilt.

Noch weniger als sicherheitstechnische Merkmale prägen sich übrigens in Österreich währungspolitische Veränderungen im Stil der Banknoten aus, so daß Revolutionen in der Währungspolitik keineswegs auch Revolutionen in der künstlerischen Gestaltung der Geldscheine sind. So äußert sich etwa die Einführung der „Silbermünze österreichischer Währung“ anstatt der „Silbermünze nach dem Konventionsfuße“ um 1857 im Banknotenbild ebensowenig wie der Übergang von der Krone zum Schilling, und letztendlich schließt auch der Euro in mehrfacher Hinsicht an den optischen Charakter der österreichischen Banknoten an.

Die Einführung des Bildmotivs hatte also zunächst in erster Linie sicherheitstechnische Gründe. Doch wenn diese Motive mit sympathischen Assoziationen verbunden sind – um so besser. Dieser pragmatische Zweck, durch Bilder eine höhere Banknotensicherheit zu erlangen, könnte auch durch „irgendwelche“ Bildmotive erreicht werden, doch so wurde die Sache nicht aufgefaßt. Vielmehr verband man mit dem sicherheitstechnischen Aspekt von vornherein auch das Bemühen, sich selbst (das heißt die Bank und den Staat) als vertrauenswürdig zu präsentieren. Und da ästhetische Objekte die Aufmerksamkeit und Sympathie der Menschen i. a. stärker ansprechen, spielt auch die Schönheit eine nicht zu unterschätzende Rolle. Im modernen Designjargon würde man dies als „Markendesign“ bezeichnen. Man bemüht sich um ein Design, welches die eingefahrenen Sehgewohnheiten der Menschen berücksichtigt und daher weniger zukunftsweisend als konservativ orientiert ist. Dies und die Tatsache, daß zwischen den einzelnen „Werken“ oft mehrere Jahre liegen, hat vermutlich mit dazu beigetragen, daß man bis jetzt zu gültigen Kriterien für diese spezielle Kunst noch nicht wirklich vorgedrungen ist.

Die Banknote als Marke hatte stets die gleiche Aufgabe: die Qualität des „Inhaltes“ möglichst *glaubhaft* zu symbolisieren. Denn was die Menschen des einen Kulturkreises ansprach, was ihnen richtig erschien – nicht im Sinne eines Realitätsvergleiches, sondern im Sinne ihrer Weltanschauung –, das konnte in anderen Ländern irritieren. Daß die ästhetische Akzeptanz nicht unbedingt mit der kulturellen einhergeht, mußte die *Oesterreichisch-ungarische Bank* einmal während des Ersten Weltkrieges zur Kenntnis nehmen, als sich die Tatsache, daß sich auf den österreichischen Banknoten immer der Idealkopf einer jungen Frau befand, in den besetzten Gebieten Albaniens und Montenegros in einem Disagio der Banknoten gegenüber den Silbermünzen niederschlug. Man konnte sich nicht vorstellen, daß der Kopf einer unbekannten jungen Frau gleich viel wert sein sollte wie der Kopf eines Mannes oder gar des Kaisers. „Und hat der Albaner“, lautete ein diesbezüglicher Bericht, „deshalb kein Vertrauen zu den Banknoten, weil sie statt des Bildes des Kaisers Köpfe von dort eine mindrige Rolle spielenden Weibern aufweisen.“ In diesem Zusammenhang war damals im Vorstand eine (leider im Detail nicht überlieferte) Diskussion darüber geführt worden, ob man nicht eher männliche Idealköpfe anstatt der bisher stets weiblichen verwenden solle, und man kommt zu dem protokollarisch kurzgefaßten Ergebnis: „Männerköpfe sind Frauenköpfen vorzuziehen.“ In Wirklichkeit allerdings blieben in den nächsten Jahren und Jahrzehnten doch die Frauenköpfe in der Mehrzahl – bis man nach dem Zweiten Weltkrieg dazu übergeht, anstatt der Idealköpfe Porträts von bedeutenden Persönlichkeiten abzubilden. Dann dominieren zahlenmäßig die Männer.

Was in den Sitzungen der *Oesterreichisch-ungarischen Bank* zu jener Zeit diskutiert wurde – den kulturellen Reizfaktor „Frauenbild“ auszuschalten –, ist aus zweifacher Sicht interessant: Zunächst ist es ein dokumentiertes Beispiel dafür, daß die Banknotenhersteller auf eine Verweigerung aus dem Volk reagieren mußten oder zumindest wollten, denn das Problem löste sich nach dem Krieg auf andere Weise. Weiters zeigt es, daß eine Schwächung des „Markenvertrauens“ viel ernstere Folgen hat als eine bloß ästhetische Kritik, wie sie ja immer wieder geübt wurde, und daß nicht nur mangelnde Fälschungssicherheit eine Gefahr darstellt, sondern daß auch

eine nur kulturell erklärbare Antipathie Irritationen hervorrufen kann, die den Wert der Banknote mindern. Gerade dies war der Nationalbank als Institution des Vielvölkerstaates Österreich zweifellos von Anfang an bewußt, weshalb man auch stets nationale Anspielungen vermied. (Dies wird im Kapitel über die Motive der Banknoten noch ausführlich dargestellt werden.)

Ein ähnliches Problem unter anderen Vorzeichen hatte um die Jahrhundertwende die finnische Notenbank: Finnland gehörte bekanntlich bis 1917 zu Rußland, hatte aber eine eigene Währung und ab 1855 auch eine eigene *Bank von Finnland* in Helsinki. Diese brachte in Zusammenarbeit mit der englischen Firma *Bradbury, Wilkinson & Co.* 1898 eine Mark-Serie heraus, die die russische Regierung wegen der abgebildeten nationalen Symbole als allzu selbstbewußt und unabhängig für ein abhängiges Land empfand. Um 1907 beauftragte man daher den damals bereits sehr renommierten Architekten und Designer Eliel Saarinen, solche Banknotenbilder zu entwerfen, die einerseits etwas charakteristisch Finnisches zeigten, andererseits damit Rußland nicht provozieren konnten. Saarinen ersetzte die nationalen Symbole wie die Finlandia und den Löwen durch kulturelle Symbole, wie etwa den Föhrenbaum, der traditionell-gefühlsmäßig im Volk verankert war.

Abb. 2,3

Der „Warencharakter“ der Banknoten könnte bezweifelt werden, weil die Bevölkerung eines Landes doch weder die Wahl noch überhaupt verschiedene Angebote zu haben scheint. Weder Angebot und Nachfrage, noch die Freiheit des Konsumverzichtes scheinen gegeben. Dennoch ist die Bevölkerung selbst jene Macht, die letztendlich entscheidet, ob eine Geldform „funktioniert“ oder nicht. Abgesehen von den Steuern, die der Staat oder ein Herrscher in ganz bestimmter Abgabeform verlangen, ist es letztlich den Bürgern selbst überlassen, was sie untereinander als Zahlungsmittel im Binnenverkehr gelten lassen, denn das Währungsgeld muß nicht zugleich auch das Handelsgeld sein. Der österreichische Mariathesientaler von 1780 wird bis heute noch unverändert geprägt und kursierte bis in jüngste Zeit noch in den Ländern der einstigen Levante als die beste Handelsmünze, weshalb er auch „Levante-taler“ genannt wird. Auch das „Moneta Patriottica (oder Patriottica)“, das verschiedene oberitalienische Städte aus Protest gegen die österreichische Fremdherrschaft druckten und verwendeten, war

Abb. 4

„Handels geld“ und beruhte allein auf dem Übereinkommen der Bürger. Nicht nur prägte man um 1848/49 in Venedig und Mailand eigene Münzen, sondern die Aufständischen gründeten sogar eine eigene „Nationalbank“ für die Lombardei und Venedig, wo man Papiergeld druckte, für welches wohlhabende Bürger die Garantie abgaben. Ähnlich beruhte auch das „Notgeld“, das in Kriegszeiten immer wieder das fehlende Münzgeld ersetzen mußte, auf der Übereinkunft der Bürger. (Daß die Bildmotive des österreichischen Notgeldes im und nach dem Ersten Weltkrieg das Aussehen der Schilling-Banknoten nicht unwesentlich beeinflußten, ist an anderer Stelle darzustellen.) Als um 1931 die neue spanische Republik nur jene Banknoten für gültig erklärte, auf denen das Porträt des Königs Alphons XIII. mit dem Republikstempel überstempelt war, kümmernten sich die Bürger nicht darum, sondern akzeptierten untereinander weiterhin auch die ungestempelten Banknoten. Das geographisch aktuellste derartige Ereignis der freien Wahl der Zahlungsmittel spielte sich in den letzten Jahren in den Kriegswirren im ehemaligen Jugoslawien ab, wo der Dinar zwar die offizielle Währung war, die Bevölkerung ihre Geschäfte aber lieber in amerikanischen Dollars und Deutschen Mark abwickelte.

Farbabb. 2

Das Papiergeld-Pendant zum Mariatheresientaler ist der Dollar, der fast überall auf der Welt als Handels geld Verwendung findet. Nicht zuletzt das Faktum der weltweiten Verwendung des Dollars macht es der amerikanischen Regierung auch fast unmöglich, die heute in Umlauf befindlichen Dollarscheine, obwohl keineswegs fälschungssicher, durch neue zu ersetzen.

Ob es sich um die 10 Gulden von 1860, die 100 Mark von 1908 oder die 10 Schilling von 1934 handelte, deren formale und kompositorische Lösungen nicht unterschiedlicher sein könnten, die Aufgabe war immer, den Menschen der jeweiligen Zeit und des jeweiligen Landes nicht durch Worte, sondern durch einprägsame Bilder das Gefühl zu vermitteln, daß diese Banknote etwas bedeutet, was hinter den Kronen, Schilling, Dollar, Mark oder Lire steht: das vertrauenerweckende Wir des Staates, mit dem sich das Ich des Bürgers identifizieren kann.

„Ein Bild mit einer Note in der Mitte“

Eigentlich trugen ja auch die Münzen schon Bilder aufgeprägt, da sie sich seit eh und je vor allem durch Symbole und Bilder deklarierten und oft auch keinen ziffernmäßigen Nennwert trugen, weil dieser sich aus Material und Größe ergab. Vor allem die „Handelsmünzen“ wie der Mariatheresientaler, die im Gegensatz zu den nur im Binnenverkehr verwendeten „Währungsmünzen“ international kursierten, trugen sozusagen ihren Wert in sich. Das Münzdesign war ein sehr logisches: Einerseits war es notwendig, daß auch Menschen, die nicht lesen konnten, die Münzen auf den ersten Blick erkennen und unterscheiden konnten, andererseits erlaubt die Größe einer Münze nicht, mehr als zur Kennzeichnung notwendig einzuprägen. Auf der Vorderseite (Avers) befand sich meist eine allegorische oder sagenhafte Gestalt oder der Herrscher, entweder in Ganzfigur oder nur Kopf oder Brustbild, auf der Rückseite (Revers) Wappen-, Herrschafts- oder Siegesymbole. Die Schrift lief außerhalb des Bildes rund um den Rand.

Abb. 21

Die Einführung des Papiergeldes anstatt der höheren Münzwerte verlangte an sich keineswegs, den Papierschein wie die Münzen mit einem Bild zu versehen. Und man ist zunächst auch nicht auf eine solche plagiative Idee verfallen, da das Papier ja kein „Geld“, sondern nur ein Versprechen darstellte, und Versprechen gab man schriftlich und unterschrieben. Der geschriebene Text (und nicht ein Bild) war daher das logische Verfahren.

Als man in den zwanziger und dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts das Papiergeld zusätzlich zu den guillochierten Sicherheitsornamenten auch mit Bildern zu versehen begann, um so verschiedene Drucktechniken zu vereinen und die Fälschung zu erschweren, erregte dieser Gedanke zunächst Befremden. Das Direktorium der *Bank von England*, der damals renommiertesten Bank, lehnte einen solchen Vorschlag schlichtweg ab und bezeichnete den Entwurf verächtlich als „Bild mit einer Note in der Mitte“ – was im Grunde genommen ja stimmte. Der Text wird nun, anders als bei den Münzen, nicht mehr an den Rand bzw. um den Rand gesetzt, sondern in die Mitte des Scheines. Die Legende des Papiergeldes ist ja das Wichtigste und nennt erst seinen Wert, der

Farbabb. 3

kein materialbestimmter innerer wie bei den Metallen sein kann. Der objektive Metallwert der Münzen hatte Betrüger immer wieder zum „Kippen“ von Münzen verführt, indem sie die Ränder ein wenig beschnitten und so das Gewicht der Münze reduzierten (bis man um 1700 die „Rändelung“ einführte). Dieses Problem hatte das Papiergeld allerdings nicht, denn mit abgeschnipselten Rändern hätte man beim besten Willen nichts anfangen können.

Der Übergang von der schriftlichen, ornamentierten Banknote zur mimetischen geschah nicht sprunghaft. Vielmehr wurden die mimetischen Motive zunächst als einzelne Bildchen abwechselnd mit freien Ornamenten und Guillochen auf die Fläche gesetzt. Die Entwicklung ging in den einzelnen Staaten bzw. Banken unterschiedlich vor sich. Die frühesten Bildmotive findet man auf den Dollarnoten in Amerika. Österreich hat sich rasch umgestellt, Spanien und vor allem England haben lange an der konservativen Textnote, nur durch einzelne Motive bildlich akzentuiert, festgehalten. Deutschland war noch kein vereinigtes Reich, und die einzelnen Länder und Kommunen stellten sich unterschiedlich zur Bildnote. Die *Pommersche Ritterschaftliche Privatbank zu Stettin* gestaltete bereits in den zwanziger Jahren die ganze Fläche eines 1-Reichsthaler-Bankscheins als Bild mit einer Wiesen-, Stadt- und Flußlandschaft mit Segelschiffen und mit der Silhouette von Stettin im Hintergrund. Solche gänzlich als Bild aufgefaßte Geldscheine sind allerdings selten. Die topographische Landschaft oder das Städtebild treten vor allem dort auf, wo Geldscheine nur für eine kleine geographische Region Gültigkeit haben. In Österreich ist dies auf dem Notgeld unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg der Fall, welches verschiedene Städte oder auch Bundesländer selbst herausgaben und wo sich diese Regionen sozusagen bildhaft legitimierten. Von dort erst dringt die österreichische Landschaft auch auf die offiziellen Banknoten ein – eine Landschaft, die nun nicht mehr viele Länder umfaßte wie zur Zeit der Monarchie, sondern die nun erstmals wirklich „österreichisch“ war.

Abb. 8

Abb. 5

Farbabb. 50

und Abb. 67

Die Ikonographie des Geldes

Die Größe des Papiergeldes, die die von Münzen um ein Vielfaches überschreitet und daher genügend Raum für Text, Ornament und Bild bietet, ermöglichte viel komplexere „Mitteilungen“ an den Bürger, eine differenziertere Propaganda und Sinngebung als die Münzen. Erst jetzt konnte sich eine Ikonographie des Geldes entwickeln, eine profane Ikonographie, die zwar auf alte Personifikationen und Allegorien zurückgriff, diese jedoch national, kommunal oder geographisch umdeutete.

Die Bemerkung Franz von Salzmanns über das Nackte auf den Banknoten macht auch darauf aufmerksam, daß das Papiergeld im Gegensatz zu den schon älteren Wertpapieren bereits für alle Bürger in Verwendung stand, also demokratisch war im Sinne Benjamin Franklins und daher auch ein „demokratisches“ Design erforderte. Unter diesem Aspekt sind die öffentlichen Abbildungen von nackten oder halbnackten Menschen tatsächlich etwas Ungewöhnliches gewesen. Bis dahin war dies der elitären freien bildenden Kunst vorbehalten, die ausschließlich von den gehobenen Klassen rezipiert wurde, und daneben den deftigen Graphiken, die unter der Hand für den kleinen Mann kursierten und keineswegs gesellschaftsfähig und „demokratisch“ waren. Nun aber trat das Nackte (oder doch eher: die leichtbekleidete weibliche Gestalt) plötzlich auf Dokumenten auf, von den Staaten oder Kommunen sanktioniert und der ganzen Gesellschaft, jung und alt, Mann und Frau zur Betrachtung sozusagen aufgenötigt. (Man ging davon aus, daß man es sich nicht ungern aufnötigen ließ.) Sehr freizügig gestaltet waren die 10 Thaler der Danziger Bank von 1857.

Abb. 6

Von Beginn der bildlichen Banknotengestaltung an verwendete man gerne die allegorischen Frauenfiguren der Länder, Staaten oder Städte. Fast alle Länder setzten zunächst die (weiblichen) Personifikationen ihrer Landes- oder Städtenamen auf die Vorderseite der Banknoten: die Hibernia, die Svea, die Britannia, die Austria, die Hungaria, die Frankofordia. Gruppen von allegorischen Gegenständen wurden hinzugefügt. Ähren oder Sicheln als Allegorie des Ackerbaues, Anker für die Seefahrt, Schiffe, Merkurstab und Transportballen für den Handel, Zahnräder, Ambos und Hammer, auch

Abb. 20

Schlote für Handwerk und Industrie, weiters Pinsel und Palette, Meisel, Lyra oder Harfe für die Künste u.s.w. Solche Symbole waren international und den Menschen teilweise seit Jahrhunderten geläufig. Manche bürgerliche Berufe hatten ja selbst schon uralte Symbole, oft von den mittelalterlichen Zünften übernommen, wie der Bergmann mit Schlägel und Eisen.

Auch die Flüsse und Meere des Landes stellte man durch allegorische Figuren dar und übernahm damit eine schon aus der Antike bekannte Personifizierung der Gewässer durch Götter oder gottartige Figuren. Damit verwies die Banknote zugleich auf die geographische Identität, auf die „Wirklichkeit“ ihres Landes oder, wo es noch keine *nationalen* Banken gab, ihrer Kommune. Manchmal erinnerte man auch an historische Ereignisse, die für das Entstehen des Landes oder der Stadt besondere Bedeutung gehabt hatten. (Dies ist besonders beim Dollar der Fall.) Gern stellte man kollektive Tugenden der Bürger dar, wie Fleiß und Bildungseifer, und zugleich auch die Institutionen, die die gedeihliche Entwicklung dieser Tugenden garantierten, Gesetz und Wehrhaftigkeit. Und schließlich fanden auch jene einzelnen gesellschaftlichen Subsysteme eine neue Ikonographie der Harmonie, deren kompliziertes Zusammenspiel erst dem 19. Jahrhundert bewußt geworden war: Wissenschaft und Bildung, Technik und Industrie, die Landwirtschaft, die Kunst und schließlich der Handel, der in der Praxis alle diese Bereiche verband. Denn es war ja schließlich der Handel der eigentliche Anlaß, sozusagen der Vater des Geldes. So kann man sagen, daß die Figur des Merkur oder das Symbol seines schlangenumwundenen Stabes, des Kerykeion, zugleich das Geld selbst bedeutet. Lange Zeit verband man die Figur des Merkur mit sichtbaren Notwendigkeiten des Handels (nämlich Verpackung und Transport), wie Schiffe, Schiffsballen oder Eisenbahn. Auch die 10 Schilling von 1927 – übrigens die erste österreichische Banknote mit einer Landschaft auf der Rückseite – symbolisieren den Handelsvorgang durch ein Donauschiff. Später wird die Geldwirtschaft nicht mehr durch den realen Vorgang des Transportes dargestellt, sondern durch den geistigen Vorgang der Wissenschaft. Die heute in Umlauf befindlichen 100 Schilling zeigen zusammen mit dem Symbol des Merkurstabes das Porträt des Volkswirtschaftlers Eugen Böhm von Bawerk, der einer der Begründer der „österreichischen

Abb.29

Abb.6

Farbabb.36
und 37

Schule“ der Volkswirtschaft war und sich besonders mit dem Problem des Kapitalzinses befaßt hat. Auf der Rückseite ist bezeichnenderweise das Gebäude der Akademie der Wissenschaften abgebildet.

Die gesellschaftlichen Subsysteme griffen in der Wirklichkeit des industriellen 19. Jahrhunderts keineswegs immer friedlich ineinander, sondern waren in Bewegung und Unruhe. Die Einführung der Bildnoten bot ein neues öffentliches Medium für den Staat oder für die Kommunen und Banken, zumindest auf den Geldscheinen die Harmonie der Gesellschaft darzustellen. Die durch Männer, öfters aber durch Frauen- oder Kindergestalten personifizierten unterschiedlichen Lebenssphären beschworen auf den öffentlichsten aller Dokumente die Harmonisierung der in Unruhe geratenen Gesellschaft des Industriezeitalters: Wissenschaft und Bildung als Frauengestalt, die ein Kind das Lesen lehrt; die Industrie durch Werkzeuge, vor allem Zahnräder, aber auch durch rauchende Schlote und durch einen kraftvollen, oft halbnackten Mann; die Landwirtschaft durch Ährenbündel, Sichel und Pflug und durch einen pflügenden Bauern; den Handel durch den klassischen Merkurstab oder durch Merkur selbst und durch ein großes verschnürtes Schiffsbündel, aber auch durch Übersee- oder Flußdampfer, da, wie erwähnt, Handel und Verkehr oft in eins gesetzt wurden, besonders auf den amerikanischen Dollarnoten auch durch die Eisenbahn.

Verglichen mit den Münzen entstand auf dem Papiergeld also eine variantenreiche Ikonographie, die den Staaten und Ländern eine ganz neue Möglichkeit bot, sich darzustellen. Besonders gern setzte man Kunst und Industrie einander gegenüber als Symbol der Zusammengehörigkeit auch gegensätzlicher Aufgabenbereiche. Aber auch Vorurteile und Attribuierungen flossen als Harmoniemotive ein, wie etwa die Aktivität des Mannes mit dem Symbol der Sonne und die Passivität der Frau mit dem Symbol des Mondes auf einem deutschen 20-Mark-Schein von 1915. Die Kolonialmächte demonstrierten ihre Eintracht mit den beherrschten Völkern, indem man die beschützende und belehrende Rolle der Kolonialherren gegenüber den Eingeborenen bildhaft erzählerisch darstellte. Dabei war die allegorische Frauengestalt eines der bevorzugten Motive. Vor allem in den afrikanischen Kolonien der Europäer wurden gerne die natürlich-nackten Eingeborenen abgebildet, in Gegenüberstellung mit den (immer bekleideten) Europäern.

Farbabb. 24

Abb. 50

Abb. 7

Farbabb. 4

Beliebte Harmoniemotive waren Putti oder Englein. Ähnlich wie die Handwerkssymbole oder die Personifikationen der Gewässer hatten auch diese sympathischen Kinderfiguren schon jahrhundertlang Tradition in verschiedenen Rollen. Manchmal sind sie nur liebliches Beiwerk, gewissermaßen als lebendige Verzierung. Meist haben sie aber allegorische Funktion, indem sie verschiedene Handlungen verrichten oder als Träger von symbolhaften Gegenständen fungieren. In Österreich spielten sie vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die ja noch vom biedermeierlichen Geist geprägt war, eine wichtige Rolle zur Lobpreisung einer (stets profanen) Figur oder als Personifikationen von Berufen. Allerdings findet man sie auf den Entwürfen der Künstler viel häufiger, als sie dann tatsächlich auf die Banknoten übernommen wurden – ein Faktum, das immerhin erwähnenswert ist. Noch um 1920 gibt es solche Vorschläge von Rudolf Rössler und anderen.

Abb. 59

Farbabb. 69

Vermutlich stand der formale Drang zur Symmetrie, der auf den Banknoten immer wieder und vor allem im 19. Jahrhundert vorherrscht und der inhaltliche Drang zu Harmoniedarstellungen, der von sich aus auf Gegenseitigkeit, „Symmetrie“, verweist, in Zusammenhang, so daß Formvorstellung und Inhaltsvorstellung sich hier trafen.

Im zweiten Drittel des 20. Jahrhunderts besinnen sich fast alle Länder auf ihre „großen Männer“ (erst spät auch auf die Frauen), so daß die Banknoten nun ein national-historisches Element bekommen. Denn im Gegensatz zu den „internationalen“ allegorischen Figuren wäre es undenkbar, daß mehrere Länder die gleiche Persönlichkeit verwenden. (Anton Bruckner und Johann Strauß etwa gehören ausschließlich den Österreichern, auch wenn ihre Musik in allen Ländern gehört wird, und man würde vermutlich weniger geehrt als irritiert sein, wenn ein anderes Land das Porträt von Strauß auf eine Banknote setzen würde.) So hat das Papiergeld im 20. Jahrhundert eine ausgesprochen nationale Ikonographie ausgebildet, die nun mit dem Euro mit einem Schlag ein Ende findet.

Sonderfall Dollar

Die Tatsache, daß der amerikanische Dollar sich gewissermaßen als Weltwährung behauptet, erfordert einen kurzen Blick auf diese Banknoten, zumal auch die wichtigste technische Vorbedingung für die Entstehung der Bildnoten, das siderographische System, eine amerikanische Erfindung war. Wie schon erwähnt, waren die amerikanischen Kolonien aus Mangel an Münzgeld schon früh gezwungen gewesen, gegen den Willen der europäischen Mutterländer Papiergeld zu drucken. Schon seit 1793 hatten viele private Banken das Recht, je nach ihren eigenen Reserven Banknoten auszugeben. Wenn eine solche Privatbank aber in Schwierigkeiten kam und vielleicht ihre Tore schließen mußte, waren die von ihr ausgegebenen Banknoten praktisch über Nacht wertlos.

Von Anfang an schätzte man in Amerika die Darstellung von erzählenden oder historischen Szenen auf den Banknoten. Eine 5-Dollar-Note des Staates New York von 1823, noch mit handschriftlichen Spezifizierungen versehen, zeigt im Zentrum eine idyllische Szene einer im Schatten von Bäumen rastenden Bauerngruppe in Erwartung ihres Jausenbrotes, das von einem Mädchen, das sich aus dem Hintergrund nähert, herbeigebracht wird. Hier auf der Banknote, mit der sich der Bürger identifizieren soll, erhält die Szene über ihren genrehaften Charakter hinaus eine neue symbolische Bedeutung: das Land, das Arbeit und Brot für seine Bürger bereithält ... Auch das soziale Selbstverständnis der Bank zeigt sich in den Bildmotiven: 1860 und 1861 entstanden zwei Banknoten aus Georgia. Kompositorisch und in der Ausstattung gehorchen sie dem gleichen Grundkonzept. Sie verwenden das gleiche Bildmotiv mit der Pferdetränke. Doch die Frauenbildnisse unterscheiden sich und verweisen auf die unterschiedliche Klientel der beiden Banken: Die „Augusta Insurance Banking Co.“ zeigt eine feine, bürgerliche Dame, die „Planters Bank“ ein verspielt auf eine Baumwollpflanze pustendes Mädchen von kreolischem Typ.

Gerade die Kürze und Überschaubarkeit der von den Einwanderern geschriebenen amerikanischen Geschichte veranlaßte die Banken, fast ausschließlich historisch-ideologische, patriotische Motive zu verwenden, z. B. die Erschließung des Kontinents durch

Abb. 8

Farbabb. 5
und 6

die Eisenbahn oder allegorische Szenen, wo die europäischen Einwanderer den eingeborenen Indianern den Segen des Ackerbaues bringen. Ein beliebtes Motiv an der Ostküste waren die Eingeborenen, die staunend auf den Pflug und die Blockhütte des europäischen Einwanderers blicken. Eine indianische Bank übernahm das Motiv, setzte aber eine eingeborene Mutter mit Kind dazwischen ins Blickfeld des Mannes, so daß der Sinn der Szene sich ins Gegenteil kehrte und die indianische Familie die Segnungen der europäischen Einwanderer hinter ihrem Rücken ignorierte.

Die Tendenz der amerikanischen Banknoten zu erzählenden Bildmotiven wirkte sich auch im Bürgerkrieg 1861 bis 1865 aus, indem man jeweils patriotische Szenen und Porträts verwendete. Die Konföderierten Südstaaten hatten dabei das Handicap, daß sich die mit dem siderographischen System vertrauten Druckereien alle in den nun feindlichen Nordstaaten befanden und die Banknoten großteils nur in Buchdruck und Lithographie hergestellt werden konnten, so daß, zusätzlich zur kriegsbedingten Inflation, auch noch viele Fälschungen kursierten.

Abb. 9

Die eigentliche Kontinuität der amerikanischen Banknoten beginnt nach dem Bürgerkrieg. Man setzte 60 Millionen Dollar in Umlauf, die „Demand Notes“, die nicht in Münzen eingelöst werden konnten. Bis zum großen Crash 1929 hatten immer noch viele tausend Banken das Emissionsrecht jeweils auf einen Zeitraum von 20 Jahren. Gedruckt wurden diese Banknoten allerdings alle von den zentralen Stellen in New York und Washington. Im Design unterschieden sie sich nur durch den Banknamen und die Unterschriften. Eine Besonderheit der Dollarnoten ist, daß alle seit 1861 ausgegebenen Noten nie ihre Gültigkeit verloren haben und daher auch heute noch Zahlungsmittel sind – zumindest theoretisch. Denn da der Sammlerwert ihren Nennwert um ein Vielfaches übersteigt, sind sie logischerweise aus dem Verkehr verschwunden. Die Banken selbst geben heutzutage keinen höheren Nennwert als 100 Dollar aus (die übrigens das Porträt Benjamin Franklins tragen), was auch damit zusammenhängt, daß die amerikanischen Banknoten nicht besonders fälschungssicher sind. Bis heute haben sie noch kein Wasserzeichen, wohl aber sind sie auf einem besonders hochwertigen Papier mit eingelagerten Seidenfasern gedruckt.

Die frühen Ausgaben nach 1861 sind stilistisch noch mit vielen europäischen Banknoten vergleichbar, wo ebenfalls, der siderographischen Druckmethode entsprechend, die Bildmotive noch ohne besondere Verbindung untereinander über die Fläche verteilt sind. Von 1865 an haben die amerikanischen Banknoten ein charakteristisches Design. Vorderseite und Rückseite sind ohne Allonge und bis auf wenige Ausnahmen symmetrisch komponiert. Sie zeigen bereits historische Porträts als obligatorisches Motiv, zu einer Zeit, als man in Europa noch Allegorien oder Idealporträts verwendete oder allenfalls Herrscherbildnisse. (Ausnahmen gab es, z. B. in Spanien.) Auf der ersten 5-Dollar-Note – 1 Dollar gab es nicht – waren ausnahmsweise damals noch lebende Persönlichkeiten abgebildet, nämlich Lincoln, der erste Präsident der USA, und Alexander Hamilton, der erste Schatzmeister der Union-Staaten. Stärker als alle europäischen Geldscheine, und jedenfalls ganz anders als die österreichischen, haben die Dollarnoten dieser Zeit ausgesprochen erzählerischen Charakter. Die beliebtesten Bildmotive auf den Dollarnoten des 19. Jahrhunderts sind national-historische Szenen, wie die Landung von Kolumbus, die Landung der Pilgerväter, Sir Walter Raleigh bringt den Tabak nach England, de Soto entdeckt den Mississippi oder die Taufe der Prinzessin Pocahontas. Mehr allegorisch orientiert und bei den späteren Sammlern besonders beliebt ist die „Educational Serie“ von 1896, so bezeichnet, weil die Noten auf der Vorderseite Motive belehrenden Inhalts aufwiesen: Die Geschichte lehrt die Jugend (eine der wenigen asymmetrischen Banknoten); die Wissenschaft bringt Dampf und Elektrizität zu Handel und Industrie; die Elektrizität (als halbnackter geflügelter Genius mit wehenden Gewändern) erleuchtet die Welt oder zumindest Amerika, wie eine Inschrift zu seinen Füßen meint, und überstrahlt damit die Kluft zwischen Sonne und Mond, Tag und Nacht, dargestellt durch Helios und Luna.

Eine andere Besonderheit der amerikanischen Banknoten ist ihre mangelnde Farbigkeit. Wie um 1861 die ersten „Greenbacks“ gefärbt waren, so hat man sie bis heute weitgehend beibehalten. Die Rückseiten der Greenbacks von 1861 weisen ein interessantes Untergrundmuster auf, das durch die Ziffern des Nennwertes gebildet wird, wodurch diese zugleich Information und Muster darstellen, eine Dekorationsform, die zu der Zeit auch in Österreich – auf

Abb. 10

andere Art – schon angewendet wird. Auf den 10 Gulden von 1855 etwa ist die Legende mit einem andersfarbigen Unterdruck versehen, der aus den Worten *Zehn Gulden* gebildet wird. Von 1861 gibt es einen von der Bank nicht verwendeten Entwurf von Steinböck, der das Ziffernmuster der amerikanischen Rückseite kopiert.

Abb. 30

Abb. 11

Die heute in Gebrauch befindlichen Serien stammen bereits von 1935 und haben sich also über sechzig Jahre unverändert erhalten, ein im Vergleich zu europäischen Banknoten, die alle zehn bis zwanzig Jahre erneuert werden, enormes Verwendungsalter. Die Symmetrie ist immer noch das vorherrschende Kompositionsprinzip. In der Mitte der Vorderseite prangt in einem hochovalen Rahmen das Porträt von bedeutenden Männern der amerikanischen Geschichte, nämlich von Washington, Jefferson, Lincoln, Hamilton, Jackson, Grant und Franklin, auf der Rückseite befindet sich, fast die gesamte Länge der Banknote einnehmend, ein politisch bedeutsames Gebäude, wie die Independent Hall auf der 100-Dollar oder auf der 2-Dollar-Note die historische Szene der Unabhängigkeitserklärung.

Abb. 12

Das Ornament des Dollars weist bis heute einen spitzenartigen fadenfeinen Charakter auf, gleichsam wie auf den Untergrund aufgelegt, was rein künstlerisch wohl durch die Einfarbigkeit der Dollarnoten zu erklären ist, die das Guilloche-Ornament auf Hell-dunkel beschränkt und daher dem optischen Prinzip der Spitze, welches ja auf der Hell-Dunkel-Kontrastwirkung zwischen Untergrund und Auflage basiert, tatsächlich am ehesten entspricht. Das zarte weiße Dollarornament und die Guillochen erscheinen so dem schwarzen oder grünen Untergrund wie eine Klöppelspitze aufgelegt – eine Ornamentform, die man später auch auf englischen Banknoten finden kann, aber auch auf Banknoten anderer Länder, die in England oder in den USA gedruckt wurden. So etwa auch auf jenen in England gedruckten 100 österreichischen Schilling von 1947, welche auf die bereits 1936 entstandene, aber nicht mehr emittierte Banknote von Junk und Seger zurückgehen. Das englische Erzeugnis unterlegt die Numerierung und die Unterschriften am unteren Rand des Innenspiegels mit einer anglo-amerikanischen Spitzen-Guilloche.

Farbabb. 84
und 85

Der Beginn des Papiergeldes in Österreich

Farbabb. 7

Die ersten österreichischen Geldscheine waren die *Wiener Stadt-Banco-Zettel* von 1762, die Maria Theresia drucken ließ, als im Zuge des Siebenjährigen Krieges das Münzgeld knapp wurde. Die *Wiener Stadt Banc* oder *Der Banco* war eine um 1705 gegründete Bank, deren Gewinne allein dem Staat zugute kamen. Dem Gründer dieser Bank, Thomas Graf von Starhemberg, war die Notwendigkeit des Bevölkerungsvertrauens offenbar sehr bewußt, wenn er sagte: „Das Fundament der Bank ist die Zuversicht der Leute, daß sie ihre paar eingelegten Gelder auf jedmaliges Verlangen zurück erhalten.“ Für die Rückzahlung „der Gelder“ bürgte die Stadt Wien. Über diese Stadt-Bank ließ Maria Theresia, durch den Siebenjährigen Krieg ausgeblutet, handnummerierte „Gutscheine“ für Münzgeld ausgeben. Für Private bestand kein Annahmewang, doch mußten die Steuern in diesen Bankzetteln entrichtet werden, was die Bürger natürlich zu einem zumindest beschränkten Kaufzwang.

Abb. 68

Um der Gefahr der Fälschung zu begegnen, verwendete man schon um 1796 erstmals ein Wasserzeichen und ab 1808 auch mehrfarbige Fasereinlagerungen. Wie in anderen Ländern setzte man auf Fälschung die Todesstrafe. Die Bankzettel von 1806 hatten auf der Vorderseite ihr Design bereits zu einer dichten Ornamentik gesteigert. An der für damalige Verhältnisse sorgfältigen und sicheren Gestaltung fehlte es den Wiener Banco-Zetteln also nicht, vielmehr war es auch hier der bedenkenlose Umgang mit der Vermehrung dieser Zettel, durch den im Verlaufe von nur etwa zehn Jahren die Emission von 74 Millionen Gulden auf eine Milliarde gesteigert wurde. Das Mißtrauen der Bevölkerung, in dieser Zeit der Napoleonischen Besatzung ohnehin bereits geweckt, akzeptierte dieses Papiergeld nicht mehr, was sich im Horten des Münzgeldes zeigte. Man hortete Gold- und Silbermünzen und schließlich sogar die Kupfermünzen, bis es um 1811 zum Staatsbankrott kam. Napoleon beschleunigte den Zusammenbruch dieser ersten österreichischen Geldscheine noch durch eine großangelegte Fälschung der Banco-Zettel, die er in Paris und Italien nachdrucken ließ. Das Verfahren, den Gegner durch die Zer-

störung seiner Währung zu schädigen, wurde in Kriegszeiten bekanntermaßen später immer wieder angewendet oder versucht.

1816, nach dem Ende der Kriege gegen Frankreich und nach dem Wiener Kongreß, ging man daran, die außer Kontrolle geratene Geldwirtschaft zu reorganisieren und gründete die vom Staat unabhängige und von nun an allein für die Notenausgabe verantwortliche *Privilegierte österreichische Nationalbank* als Aktiengesellschaft. Daß dieses Monopol in Kriegszeiten durch die Ausgabe von Staatsnoten dennoch unterbrochen wurde, wurde schon erwähnt. Bemerkenswerterweise hatten diese Staatsnoten dann ein völlig anderes Design als die Banknoten, wobei der größte Unterschied in der Darstellung ganzfiguriger Personen lag. Auf den Banknoten verwendete man diese nur in den ersten zehn, zwölf Jahren, und auch da nur vereinzelt. Nur die 50 Kronen (deren Entwurf auf Klimt zurückzuführen ist) sowie die „Hegedüs-Banknote“, beide von 1902, nehmen ein ganzfiguriges Motiv auf.

Das Design der ersten Geldscheine der Nationalbank von 1816 orientierte sich formal an der englischen „weißen“ 5-Pfund-Note von 1793, die allerdings noch keine Guillochen aufwies. In Österreich setzte man auf drei Ecken des Scheines verschiedene Guillochen und ergänzte diese durch kleine freie Ornamente. Bis 1842 blieb das Design der Banknoten auf Ornamente und Guillochen beschränkt, bis man Peter Fendi mit den ersten Bild-Banknoten beauftragte und damit die Kunstgeschichte der Banknoten in Gang setzte.

Abb. 39 und
40

Farbabb. 22
und Abb. 50

Abb. 13 und
14

Ornament, Guilloche und Muster

Bis vor wenigen Jahren war die Guilloche, das maschinenerzeugte und in „Handarbeit“ kaum nachzuahmende Ornament, eine sicherheitstechnische Konstante auf allen Geldscheinen. Vom Österreicher Karl Degen 1810 erfunden, spielte es mit seinen komplizierten Schling- und Zirkelgravuren auch immer eine besondere Rolle im künstlerischen Konzept des Banknotendesigns. Solange es noch keine Farbkopierer gab, war die Guilloche das beherrschende und logische Ornament des Papiergeldes. Daneben war (noch vor der Guilloche) das frei gestaltete, großteils symmetrisch organisierte Ornament ein unverzichtbares Gestaltungselement, besonders in Österreich. Bereits die schon erwähnten *Wiener Stadt-Banco-Zettel* von 1762 waren mit einer zarten ornamentalen Rahmung und eingestreuten Rokokomotiven versehen und zielten damit, über den Dokumentcharakter hinaus, auch auf Gefälligkeit – was in jener Zeit barocker Dekorationslust nicht verwundert. Doch bald erhielten dann die Ornamente der österreichischen Banknoten eine ordnende und stabilisierende Aufgabe, eher um die Komposition zu festigen, als um sie aufzulockern.

Farbabb. 7

Abb. 69–72

Manche Länder haben ganz typische Ornamentformen entwickelt. Wie schon im Kapitel über den Dollar erwähnt, hat dieser bis heute guillochierte Umrandungen aus einfarbig hellen, feinen Strichschlingen, die wie eine geklöppelte Spitze auf dem dunklen Grund liegen.

Die einzelnen Motive, Allegorien, Symbole, Bildnisse u.s.w. waren in Österreich bis gegen 1865, in anderen Ländern oft noch länger, einzeln auf die Banknotenfläche gesetzt, ohne inhaltlich-kompositorische Zusammenbindung. In Österreich sind die Ornamente und Guillochen schon in dieser Frühphase sozusagen wohlgeordnet und meist in eine neunteilige Matrix integriert. Ab 1865 (nachdem nun nicht mehr die Professoren der Akademie, sondern die Professoren der neuen Kunstgewerbeschule für das Design verantwortlich zeichnen) bestimmt ein jeweils individuelles ornamentales Prinzip den Grundcharakter der Banknoten. Dies ist eine wichtige stilistische Zäsur in der österreichischen Banknotenkunst. Man bemühte sich nicht länger, die einzelnen Bildmotive „irgendwie“

Abb. 24–30

näher zusammenzubringen, sondern man konstruierte ein orthogonales Dekorationsgerüst, in welches man die von nun an herrschenden kleinen Idealkopfmotive einbettete. Damit erzielte man eine bessere homogene Gesamtwirkung als andere Länder durch ganzfigurige Szenen. Ferdinand Laufberger, einer der Professoren aus der ersten Generation der neugegründeten Kunstgewerbeschule, muß an den Beginn dieser Entwicklung gesetzt werden. (Wie sich im Zusammenhang mit den Klimt-Entwürfen zeigen wird, hatte Laufberger aber zwei Banknotenkonzepte: ein ganzfiguriges, bildhaftes, dem sich Klimt anschloß, und ein Dekorationsgerüst, wie es offenbar die Nationalbank eher schätzte.)

Farbabb. 55
und 56

Auch die Einführung des flächendeckenden Untergrundmusters 1881, die eigentlich sicherheitstechnische Gründe hatte, unterstützte die stabilisierende Aufgabe des Dekorationsgerüsts und veranlaßte einen neuen, sehr kompakten Charakter der Scheine. In der Epoche des Jugendstils findet das Banknotenornament seine eigene Form. Das freie, schwungvolle Jugendstilornament widerspricht eher der Vorstellung von Stabilität und vermittelt vielmehr Leichtigkeit, Bewegung – Eigenschaften, die man nicht unbedingt mit dem Banknoten- und Geldwesen assoziiert wissen wollte. Die österreichischen Jugendstil-Banknoten erzielten ihre Leichtigkeit, indem die Ornamente, ohne ihre Symmetrie aufzugeben, einen floral-zoomorphen Charakter erhalten, wie die Klimt/Rössler-Banknoten, die Urban/Lefler- oder die Moser-Banknote, oder indem man überhaupt auf eine umlaufende Rahmung verzichtet und statt dessen den Idealkopf durch mehrfache, unterschiedlich geschwungene Rahmenformen umfängt, wie dies Pfeiffer bevorzugt.

Farbabb. 57

Eine den Idealkopf dominierende Autonomie erhält das freie Ornament dann in den zwanziger Jahren, wo es das Bildmotiv nicht umfängt oder stabilisiert, sondern eigene Gebilde mit so individuellen Grundformen hervorbringt, daß die eingefügten Idealköpfe zum Beiwerk werden. (Über diese Entwicklung des Ornaments zum flächenbeherrschenden Gebilde wird im dritten Kapitel behandelt.)

Farbabb.
62–66

Das kleinteilige Untergrundmuster, das nur den Rand frei läßt, oft aber auch den gesamten Banknotenfond bedeckt, hat in Österreich mit dem „textilen“ Untergrund um die Jahrhundertwende eine Lösung gefunden, an der man fast stereotyp fünfzig Jahre lang

Abb. 94–96

Farbabb.
61–66

festhält, nur gelegentlich unterbrochen von anderen Mustermotiven. Der textile Charakter des Musters entsteht durch die Vortäuschung einer Webe mit Rhomben oder mit Ziffern.

Die modernen Banknoten verzichten sowohl auf Guillochen, weil diese wegen der Farbkopierer sicherheitstechnisch obsolet geworden sind, wie großteils auch auf das freie Ornament, das ebenso wie das kleinteilige Untergrundmuster der modernen ästhetischen Vorstellung widerspricht. Die modernen, über den Computer konstruierten collagehaften Brechungen von Untergrund- und Hauptmotiven verschränken und ergänzen sich derart, daß überhaupt von Muster oder von Ausstattung im traditionellen Sinn nicht mehr gesprochen werden kann. So ging etwa von den sechziger Jahren an eine künstlerische Tradition zu Ende, die auf den vier Variablen Ornament, Muster, Guilloche und Motiv aufgebaut war.

Künstler, Auftraggeber und Signatur

Als man sich in Österreich zu Ende der dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts entschloß, die Banknoten mit Bildern zu versehen, beauftragte man verständlicherweise einen Maler damit, denn im eigenen Haus hatte man zu jener Zeit zwar solche technisch und künstlerisch begabten Mitarbeiter wie Jakob Degen oder Johann Baptist Danzinger, doch verlangte ein Banknotenbild wohl einen künstlerischen Fachmann. Diesen fand man in Peter Fendi. Fendi war seit 1818 Zeichner und Kupferstecher im kaiserlichen Münz- und Antikenkabinett. Bereits dieser erste Auftrag, den man „außer Haus“ vergab, zeigt durch die zahlreichen im Bildarchiv der *OeNB* aufbewahrten Entwürfe und durch Notizen im Schriftenarchiv, daß die Banknoten unter der strengen Regie der Vorstandsmitglieder entstanden. Durch den permanenten Rückkoppelungsprozeß zwischen Künstler, Auftraggeber und Technik nehmen die Entwerfer der Banknoten von da an den Status eines Designers ein. Die Künstler, die man von außen heranzog, waren zunächst, zu Beginn der Bild-Banknoten, Professoren der Akademie für bildende Künste

und später die Professoren der Kunstgewerbeschule, die ihrerseits dann verschiedenen Künstlervereinigungen angehörten, wie der Secession, der Vereinigung bildender Künstler oder dem Hagenbund. Der heute berühmteste Name aus der Riege der „freien“ Banknotentwerfer ist wohl Koloman Moser. Doch wie es scheint, war er damals bei den Vorstandsmitgliedern der *Oesterreichisch-ungarischen Bank* wegen seines „secessionistischen“ Stils nicht unumstritten und nach den 100 Kronen übertrug man ihm keine weiteren Entwürfe mehr, obwohl er mehrere Vorschläge einbrachte.

Doch erst durch die „zurückgewiesenen“ (will sagen nicht verwirklichten) Entwürfe kann man die Intention der Künstler mit der Auswahl der Bank vergleichen, zumal schriftlich protokollierte Argumente eine geringe Rolle spielen. (Die einzigen explizit formulierten, ästhetisch argumentierenden Zurückweisungen beziehen sich eben auf Kolo Moser.) So lassen sich nur Vermutungen darüber anstellen, warum gewisse künstlerisch hochwertige Entwürfe dennoch keine Chance bekamen, wie etwa die zahlreichen Vorschläge Klimts.

Der Gesamtcharakter der Banknoten wurde zweifellos stärker von der Bank als vom Künstler bestimmt. Anders wäre es auch gar nicht möglich, daß sich in Anbetracht der vielen unterschiedlichen Künstler sowohl in den Motiven wie auch in der Ausstattung der österreichischen Banknoten eine derartige Kontinuität und Geschlossenheit feststellen läßt. Und in der Bank scheinen die Techniker der Druckerei das letzte Wort gehabt zu haben. Aus den alten Protokollen geht deutlich hervor, daß sich die Vorstandsmitglieder von den Fachleuten der Druckerei da und dort korrigieren lassen mußten. Doch hat sich ja auch die personelle Zusammensetzung der Entscheidungsgremien der Bank im Laufe ihres fast zweihundertjährigen Bestehens natürlicherweise immer wieder geändert, so daß man die Konstanz des österreichischen Banknotencharakters über alle Stilepochen und politischen Zäsuren hinweg nicht gänzlich rational erklären kann, sondern als Faktum zur Kenntnis nehmen muß. Zwar haben auch andere Staaten, wie England und die USA, über viele Jahrzehnte hinweg ihre charakteristische Motivik und Ausstattung beibehalten, doch hat man dort die Banknoten – aus welchen Gründen immer – überhaupt nicht oder kaum geändert, während in Österreich die Banknotengestal-

tung einer fast permanenten künstlerischen und technischen Erneuerung unterlag. Unter diesem Aspekt wird die über eineinhalb Jahrhunderte erkennbare Kontinuität um so bemerkenswerter.

Bei den großen öffentlichen Wettbewerben allerdings, wie sie in Österreich um 1900 und 1925 stattfanden, tritt der persönliche Künstlerstil deutlich stärker hervor, was nicht verwunderlich ist. Man kann bei diesen Gelegenheiten auch recherchieren, welche Entwürfe keine Berücksichtigung fanden oder, anders herum gesehen, welche Konzepte und Lösungen den Künstlern in bezug auf ein- und dieselben Bedingungen vorgeschwebt waren. (Wie man diesbezüglich Kalinas Siegesentwurf für den Euro einschätzen soll – als persönlichen Entwurf oder als österreichischen –, soll im letzten Kapitel erörtert werden.)

Nicht jeder Staat hat eine eigene Banknotendruckerei und eigene Entwerfer. Bis nach dem Bürgerkrieg hat zum Beispiel Spanien seine Banknoten in England und zwischendurch auch einmal in Leipzig drucken lassen. Erst nach dem Bürgerkrieg hat man sich doch zu einer eigenen Notenerzeugung entschlossen. (Den anglo-amerikanischen Klöppelspitzenrand findet man aber auch auf den „hauseigenen“ spanischen Banknoten noch!) Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde auch einmal eine österreichische Banknote in England gedruckt, und zwar die 100-Schilling-Note von 1947 (1948 emittiert), jene Neuadaptierung der 100-Schilling-Note von 1936, von der schon im Zusammenhang mit dem „anglo-amerikanischen“ Spitzenornament gesprochen wurde. Um 1923 wurden von der Österreichischen Staatsdruckerei für Deutschland zwei bis zum Probedruck gediehene Entwürfe für 1 Billion und für 500 Milliarden Mark geliefert, die zweifellos von Rudolf Junk stammen. Auf diesen verwendete Junk je einen Frauenkopf von Karl (Carl) Geiger von den 1.000 Gulden von 1858 aus dem alten Musterbuch der *Oesterreichischen Nationalbank*.

Ob man die Entwerfer auf den Banknoten nennt, ist von Land zu Land und von Zeit zu Zeit verschieden. Im Falle einer Signierung werden stets Entwerfer und Stecher genannt. (Vereinzelt gab es schon in der Antike Münzen, auf denen der Entwerfername festgehalten wurde, wie z. B. Eyaineto, der um 400 v. Ch. zugleich für die verfeindeten Katana und Syrakuser gearbeitet hat.) In Österreich beginnt man erst im Zuge eines Wettbewerbs in den zwanziger Jahren mit einer

Farbabb. 84
und 85

Farbabb. 78
und 79

Abb. 34

Signierung der Banknoten, gibt diese Gepflogenheit aber wieder auf. Die einzigen älteren österreichischen Banknoten, die den Namen des Künstlers ausweisen, sind die 100 Kronen von Hegedüs 1902 (die Siegesbanknote des Wettbewerbs) und die 100-Kronen-Note Koloman Mosers von 1910. Auf den 20 Kronen vom „hauseigenen“ Entwerfer Josef Pfeiffer, die ein Jahr später ohne Signierung herauskommen, hat der in Fachkreisen sehr bekannte Stecher Ferdinand Schirnböck, der zuvor auch die Moser-Banknote gestochen hatte, einen reizvollen und meines Wissens in der Banknotenkunst einmaligen Trick angewendet, indem er seinen Namen hinter die rechte Schulter des Mädchenkopfes setzte – für den flüchtigen Betrachter im Hintergrundmuster kaum zu bemerken. Der Wettbewerb von 1925 war dann offenbar der Anlaß, die folgenden Banknoten mit dem Namen des Entwerfers und des Stechers zu versehen. So wird schließlich der Name Junk erst auf den 5 Schilling von 1927 erstmals genannt, obwohl er bis dahin schon über zehn Jahre lang als Banknotenentwerfer tätig war. 1936 findet man Junks Namen kaum bemerkbar in einen Bogen des Rahmenornaments (und im nächsten Bogen den Namen des Stechers Zenziger) und ebenso auf jenen 100 Schilling von 1936, die nicht mehr ausgegeben wurden.

Farbabb. 24

Farbabb. 26

Farbabb. 63

Farbabb. 39

Bis zu den fünfziger Jahren unseres Jahrhunderts beauftragte man immer wieder außenstehende Künstler, obwohl die Nationalbank natürlich auch ein eigenes Kunstatelier unterhielt, in dem die eigentliche Druckvorbereitung und auch permanent technische Versuche stattfanden. So liest man im Schriftenprotokoll der *OeNB* von 1893: „Der Generalsekretär teilt mit, daß im Kunstatelier ein Verfahren zur Reproduktion der natürlichen Farben auf photographischem Wege entdeckt wurde“ – und zwar von Ottokar Hruza und Karl Hazura, die darüber auch öffentliche Vorträge hielten. (Hazura wurde dann 1914 Vizedirektor der Druckerei.) Die künstlerische Leitung hatte der Graphiker und Kalligraph Franz Jost. Und nach der Jahrhundertwende gestaltete der technische Inspektor des Kunstateliers, Josef Pfeiffer, im Verlaufe von etwa fünfzehn Jahren nicht weniger als sieben Kronennoten selbst und bestimmte damit den Charakter der österreichischen Jugendstil-Banknoten eigentlich stärker als Koloman Moser.

Der Öffentlichkeit waren und sind die Namen der Banknotenentwerfer weitgehend unbekannt, zumal auch die modernen Bank-

Farbabb. 49
Abb. 65

noten keineswegs immer mit den Namen der Künstler versehen werden – auch dies ein Schicksal, das sie mit den Designern von Industrieprodukten teilen. Solange die *OeNB* ihre Entwerfer aus der freien Künstlerschaft rekrutierte, also mit Ausnahmen bis nach dem Zweiten Weltkrieg, war es auch durchaus üblich, daß mehrere Künstler zusammenarbeiteten oder daß man auf bereits vorhandene Vorlagen oder Stiche zurückgriff, so daß es oft nicht möglich ist, den Entwurf auf einen einzelnen Künstler zurückzuführen. Die Hauptrolle ist dabei wohl dem „Ausstatter“ der Banknoten zugekommen, der für die Flächenkomposition und die Ornamentik verantwortlich war und der dem Idealkopf seinen Platz auf der Banknotenfläche zuwies. Nicht selten lagen allerdings beide künstlerische Aufgaben in einer Hand, wie bei den Wettbewerben oder bei der Banknote von Kolo Moser oder bei Josef Pfeiffer. Die Dominanz der Ausstattung auf den österreichischen Banknoten ist auch eine weitere Erklärung dafür, warum für eine Banknote, deren figuraler Entwurf eindeutig auf Klimt zurückzuführen ist, dennoch der Ausstatter (in diesem Fall Rössler) als Entwerfer gilt.

Heute sind die sicherheitstechnischen Faktoren der Banknotenproduktion schon derart spezialisiert, daß es praktisch nicht mehr möglich ist, Entwurfsaufträge an außenstehende Künstler zu vergeben. Seit 1952 werden daher die Banknoten ausschließlich von den an der *OeNB* angestellten Künstlern entworfen, die mit den Erfordernissen und neuesten Entwicklungen auf diesem Sektor vertraut sind.

Die Bildmotive

Die Bildmotive der österreichischen Banknoten: Prinzip Neutralität

Das „Thema“, welches durch die Banknoten symbolisch-bildhaft illustriert werden muß, ist immer das gleiche: die fünf, zehn oder tausend Währungseinheiten, die die Note zu repräsentieren behauptet. Das Objekt der Darstellung ist also immer ein Abstraktum – nämlich der Geldwert, den die Ziffern mitteilen. 10 Kronen, 10 Schilling, 10 Dollar, 10 Mark oder 10 Euro sind gleichermaßen abstrakt. Weder stellen 500 Schilling Rosa Mayreder dar, noch stellt Rosa Mayreder 500 Schilling dar. Weder stellen die 100 Euro ein barockes Portal dar, noch stellt ein barockes Portal 100 Euro dar. Solcherart haben die Bildmotive von Banknoten zwar Sinn, aber eben keinen „logischen“, sondern immer nur einen verweisenden. Die Banknotenbilder haben daher die Aufgabe, einerseits durch Ziffern und Zahlenworte ihren Kaufwert mitzuteilen, andererseits durch Motiv und ästhetische Gestaltung auf ihren Markenwert zu verweisen.

Auch wenn eine rein ornamental gestaltete Banknote zweifellos eine künstlerische Leistung darstellt, so hat das Ornament für sich im allgemeinen keine inhaltliche Aussagekraft. Ein Bildmotiv hingegen „sagt“ etwas, hat über den aufgedruckten Text, über die Note hinaus einen autonomen, für den Benützer erkennbaren Sinn (der aber, wie schon betont, nichts mit dem Wert der Banknoten zu tun hat). Erst damit erhält das Papiergeld zusätzlich zu seinem Dokumentcharakter, den es durch das Wertversprechen ja primär aufweist, auch Bildcharakter. Man kann daher die Einführung des mimetischen Bildmotivs als Beginn der „kunsthistorischen“ Banknote betrachten – womit sich in Österreich das Jahr 1842 ergibt.

Bereits bei den ersten Bildnoten, das heißt von 1842 an, zeigt sich eines der Charakteristika der *Oesterreichischen Nationalbank*, nämlich eine gewisse selbstbewußte Distanz zum Staat. Auf keiner

Farbabb. 60

Abb. 6

der österreichischen Banknoten scheint jemals ein Herrscherbildnis auf (außer auf Staatsnoten, welche in Krisenzeiten vom Staat ausgegeben wurden und deren Gegenwert direkt dem Staat zufließt). Zwar gab es einmal das Gerücht, daß der Idealkopf der jungen Frau auf der 1.000-Kronen-Banknote von 1902 in Wirklichkeit die verstorbene Kaiserin Elisabeth darstelle, doch blieb es ein Gerücht. Wie kein anderes europäisches Land hat Österreich von Beginn an auf eine gewisse Neutralität der Motive geachtet. Weder verwendete man Herrscherbildnisse noch historische oder metaphorische Themen, außer der Personifizierung der Austria oder der Donau. Nur in den ersten Jahrzehnten findet man auch die Allegorien von Gerechtigkeit und Wohlstand oder die Symbole von Handel, Kunst oder Industrie, als man im biedermeierlichen Geist noch stärker der Anekdote zugetan war. Bemerkenswert auch die Vermeidung ganzfiguriger Darstellungen. Damit befolgte die Nationalbank die psychologische Überlegung ihres Oberbuchhalters Franz von Salzmann von 1837, daß nämlich zum Schutz gegen Fälschungen „soviel Nackendes vorwalten soll, als nur immer mit der Schicklichkeit verträglich ist“, gerade nicht. Wie schon erwähnt, hat man auch Kinder- und Engleifiguren immer geschlechtslos dargestellt. Ein Motiv, wie es etwa die schon erwähnten 10 Thaler der Danziger Privat-Actien-Bank von 1857 trugen, wo drei spärlich bekleidete Frauenfiguren – eine davon mit ganz entblößtem Oberkörper – die Mündung der Weichsel in die Ostsee personifizieren, hat es in Österreich nicht gegeben. Man vermeidet aber nicht nur nackte oder wenig bekleidete Figuren, sondern überhaupt die Darstellung der ganzen Figur – wieder abgesehen von den wenigen Frauen- und Männerfiguren auf den ersten Bildserien oder auf den Staatsnoten und abgesehen von den kindlichen, geflügelten oder ungeflügelten Putti. Die einzigen ganzfigurigen Menschenmotive der österreichisch-ungarischen Bank sind die 100 Kronen von Hegedüs und jene 50 Kronen, die Rössler zugeschrieben werden, deren Figurenmotiv aber auf Klimt zurückgeht, beide von 1902. Figurengruppen hat es auf österreichischen Banknoten, abgesehen von der Frühzeit der Allegorie, nur zweimal gegeben: auf den 100 Kronen von Hegedüs von 1902 und auf der Rückseite der 500 Schilling von Kalina von 1997. Die Siegerbanknote des Künstlerwettbewerbes von László Hegedüs fällt überhaupt ganz aus dem

österreichischen Schema heraus und zeigt Ackerbau, Industrie und Bildung durch eine genrehafte Szene mit Mann, Frau und Kind dargestellt. Die reichere figurale Ausstattung der deutschen Geldscheine mag auch damit zusammenhängen, daß sie öfters auf inhaltliche Aussagen zielten, mehr „Ikonographie“ vermittelten – die Banknoten ebenso wie die Staatsnoten (oder Reichskassenscheine), als die österreichischen Geldscheine, die die Varianz in die Ausstattung, nicht in das Thema legten. Man wollte nichts erzählen und nichts behaupten; daher findet man auch kein solches Motiv, wie das schon erwähnte von „Tag“ und „Nacht“ auf den deutschen 20 Mark, personifiziert durch die zwei Halbfiguren eines aktiven Mannes, der sich die Ärmel aufkrempelt, und einer passiven Frau, die im Stehen eingeschlafen zu sein scheint.

Abb. 7

Bereits bei der Guldenserie von 1865 werden Allegorien und Personifikationen aufgegeben und statt dessen zwei liebliche Mädchenköpfe symmetrisch links und rechts in runde Rahmen gesetzt. Daß diese bereits fertiggestellten Banknoten schließlich nicht emittiert, sondern verbrannt wurden, lag daran, daß man wegen des Krieges gegen Preußen und Italien Staatsnoten in Umlauf setzte. So drang erst fast zwanzig Jahre später, 1881, auf den ersten Banknoten der österreichisch-ungarischen Epoche jenes Motiv an die Öffentlichkeit, bei dem man dann acht Jahrzehnte bleiben wird: der Idealkopf. Ein Entwurf (von Laufberger) für 1.000 Gulden von 1881, der zwei sitzende Frauenfiguren – Gesetz und Wehrhaftigkeit – vorgesehen hatte, wurde zugunsten eines Entwurfs (von Eisenmenger und Storck) zurückgewiesen, der einen Idealkopf zeigte. Zwar unterbreiteten die Künstler selbst immer wieder Entwürfe mit allegorischen Frauenfiguren, teilweise in asymmetrischer Bildkomposition. Doch hielt die Nationalbank nach 1865 bzw. von 1881 an unbeirrt an der einmal gefundenen Formel fest, die das Wie, nicht das Was variierte. Nicht einmal die Austria oder die Hungaria stellte man als ganze Frauen dar, sondern immer nur durch Köpfe. So wiesen die österreichischen Banknoten auch nie jene optische Verwandtschaft zu Verpackungs- und Markenartikel oder zu Geschäftspapieren auf, wie gelegentlich die Noten anderer Banken.

Farbabb. 55

Abb. 79 und
Farbabb. 59

Farbabb. 8

Unter diesem motivischen Aspekt (und nicht unter einem ästhetischen) wäre auch die Ignoranz gegenüber den zahlreichen von

Farbabb. 9
und Abb.
16 – 18

Abb. 53

Farbabb. 10

Klimt eingereichten Entwürfen erklärbar. Möglicherweise war es aber auch die Haltung der Figuren auf diesen Entwürfen, die an die „Schildhalter“ erinnerte – ein Motiv, das auf den deutschen Banknoten sehr beliebt war. Die Ablehnung der ganzen Figur wäre auch ein Grund für die Nichtverwirklichung jener bereits detailliert ausgeführten Vorzeichnung für 100 Gulden, die möglicherweise den dritten Preis aus dem Preisausschreiben von 1900 darstellt. Der Entwurf hat Ähnlichkeit mit einer späteren, von Friedrich Wanderer entworfenen deutschen 100-Mark-Note von 1908, die durch ihr Hintergrundmotiv allerdings einen stärker bildhaften Charakter hat. Die österreichische Lösung, mit ihrer ornamentalen, floral aufgefäßen Jugendstilrahmung ohne Hintergrund hätte eher den abstrakten Wertcharakter der Banknote betont. Vom ästhetischen Standpunkt möchte man die Schubladierung dieses Entwurfs bedauern; doch in der rückblickenden Überschau zeigt sich, daß er sowohl vom Motiv der ganzfigurigen Austria her wie auch von der Komposition außerhalb der österreichischen Tradition gelegen wäre.

Abb. 19

Allerdings trat auch auf österreichischen Staatsnoten oder Schatzscheinen, wie man sie im 19. Jahrhundert einige Male zur Tilgung der Staatsschulden in Kriegszeiten ausgab, sowohl formal wie inhaltlich ein lebhafteres Design zutage als auf den (längerfristig geplanten) Banknoten. Man findet dort auch ganzfigurige, gelegentlich historische Motive, wie auf den 50-Gulden-Reichs-Schatzscheinen von 1851, die nach den Unruhen von 1848 die kranken Staatskassen sanieren sollten. Nicht nur der Inhalt des Bildmotivs, eine historische Szene, wo Joseph II. das Feld des Bauern Truky pflügt, weist in die Vergangenheit, sondern auch die zierliche „Rokoko“-Rahmung imitiert die vergangene Zeit. Zweifellos hat die Darstellung vor allem ideologischen Charakter und sollte auf die endgültige Befreiung der Bauern von den Grundherren verweisen, die 1848 herbeigeführt wurde. Auch andere österreichische Staatsnoten zeigten, im Gegensatz zu den Banknoten, einen stärker bildhaften Charakter und ähneln damit den deutschen Banknoten. Man darf allerdings nicht übersehen, daß es vor der Gründung des Deutschen Reiches und der Reichsbank und vor der Einführung der Mark (die erste Emission erfolgte 1876, also ganze sechzig Jahre nach der Gründung der *Oesterreichischen Nationalbank*) im Gegen-

satz zu Österreich noch eine Vielzahl privilegierter Banken in den einzelnen Ländern gab, die ihre eigenen, im Aussehen sehr unterschiedlichen Geldscheine druckten. Es ist daher nicht richtig, vor 1876 von „den deutschen Banknoten“ zu sprechen. Am ehesten mit den österreichischen Geldscheinen vergleichbar waren die Banknoten der *Frankfurter Bank* die ebenfalls eine rasterartige Komposition bevorzugten. Die 35 Gulden von 1855 zeigten neben Wertbezeichnung, Text und Guillochen dreimal den Kopf der *Francofordia*. (Erst in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts wird wieder eine formale und inhaltliche Ähnlichkeit zwischen den österreichischen und deutschen Geldscheinen sichtbar, wobei die österreichische „Kopf-Tradition“ den Ton angibt.)

Ob die motivische Eintönigkeit der österreichischen Banknoten, die im übrigen der künstlerischen Qualität keinen Abbruch tut, auf den Vielvölkerstaat zurückzuführen ist, der sich bemühen mußte, verschiedenen Kulturen gerecht zu werden, muß dahingestellt bleiben, ist aber doch die wahrscheinlichste Erklärung. Jedenfalls erhielt sich die Affinität zum Idealkopf auch nach dem Zusammenbruch der Monarchie bis nach dem Zweiten Weltkrieg und dauerte somit insgesamt fast achtzig Jahre. So war es möglich, daß man über drei große politische Umbrüche hinweg zumindest vorübergehend auf alte Banknoten zurückgreifen konnte, ohne ideologische Irritationen hervorzurufen. (Man kann nicht umhin, die österreichische Siegesserie des Euro, dessen motivische Vorgaben übernationale Inhalte verlangten, mit dieser Gepflogenheit der neutralen, sozusagen unpolitischen Motivik der österreichischen Banknoten in Zusammenhang zu bringen.)

Die Konzentrierung auf den menschlichen Kopf hat in Österreich eine besondere Motivvariante: die Hände, die, indem sie einen Gegenstand – Blumen, ein Werkzeug, ein Ackergerät – umfassen, nahe an den Kopf oder an das Gesicht herangebracht werden, ohne daß dabei der ganze Oberkörper sichtbar ist. Kolo Moser hat dieses Motiv um 1910 aus der freien Kunst auf die Banknote gebracht. In den zwanziger und dreißiger Jahren findet man es nicht weniger als fünfmal, ganz abgesehen von verschiedenen, nicht ausgeführten Entwürfen. Auch die 100-Schilling-Note Dachauers von 1927 verwendet dieses reizvolle Motiv, indem das Wissen (als Mädchenkopf) mit beiden Händen den Schleier der Unwis-

Abb. 20

Abb. 55 und
56Farbabb.
26–28 und
Farbabb. 30

Farbabb. 41

senheit hebt. Es ist dies übrigens neben dem Kopf des Merkur als Allegorie des Handels, den zu gleicher Zeit Löffler auf die Vorderseite der 10-Schilling-Note setzt, das einzige Mal nach der Jahrhundertwende, daß ein Kopf über seine Idealität hinaus deutlich allegorischen Charakter aufweist.

Bemerkenswerterweise geschieht es wieder im Rahmen eines Wettbewerbs, wie schon um 1900, daß man zumindest vorübergehend einen neuen thematischen Akzent zuläßt, indem man Teilbereiche der Gesellschaft darstellt, wie Wissenschaft, Bauernstand, Technik und Handel. Aber es ist dies sozusagen ein ganz unösterreichisches Unterfangen, durch das man offenbar der neuen gesellschaftlichen und politischen Situation nach dem Ersten Weltkrieg gerecht werden will. Denn weder Allegorien noch erzählende Motive sind Sache der österreichischen Banknoten. Der Kopf bleibt das beherrschende Motiv. Erst von 1950 an tragen die Vorderseiten der österreichischen Banknoten die Porträts bedeutender historischer Persönlichkeiten. Diese motivische Individualisierung des Banknotendesigns trat also erst spät auf, denn in vielen anderen Ländern war sie seit den zwanziger Jahren üblich. Damit ist ein neuer kultureller Akzent gesetzt, der die Leistung einer Person „aus dem Volk“ würdigt, und zwar eine solche Leistung, die bis in die Gegenwart fortwirkt und das Leben der Menschen verschönert oder verändert hat: der Komponist, dessen Werk uns heute noch erfreut, der Architekt, dessen Bauten wir bewundern, der Dichter, dessen Werke wir lesen, der Techniker, dessen Erfindungen wir benützen, der Arzt, dessen Entdeckungen uns heilen oder die Kämpferin für die Rechte der Frauen, deren Argumente die Banken veranlassen, auch historische Frauen abzubilden und nicht nur die unbekannte Schöne.

Die österreichischen Banknoten wiesen über viele Jahrzehnte hinweg eine mit keiner anderen Währung zu vergleichende Besonderheit auf: Vierzig Jahre lang, von 1881 bis 1918, trugen sie keine Rückseite, sondern zwei Vorderseiten: eine österreichische und eine ungarische. Zu dieser Lösung war man nach dem „Ausgleich“ mit Ungarn gelangt, der das Reich zur Doppelmonarchie machte. Als eine Folge davon wurde 1878 die *Privilegierte österreichische Nationalbank* in die *Oesterreichisch-ungarische Bank* umgewandelt, und ab 1881 hatten die Banknoten eine österreichische Seite, die zum deut-

schen Text auch noch die Wertbezeichnung in den acht anderen Sprachen des Vielvölkerstaates trug, und eine ungarische Seite. Bis 1912 waren die beiden Seiten, bis auf das Wappen und das Schriftbild, völlig gleich, ausgenommen nur die 100-Kronen-Hegedüs-Banknote von 1902, die als Siegesentwurf aus einem Wettbewerb hervorgegangen war. Erst die Fälschungen der 100-Kronen-Note von Kolo Moser, die 1910 in Umlauf gesetzt worden war, veranlaßten die Bank, die beiden Seiten unterschiedlich auszustatten. Nach dem Krieg gestaltet man dann bis 1927 rein ornamentale Rückseiten, für die Rudolf Junk, der „wiedererstandene Klosterschreiber“, wie Hevesi ihn nannte, verantwortlich zeichnete.

Auch die Konversion von der Krone zum Schilling 1924/25 änderte zunächst nichts an der rein ornamentalen Gestaltung der Rückseiten. (Über die Ornamentphilosophie der zwanziger Jahre, die vor allem mit dem Namen Rudolf Junk verbunden ist, ist an anderer Stelle noch zu handeln.) Erst 1927, als indirekte Folge eines Wettbewerbs, trat mit der 10-Schilling-Note Bertold Löfflers und mit der 100-Schilling-Note Wilhelm Dachauers erstmals eine topographische Landschaft und ein historisches Gebäude als Rückseitenmotiv auf. Während die Vorderseiten, wie schon erwähnt, beim Idealkopf bleiben, der nun allerdings einen symbolhaft-allegorischen Akzent erhält, zeigen die Rückseiten erstmals Bilder der österreichischen Wirklichkeit. Vermutlich ist dabei das Notgeld Pate gestanden, das nach dem Krieg überall in Österreich gedruckt wurde und meist eine Landschaft der Region zeigte. Auf mehreren angekauften, aber nicht verwirklichten Vorschlägen des Wettbewerbs ist die Semmeringbahn dargestellt, für die man damals eine große 75-Jahr-Feier vorbereitete.

Erst 1950, mit dem Bildnis Joseph Haydns, erhält der obligatorische Kopf der Vorderseite personale Identität, womit das österreichische Paradigma des Idealkopfes endgültig verlassen wird. Mit dem Auftreten des historischen Porträts auf den Vorderseiten schafft man nun meist eine gedankliche Verbindung zum topographischen Motiv der Rückseite, zum Beispiel Jakob Brandtauer auf der Vorderseite und eine Ansicht des Stiftes Melk auf der Rückseite. Man geht von den reinen Landschaftsdarstellungen der dreißiger und vierziger Jahre ab und will nun eher die Leistungen der Vorfahren zur Schau stellen als die zufälligen topographischen

Farbabb. 37,
40, 42

Farbabb. 32
und Abb. 59

Abb. 108

Schönheiten des Landes. In der alten Dichotomie Natur oder Kultur (das heißt Menschenwerk) wendet man sich der Kultur zu. Andere Beispiele wenden dieses verweisende Prinzip zwischen Vorderseite und Rückseite indirekt an, etwa die 20 Schilling von 1950 mit dem Porträt Joseph Haydns. Auf der Rückseite findet sich die Kirche von Eisenstadt und ein symbolischer Putto mit einer Pauke für jene Paukenmesse, die in Eisenstadt uraufgeführt wurde. Erst die beiden neuesten und letzten österreichischen Banknoten von Kalina, die 500 und die 1.000 Schilling, variieren dieses verweisende Prinzip der Nachkriegsbanknoten nochmals dahingehend, daß die Rückseiten die historische Tat in ihrer Zeit darstellen – womit schließlich doch auch noch das erzählende Motiv Eingang findet in die österreichischen Banknoten.

Vom ikonographischen Blickpunkt her hat man mit der Darstellung von Persönlichkeiten eigentlich ein ähnliches „Programm“ verfolgt, wie man es schon in der Epoche der „Viribus Unitis“ oder in der Darstellung verschiedener Berufsfelder in den zwanziger Jahren befolgte. Nun ist es allerdings eine Umkehrung der Allegorie, wo man abstrakte Begriffe durch (anonyme) Personifizierungen und Symbole dargestellt hatte. Nun personifizieren die individuellen Persönlichkeiten durch ihre Leistung zugleich die Berufe: Freud die Medizin und Psychologie, Daffinger die Kunst und anstelle von Merkur steht nun Böhm von Bawerk für Handel und Wirtschaft.

Nicht nur der Idealkopf wird personifiziert, sondern auch die bisher meist „ideale“ (das heißt abstrakte) Ornamentik, indem nun heimische Blumen und Früchte die Aufgabe der Dekoration übernehmen, manchmal ergänzt durch den symbolbefrachteten Lorbeer und durchsetzt mit personenbezogenen symbolhaften Motiven, wie die Äskulapnatter bei Ärzten oder die griechische (Schauspiel-)Maske bei Dichtern.

Farbabb. 98
und 99
Abb. 109, 110
und 112

Das Wappen

Auf den österreichischen Geldscheinen führt der Wappenadler kein Eigenleben, sondern muß sich dem Ornament und der Ausstattung unterordnen. Er ist auch nicht immer in einen Schild eingefügt, sondern schwebt oft mehr oder weniger frei auf der Banknote. Wie alle Wappentiere ist er nur inhaltlich, nicht formal definiert. Mit ausgebreiteten Schwingen aufgerichtet, bietet er seine Brust mit dem jeweiligen historischen Schild und seine gespreizten Fänge dar. Mehrmals in den hundertachtzig Jahren des Bestehens der *OeNB* und ihrer Vorläuferinnen hat er als Wappentier Österreichs, den historischen Ereignissen folgend, sein Aussehen geändert, doch nur einmal, auf der ersten Schillingserie, wird dem durch eine auffallende Positionierung des neuen einköpfigen Adlers besonders Rechnung getragen.

Abb. 94

Auf den runden Münzen ist die Form der Adlerschwingen mehr oder weniger immer vorgegeben. Auch auf den Banknoten findet sich der Adler manchmal gleichsam wie gestempelt in einen Kreis gesetzt. In den ersten Serien der *Privilegierten österreichischen Nationalbank* wird er fast obligatorisch unten in die Mitte eingefügt. Diesen Platz am unteren Rand der Banknote nimmt er mit wenigen Ausnahmen bis 1881 ein. Damit ist ihm für Jahrzehnte, wie auch anderen Bildmotiven jener österreichischen Epoche der modulhaften Rasterung, mehr oder weniger ein fixer Platz zugewiesen. Vor allem auf frühen Banknoten war das Wappen aber manchmal als Trockenstampiglie ausgebildet und trat daher optisch kaum in Erscheinung.

Abb. 69 und
72

Die Banknotenserie von 1881, die erste der neuen *Oesterreichisch-ungarischen Bank*, blieb ohne Wappen, weil sich die Regierung mit Ungarn nicht rechtzeitig einigen konnte. Statt dessen setzte man Monogramme an bevorzugte Stellen in einen kartuschenförmigen Schild – eine psychologisch und ästhetisch ansprechende Lösung. Von der Jahrhundertwende an entfaltet dann der Adler, das Wappen auf der österreichischen Seite, variantenreiche Formen als dekoratives Bildmotiv. Je nachdem, ob der Adler des österreichischen Wappens in eine Schildform, in einen runden oder ovalen Rahmen oder in eine Kartusche gesetzt oder in ein geometrisie-

Farbabb.
57–59

Abb. 30

rendes Schriftfeld eingebunden wird, änderte er seine Flügelform. So gut wie immer sind die Körperformen des Adlers abstrahiert. Nur selten wird er naturalistisch verlebendigt, was ihm dann allerdings ein eigenartiges Aussehen verleihen kann, wie etwa auf den 10 Gulden von Peter Geiger von 1854/55. Die Bank hat das aber offensichtlich damals nicht so befremdlich empfunden, denn das Bildmotiv wurde ins Musterbuch übernommen und auch später noch mindestens einmal verwendet. Das ungarische Wappen in hoher Schildform, gelegentlich begleitet von den schildtragenden Engeln, erlaubte keine derartigen abstrakten Variationen, abgesehen von den Flügeln der Engel.

Farbabb. 22

Farbabb. 60

Abb. 22

Abb. 46

Farbabb. 61

Farbabb. 62

Farbabb. 11

Die ersten Jugendstil-Lösungen nach der Jahrhundertwende, die den Adler in ein rechteckiges Schema bringen, sind besonders interessant. Auf den 50 Kronen von 1902 (jenen, deren Bildmotiv auf Klimt zurückgeht), verleiht ihm Rössler eine hochrechteckige Form, indem er die oberen Federn verkürzt und die unteren verlängert. Ähnlich verfahren Urban und Lefler auf den 1.000 Kronen, doch vermeiden sie durch die querrrechteckige Form und indem sie die Enden der Federn in leichtem Schwung nach oben biegen, den Eindruck von gestutzten Flügeln, den Rösslers Adler vermittelt. Bemerkenswert ist hier das ungarische Wappen: Lefler (?) verleiht den wappenhaltenden Engeln riesige, blätterartig modulierte Flügel, die sich ähnlich wie Adlerschwingen bis zum Boden herabsenken – eine Lösung, wie sie nie vorher und nie nachher auch nur annähernd angestrebt wird, die aber ganz der linearisierten Flächenauffassung entspricht, wie sie zu dieser Zeit postuliert wurde und wie man sie etwa auf einem Titelblatt der Zeitschrift *Die Fläche* finden konnte. Zwei andere, künstlerisch sehr individuelle Varianten bringt Peiffer auf den 10 Kronen von 1905 und auf den 20 Kronen von 1908. Die querrrechteckige Form erreicht er, indem er die oberen Federn so stark verlängert, daß sie wie eine Rahmung seitlich zu Boden hängen. Auch für die hochrechteckige Form findet er eine ungewöhnliche Lösung, indem er den Adlerkörper und die Flügelfedern geometrisch abstrahiert, über die zwei Köpfe hinweg in die Höhe dehnt und solcherart streng rechteckige Konturen erreicht. Moser hatte für seine nachmals berühmten 100 Gulden von 1910 zunächst eine hochovale Adlerform und dann eine hochrechteckige mit einer interessanten Flügellösung vorgesehen, die

man aber nicht ausführte. Bedingt durch den quadratisch gestalteten Brustschild wirkte der Adler hier nicht nur doppelköpfig, sondern zweigeteilt. Die nur durch Bögen und senkrechte, kaum merklich geschwungene Linien angedeuteten Flügelfedern reichten weit über die Fänge und Schwanzfedern hinab, so daß sich die Fänge (und mit ihnen Szepter und Reichsapfel) gleichsam auf halber Höhe des Adlers befunden hätten. Auf der ausgeführten Banknote hingegen ist der Adler in eine herkömmliche, fast runde Grundform gebracht und das hochrechteckige Feld, das Moser als optisches Gegengewicht zum Frauenkopf vorgesehen hatte und das sich mit der Rückseite decken sollte, durch Lorbeerzweige ausgefüllt.

Farbabb. 12
und 27

Nicht selten, vor allem ab den zwanziger Jahren, wird das nun einköpfige Wappen derart in das Ornament verwoben, daß es der Betrachter erst suchen muß. Eine besonders innige Verbindung zwischen Ornament und Wappen erzeugt Dachauer auf den 100 Schilling von 1927 (welche indirekt aus dem Wettbewerb von 1925 hervorgegangen sind) und ebenso auf den 20 Schilling mit dem Thema Bauernleben. Als kaum merkbaren Schatten setzt Junk den Adler unter die Legende der 5 Schilling von 1927, und eine ausgefallene kalligraphische Lösung findet Zerritsch auf der 1.000-Schilling-Note von 1931. Zerritsch befaßte sich zu dieser Zeit besonders mit der „Naturübersetzung“, durch die er ohne direkte Nachahmung das Wesentliche und Typische der Tiergattungen zum Ausdruck bringen wollte. Ein interessanter, nicht ausgeführter Entwurf von Junk mit dem Doppeladler aus der Zeit des Ständestaates zeigt eine extrem querrechteckig konzipierte Form, wobei durch Weißhöhungen eine gewisse Körperhaftigkeit angedeutet ist. Auch die Banknoten der Zweiten Republik behandeln den Wappenadler unterschiedlich: In der ersten Serie wird er ganz außerhalb des Bildes auf die Allonge gesetzt, dann wieder bildet er einen Teil des Randornaments wie auf dem „Bruckner-Tausender“ oder gar das optische Zentrum einer Guilloche-Spirale wie auf der Rückseite des „Kaplan-Tausenders“.

Farbabb. 26

Farbabb. 41
und 43

Farbabb. 39

Farbabb. 48

Abb. 23

Farbabb. 101

Abb. 114

Viribus Unitis oder Basis und Überbau

Es wäre eigentlich naheliegend gewesen, daß man mit der Einführung der Bildmotive um 1841/42 auf der Vorderseite des Papiergeldes auf eine Tradition des Münzwesens zurückgreift, nämlich auf das Herrscherporträt, zumal die Münzen ja auch durch den aufgedruckten Text, der die jederzeitige Einlösbarkeit in Silbermünzen versprach, noch das „eigentliche“ Geld waren. Peter Fendi brachte auch mehrere solche Vorschläge ein, in denen das Bildnis des Kaisers über dem Textblock situiert war, gewissermaßen als bildhafte Bestärkung des Versprechens. Doch keine der herausgegebenen Banknoten weist ein Bild der Kaisers auf, weder von Ferdinand I. noch von Franz Joseph I. Die *Privilegierte Nationalbank* war statutenmäßig ja ausdrücklich von der Regierung separiert, eine eigene Körperschaft, die nicht dem Finanzministerium unterstand (zumindest nicht direkt), und offenbar war sie bestrebt, diese Autonomie auch in der Wahl der Bildmotive der Banknoten zum Ausdruck zu bringen.

Farbabb.
13–15
Abb. 29 und
30

Allerdings findet man bis 1859 gelegentlich das Motto Franz Josephs I., der Ende 1848 an die Regierung kam, eingefügt: *Viribus Unitis*. Als Sinnthema der Banknoten trat es schon vorher auf und verwies auf die vereinten Kräfte der Bürger in ihren Tätigkeiten und Berufen. Alle fünf Werte dieser Serie und mehrere Entwürfe verweisen durch Symbole und Personifikationen auf das Zusammenwirken der Berufe untereinander wie auch zwischen den Institutionen (Regierung) und dem praktischen Leben – eine neue Ikonographie, wie sie aktueller nicht sein konnte: Basis und Überbau. Man konnte also das Motto des Kaisers verwenden, denn es fügte sich ausgezeichnet zu den Motiven. Tatsächlich befassen sich fast alle „Inhalte“ der ersten Epoche der österreichischen Banknoten bis um 1864 mehr oder weniger mit diesem Thema. Dabei übernehmen Putti, Köpfe oder Büsten die ikonographische Rolle. Nur selten verwendet man ganze Gestalten.

Fendi setzt auf viele seiner Entwürfe Putti, welche mit menschlichen Tätigkeiten befaßt sind und daher eine symbolische oder allegorische Rolle spielen. Auf der 100-Gulden-Note von 1842 sind sie auf der linken Seite mit dem Wägen und Schlagen der Silber-

münzen befaßt, die sie dann auf der rechten Seite aus dem Füllhorn ausschütten und damit das dazwischen befindliche Versprechen einlösen, daß dem Überbringer (der Banknote) hundert Gulden Silbermünze ausbezahlt würden. Auch topographische Motive finden sich bereits vereinzelt, wie das Burgtor, die Karlskirche oder der Stephansdom, allerdings nicht hervorgehoben als bauliche Leistungen, wie viel später im 20. Jahrhundert, sondern als Wiener (Dach-)Landschaften, das heißt als Stadt Wien zu deuten. Bemerkenswerterweise hatte Fendi auf einer Skizze für die 100 Gulden anstatt Löwe und Adler zwei halbnackte Figuren und anstatt des Burgtores zwei rauchende Schlotte geplant, wohl als Symbol der Industrie. Rauchende Schlotte waren zu jener Zeit auch in der freien Malerei sehr beliebt (man denke nur an Menzel), empfand man doch den sich schlängelnden Rauch nicht nur als ästhetisch reizvoll, sondern auch als Zeichen einer prosperierenden Wirtschaft. Daher statteten auch die Unternehmer ihre Briefköpfe gerne mit Abbildungen ihrer Fabriken aus, wobei die rauchenden Schlotte das Wichtigste waren. Auch Pfandbriefe aus dieser Zeit, die oft von den gleichen Künstlern wie die Banknoten gestaltet wurden, fügten in ihre bildhafte Ausschmückung gerne die Industrie in Form von rauchenden Schloten ein. Trotz mehrerer solcher Vorschläge von verschiedenen Künstlern kann man sich in Österreich aber auch später nicht dazu entschließen, rauchende Fabriksschlote abzubilden. (Nur einmal, 1929, findet man ein paar winzig kleine hinter der Schulter des Idealkopfes einer Arbeiterin.)

Abb. 26

Abb. 27

Farbabb. 45

Das siderographische Stahlstichverfahren veranlaßte auch ein „Musterbuch“, wo bereits gestochene einzelne Motive, Guillochen, Wappen, Schriften und allegorische Figuren für eine etwaige spätere Verwendung gesammelt wurden. Diese in sich abgegrenzten Motive setzte man um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, immer wieder neu zusammengestellt, ohne verbindenden Hintergrund und Untergrund auf die Fläche; zwar nicht ohne kompositionelle Beziehung, aber doch auch noch nicht zu einem Gesamtbild zusammengeschlossen. Vielmehr unterlagen die einzelnen Motive – Bildchen, Guillochen, Ornamente – einem neunteiligen Ordnungsschema. Das verlieh den ersten Serien der österreichischen Banknoten ihren bemerkenswert systematischen und stabilen, sozusagen amtlichen Charakter.

Abb. 28 und
29

Unter den Nachfolgern des frühverstorbenen Fendi, Peter Johann Nepomuk Geiger und Karl Joseph Geiger, ändert sich die modulhafte Motivkombination zunächst noch nicht, obwohl man merkt, daß die Künstler bestrebt sind, sie durch Figuren und Ornamente ein wenig zu verschleifen und zu verdichten. Die seitlich angeordneten Köpfe werden nun größer und beginnen, die anderen Kompartimente zu dominieren. Man verwendet auch weiterhin den Kopf der Austria in verschiedenen Varianten, ebenso allegorische Figuren und symbolische Gerätschaften.

Abb. 30

Abb. 29 und
32

Abb. 31

Die Künstler (Fendi und vor allem seine Nachfolger) bemühen sich, die Symbole der Berufe und der gesellschaftlichen Wirkungsbereiche und Institutionen in Gruppen zusammenzufügen, entweder arrangiert wie ein Stilleben oder durch Figuren, vorzugsweise Putti, verbunden. Ein besonders kompaktes Bündel von symbolischen Gerätschaften hat 1855 Peter Geiger entworfen: Sämtliche gesellschaftlichen Tätigkeiten, vom Ackerbau über die Schifffahrt und Industrie bis zum Handel und zur Kunst liegen als symbolische Gegenstände vor den Augen des Betrachters auf dem Boden, überragt und beschützt von den mächtigen Schwingen des Doppeladlers und verbunden durch ein Band mit der Aufschrift „Viri-bus Unitis“. Noch zweimal wird man diesen Wahlspruch Franz Josephs I. in diesen Jahren auf den Banknoten finden (später nie mehr). Bemerkenswerterweise ersetzt er einmal das A.E.I.O.U., welches Karl Geiger im Entwurf eigentlich vorgeschlagen hatte. Peter Geiger und noch mehr Karl Geiger hatten einen ausgesprochen spätromantischen Erzähl-drang und eine Vorliebe für das Mittelalter, was allerdings nur auf ihren Entwürfen sichtbar wird. Dies drückt sich sowohl in den Gewändern der Figuren aus wie auch in den historischen Themen einer längst vergangenen Zeit – womit sich aber offenbar die Nationalbank nicht anfreunden konnte. Erwähnenswert ist dabei ein Entwurf, der ein Medaillon mit dem Kopf Karls V. zeigt, das von zwei halbnackten, posaunenblasenden weiblichen Genien des Ruhmes gekrönt wird. Am linken und rechten Banknotenrand finden sich mittelalterlich gekleidete Figurengruppen der Gerechtigkeit und des Wohlstandes, die ihren Blick nach oben zum Bildnis Karls V. richten. Diese Erinnerung an einen Herrscher, in dessen Reich „die Sonne nicht unterging“, war wohl politisch nicht klug und eher undiplomatisch – ein Akzent, der

nicht im Interesse der Banknotenhersteller war. Unter diesem Aspekt ist auch die Ersetzung des A.E.I.O.U. durch den in mehrfacher Beziehung moderneren Slogan „Viribus Unitis“ verständlich.

Besonders interessant ist die Ikonographie auf den 10 Gulden Karl Geigers von 1858. Geiger hatte für die 10 Gulden zwei Vorschläge unterbreitet: eine hochformatige Version mit der Darstellung von vier jungen Männern, die, unter dem Bildnis des Monarchen mit der Umschrift „Viribus Unitis“, zugleich die Nationalitäten und verschiedene Berufe symbolisieren. Diese wurde vom Vorstand der Bank abgelehnt. Statt dessen entschied man sich für die Version ohne Monarchen, aber, wie sich bei genauerer Betrachtung zeigt, mit einer ikonographisch reizvoll verklausulierten Darstellung des Herrscherhauses. Seitlich links und rechts befinden sich, erhöht auf zwei Postamenten sitzend, zwei Figurengruppen. Man kann die antikisch gewandeten Figuren nicht als Allegorien oder Personifikationen dieser oder jener Tätigkeit oder Eigenschaft benennen und ihre Gerätschaften nicht als Attribute, wie sonst bei den Viribus-Unitis-Themen. Beide vereinen mehrere Symbole. Auf dem bildhaft angedeuteten Boden zwischen ihnen steht eine von Weinlaub umrankte, gemeißelte Büste der Austria. Daneben liegen Merkurstab und Handelsbacken, Ruder, Sichel und Getreidebündel, bewacht von einem Löwen. Erst in der Zusammenschau erhalten die Figurengruppen einen einheitlichen Sinn: auf der linken Seite erhöht in römisch-antiker Gewandung mit Szepter und Likatorenbündel die „Regierung“, das Haus Habsburg-Lothringen, wie am Wappen zu erkennen ist, nicht der Kaiser als Person! Die römische Herrscherfigur sitzt auf einem seit der Antike tradierten herrscherlichen Sitzpolster mit der ebenfalls auf Herrschaft deutenden Quaste. Der Jüngling auf der rechten Seite hingegen ist, wie sein nackter Oberkörper und seine Sandalen zeigen, griechisch. Im Arm hält er das Reichswappen mit dem doppelköpfigen Adler und das Schwert der Rechtsprechung, zu seinen Füßen liegt der Gesetzcodex und die Waage der Justitia – in der Bildsprache also die (römische) Regierung und das (griechische) Parlament. Zwischen diesen beiden erhöhten Mächten Weinbau, Ackerbau, Schifffahrt und Handel der Austria. In den Archivprotokollen 1857 heißt es lapidar: „Entwurf I mit Hauptfiguren antiken Charakters wird angenommen. Entwurf II mit Bildnis des Monarchen und mit

Abb. 33

Farbabb. 13

Nationalitäten nicht genehmigt.“ Dies geht ganz mit der Tatsache zusammen, daß man es auf den österreichischen Banknoten immer vermieden hat, Nationalitäten „darzustellen“ und daher notgedrungen zu typisieren.

Abb. 34

Einen ganz ähnlichen Symbolgehalt weisen auch die anderen Werte dieser Serie von Karl Geiger auf, die 100 und 1.000 Gulden, wenn auch in einer neuen Formsprache, die zumindest formal schon auf das Konzept der Idealporträts hinweist. Auf den 1.000 Gulden befindet sich links die „Regierung“, dargestellt durch einen lorbeerumrankten Frauenkopf und durch Herrschaftssymbole, und rechts das „Volk“, dargestellt durch einen mit Weinlaub und Getreideähren umrankten Frauenkopf und durch verschiedene Handwerks-, Arbeits- und Handelssymbole. Interessant ist dabei die Blickführung: Der Blick der Regierung kontaktiert den Betrachter (Bürger), der Blick des Volks geht nach links zur Regierung hin. Solcherart entsteht, durch die Einbeziehung des Betrachters, eine reizvolle Verbindung zwischen Regierung – Bürger – Volk und wieder Regierung.

Farbabb. 14

Den motivischen Schlußpunkt unter die Epoche der Viribus Unitis setzen zwei Banknoten, die wohl Entwürfe von Josef von Führich sind. Eine 100-Gulden-Note von 1863 (die bis 1888 gültig blieb) läßt nicht nur in den mächtig wirkenden Kinderfiguren die Hand Führichs erkennen. Auch ein Kreuz, das eines der Kinder unter den Arm geklemmt hat, das einzige religiöse Symbol auf österreichischen Banknoten, deutet auf diesen tiefreliösen Künstler hin.

Farbabb. 15

Den Höhepunkt und Endpunkt finden die allegorischen Darstellungen 1864 in den 10 Gulden Führichs. Sowohl die horizontal geteilte Komposition (auf die ich im dritten Teil nochmals eingehe) ist bemerkenswert, wie auch die bis dahin noch nie geübte Gestaltung als homogenes Bild. Drei männliche Halbfiguren personifizieren drei Lebensalter und zugleich die drei Arbeits- und Berufsbereiche Ackerbau, Bergbau und wahrscheinlich Viehzucht; denn der Knabe mit dem Hirtenstab auf der linken Seite stützte sich in einer anderen Variante des Entwurfs auf den Nacken einer Kuh. Warum man dann anstatt der Kuh ein Felsstück gewählt hat, kann man nur raten. Möglicherweise fand man die harmonische Dreiheit der menschlichen Gruppe durch den Tierkopf gestört. Es gibt einen Varianten-Entwurf Führichs für die untere Hälfte dieser 10 Gulden, der

Abb. 37

die Allegorie des Handels darstellt und ebenso als homogenes Bild konzipiert ist. Links weist eine weibliche Halbfigur, aufgestützt auf einen Schiffsballen, als Personifizierung des Handels auf eine Weltkarte, von der man deutlich die Konturen Europas sieht, aufmerksam beobachtet von dem rechts stehenden Bergmann. In Bildmitte zwischen die beiden Figuren ragt der zylinderförmige Abschluß eines Schiffsschlotes auf, wobei der hervorquellende dichte Rauch den Kopf der Frau malerisch hinterfängt. Vergleicht man die Varianten miteinander, so sind die dreifigurigen Darstellungen zwar formal verbunden, aber nicht inhaltlich, während der zweifigurige Vorschlag Führichs eine Szene darstellt (was die Nationalbank bekanntlich nicht so sehr schätzte).

Abb. 38

Mit diesen beiden letztgenannten Banknoten geht auch die knapp fünfundzwanzigjährige Motivepoche der *Viribus Unitis* zu Ende. In dieser Form – nämlich quasi als Konzept von Basis und Überbau – werden sie auch nicht mehr wiederaufgenommen; denn das allegorische Zwischenspiel um 1902 und die ähnlichen Motive der zwanziger Jahre verbleiben ganz auf dem Boden der bürgerlichen Berufe.

Der Idealkopf oder die österreichische Lösung

Zwischen den Gulden von 1863/64 und der ersten Serie der *Oesterreichisch-ungarischen Bank* von 1881 blieben zumindest zwei künstlerisch wichtige Zwischenstufen sozusagen im Archiv verborgen. Nicht weniger als zwanzig Entwürfe aus der Zeit um 1860 sind unter „unbekannt“ archiviert, darunter auch jene 5 Gulden, die um 1865 bereits zur Emission fertiggestellt waren, dann aber wegen des Krieges Österreichs gegen Italien und Preußen noch vor der Ausgabe vernichtet wurden, weil zur Deckung der Kriegskosten 5-Gulden-Staatsnoten gedruckt wurden.

Farbabb. 56

Unter den undeklarierten Entwürfen ragen besonders zwei für 5 Gulden hervor, beide mit der Jahreszahl 1859 druckfertig ausgestattet. Von der Motivik her gehören sie noch in die Epoche der *Viribus Unitis* (und sie tragen auch ein solches Spruchband). Stili-

Farbabb. 53
Abb. 75

Farbabb. 54

Farbabb. 55
und 56

Abb. 39

stisch sind sie bei Karl Geiger einzureihen, was auch zur Jahreszahl passen würde. Kompositorisch stellen sie jedoch eine Weiterentwicklung dar und verweisen bereits auf die oben erwähnten, nicht emittierten 5 Gulden von 1865. Die üppige ornamentale Rückseite der Geiger-Gulden von 1859 stellt eines der letzten echten Rückseiten und Flächenornamente dar bis zu den Junk-Banknoten nach dem Ersten Weltkrieg. Die „neuen“ 5 Gulden, die man Laufberger wird zuschreiben müssen, schließen zwar in der Komposition an die „alten“ 5 Gulden von 1859 an, zeigen aber eine ganz neue dekorative Ausstattung und sind auch von der Ikonographie her neu, indem sie nämlich auf Symbolik weitgehend verzichten. Vielmehr leiten sie, obwohl nicht emittiert, die lange Epoche der Idealköpfe ein. Ich habe schon an anderer Stelle erwähnt, daß hier, zwischen den 5-Gulden-Entwürfen von 1859 und den 5 Gulden von 1865 eine wesentliche künstlerische Zäsur in der Gestaltung der österreichischen Banknoten liegt. Verschiedene Gründe sprechen dafür, daß sowohl die vernichteten 5 Gulden wie auch die ganz anderes gestaltete 5-Gulden-Staatsnote von Ferdinand Laufberger stammen. (Weil aber beide Modelle sozusagen nicht öffentlich wurden, stilistisch jedoch eine wichtige Zwischenstufe darstellen, behandle ich sie im Rahmen der stilistischen und kompositorischen Entwicklung im dritten Kapitel.)

Es scheint, daß die Epoche der Idealköpfe nicht nur dem inhaltlichen Wunsch der Nationalbank entsprang, in der neuen Verbindung mit Ungarn möglichst neutrale, unverfängliche Motive anzuwenden, sondern daß dabei auch der Einfluß der neuen Kunstgewerbeschule wirksam wurde, durch die eine neue, speziell kunstgewerbliche Dekorationsmethode in das Banknotendesign eingebracht wurde. Weiters mag auch die Erfindung der Bromsilberkopie eine Rolle gespielt haben. Die Bromsilberkopie, ein Seitenzweig der Photographie, bot eine Technik, die es gestattete, photographisch vervielfältigte Vorlagen der Köpfe oder Figuren auf den vorbereiteten Untergrund zu kleben (was man auf den Originalentwürfen auch sehr gut sieht), bis die passende Komposition dann dem Stecher zugeführt werden konnte. Ein solcher Bromsilberkopf scheint auf den 5 Gulden von 1865 bereits integriert. Den linken Kopf dieser noch vor der Emittierung vernichteten Banknote wird man dann viel später seitenverkehrt, mit einem Sicherheitswellenraster ver-

sehen, auf den 25- und auf den 200-Kronen-Noten von 1918 wiederfinden.

Abb. 85

1881 kommen dann die ersten Idealkopf-Banknoten heraus, die den schon mehrere Jahre zurückliegenden „Ausgleich“ zwischen Österreich und Ungarn durch zwei Vorderseiten charakterisieren; eine österreichische, die den Nennwert und die Währungsbezeichnung auch in den anderen Sprachen des Kaiserreiches aufgedruckt hat, und eine rein ungarische. Nicht nur durch das Idealkopfmotiv, sondern auch durch das neue zweischichtige Dekorationsgerüst, das auf geometrischen Feldern beruht, und auch durch das flächendeckende Untergrundmuster wurde mit dieser Serie von Laufberger, Storck und Eisenmenger ein neuer Charakter auf die österreichischen Banknoten gebracht.

Farbabb. 57,
58, 59 und
Abb. 79

Die Klimt-Entwürfe

Im Bildarchiv der *OeNB* finden sich mehrere Banknoten- bzw. Staatsnotenentwürfe von Gustav Klimt und Franz Matsch. Diese sind, bis auf eine einzige Skizze mit dem Schriftzug „Matsch“, von den Künstlern selbst weder signiert noch datiert, sondern nur archivalisch zugeordnet. Insgesamt sind fünfzehn Entwürfe ausdrücklich unter „Klimt“ notiert (ich glaube, es sind ihm noch mehr zuzuordnen). Sie unterscheiden sich sowohl formal wie vom Motiv her von den tatsächlich herausgekommenen neuen „kunstgewerblichen“ Banknoten dieser Zeit und zeigen auch keinen Idealkopf, sondern immer zwei ganze Figuren.

Abb. 47

Klimt war, ebenso wie sein Bruder Georg und wie Matsch, mit dem er von 1883 bis 1894 die Werkstattgemeinschaft *Künstlercompagnie* hatte, und wie übrigens auch Rudolf Rössler, Schüler der Wiener Kunstgewerbeschule gewesen. Ferdinand Laufberger war einer seiner wichtigsten Lehrer. Alle Entwürfe sind nach dem gleichen zweischichtigen, symmetrischen Schema der Schildhalter gestaltet, wo vor einem flachen Hintergrund zwei allegorische Figuren – Putti oder junge Frauen – die Textkartusche und das unmittel-

Abb. 39

Abb. 78

telbar darauf placierte, ebenfalls gerahmte Staatssymbol flankieren oder stützen. Das Motiv erscheint erstmals bei der erwähnten 5-Gulden-Staatsnote Laufbergers, die 1881, im Todesjahr Laufbergers, herausgekommen ist. Das Muster dazu findet sich nicht nur in Staatsnoten, sondern auch in den Baudekorationen der Ringstraße, wovon später im Zusammenhang mit der stilistischen Entwicklung noch zu sprechen sein wird. Es muß dahingestellt bleiben, ob die Bank mehr am zweischichtigen plastischen Charakter Anstoß nahm, oder an den ganzfigurigen Frauengestalten oder vielleicht an der Haltung und Positionierung der Figuren, die an das Wappenmotiv der Schildhalter erinnern, wie man es auf den deutschen Banknoten häufig fand. Obwohl Klimt mindestens fünfzehn Entwürfe nach diesem Schema gestaltet hat, ist keiner unter seinem Namen verwirklicht worden. Doch läßt sich zeigen, daß zwei Werte der ersten Kronenserie, die unter dem Namen Rössler herauskamen (und zweifellos von diesem graphisch ausgestaltet wurden), auf Entwürfe Klimts zurückgehen.

Abb. 40

Von der Komposition, Ornamentik oder Graphik weist noch nichts auf den späteren „secessionistischen“ Klimt hin, ausgenommen vielleicht die beiden Frauenfiguren auf dem Entwurf für eine Staatsnote. Diese lassen in der frontalen Sitzhaltung, in den dünnknittrigen Gewändern, in der hohen Kopfhaltung und in der skizzierten Physiognomie schon den späteren Klimt erahnen. So ist man versucht, den Entwurf gegen Ende des Jahrhunderts anzusetzen, als Klimt sich von der traditionellen Dekorationsmalerei immer mehr entfernte. Dagegen spricht aber, daß es sich um einen Entwurf für Gulden handelt, der daher vor 1892 entstanden sein wird. Auf späteren Kronenentwürfen, sowohl für Bank- wie für Staatsnoten, geht Klimt wieder auf die traditionelle Figurenform zurück.

Farbabb.
16–20 und
Abb. 40–43

Auch weitere Entwürfe, die unter „unbekannt“ archiviert sind, wird man aufgrund des Stils und der Motive Klimt (oder Klimt und Matsch) zuweisen müssen. Dabei ist die Kuriosität zu beobachten, daß die meisten dieser Entwürfe zwar die deutschsprachige Aufschrift „Kronen“ tragen, aber mit dem ungarischen Wappen, oft mehrmals in die Dekoration verwoben, versehen sind. Zugleich tritt aber auch eine bemerkenswerte, schon in die Zukunft weisende Veränderung in der räumlichen Zuordnung der Beschriftung auf, indem die Kartuschen und Rahmungen verschwinden und

Banknotentext und Staatssymbol sozusagen in einen imaginären Raum zwischen die Figuren gesetzt werden – eine Lösung, die dann erstmals bei der Hegedüs-Banknote von 1902 Anwendung findet.

Die künstlerische Aufgabe, die der Banknotengestaltung zu allen Zeiten zugrunde liegt, nämlich etwas Abstraktes, eine Idee, darzustellen, hatte gerade damals auch in der freien Kunst ein breites Feld. Nicht nur in den plastischen und malerischen Dekorationsausstattungen der Ringstraßengebäude (welcher Begriff natürlich auch andere Plätze und Orte umfaßt) stellte man neben historischen Persönlichkeiten auch Ideen dar. So personifizierte man den Heroismus und den Egoismus, die Wahrheit und die Schönheit, die Architektur, die Städte und die Flüsse durch allegorische Frauen- und Männerfiguren.

Rudolf Rössler tritt um diese Zeit in die Riege der Banknotenentwerfer ein und wird im Laufe seines langen künstlerischen Wirkens noch mehrere österreichische Banknoten gestalten, ganz abgesehen von unzähligen Entwürfen. 1894, nach der Währungsreform von 1892, hatte man mit ihm ein Übereinkommen getroffen, die Banknoten der neuen Kronenwährung zu gestalten. 1901 werden die 10 und 20 Kronen in Umlauf gebracht. Beide Banknoten erregen sogleich den Unmut der jüngeren Künstlerschaft, die sich zu dieser Zeit nicht nur in Wien in Sezessionen und Werkgruppen organisierte und das historistische Konzept radikal ablehnte. 1898 war das Haus der Secession gewissermaßen als Stein gewordener Protest gegen das „altmodische“ Künstlerhaus eröffnet worden. „In diesem Jahr [1898] ist ganz Wien secessionistisch geworden“, jubelt Ludwig Hevesi im *Ver Sacrum*, weil, wie er meint, „den secessionistischen Dingen eine werbende Kraft innewohnt“. Diese werbende Kraft ließen die neuen Kronennoten ganz offensichtlich vermissen. Die 10-Kronen-Banknote, auf der die in barockem Schwung gestaltete Schriftkartusche links und rechts von geflügelten Putti flankiert ist, erntete, ebenso wie die kompositorisch ganz anders gestaltete rote 20-Kronen-Note, heftige Kritik, zumindest in der Künstlerschaft Wiens. Allen voran protestierte Otto Wagner als Mitglied der *ständigen Kunstcommission des Ministeriums für Cultus und Unterricht*, ebenso wie die Mitglieder der *Secession*, jener *Vereinigung bildender Künstler Österreichs*, die sich gerade erst einige Jahre zuvor unter der

Farbabb. 21
und Abb. 44

Initiative Klimts als Protestbewegung gegen die *Genossenschaft bildender Künstler* konstituiert hatte.

Abb. 45

Es war wohl in erster Linie das barockisierende Engleinmotiv, das die Künstler so erboste. Die 20 Kronen lehnen sich in ihrer asymmetrischen Komposition und in der Bildidee übrigens deutlich an die um 1895 in Spanien herausgegebene 1.000-Pesetas-Note an. Die Banknote war von Rössler in einem Gelb-Ocker-Ton konzipiert, aber durch den Alleingang des Direktors der Druckerei heftig rot-grün geworden. Auf der 10-Kronen-Note mit den zwei wappenhaltenden Englein mag aber auch die Zweischichtigkeit zwischen Motiv und Untergrund die Kritik der Künstler erregt haben, denn sie entsprach absolut nicht dem Stand der neuen flächigen Ornament-Philosophie – eines der Axiome der Arts and Crafts, der Art nouveau und des Jugendstils. In Wien wurde die neue flächige Ornamentik besonders durch die *Sezession* und bald auch durch die *Wiener Werkstätte* hochgehalten, aber auch durch die *kaiserl.-königl. Schule für Spitzenproduktion*. Diese Schule, in der man neue, moderne Muster und Techniken ersann, ist heute aus der kunsthistorischen Erinnerung fast gänzlich verschwunden. Damals hatte sie internationale Bekanntheit. Auch die renommierteste Kunstgewerbezeitschrift jener Epoche, *The Studio*, zollte ihr Anerkennung. 1903 bis 1904 erschien *Die Fläche*, eine Art Musterbuch in Heftform, wo nicht nur die Professoren der Kunstgewerbeschule ihre Arbeiten zeigten, sondern vor allem die Studenten.

Abb. 46

Abb. 47

Unter diesem künstlerischen Blickpunkt der Wiener Art nouveau mußte die Banknote tatsächlich rückständig wirken. Das Vorbild dazu findet sich im Archiv unter den Klimt-Entwürfen. So gibt es zwei Möglichkeiten: Entweder ist der Entwurf falsch unter „Klimt“ archiviert und in Wirklichkeit von Rössler; dagegen spricht: Er befindet innerhalb einer geschlossenen Serie von Klimt-Entwürfen; oder Rössler hat den Klimt-Entwurf übernommen, sodann ganz unwesentlich verändert und den Hintergrund, der bei Klimt nur koloriert ist, graphisch ausgestaltet.

Nun könnte man fragen: Und das hätte Rössler gemacht? Und das hätte Klimt geduldet? Wie schon in der Rubrik über den Künstler betont, herrschten und herrschen im Banknotenentwurf andere Gesetze als in der freien Kunst. Eine künstlerische Alleinverant-

wortung gibt es nicht, weil ein ständiger Rückkoppelungsprozeß mit dem Auftraggeber, der Bank, stattfindet, ebenso wie mit den anderen am Entstehungsprozeß beteiligten Personen, wie dem Stecher oder dem Guillocheur. Ebendies rückt die Entwerfer der Banknoten in die Nähe des „Industrial Designers“. Außerdem trachtete man aus Sparsamkeitsgründen danach, bewährte und bereits gestochene Details wiederzuverwenden, und schließlich hatte der Stecher der Banknoten (in diesem Fall Ferdinand Schirnböck) im Herstellungsprozeß eine fast größere Bedeutung als der Entwerfer. So konnte wohl auch Rössler ohne Bedenken den Auftrag annehmen, einen bereits vorhandenen Entwurf entsprechend zu adaptieren und ornamental auszustatten. Schließlich waren die Banknoten ja auch nicht signiert.

Und das hätte Klimt geduldet? Nun, dieser Entwurf war einer von vielen, die Klimt im Laufe von mehreren Jahren als mehr oder weniger flüchtige Originalskizzen der Bank überlassen hatte, und es ist denkbar, daß er sich gar nicht mehr so genau daran erinnerte. Wenn ihm die Banknote aber bekannt vorgekommen sein sollte, so hatte er wegen der Proteste vielleicht Grund, seine Urhebererschaft nicht an die große Glocke zu hängen. Wenn man bedenkt, daß zu gleicher Zeit die Professoren der Wiener Universität gegen Klimts allzu moderne „Fakultätsbilder“ als moralisch und ästhetisch minderwertig protestierten, entbehrt die Situation nicht einer gewissen Komik. Man darf darüber hinaus nicht übersehen, daß, trotz der Proteste der Künstler, Banknoten wohl nicht als „ewige“ Werke empfunden wurden, denen die Künstler ihre Namen mitgaben. Wie auch immer – der Verdacht, daß der ersten österreichischen Banknote unseres Jahrhunderts (und auch noch einer zweiten, wie sich zeigen wird) ein Entwurf von Klimt zugrunde liegt, ist ganz offensichtlich begründet.

Recht gut läßt sich anhand der Archiventwürfe das Entstehen der 50 Kronen nachvollziehen. Den Auftrag für die 50 Kronen vergab man nach dem Wettbewerb von 1900 wieder an Rössler, der nun auch tatsächlich eine moderne, der Zeit entsprechende flächige Ausstattung schuf, mit einer in jugendstilhaftem Schwung gestalteten Textblock-Kartusche in der Mitte. Ausnahmsweise verwendet man das Motiv von zwei ganzfigurigen allegorischen Frauen. Zunächst scheint die Banknote nur angelehnt an einen Klimt-Ent-

Farbabb. 22

Abb. 48

wurf (der übrigens wieder österreichische und ungarische Seite vermischt). Doch finden sich im Archiv zwei Zwischenglieder: Eine bereits in Übergröße sorgfältig ausgeführte, signierte Zeichnung Rösslers zeigt, daß die 50 Kronen ursprünglich ganz an Klimt

Abb. 49

anschlössen. Diese Version war noch ganz in der traditionellen Auffassung vorgesehen und ließ – vielleicht abgesehen von den eingefügten Lorbeerzweigen – noch jede moderne Ornamentik vermissen. Auf der herausgekommenen Banknote ist die rechte Frauenfigur dann durch ein lässig übergeschlagenes Bein verändert. Dafür gibt es eine Entwurfsvariante von Rössler (die ebenfalls österreichische und ungarische Seite vermischt), auf der die linke Frauenfigur aber eine etwas andere Handhaltung mit einer Sichel aufweist. Damit ist in Österreich das kurze Zwischenspiel allegorischer Frauenfiguren beendet.

Farbabb. 23

Farbabb. 60

Für die 1.000-Kronen-Note zog man später den Maler Heinrich Lefler und den Architekten Joseph Urban heran, die auch tatsächlich (wie im dritten Kapitel zu zeigen ist) etwas ganz Neues hervorbringen. Die Bürger waren mit dem Aussehen auch dieser neuen Banknote nicht besonders einverstanden und empfanden sie als „nicht sehr gefällig und geschmackvoll“, als allzu „anders“. So zumindest liest sich die Kritik in der *Neuen Freien Presse*. Und man warf der Bank vor, „schon wieder“ mit einer neuen (nämlich negativen) Überraschung aufgewartet zu haben. (Fast unmittelbar nach Kriegsende 1918 wird man diese Banknote für 10.000 Kronen adaptieren und anstelle der ungarischen Seite mit einer rein ornamentalen Rückseite versehen. Offiziell sind zu dieser Zeit auch noch die „originalen“ 1.000 Kronen von 1902 bzw. 1903 in Kurs.)

Der Bildinhalt bleibt, mit einigen Ausnahmen, von nun an über Jahre, ja eigentlich Jahrzehnte der gleiche, wie auf diesen 1.000 Kronen von Urban und Lefler: Ein durch unterschiedliche Rahmenformen umfangener Idealkopf von mäßiger Größe, meist seitlich situiert, bildet nun gewissermaßen das Gesicht der Banknote. Die übrige Fläche ist durch Ornamente und Guillochen gegliedert und teilweise – nicht immer – durch eine Rahmung stabilisiert. Die erste Banknote, die ihr Aussehen ganz an diesem neuen optischen Konzept orientiert, sind die 10 Kronen von 1905, die Rössler zusammen mit dem technischen Direktor der Wertpapierdruckerei, Josef Pfeiffer, gestaltet, wobei für Ornament und Ausstattung

und vor allem für den einen textilen Charakter vortäuschenden Banknotenfond vermutlich Pfeiffer verantwortlich zeichnet.

Farbabb. 61

Allegorisches Intermezzo – der Wettbewerb von 1900

Doch noch einmal zurück zur Jahrhundertwende. Nach den Protesten der Künstler gegenüber der 10-Kronen-Note mit den beiden Englein ließ man zunächst einmal sozusagen alles liegen und stehen, obwohl man schon an den Druck der anderen Werte gehen wollte, und veranstaltete ein Preisausschreiben „für die künstlerische Ausgestaltung der Banknoten“, an dem sich nicht weniger als 117 Künstler beteiligten. Die Ausschreibung legte nur die Größe und den Text fest, ließ den Künstlern aber in bezug auf Motiv und Ausstattung freie Hand. Lediglich die „allgemeine Erscheinung“ der österreichischen und der ungarischen Seite sollte gleich sein. Bemerkenswerterweise war Klimt einer der künstlerischen Juroren. Die nicht prämierten Arbeiten wurden den Künstlern zurückgestellt. Verwirklicht wurde aber letztendlich nur der Siegesentwurf von Ladislaus Hegedüs, obwohl man ursprünglich auch dem Drittplacierten Eduard Veith – einem weiteren Absolventen der Kunstgewerbeschule und Schüler Laufbergers – die Realisierung seines Entwurfes zugesagt hatte. Diese Mißachtung veranlaßte einen öffentlichen Protest des Künstlerhauses, der jedoch ohne Erfolg blieb.

Die Hegedüs-Banknote fällt sowohl unter dem Aspekt des Motivs wie auch in ihrem Stil aus der Reihe der österreichischen Banknoten. Zwar findet man ganz dezente allegorische Andeutungen auch auf anderen Banknoten, so sind etwa die Englein und die Frauen der „Klimt“-Banknoten von 1901 und 1902 kaum bemerkbar mit symbolischen Gegenständen wie Merkurstab, Zahnrad, Sichel und Buch ausgestattet, doch sind diese Embleme ohne gestische Teilnahme der Figuren nur beigefügt. Bei Hegedüs aber spielt sich eine Szene ab, ganz wie auf einer Bühne, und dies wird durch die Ausstattung der ungarischen Seite noch hervorgehoben.

Farbabb. 24

Abb. 78

Abb. 50 und
51

Auf den ersten Blick scheint hier die Figurenbühne der Ringstraßenplastik weitergeführt und jener Banknotentyp mit ganzfigurigen allegorischen Personen, wie Klimt und Matsch sie vergeblich vorgeschlagen hatten. (Ob Klimt hier die Juroren dominieren konnte?) Den Bühnencharakter impliziert der untere Banknotenrand mit der „eingemeißelten“ Schrift, über dem sich die Figuren befinden. Auch die Größe der männlichen Figur auf der rechten Seite, die das umlaufende Zahlenornamentband überschneidet und fast zum Betrachter zu kippen scheint, vermittelt noch ganz den Charakter der nach vorne drängenden „Bühnenfiguren“ der Ringstraße. Der untere Banknotenabschluß, der der Szene auch eine leichte Untersicht verleiht, findet sich auf den Wettbewerbsentwürfen allerdings noch nicht. Dort blickt man von gleicher Höhe auf die genreartig aufgefaßten allegorischen Szenen, die auch die männliche Figur innerhalb der Rahmung belassen und die – ganz anders als Rahmung und Ornament – auf antikisierende Elemente gänzlich verzichtet und statt dessen so etwas wie allegorische Idyllen entwerfen. Die österreichische und die ungarische Seite sind, dem Ausschreibungstext entsprechend, ähnlich, doch nicht ganz gleich gestaltet. Auf der österreichischen Seite werden durch die Figur eines Schmiedes Handel und Industrie dargestellt. Was im Entwurf bei Hegedüs durch die Hinterfangung der Figuren durch eine ornamentierte Wand eine Raumbühne von mäßiger Tiefe impliziert und der Szene damit einen eigenartigen Innenraumcharakter verleiht, erhält auf der ausgeführten Banknote eine andere Wirkung. Dort ist der Schriftblock auf einen in seinem gedeckten Rhombenornament kaum wahrnehmbaren Untergrund gesetzt, der im Betrachter den Eindruck erweckt, er blicke zwischen den beiden Figurengruppen hindurch „in die Ferne“ – die gerade Umkehrung der bisherigen Raumentwicklung zum Betrachter hin. Dennoch sollte diese neue Variante zwischen Motiv und Fläche zunächst noch keine Nachfolge haben.

Noch ein anderer, leider namenlos gebliebener Entwurf des Wettbewerbes greift die Allegorie der vereinten gesellschaftlichen Wirkungsbereiche auf (und betont dies durch ein skizziertes Untergrundmuster mit dem Wahlspruch des Kaisers: „Viribus Unitis“). Krieg, Wissenschaft, Gewerbe, Handel, Industrie und Kunst stehen und sitzen sich hier in symmetrischer Komposition gegenüber, in

der Mitte schattenhaft modelliert ein riesiger Wappenadler. Der Entwurf ähnelt einem älteren, dem Datum nach sicher schon vor dem Wettbewerb entstandenen für 1.000 Kronen (vermutlich von Klimt), wo in dem noch traditionellen zweischichtigen „Ringstraßenkonzept“ die zwei Figuren der Industrie links und der Kunst rechts eine historistische Textkartusche rahmen.

Farbabb. 25

Ein weiterer Entwurf, diesmal in asymmetrischer Komposition, der in seiner sorgfältigen, übergroßen Vorbereitung vielleicht der dritte Preis Veiths war, zeigt rechts die sitzende Figur einer mächtigen Austria mit Schwert und Reichsapfel, hinterfangen von einem stilisierten Lorbeergewächs, dessen Ranken sich zum Wappenadler hin entfalten. Sehr ähnlich vom kompositorischen Konzept (und daher vielleicht dem gleichen Künstler zuzuordnen) ist auch ein Entwurf mit einer ätherisch gestalteten, von durchsichtigen Stoffen kaum umhüllten Fortuna, welche in beschützender Geste ihre rechte Hand auf einen vor ihr halb sitzenden, halb knienden Arbeiter legt und mit der anderen Hand hinter sich auf einen Putto weist, der (als Lohn für die schwere Arbeit) sein Füllhorn ausschüttet – eine sprechende, vielleicht allzu sprechende Ikonographie. So blieb die Hegedüs-Banknote, obwohl man offenbar von den eingereichten Entwürfen her eine ganze Serie in diesem Stil hätte ausstatten können, doch ein kompositionelles und motivisches Intermezzo.

Abb. 52

Abb. 53

Abb. 54

Allerdings tritt auf der Hegedüs-Banknote jene bemerkenswerte Neuerung auf, die gleichsam zu einem Leitmotiv der österreichischen Banknoten wird, nämlich der „textile“ Banknotenfond. Dabei wird der Untergrund der Banknote mit einem kleinteiligen Muster versehen, das einen kostbaren Stoff imitiert und damit sozusagen den Papiercharakter vertuscht. Auf den Entwürfen von Hegedüs findet man diesen Untergrund noch nicht, sondern erst bei der herausgegebenen Banknote, weshalb man diese geniale Idee wohl dem Kunstatelier der Bank, vielleicht dem Guillocheur oder dem „Kalligrafen“ Jost oder vielleicht Pfeiffer wird zuschreiben müssen, der diesen Fond ja dann ganz auffällig als Ziffernmuster auf seine 10 Kronen von 1905 setzen wird.

Von Kolo Moser bis zum Schilling

Farbabb. 26

Auch Kolo Moser ist als Banknotenentwerfer hervorgetreten. Heute werden seine 100 Kronen von 1910 oft als schönste österreichische Banknote bezeichnet. Damals dachte man anders, auch wenn man vom Geschmack der Vorstandsmitglieder nicht immer auf den allgemeinen Geschmack der Bevölkerung schließen kann. Doch war man ja logischerweise um ein Design bemüht, von dem man annahm, daß es allen gefallen würde.

Farbabb. 61

Farbabb. 27

Farbabb. 12

Farbabb. 28
und 29

Vom kunsthistorischen Aspekt der stilistischen und motivischen Entwicklung der Banknoten weist sie zwei Neuerungen auf, die Moser aus der freien Kunst auf die Banknote transferiert. Dies ist die Hinterfangung des Idealkopfes mit einem Hintergrund und die Zusammenstellung von Kopf und Hand. Das kompositorische Grundkonzept der Banknote hat schon Pfeiffer mit den 10 Kronen von 1905 vorbereitet, mit jener Banknote, die angeblich das Porträt der Prinzessin Rohan trägt. Mosers 100 Kronen sind mehrere Entwürfe vorausgegangen, die bei den Vorstandsmitgliedern der Bank nicht besondere Begeisterung hervorgerufen haben. Mehrfach übte man scharfe Kritik an ihrem „secessionistischen Stil“. Man verlangte, wie das Protokoll berichtet, daß der „ideale Adler“ in einen „österreichischen Adler“ umgewandelt werde und „weilers der vierte Finger der linken Hand etwas ausgedehnt und daß diese Hand etwas herabgesenkt werde“. (Von diesem ursprünglichen Entwurf des Adlers war schon im Kapitel *Der Wappenadler* die Rede.) Noch viel strenger sollten die Vorstandsmitglieder dann 1911 mit einer projektierten 50-Kronen-Note ins Gericht gehen. Man nennt dort den Idealkopf, der die Banknote zieren soll, „unmöglich, so häßlich ist derselbe“. Und man schlägt vor, „einen Wiener Frauen-Kopf herzustellen, da dieser Typus bekanntlich ein schöner ist“. Leider läßt sich nicht mehr genau eruieren, auf welchen Entwurf sich die abfälligen Äußerungen bezogen, da Moser mehrere Vorschläge eingebracht hat.

Auch bei der Moser-Banknote bildet der blau-gelb-irisierende, einen textilen Charakter vortäuschende Untergrund einen deutlichen ästhetischen Akzent. Der Schriftblock auf der linken Seite ist ohne jede Rahmung direkt auf dieses Untergrundmuster gelegt.

Das in ein quadratisches Feld gesetzte Idealkopfmotiv auf der rechten Seite ist im Vergleich zu Pfeiffers Banknote von 1905 wesentlich vergrößert und in seinem Monogrammcharakter ganz in der Quadratideologie der *Wiener Werkstätte* komponiert. Es stellt, an die rechte untere diagonale Hälfte des Bildquadrates geschoben, das Brustbild einer jungen Frau in leichter Untersicht dar, mit den Händen in Schulter- und Halshöhe einen Blumenkranz umfassend. Während Gesicht und Hände eine naturalistische körperhafte Schattierung aufweisen, verschmelzen die Kreise des Blumenkranzes und die Quadrate des Kleides mit der freien Wellenornamentik der linken Diagonalhälfte zu einer flächigen Einheit. Dies ist aus der Perspektive der Banknotenkunst zweifellos neu, doch fügt es sich ganz in den Stil der Malerei und der Plastik seiner Zeit. Das Motiv der Blumenfläche, die eigentlich mehr Ornament als Natur ist, ist in der Wiener Kunst jener Jahre sehr beliebt. Auch die Stellung der Hände, mit der die junge Frau die Blumengirlande an ihren Körper hebt, findet sich als Motiv vorgebildet, nicht nur in der flächigen Graphik, wie bei Czeschka, sondern bemerkenswerterweise auch in der Porzellanplastik von Löffler und Powolny. (Löffler wird seinerseits zwanzig Jahre später, bei seiner Banknote für die 10 Schilling von 1927, auf dieses Motiv zurückgreifen.) Gesicht und Hände – ein „österreichisches“ Motiv, das auch auf den Banknoten bis in die dreißiger Jahre fortleben wird.

1910 sind die 100 Kronen Koloman Mosers in Umlauf gesetzt worden. 1911 nimmt man eine II. Emission der 50-Kronen-Note in Angriff, für die offenbar ebenfalls Moser Vorschläge eingebracht hat, obwohl, wie schon erwähnt, nicht genau auszumachen ist, auf welchen Entwurf sich die Bemerkungen des Vorstandes beziehen. Auch scheint in den Protokollen zu dieser Causa der Name Moser nicht auf. Der Vorstand weist den vorgelegten Entwurf jedenfalls entrüstet zurück und verlangt anstatt des häßlichen Frauenkopfes einen „schönen, wienerischen“. Ein solcher wird noch im gleichen Jahr von Pfeiffer vorgelegt und sogleich angenommen.

Es kommen dann aber zunächst keine neuen 50 Kronen heraus, sondern es behalten die „alten“ 50 Kronen – ebenjene, deren Engleinkonzept auf Klimt zurückzuführen ist – Gültigkeit. Mittlerweile waren nämlich in Prag sehr gute Fälschungen der Moser-Banknote aufgetreten, so daß man sogleich Vorkehrungen für ihre Einzie-

Abb. 55 und
56

hung und für eine neue Emission treffen mußte. Eine Prämie für die Ergreifung des Fälschers, die man 1912 sogar auf 20.000 Kronen erhöht, hat keinen Erfolg.

Abb. 80

So gibt man bereits um 1912 eine neue, von Pfeiffer entworfene 100-Kronen-Note heraus. Vermutlich ist dies jener Entwurf und Idealkopf, den man ursprünglich für die 50 Kronen genehmigt hatte. Das in eine ovale Rahmung gefügte Mädchenporträt weist eine sicherheitstechnische Neuheit auf: einen Linienraster, der dem gesamten Kopf und dem Hintergrund unterlegt ist. Bisher hatte man die österreichische und die ungarische Seite der Banknoten möglichst ähnlich, z. T. sogar im Motiv ganz gleich gestaltet, um politische Irritationen zu vermeiden. Nun sind die österreichische und die ungarische Seite zwar nach dem gleichen kompositionellen Konzept, doch mit unterschiedlichen Köpfen, unterschiedlichen Ornamenten und Guillochen und mit unterschiedlicher Schrift ausgeführt – was in der Herstellung zweifellos teurer, aber für potentielle Fälscher auch zweifellos lästiger war als zwei gleichen Seiten. Doch damit nicht genug: Die ungarische Seite erhielt auch einen anders gefärbten Untergrund mit einem neuen Fondmuster von drahtartigem Charakter. Am Idealkopfmotiv ändert sich nichts, außer, daß man nun auch einen Jüngling abgebildet findet. Stilistisch jedoch und in der Ausstattung stellt man eine große Lebendigkeit fest, wofür u. a. die Namen Pfeiffer und Junk stehen, so daß es angebracht scheint, diese Zeit von etwa 1910 bis 1925 in der Rubrik über die stilistische Entwicklung und Ausstattung der Banknoten nochmals näher zu betrachten.

Farbabb.
63–66

Farbabb. 30

Das Konzept Kolo Mosers, sowohl in der kompositorischen Aufteilung der Banknotenfläche wie auch in der Gestaltung von Idealkopf und Rahmung, hat ganz offensichtlich in einem detaillierten, aber nicht verwirklichten Entwurf von Schram 1916 eine Nachfolge gefunden. Schram dreht den quadratischen Rahmen Mosers in eine rhomboide Grundform, die durch ein umlaufendes Band mit dem in Worten geschriebenen Nennwert nach außen hin als Quadrat abschließt. Auch der in irisierendem Blau-Gelb gehaltene Farbton erinnert an die Moser-Banknote. Der Frauenkopf – zweifellos ein „schöner, wienerischer“ – ist wie der Kopf Mosers in leichter Untersicht gegeben und bis zur Büste erweitert, wobei der Oberkörper mit der linken Schulter schräg zum Betrachter gedreht

ist. In Halshöhe, vor der abgewendeten rechten Schulter, ist die rechte Hand mit einem Blumen- und Früchtesfüllhorn sichtbar. Auch der Wappenadler ist, wie bei Moser, in die Bildkomposition integriert. Der Entwurf macht den Eindruck, als hätte Schram versucht, den „secessionistischen“ Charakter aus Mosers Banknote zu eliminieren, was ihm auch zweifellos gelungen ist, vor allem in der historistischen Ornamentik des Rahmens. Dennoch blieb die Bank, vielleicht aus ganz pragmatischen Gründen, beim hausinternen Pfeiffer. Unter dem Aspekt der stilistischen Entwicklung sind Pfeiffers Banknoten ohne Zweifel „moderner“ als der mit historisierenden Zitaten ausgestattete Entwurf von Schram. Den Frauenkopf dieses Entwurfs von Schram hat man später mehrmals leicht modifiziert verwendet.

Um 1924, noch vor der Einführung des Schillings, findet man auf einer sorgfältig vorbereiteten Serie eine interessante Sonderform des Idealkopfes: Der Entwerfer setzt in das sonst für den Idealkopf vorgesehene Oval den Kopfausschnitt von Figuren aus Gemälden aus Wiener Galerien – eine Idee, die man auf den deutschen Banknoten vorexerziert hatte. In Deutschland waren die 100 Mark von 1920 mit dem Kopf des Bamberger Reiters auf heftige Kritik gestoßen, weil man den Kopf zweimal, einmal seitenverkehrt, abbildete, was man als Entfremdung eines nationalen Idols empfand. Ob die Idee, Köpfe aus alten Gemälden abzubilden, vom Entwerfer der Banknoten stammte oder von der Nationalbank, läßt sich nicht mehr eruieren. Die Intention, die hinter diesem Konzept stand, war zweifellos ein Verweis auf die kulturellen (Museums-) Schätze, die Österreich in dieser Notzeit immer noch besaß.

Der Idealkopf behauptet unangefochten weiterhin seine Vormachtstellung und wird in der Serie von 1927 nur insofern modifiziert, als man ihm dann eine gewisse, dem jeweiligen Thema der Banknote entsprechende Charakteristik verleiht.

Abb. 92 und
Farbabb. 77

Abb. 57

Der Wettbewerb von 1925 und die Entdeckung der österreichischen Landschaft

Mit dem Zusammenbruch der Donaumonarchie waren nicht nur die ungarischen Banknotenseiten und der doppelköpfige Wappenadler obsolet geworden. Dem hatte man im Banknotenbild ja schon Rechnung getragen. Es hatten darüber hinaus auch neue demokratische und berufliche Wertvorstellungen Platz gegriffen. Und nicht zuletzt hatte Österreich nun endlich eine Verfassung, in der „das Volk“ ausdrücklich an erster Stelle stand. Tatsächlich werden nun einige neue Bildideen freigesetzt, wie die Darstellung von Berufen.

Bisher glitten Motiv und Ausstattung sozusagen über die politischen Ereignisse hinweg. Zunächst war dies auch beim Schilling der Fall. Als man 1925 die Schillingwährung einführte, versah man eine zweite Auflage der 10.000 Kronen, die von Junk und Rössler stammte und wie immer auf der Vorderseite mit einem Idealkopf versehen war, mit dem zusätzlichen Aufdruck „Ein Schilling“. Die Rückseite bedeckten abstrahierte Blumen- und Rankenmotive. Es war dies die neunte rein ornamentale Rückseite, die Junk seit dem Ende der Monarchie und dem Ende der doppelseitigen österreichisch-ungarischen Banknoten entworfen hatte; keine glich der anderen, und mehrere neue sollten noch folgen. (Über Junk und sein Ornamentgenie wird im dritten Teil zur stilistischen Entwicklung der österreichischen Banknoten gehandelt.) Auch die anderen Werte der ersten Schillingserie gestaltetet Junk, nun zusammen mit Sterrer, als rein ornamentale Kunstwerke. Vom Motiv der Idealköpfe trennt man sich nicht, auch wenn sie nun, in der Handschrift Sterrers, ihre Lieblichkeit verlieren. Das neue Symbol der jungen Republik, der einköpfige Adler mit Hammer und Sichel in den Fängen, hat auf allen fünf Werten dieser Serie einen für österreichische Banknoten bemerkenswert auffälligen Platz inne, teils auf der linken Seite als symmetrisches Pendant zum Idealkopf, teils in der Mitte placiert.

Langsam dringt dann aber die österreichische Wirklichkeit in die Motive ein, zunächst allerdings nur auf den Rückseiten. Der Abschied von den „inhaltslosen“ Banknoten scheint der National-

Farbabb. 80
und 81

Abb. 94

bank nicht leichtgefallen zu sein. Denn Sterrer und andere hatten schon vor der Einführung des Schillings verschiedene neue Bildideen unterbreitet. So gibt es im Archiv einen Vorschlag von Sterrer, der in zwei quadratischen Feldern in der oberen Hälfte eines horizontal geteilten Entwurfs für 20.000 Kronen eine Lokomotive und ein Boot zeigt, auf der Rückseite ein stilisiertes, ornamental gehaltenes Ährenfeld – Industrie, Schifffahrt und Ackerbau.

Farbabb. 31

Im Mai 1925 tritt über Anregung des *Schutzverbandes der Reklame-treibenden Österreichs* das Gremium der Wiener Kaufmannschaft an die Nationalbank heran mit der Bitte, in Zukunft daran zu denken, daß Briefmarken und Banknoten die weitestverbreiteten Werbemittel eines Staates seien und daß man daher Landschafts- und Städtebilder Österreichs auf die Banknoten setzen solle und nicht immer nur Frauenköpfe – bei aller Hochachtung für Meister Sterrer, fügt man hinzu. Kulturgeschichtlich ist diese explizite neue Aufgabe der Fremdenverkehrswerbung, die man den Banknoten nun übertragen will, bemerkenswert. Doch die Nationalbank hatte zu dieser Zeit bereits von sich aus einen Wettbewerb ausgeschrieben, der den Künstlern solche motivischen Auflagen erteilte, was die Gewerbetreibenden befriedigt zur Kenntnis nahmen. (Die Anregung für die Landschafts- und Städtemotive ist vermutlich auf das während des Krieges und danach kursierende „Notgeld“ zurückzuführen.) Die Nationalbank findet dann einen Mittelweg, sozusagen eine österreichische Lösung, um der Aktualität gerecht zu werden und die Tradition nicht aus den Augen zu verlieren.

Im April 1925 schreibt man also einen künstlerischen Wettbewerb aus, der, neben genauen Angaben über die Größe und die Farbe der Banknoten, als Motiv auf der Rückseite ein österreichisches Landschaftsbild wünscht. Die Vorderseiten sollten einen oder mehrere nicht zu kleine Köpfe und ein nicht zu großes Staatswappen aufweisen. Vorgaben „aus technischen Gründen“ waren dabei markante Ornamente und Guillochen, „die ein normales unbewaffnetes Auge Strich für Strich verfolgen kann“, weiters die Bedingung, daß das Notenbild nicht geradlinig abgeschlossen ist und daß „scharfe Passer zwischen den Untergründen und den Notenbildern unbedingt vermieden werden“ – eine Forderung, die mehrere Künstler zu der Rückfrage veranlaßt, was denn „scharfe Passer“ seien. 293 Künstler reichen ihre Arbeiten ein.

Farbabb. 47

Die künstlerischen Juroren nominierte die Bank nicht selbst, sondern man bat die vier großen Künstlervereinigungen, *Künstlerhaus*, *Hagenbund*, *Secession* und *Bund österreichischer Künstler*, Juroren zu entsenden. Die Künstlervereinigungen kamen dieser Bitte gerne nach (so liest es sich in den Antwortschreiben). Es sollte sich aber zeigen, daß die Einbindung ganzer Vereinigungen statt einzelner Künstler die Preisvergabe sehr erschwerte, ja unmöglich machte, denn man konnte keinen Konsens finden zwischen den technischen Kriterien der Druckerei („der Graphiker“, wie die Künstlervereinigungen es in ihren Protestschreiben später nannten) und den ästhetischen Vorstellungen der Künstler. So vergab man überhaupt keine Preise, sondern verteilte das vorgesehene Geld unter solchen Entwürfen, die noch am ehesten gefielen. Am besten gefiel eine Rückseite für 1.000 Schilling von Fritz Zerritsch, doch hatte er überhaupt keine Vorderseite eingesandt, so daß der Entwurf außer Konkurrenz blieb. (1931 wird er aber doch die 1.000-Schilling-Note zieren.) Man zog in Erwägung, einige wenige Künstler zu einer neuerlichen Konkurrenz einzuladen, doch kam es nie dazu. Dies veranlaßte mehrere Künstler zu einem öffentlichen Protest im *Neuen Wiener Tagblatt*, in dem man der Nationalbank sogar „Irreführung“ vorwarf, und die *Ständige Delegation der Künstlervereinigungen* richtete ein ultimatives Protestschreiben an die Nationalbank. Daraufhin lehnte diese jede weitere Stellungnahme überhaupt ab. Erst nach einer Entschuldigung der *Ständigen Delegation* erläuterte die Nationalbank ihr Vorgehen, und man verblieb schließlich einigermmaßen versöhnt.

Abb. 58

Im Archiv der Bank sind nur die angekauften Entwürfe verblieben, die anderen wurden den Künstlern retourniert. Bemerkenswerterweise sind dies durchwegs Entwürfe, die auf der Vorderseite Berufszweige darstellen bzw. gesellschaftliche Leistungsbereiche, ähnlich wie man sie im 19. Jahrhundert als *Viribus Unitis* auf den österreichischen Banknoten fand und wie sie andere Länder schon einige Zeit verwendeten. Zum Beispiel findet man auf einem deutschen 50-Mark-Schein von 1920, den Arthur Kampf entworfen hatte, zwei halbfigurige Männer, einen Bauern und einen Fabrikarbeiter, dargestellt. Einige Entwürfe fassen das Thema ganz abstrakt-allegorisch auf, wie z. B. die Wettbewerbsarbeit unter dem Decknamen „Arbeit & Erholung“, die den Arbeiter in der Tradi-

tion des 19. Jahrhunderts mit nacktem Oberkörper und die Frau in antikischer Gewandung zeigt. Viele Vorschläge befassen sich mit der Landwirtschaft und dem Bauerntum. Gleich drei Rückseiten-motive nebeneinander konzipiert der Salzburger Künstler Georg Jung durch die vertikale Dreiteilung der Bildfläche. Zwischen eine Ansicht von Hallstatt und von Gastein setzt er eine Bergbauern-szene: Eine junge Frau in Hosen (!) schleppt einen Eimer mit Milch, während im Hintergrund der Bauer oder ein Knecht sein Ochsen gespannt mit der Peitsche über den steilen Hügel hinauf-treibt – eine fast unbarmherzig realistische Darstellung, der eigent-lich jene optimistische Aura abgeht, die die Banknoten vermitteln wollen. Ein anderes Bauernlebenmotiv von Rudolf Herrmann ver-mittelt eine weitaus lebensfrohere Stimmung: Auf der linken Seite ist eine Familienszene dargestellt. Rechts findet man das klassische Motiv der zwei Schmiede, die gemeinsam das Eisen auf dem Amboß bearbeiten. Dazwischen ist in ein Queroval die Szene eines pflügenden Bauern vor der Horizontsilhouette eines Dorfes einge-bettet, beschienen von den Strahlen der aufgehenden Sonne. Dazu hat der Künstler notiert: „Die Sonne und die Sonnenstrahlen, die radial von der Sonne ausgehen, verlieren sich im Hintergrund. Die Sonne muß nicht genau an dem gezeichneten Platz stehen. Rückt sie im Druck nach rechts, ist es schlimmstenfalls 10 Minuten spä-ter, doch muß sie nicht passen.“ Auf einem anderen Entwurf von Herrmann findet sich auf der Rückseite das Verkehrswesen zwei-mal dargestellt, einmal durch eine genreartige Bahnsteigszene, bewacht von Englein, daneben durch die Semmeringbahn, erkenn-bar an den charakteristischen Viaduktformen.

Einige Entwürfe zeigen rauchende Fabriksschlote als Hinter-grund, doch findet man dieses Motiv erst mehrere Jahre nach dem Wettbewerb (und nur dieses eine Mal), auf den 50 Schilling von Cossmann verwirklicht, winzig klein und kaum bemerkbar hinter die Schulter des Kopfes einer Arbeiterin gesetzt. Ein Wettbewerbs-entwurf von Bertold Löffler setzt auf die linke Seite den Profilkopf eines jungen Mädchens, das mit seiner rechten Hand ein Blumen-Füllhorn nah an ihr Gesicht hält und in der linken, ebenfalls nah am Kopf, eine Fackel trägt. Kopf und Hand – das Motiv, das Moser auf die Banknoten gebracht hat. Am linken Rand der Banknote, hinter dem Füllhorn der jungen Frau, sieht man einen Fabriksbau

Farbabb. 32

Farbabb. 33

Farbabb. 34

Abb. 59

Abb. 60

Abb. 61

mit jenen rauchenden Schloten, die Wohlstand und Glück in ihr Füllhorn bringen. Einen Vorschlag von Lorber für das Thema der Technik hatte man in die engere Wahl gezogen. Lorbers Entwurf sah den Idealkopf einer jungen Frau vor, die mit den Händen einen Fliehkraftregler nah an ihr Gesicht hält. Auch hier bemerkt man im Hintergrund innerhalb der Rahmung des Kopfes rauchende Fabriksschlote, Zahnräder und andere technische Geräteschemenhaft angeordnet. Die Ornamentrahmung des Kopfes enthält verschiedene symbolhafte Handwerkszeuge, wie Hobel, Zange, Zirkel und Zahnrad. Möglicherweise war den Gremien der Bank dieser Vorschlag dann doch allzu symbolbefrachtet. Protokollierte Argumente dazu gibt es leider nicht; doch ist diese Vermutung angesichts der traditionellen Zurückhaltung der Nationalbank symbolhaften Motiven gegenüber durchaus gerechtfertigt, vor allem, wenn man jene schließlich verwirklichte „Technik“-Banknote von Junk dagegenhält, deren Symbolik sich auf die gekreuzten Hämmer auf der Rückseite beschränkt.

Farbabb. 39
und 40

Ein vom Motiv und von der pflanzlich-expressiven Ornamentik her ungewöhnlicher Vorschlag von Ivo Saliger wurde nicht angekauft und erst viel später auf einer Auktion zurückersteigert. Auf der Vorderseite wird ein Frauenkopf links vom Ackerbau, symbolisiert durch ein Büschel Ähren, und rechts von Symbolen der Industrie flankiert. Auf der Rückseite tragen mehrere kniende nackte oder halbnackte Jünglinge und Mädchen das Gebäude der Nationalbank auf ihren Schultern – eine apotheotische Darstellung, der man offenbar keinen Geschmack abgewinnen konnte, wobei man nicht weiß, ob die Künstler, die „Graphiker“ oder die Mitglieder des Vorstandes den Entwurf abgelehnt hatten.

Farbabb. 35

Fast alle Entwürfe – wie schließlich auch die herausgekommenen Banknoten dieser Serie – zeigen einen oder zwei Köpfe auf der Vorderseite, die nun allerdings eine allegorische Konnotation aufweisen oder Typen aus dem Volk darstellen: Bauer und Waldarbeiter, alter Bauer mit Hut, junge Mutter mit Kind. Manche Entwürfe sind stilistisch konventionell, um nicht zu sagen rückständig, wie z.B. der Entwurf mit dem Wettbewerbsnamen „Arbeit & Erholung“. Dennoch findet man auch auf diesem eine moderne Themenstellung mit Landschaft und Technik. Die Wettbewerbsbedingungen hatten eine Darstellung von Berufs- und Lebens-

Farbabb. 32

sphären nicht gefordert, diese Idee ist offenbar erst durch die eingesandten Arbeiten aufgenommen worden; denn auf der nun folgenden Serie ist jedem Wert ein Lebensbereich gewidmet. Man setzt auf die Rückseiten solche topographischen Motive, die die Bedeutung des Idealkopfes auf der Vorderseite konkretisieren: Die Akademie der Wissenschaften für den Kopf der Wissenschaft, das frisch gepflügte weite Feld für zwei bäuerliche Köpfe, ein Donauschiff und die Kulisse Dürnsteins für den Kopf Merkurs, den steirischen Erzberg für den Kopf eines jungen Technikers und schließlich die Karlskirche für die Köpfe eines Arbeiters und einer Arbeiterin – eine Rätselaufgabe, die sich vielleicht mit Hilfe eines Vorentwurfs für diese Banknote lösen läßt, ebenso wie die Zusammenstellung einer Stadtansicht von Salzburg auf der Rückseite mit einem Frauenkopf mit dem Figürchen der Pallas Athene auf der Vorderseite.

Als erstes kommt im Frühjahr 1927 die von Löffler geschaffene hochrechteckige, in Blau gehaltene 10-Schilling-Note heraus. Sie symbolisiert offenbar den Handel und zeigt die in Motiv, Komposition und Ornament ungewöhnlichste Lösung dieser Serie. Auf der Vorderseite füllt die Halbfigur eines Merkur, der den Merkurstab und den Blitz der Elektrizität (des Transportes) hält, die obere Hälfte der Banknote vollständig aus – wobei auch hier wieder das Kopf-Hand-Motiv anklingt. Auf der Rückseite ist der nackte Rücken der Halbfigur eines Donauweibchens auf die untere Hälfte gesetzt. Im Hintergrund, das heißt in der rechten unteren Bildecke, gleitet vor der Kulisse von Dürnstein auf den Wellen der Donau ein Dampfer vorüber – sozusagen die sichtbare Realität des Handels.

Dann erscheint die 5-Schilling-Note von Junk und Sterrer, die Technik und Bergbau darstellt. Auch sie ist in mehrfacher Hinsicht neu und spricht für die unerschöpfliche Ornamentphantasie Junks. Auf einer dreigeteilten Vorderseite, die den Charakter einer technischen Zeichnung nachempfunden, sieht man einen Knaben(kopf), nah vor sich ein Zeichenbrett, auf das er mit beiden Händen einen Zirkel aufsetzt (Kopf und Hand!). Die Rückseite stellt die Abbaustufen des Erzberges dar, links und rechts flankiert vom Bergbausymbol der gekreuzten Hämmer. Bemerkenswert ist hier das Untergrundmuster, dessen Entwurf übrigens zu den Wettbewerbsbedingungen von 1925 gehört hatte. (Den Musterentwurf der

Farbabb.
36–38

Farbabb. 39
und 40

Künstler verwendete man aber schließlich nur für die Rückseiten, während man für die Vorderseiten beim obligatorischen österreichischen Textilfond blieb.) Junk entwirft aus den Buchstaben ÖNB und der in Klammern gesetzten Ziffer 5 ein dichtes Flächenmuster und begeht damit eigentlich ein Sakrileg, denn die *OeNB* legten und legen großen Wert darauf, daß sie mit *oe* geschrieben werden. Graphisch gibt aber natürlich ein symmetrisches *Ö* mehr her als ein *Oe*. Und erstaunlicherweise springt man über den Schatten des eigenen Monogramms und druckt mit ausdrücklich notierter Genehmigung das Untergrundmuster mit *Ö*.

Abb. 62

Als letztes kommen die beiden Banknoten von Dachauer heraus, die 100 und die 20 Schilling. Die Besonderheit der Entwürfe Dachauers liegt in der martialischen Ornamentik. Sonst haben seine 100 Schilling kompositorisch Ähnlichkeit mit den 100 Schilling der vorhergehenden Serie von Junk und Sterrer, abgesehen davon, daß in der Mitte der Rückseite ein Gebäude – die Akademie der Wissenschaften – abgebildet ist. Das stilisierte Blätterbündel in der Rahmung unter dem Akademiegebäude ist bereits die entschärfte Version von Dachauers ursprünglichem Entwurf, wo er ein Bündel von aggressiv anmutenden und an Geschosse erinnernde Phantasiekugeln eingefügt hatte. Die 20 Schilling zeigen im Vordergrund rechts einen Bauern mit einem Bündel Ähren, vollkommen verschlungen und kaum bemerkbar in der dreidimensionalen Ornamentik. Ähnlich verfährt Dachauer mit dem Wappenadler, den ebenfalls nur das suchende Auge entdeckt. Auf der linken Seite ist ein Mädchenkopf ebenso dicht von Blumen und Früchten umfungen wie die zwei darüber befindlichen Putti, die den Kopf des Mädchens mit Blüten bekränzen – ein kräftiger Sprung heraus aus der Wirklichkeit der mühevollen Landwirtschaft. Die Rückseite der 20 Schilling trägt das Motiv eines Sämannes, der über ein frischgepflühtes Feld schreitet, und zwar vom Betrachter weg ins Bildinnere, wodurch dessen Weite und Tiefe besonders betont wird. Dachauer selbst hatte den säenden Bauern für die 100 Schilling vorgesehen. Dies hätte vermutlich eher seiner persönlichen und künstlerischen Wertschätzung des Bauernstandes entsprochen, doch zog man es vor, die „Wissenschaft“ – das Thema der 100 Schilling-Banknote – gewissermaßen wertmäßig über den „Ackerbau“ – das Thema der 20-Schilling-Note – zu setzen. Auch die

Farbabb. 41
und 42

Abb. 63

Farbabb. 43
und 44

genrehafte und zugleich heroische Ackerbauszene auf der Rückseite des 20-Schilling-Scheines hatte keine Nachfolge und blieb ein Einzelmotiv auf den österreichischen Banknoten, die nach wie vor das erzählende Thema vermieden – sei es historisch, allegorisch oder metaphorisch.

Wissenschaft, Ackerbau, Handel und Technik sind also die Themen, durch die man der neuen Zeit Rechnung tragen wollte. Zwei Jahre später kommt durch die 50-Schilling-Note, die Cossmann entwirft, auch die Industrie dazu, doch nur durch die zwei Idealköpfe eines Arbeiters und einer Arbeiterin auf der Vorderseite symbolisiert, während die Rückseite die Karlskirche zeigt. Auf einem Vorentwurf sieht man links einen Frauenkopf mit gesenktem Blick vor einer Reihe von Orgelpfeifen – eine Organistin, die Musik symbolisierend? Rechts, ebenfalls mit gesenktem Kopf, ist ein Glasbläser bei der Arbeit dargestellt – die Industrie? Der Entwurf könnte also Kunst und Industrie gemeint haben. Vielleicht war das Thema allzusehr verschlüsselt, vielleicht wollte man gesenkte Köpfe vermeiden, jedenfalls blieb dieser Vorschlag unverwirklicht. Die Banknote Cossmanns ist nicht mehr im Rahmen des Wettbewerbs entstanden, bei dem Cossmann selbst der Hauptjuror war, sondern erst einige Jahre später, fügt sich aber offensichtlich in den thematischen Zusammenhang der Wettbewerbsbanknoten. Bei den Ausschreibungen für den Wettbewerb hatte man „aus technischen Gründen“ ausdrücklich eine asymmetrische Komposition verlangt. Insofern fällt Cossmanns Banknote also aus dem Konzept, auch in bezug auf die Rückseite, und sie weist auch stilistisch nicht in die Zukunft, sondern greift vielmehr die Junk-Sterrer-Serie von 1925 noch einmal auf.

Farbabb. 45
und 46

Abb. 64

Und schließlich gehört auch die 1.000-Schilling-Note von Fritz Zerritsch von 1931 noch in diese Themenreihe. Der Entwurf der Rückseite stammt aus dem Wettbewerb von 1925, wo er, außer Konkurrenz, am besten gefallen hatte. Die Rückseite zeigt, von einem fiktiven Aussichtspunkt her, erstmals nicht nur ein Bauwerk, sondern eine Ansicht von Salzburg. (Zerritsch hatte als Landschaftsmotiv sowohl die Burg Aggstein eingereicht wie auch Salzburg.) Auf der Vorderseite findet man („Kopf und Hand“) eine junge Frau mit der Figur einer Pallas Athene vor dem wolkenumhangenen Olymp. Was bedeutet die Athene auf einer österreichischen Bank-

Farbabb. 47

Farbabb. 48

note von 1931? In der erwähnten (nicht verwirklichten) Wettbewerbsarbeit von 1900/01 wurde sie vom Künstler ausdrücklich als „Kunst“ ausgewiesen. Den Griechen galt sie als Göttin aller Künste, auch der Kriegskunst. Sie war aber auch speziell die Schützerin aller weiblichen Arbeit, womit vor allem Handarbeiten, wie Teppichweben, gemeint waren. Möglicherweise ist dies der Sinn, weil die Statuette ja von einer jungen Frau emporgehalten und liebevoll angeblickt wird. Das Bildmotiv ist nicht nur inhaltlich interessant, sondern auch in der Komposition: Denn abgesehen von der Banknote Kolo Mosers, der das Wappen zusammen mit dem Kopf durch einen gemeinsamen Rahmen umfing, ist hier erstmals der Kopf in ein bildhaftes Hintergrundmotiv hineingesetzt. Ähnlich waren nur Brusenbauchs 10 Schilling gestaltet, wo der Idealkopf einer Wachauerin jedoch ohne Rahmung blieb. In unmittelbarer Nachfolge wird es den landschaftshinterfangenen Kopf nur einmal geben, nämlich in der fertiggestellten, aber nicht mehr emittierten 100-Schilling-Note von Junk, für die Seger das Bild entworfen hat, bzw. für die Variante dieser Banknote nach dem Zweiten Weltkrieg. (Man hatte diese Note, die 1948 herauskam und in England gedruckt wurde, schon 1935 als Reservenote vorbereitet gehabt.) Hier, bei Brusenbauch, Zerritsch und Seger, ist also bereits jene Porträtform ohne eigene Rahmung vorbereitet, die dann von den fünfziger Jahren an – erstmals bei den 1.000 Schilling von 1956 – bis heute das Banknotenbild bestimmen wird.

Farbabb. 82

Farbabb. 84
und 85

Die Unterscheidung von Bildmotiv und Ausstattung, der man seit 1865 folgte, gestattete es nach wie vor sehr bequem, dort, wo es sich nicht um eine Wettbewerbssituation handelte, verschiedene Künstler für Ausstattung und Bild heranzuziehen. So sind an der Entstehung der 50-Schilling-Note von 1936 drei Künstler beteiligt: Junk für Ornament und Ausstattung, Sterrer für den Kinderkopf auf der Vorderseite und Seger für die Ansicht von Maria Wörth auf der Rückseite.

Farbabb. 49
und Abb. 65

In den dreißiger Jahren entstehen mehrere topographische Landschaften bzw. Städtebilder für die Rückseiten, die wegen des „Anschlusses“ aber zum Teil erst nach dem Krieg herauskommen. Seger hat für eine für 1939 geplante Serie ein interessantes multi-variables Konzept für die Zusammenstellung von Motiven unterbreitet, welches in Fragmenten nach dem Krieg Verwendung fin-

det. Er schlägt zwei Varianten vor: Variante eins soll die Landschaften zur Geltung bringen. Das Weinland (Wachauerin mit Donaulandschaft), das Ackerland (Oberösterreicherin mit Vorarlberglandschaft; gegen Enns, in der Ferne Gebirge), das Waldland (Steirerin mit Salzkammergutlandschaft) und schließlich das Bergland (Tirolerin mit Berg und Gletscher). Variante zwei sollte die Bundesländer betonen. Für eine 20-Schilling-Note schlägt Seger z. B. Steiermark und Kärnten vor, dargestellt entweder durch eine Kärntnerin mit Grimming oder durch eine Steirerin mit einem Kärntner See ... Dem Vorschlag einer Charakterisierung der Frauenköpfe nach Bundesländern folgt man allerdings nicht. Brusenbauchs Wachauerin bleibt ein Einzelfall.

Notgeld

In Kriegszeiten, wenn die Münzen aus dem Geldverkehr verschwanden, entweder weil sie für Kriegszwecke eingeschmolzen oder von der Bürgern gehortet wurden, wurde anstatt der Scheidemünzen oft Papier-Notgeld in kleinen Werten ausgegeben. (Einige Male behelfen sich die Bürger auch, indem sie größere Scheine einfach viertelten.) Ausgebende Stellen dieses provisorischen „Wechselgeldes“ waren oft die Gemeinden, auch Sparkassen oder große Betriebe. Diese waren dazu natürlich nicht berechtigt, doch die Kriegszeiten bilden sich eben ihre eigenen Gesetze. Diese Scheine, klein und auf billiges Papier gedruckt, beschränkten sich oft auf die wichtigsten Angaben, Ort, Nominale, Einlösungsfrist, Haftung (das Versprechen der Einlösung) und oft drei oder vier Unterschriften von verantwortlichen Personen, wie Bürgermeister, Vizebürgermeister und Gemeinderäte. Wegen der großen Anzahl verschiedener Notgeld-Designs während des Ersten Weltkrieges und danach und wegen der geringen Emission und kurzen Geltungsdauer sind sie Sammlerobjekte geworden.

Gelegentlich war das Notgeld aber auch mit Ornamenten und Bildmotiven versehen. Während des Ersten Weltkrieges und unmittelbar danach finden sich im österreichischen Raum bemerkenswert attraktive Designs, die die Landschaft oder auch Bau-

Abb. 66

Farbabb. 50

Abb. 67

werke des Geltungsbezirkes zeigen – und dies mehrere Jahre, bevor die offiziellen Noten der Nationalbank solche Bildmotive anwenden. 1914 gab die *Österreichische Petroleum Industrie AG* in Bitków in Galizien 1-Kronen-Scheine aus, die einen Förderturm abgebildet hatten. Oft findet man den entwerfenden Künstler erwähnt, wie einen Robert Leitner für einen 20-Heller-Gutschein der Gemeinde Gainfarn in Niederösterreich. Von der Flächenaufteilung und vom Bildmotiv ist dieser Schein – wie viele andere aus dieser Zeit – keineswegs rückständig, zumal das Verhältnis von Vordergrund-rahmung und Hauptmotiv jene Umkehrung aufweist, wie sie auf den Banknoten der Nationalbank erst nach 1927 sukzessive auftritt. Dabei beschränkt sich die Rahmung nicht auf abstrakt-ornamentale Motive, die einen Größenvergleich mit dem Hauptmotiv nicht gestatten, sondern die Rahmung ist aus naturalistischen Früchten oder Blumen gebildet, die im Verhältnis zum Hauptmotiv übergroß sind, so daß man dieses scheinbar wie durch ein Fenster in der Ferne erblickt. (In den fünfziger und sechziger Jahren wird diese Umkehrproportion zum kompositorischen Schema der österreichischen Banknoten.) In der graphischen Ausstattung ist das Notgeld sonst allerdings bescheiden und meist provinziell. In Niederösterreich findet man immer wieder Weinreben, Weintrauben und Weingläser dargestellt und in der Landschaft dahinter Weingärten ... Ein reizvolles Bildmotiv bietet, ebenfalls mehrere Jahre bevor es ähnlich auf den 10 Schilling von Löffler auftritt, ein 20-Heller-Schein des Landes Niederösterreich mit einem Dampfer auf den Wellen der Donau im Vordergrund, dahinter, bis zum oberen Bildrand aufragend, das Kloster Melk.

Auf keinem der offiziellen Banknoten der Nationalbank hat es bis dahin ein ähnliches Landschaftsmotiv gegeben, so daß diesbezüglich wirklich das Notgeld den Banknoten vorauszu gehen scheint. Man darf ja nicht vergessen, daß dieses Notgeld nicht heimlich benützt wurde, sondern weit verbreitet war und jeder einzelne der Künstler, die zu dieser Zeit und danach für die Entwürfe der Nationalbank herangezogen wurden, solche Notgeldscheine kannte, ebenso wie jeder Mitarbeiter der Nationalbank, ob Drucker oder Vorstandsmitglied. Es ist daher ganz offensichtlich, daß hier nicht die Volkskunst der Hochkunst nachging, sondern umgekehrt – wenn man die offiziellen, von der *Oesterreichischen Nationalbank*

herausgegebenen Banknoten als Hochkunst verstehen will und das Notgeld als Volkskunst. Natürlich gab es auch Motive, die die späteren Banknoten nicht beeinflussten, wie das Krampusmotiv der Stadt Murau, dessen Bedeutung man sich heute nicht mehr erklären kann.

Vom Idealkopf zur Persönlichkeit – Motiv und Symbol nach 1945

Wie schon im Überblick über die Bildmotive der österreichischen Banknoten erwähnt, treten Porträts individueller historischer Persönlichkeiten erst in den fünfziger Jahren auf. Im Vergleich mit anderen Ländern ist das spät. In Deutschland findet man das Persönlichkeitsporträt schon in den zwanziger und dreißiger Jahren, ebenso in Spanien oder auch in Ungarn, wo man vor allem Freiheitskämpfer abbildete. Doch nun, nach dem Ende des Krieges und der Wiederherstellung der eigenen Nationalbank, war man offenbar bestrebt, die österreichische Identität nicht nur über Bauwerke und Landschaften, sondern durch österreichische Persönlichkeiten kundzutun. Auf Entwürfen beschäftigt man sich schon Ende der vierziger Jahre damit. Im Archiv lagern Vorschläge für Fischer von Erlach, Georg Ferdinand Waldmüller, Meister Pilgram, Adalbert Stifter oder Peter Rosegger, der mehrmals aufscheint. Den Übergang vom Idealkopf zum Persönlichkeitskopf findet man in einer sagenhaften österreichischen Gestalt, im „Donauweibchen“, übrigens die erste und letzte nackte Frau auf österreichischen Banknoten – aber auch diese eigentlich nur halbnackt –, begleitet von zwei Englein oder Putti. Solche Englein verwendet man auch auf den nachfolgenden Banknoten bis zum 1.000-Schilling-Schein von 1956, der auf der Vorderseite das Porträt Anton Bruckners zeigt, auf der Rückseite die Orgel der Stiftskirche von St. Florian, um die herum, in Wolken eingebettet, sich vier posaunenblasende Englein tummeln.

Die erste historische Persönlichkeit auf den österreichischen Banknoten ist Joseph Haydn, dann folgt aber gleich, noch vor Jakob

Farbabb. 92
und 93
Abb. 99–101

Farbabb. 94
und Abb. 105

Farbabb. 102

Farbabb. 96

Abb. 112

Farbabb. 98

Prandtauer und Anton Bruckner, ein Lipizzaner samt Reiter vor der Kulisse der Hofburg, ein Motiv nach dem Bild „Levade“ von Alexander Pock. Zu dieser Zeit bereitete man ja gerade die Rückkehr der Spanischen Hofreitschule von ihrem Exil in Wels nach Wien vor. Es liegt diesem Lipizzanermotiv also eine besondere nationale Erinnerung zugrunde, fernab von Wappen und allegorischen Austriafiguren. Auf der gleichen gefühlsmäßigen Ebene liegt die Darstellung von Johann Strauß mit den Noten des Donauwalzers auf den 100 Schilling von 1961. Beide Motive, die Lipizzaner und der Donauwalzer, sind kulturell, aber nicht politisch mit Österreich verbunden, und beide bezeichnen nicht eine vergangene Leistung, sondern sind auf ihre Weise immer noch mit Leben erfüllt. Auch das „Donauweibchen“ auf dem 100-Schilling-Schein von 1949 rührt an diesen unterschwellig-sentimentalen Bereich in der Psyche des Betrachters und Benützers – in diesem Fall also des österreichischen Bürgers.

Die erwähnte 1.000-Schilling-Note, die von Amadeus-Dier begonnen und von Renner fertiggestellt wurde, ist sowohl unter dem Blickpunkt des Motivs wie auch in stilistischer Hinsicht eine Mischung (um es einmal so auszudrücken). Anton Bruckner ist zwar eine Persönlichkeit des 19. Jahrhunderts, aber die Orgel, auf der er gespielt und komponiert hat, ist eine barocke Orgel. Daher ist auch die ornamentale Rahmung „barock“, die Atlantenfigur auf dem linken Ornamentrand der Vorderseite ebenso wie die Englein in der rechten oberen Ecke und auf der Rückseite. Der Schluß, daß der barocke Charakter des Ornaments mit der barocken Orgel zusammenhängt, ist nicht unbegründet: Denn mit der Darstellung von Persönlichkeitsbildern entwickelt sich eine neue Symbolik, die fernab ist von den Allegorien und Personifikationen des 19. Jahrhunderts. Noch vor dem 1.000-Schilling-Schein sind die 500 und 100 Schilling von Renner herausgekommen, die, dem Thema entsprechend, dem Porträt des Arztes Wagner-Jauregg auf der Vorderseite die Äskulapnatter beigegeben, formal eingebunden in verschiedene medizinische und heimische Pflanzen. Auf der Rückseite weist die Universität Wien auf die wissenschaftliche Bedeutung Wagner-Jaureggs hin, der für gewisse Paranoia-Erkrankungen die Fieberheilung entdeckt und dafür den Nobelpreis erhalten hatte. Die Rückseiten stehen nicht immer in einem spontanen Zusam-

menhang mit dem Porträt der Vorderseite, denn nach wie vor liebt man das barocke Bauwerk.

Die neue Symbolik ist personenbezogen, individuell, und verlangt daher vom Entwerfer auch ein entsprechendes Einfühlungsvermögen und Wissen, das er sich von Fall zu Fall aneignen muß. (Beispiele dafür findet man in Kalinas Entwurf zu den 500 Schilling mit dem Porträt Otto Wagners oder in der 50-Schilling-Note mit Sigmund Freud.) Aber auch vom Betrachter wird mit zunehmender Abstraktion der Ausstattung (das heißt im wesentlichen mit der Verdrängung der naturalistischen Dekoration durch die Guilloche) immer mehr Einfühlungsvermögen verlangt – sofern er überhaupt bereit ist, sich über das „Kennen“ des Geldscheins hinaus auf eine Betrachtung einzulassen. Auf einer solchen nur gefühlsmäßig-ästhetisch zu erfassenden Symbolik ist der Nachfolgeschein des Bruckner-Tausenders, der 1.000-Schilling-Schein von 1962 von Robert Hellmann, aufgebaut, der erstmals auf das freie Ornament und auf naturalistische Dekorationen gänzlich verzichtet und neben dem Porträt Viktor Kaplans und einer rechts hinter seinem Kopf befindlichen Turbine nur aus Guillochefiguren gebildet wird, die die Turbinenform und das bewegte Wasser nachempfinden.

Farbabb. 103
und Abb. 114

Lange wird das Porträt auf der Vorderseite und die Leistung dieser Persönlichkeit auf der Rückseite thematisch beibehalten. Auf dem Euro allerdings kehrt man wieder zurück in die Anonymität des Motivs, in das „Idealporträt“ einer Stilepoche, der die Konturen des Kontinents gleichsam als geographisches Porträt gegenüberstehen. Die letzten beiden Schillingnoten, die 500 und 1.000 Schilling von Kalina, fügen der Gegenüberstellung von Vorderseite und Rückseite eine neue Nuance hinzu, indem die Persönlichkeiten – Rosa Mayreder und Karl Landsteiner – auf der Rückseite in ihrer Zeit, in ihrer Umgebung und bei ihrer Arbeit dargestellt werden, womit nun doch noch die „Erzählung“ Eingang gefunden hat in die österreichischen Banknoten.

Eine weitere Besonderheit neben der Individualisierung der Ikonographie der Banknotengenerationen seit den fünfziger Jahren liegt in einem auffälligen Wandel der Beziehung zwischen Bildmotiv, Rahmung, Hintergrund, Untergrund und Ornament. Es spielt sich in diesen Jahrzehnten nicht nur eine zeitbedingte künstlerische Veränderung ab, sondern eine stilistische Revolution, die alle bisheri-

gen kompositorischen Variablen aufhebt und zu einer Gesamtkomposition verschmilzt. Im Zusammenhang mit der 1.000-Schilling-Note von Hellmann von 1962 wurde dies schon angedeutet. Daher haben die Banknoten von Josef Franz Renner, Roman Hellmann und Robert Kalina auch ihren Platz im Kapitel über die stilistische Entwicklung und Ausstattung der österreichischen Banknoten.

Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen

Wie sich gezeigt hat, gingen fast immer mehrere Stilstufen, die sich von ihrem Entwurfsdatum her auseinander ableiten lassen, dennoch in der Realität des Geldumlaufes nebeneinander her; denn im Gegensatz zu Münzen haben Banknoten eine viel geringere Varianz- und Manövrierfähigkeit. Während die Münzen auf politische Ereignisse rasch reagieren (können), etwa durch eine Veränderung der Umschrift oder des Wappens, ist dies bei Banknoten kaum möglich. Das hat nicht nur verfahrenstechnische Gründe, weil der Weg vom Entwurf bis zum Druck ein wesentlich längerer ist als beim Prägen der Münzen, sondern auch finanztechnische, weil der Emission von Banknoten ein längerer Entscheidungsprozeß vorangeht. Entwurf und Ausgabedatum liegen daher u. U. Jahre auseinander. Die lange Entwicklungszeit und die hohen Entstehungskosten neuer Banknotenserien, ebenso wie der träge Rückfluß bei Einzug der alten Banknoten verhindern spontane Reaktionen der Notenbanken bei politischen Umstürzen. Es ist daher unvermeidlich, daß (unter dem kunsthistorischen Aspekt) immer wieder stilistische Lücken zwischen den einzelnen Banknoten klaffen, die sich auch dann nicht ganz schließen lassen, wenn man die Möglichkeit hat, in die nicht verwendeten Entwürfe Einsicht zu nehmen.

In der ersten Periode der österreichischen Bild-Banknoten von 1842 bis 1863, welche durch die Künstlernamen Peter Fendi, Peter Johann Nepomuk und Karl Joseph Geiger und Joseph Führich gekennzeichnet ist, hat man bereits gestochene Figuren oder Köpfe, Guillochen, freie Ornamente, Wappen oder Embleme immer wieder gleichsam modulhaft verwendet, wodurch ein Entwurfsdatum

nur ungefähr gelten kann. Bei vielen österreichischen Banknoten stammen Idealkopf und Ausstattung von einem anderen Künstler, und nicht selten wird ein „altes“ Motiv wiederverwendet und in eine neue Ausstattung gesetzt. Im Bildarchiv der *OeNB* finden sich zahlreiche Entwürfe, die detailliert ausgearbeitet sind und nur ein umrandetes Feld für einen Idealkopf freilassen. Diese Usance mag auch dafür verantwortlich sein, daß die Beziehung zwischen Motiv und Ausstattung (Fläche) das eigentliche stilistische Movens der österreichischen Banknoten darstellt.

Farbabb. 74

Der Idealkopf hat natürlich auch kein Alter, zumindest kein inneres. So war es durchaus möglich, jenen Mädchenkopf von den 5 Gulden von 1865, die wegen der Herausgabe von Staatsnoten verbrannt werden mußten, sozusagen aus den Flammen zu retten und fünfzig Jahre später auf den 25 und 200 Kronen des letzten Kriegsjahres zu neuem Leben zu erwecken.

Farbabb. 55
und Abb. 85

Man hat im späten Mittelalter, als die porträthafte Darstellung begann, den Herrscher gern unabhängig von seinem aktuellen Alter um die dreißig Jahre dargestellt, was gelegentlich mit dem Sterbealter Christi in Zusammenhang gebracht wird. Doch kann man etwas rationeller annehmen, daß nach der damaligen Lebenserwartung das dreißigste Lebensjahr als Scheitelpunkt gegolten hat. In der heutigen Zeit, wo die Herrscher ihrem Volk nicht nur vom Hörensagen oder von Münzbildern bekannt sind und ihr Leben und Aussehen permanent dokumentiert wird und daher auch der ständige altersbedingte Wandel ihres Gesichts, erhält ein solches Porträt auf dem Geldschein automatisch ein anachronistisches Element. Doch wie auch immer – auf den österreichischen Banknoten trat dieses Problem des Herrscherporträts ohnehin nicht auf. Bei Porträts verstorbener Persönlichkeiten (wie dies seit den fünfziger Jahren auch in Österreich üblich ist), ist diese Negierung der Zeit überwunden. Denn die bildhafte Erinnerung trägt im Gegensatz zum aktuellen Erleben immer schon ein selektives Element in sich, indem sie sich auf jenen Zeitraum konzentriert, die man mit dem Werk und mit dem Wirken der Persönlichkeit in Verbindung bringt. Die Konzentrierung der österreichischen Banknoten auf einen Idealkopf veranlaßte zwar eine oftmalige „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“, verhinderte aber andererseits den Anachronismus im Herrscherporträt.

Farbabb. 14

Farbabb. 57

Abb. 39

Farbabb.
61–63,
Abb. 80,
Farbabb. 26
und Farb-
abb. 60

Farbabb. 71

Nun werden Geldscheine nicht nur entworfen und ausgegeben, sondern sie haben immer auch eine Gültigkeitsdauer, die i. a. im vorhinein nicht festzulegen ist. (Nur wenige Währungen, wie das englische Pfund oder der amerikanische Dollar, halten jahrzehntelang am gleichen Design fest.) Und wenn bereits eine neue Ausgabe, ein neuer Schein emittiert ist, behält der alte Geldschein parallel dazu noch einige Zeit seine Gültigkeit, so daß unter dem Aspekt des Gebrauchs der Geldscheine immer mehrere Stile nebeneinander einhergehen. Einige wenige Beispiele sollen dies illustrieren: Im Jahr 1881 war immer noch die 100-Gulden-Banknote von 1863 (wahrscheinlich von Führich) im Umlauf, auf der vier Kinderfiguren verschiedene symbolische Geräte und Zeichen tragen. Zu gleicher Zeit, 1881, kam aber auch die erste Serie (von Laufberger) der neuen *Oesterreichisch-ungarischen Bank* heraus (womit zugleich die fast vierzig Jahre dauernde Epoche der Banknoten mit den zwei Vorderseiten begann), die nun erstmals Untergrund, Dekorationsgerüst als Hintergrund und das Idealkopfmotiv zu einem Gesamtbild zusammenschloß. Und ebenfalls 1881 kam jene 5-Gulden-Staatsnote heraus, die in dem zweischichtigen plastischen „Ringstraßenstil“ zwei ganzfigurige Frauen links und rechts von einer Schriftkartusche zeigte.

Um 1913/14 waren zugleich mit den noch immer geltenden 50 Kronen von Klimt und Rössler mehrere Noten von Josef Pfeiffer in Umlauf, wie auch die 100 Kronen von Kolo Moser und die 1.000 Kronen von Lefler und Urban (die „Hagenbund“-Note) von 1903. Damit gingen mindestens sechs verschiedene Künstlerhände nebeneinanderher. Das vorherrschende Motiv, sozusagen das Thema, war auf allen diesen Geldscheinen ein weiblicher Idealkopf.

Ein anderes markantes Beispiel für die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen im Erscheinungsbild des Papiergeldes sind die 10.000 Kronen von 1918, die, abgesehen von der Farbgebung, eine Wiederholung der 1.000 Kronen von 1903 von Urban und Lefler und zu dieser Zeit daher bereits fünfzehn Jahre alt sind. In Blau waren sie immer noch als 1.000 Kronen im Umlauf. Nach Kriegsende, als die ungarische Banknotenseite obsolet geworden war, komponierte Rudolf Junk ein Rückseitenornament, welches bemerkenswert einfühlsam versucht, das „alte“ Ornament der Vorderseite nachzuempfinden. Auch Junk war, wie Urban und Lefler,

Mitglied des Hagenbundes, so daß man damit eine reine „Hagenbund-Banknote“ vor sich hatte.

Und ein letztes Beispiel dafür, daß in der Praxis mehrere künstlerische Stile gewissermaßen anachronistisch nebeneinanderstanden und dadurch ihre stilistische Herkunft und Zugehörigkeit verschleierten, ist die Zeit nach 1945, wo zugleich die zwanzig Jahre alten 5 Schilling von Junk von 1927, die 100 Schilling von Seger, die ihrerseits eigentlich eine Adaption seiner nicht herausgekommen 100 Schilling von 1936 darstellten, die 50 Schilling von Junk, die ebenfalls bereits 1936 in anderer Farbgebung herausgekommen waren, und die 1.000 Schilling von Zerritsch von 1931 (ebenfalls in anderer Farbgebung) zugleich mit den „neuen“ Seger-Banknoten der 10 und 20 Schilling, deren Entwurf aber auch schon zehn Jahre alt war, in Umlauf waren. Zeitlich verschränken sich diese sogar noch mit den zu Beginn der fünfziger Jahre herausgekommenen Amadeus-Dier-Banknoten, so daß um 1949/50 so unterschiedliche künstlerische Handschriften wie die von Junk, Zerritsch, Seger und Amadeus-Dier zu gleicher Zeit Geltung hatten.

In der kunsthistorischen Analyse könnte man dies vernachlässigen und sich ganz auf das Nacheinander der Entwurfsdaten konzentrieren, falls diese bekannt sind. Damit würde man aber drei Faktoren außer acht lassen: Erstens, daß Geldscheinentwürfe, wenn sie realisiert werden, bereits mehrere Jahre alt sein können, wie etwa der erst nach dem Krieg verwendete 100-Schilling-Schein von Junk, dessen Entwurf schon mindestens zehn Jahre alt war, und weiters, daß das Aussehen der kursierenden Geldscheine immer auch einen Einfluß auf neue künstlerische Entwürfe ausübt. Drittens aber – und dies ist besonders beachtenswert – verschwinden die ungültig gewordenen Banknoten aus der Öffentlichkeit und mit ihnen ihr Design: Kunstwerke, denen man das Leben entzieht. Mit der Gültigkeit verlieren sie auch ihr Dasein als Kunstwerke. Sie „sind“ nicht mehr, wie andere Kunstwerke aus früheren Zeiten, sondern sie „waren“ ...

Farbabb. 39
und 40

Farbabb.
47–49

Farbabb.
84–89

Stilistische Entwicklung und Ausstattung

Modul und Raster

(P. Fendi, P. Geiger, C. Geiger, J. Führich)

Die drei Komponenten des Banknotendesigns, Komposition, Ausstattung und Bildmotiv, haben unterschiedliche Fließgeschwindigkeiten. Wie nicht verwunderlich, weisen die Bildmotive das größte Beharrungsvermögen auf, während Graphik und Ornament – zumindest in Österreich – sich bemerkenswert oft ändern. Anders als in der freien Kunst geschehen diese Veränderungen oft sprunghaft, weil es keine kontinuierliche Produktion gibt, sondern nur eine Produktion nach Bedarf, und nicht selten liegen fünf, zehn oder auch noch mehr Jahre zwischen den einzelnen emittierten „Werken“.

Mit der Ablöse der ornamentierten Geldscheine durch Bildnoten erhält das freie (nicht guillochierte) Ornament eine neue, eher ergänzende kompositorische Funktion, nicht nur zum Bildmotiv, sondern auch zur Guilloche. Die ersten „Zettel“ des Wiener Stadt Banco von 1762 beschränkten das Ornament auf eine feine umlaufende Rahmung und auf wenige kleine, in der Kalligraphie des Textes fast nicht bemerkbare Blattmotive in arabeskenartigem Schwung. Bis zu den Ausgaben von 1800, wo man mittlerweile auch das Querformat anwendet, steigert sich das Ornament durch einen breiteren Rahmen und durch eingestreute, meist florale Motive eher nur quantitativ, ohne seinen Charakter zu verändern. Bei den 25 und 500 Gulden von 1806 sind jedoch die floral-arabeskenhaften Binnenmotive fast gänzlich verschwunden. An ihrer Stelle findet man die Fläche dicht gefüllt mit kalligraphischen Schnörkeln, dazwischen die „leeren“ Felder für die Blindprägung.

Und wieder einen neuen Ornamentcharakter weisen dann die 1811 und 1813 herausgekommenen „Einlösungsscheine“ und „Antizipationsscheine“ auf, die das Ornament wieder auf den Rahmen beschränken, es dabei aber streng in einzelne unterschiedliche geometrische Flächen zerlegen, die jede für sich gestal-

Farbabb. 7

Abb. 68 und
Farbabb. 51

tet wird. Besonders interessant in seinem strengen Duktus ist dabei der hochformatige 5-Gulden-Antizipationsschein, dessen schnörkelfreie, auf einfachen, sich überschneidenden Zirkelmotiven aufbauende Rahmung das einzige derart reine Beispiel einer klassizistischen Ornamentauffassung darstellt. Sie weist stilistisch auf die Guilloche hin, die zu der Zeit bereits erfunden war, doch erst drei Jahre später, nach der Gründung der *Oesterreichischen Nationalbank*, erstmals angewendet wurde.

Abb. 69–71

Abb. 71

Mit der Anwendung von Guillocheornamenten 1816 verzichtet man zunächst, bis 1829, auf andere verzierende Ornamente. Die Guillochen werden unverbunden, gleichsam wie Stempel an drei Ecken auf die sonst musterlose Fläche gesetzt, die Schrift ist vereinfacht, eine Rahmung fehlt – im Vergleich zu vorherigen Scheinen ein unglaublich sprödes Design, dessen Guillochen nichts sein wollen als „Sicherheitsmuster“. Kompositionell lehnt sich die Banknote an jene englischen 5 Pfund an, die – allerdings ohne Guillochen – dort seit 1793 in Umlauf waren. Schon bei den 100 Gulden von 1829 aber bettet man die Guillochen, die man nun bereits zweifärbig gestaltet, optisch eher untergeordnet in freie Rahmenornamente ein, oder vielmehr in einen Ornamentrahmen, denn die einzelnen Motive stehen unverbunden nebeneinander. Eigentlich wird hier die Logik des 10-Gulden-Scheines von 1813 wiederaufgenommen, doch ist das geometrisch-abstrakte Motiv vollkommen verlassen und durch stilisiert-naturalistische Blatt- und Blütenmotive ersetzt. Dabei sind die in sich und zueinander spiegelbildlich symmetrischen, jeweils eine Guilloche einschließenden Ornamentteile aus nur zwei verschiedenen Motiven zusammengesetzt. Auch die anderen Werte dieser Serie befolgen – wenn auch in jeweils individueller Lösung – dieses modulartige Dekorationsprinzip, dessen Entwerfer man kennt: Es ist der in der Nationalbank als Sekretär beschäftigte Johann Baptist Danzinger. Um 1839, bevor man dann zu den Bild-Banknoten übergeht, bringt er nochmals eine neue Ornamentrahmung hervor: ein dichtes, in sich gemustertes und vielfach verschlungenes Guillochenband, das scheinbar über ein scharf begrenztes Musterband gelegt ist, über welches es jeweils in Seitenmitte hinausragt – eine ungewöhnliche Lösung, die bereits auf die mehrere Schichten vortäuschenden Banknoten des Historismus vorausweist.

Abb. 13 und 14

Farbabb. 52

Abb. 72

Abb. 24–26

Die modulartige Komposition einzelner Mustermotive wird als Prinzip auf die Bildnoten übernommen und in einen fast standardisierten neunteiligen Raster gebracht. Die ersten österreichischen Bildnoten von 1841/42 stammen, wie schon erwähnt, von Peter Fendi. Er übernimmt das Ordnungsgerüst der Ornament-Banknoten, womit jene Neunteilung der Banknotenfläche beginnt, die sich gleichsam wie ein Bauplan bis zur Serie von 1881 hält und sogar später gelegentlich wiederaufgenommen wird. Diese Flächenmatrix bringt die Bild-, Ornament- und Schriftmotive in ein neunteiliges Schema, in dessen mittlerem Kompartiment – in einer Zählung von oben nach unten und von links nach rechts das fünfte – der Schriftblock liegt, der den Nennwert der Banknote in Worten angibt und alle anderen rechtlichen Informationen enthält, wie das Versprechen der jederzeitigen Einlösbarkeit in Silbermünzen. Das linke untere Kompartiment enthielt meist den Strafparagrafen (eine Drohung für die Fälschung der Banknoten), das rechte untere die Wert- und Währungsbezeichnung in den anderen „habsburgischen“ Sprachen und Schriften – auch dies eine österreichische Besonderheit, die bis nach dem Ersten Weltkrieg bestehen blieb und auf den Banknoten natürlich auch einen entsprechenden Raumbedarf hatte.

Auch wenn die Separation der Motive und ihre mehr oder weniger standardisierte Verwendung ohne Zweifel vor allem technische und pragmatische Gründe hatte und nicht psychologische, kann man vermuten, daß diese modulhafte Kompositionsweise, die den Bürgern schon von den Ornament-Banknoten her geläufig war, die Akzeptanz in der Bevölkerung erleichterte.

Abb. 28–30

Die Neunteilung hält sich, wie schon erwähnt, bemerkenswert lange. Auch der Nachfolger Peter Fendis als Entwerfer der österreichischen Banknoten, Peter Johann Nepomuk Geiger, verwendet sie zunächst noch dezidiert, wie die 5, 10, 100 und 1.000 Gulden von 1851 zeigen, die bewährte Motive aus dem Musterbuch ergänzen und in Variationen auf die Fläche setzen. (Dazu findet man im Archiv der Nationalbank reizvolle Rekonstruktionen der 1.000-Gulden-Noten Karl Geigers und Peter Geigers). Es zeigt sich ein künstlerischer Drang zu einer gewissen Vereinheitlichung der Komposition. Schon die hochrechteckige 1-Gulden-Note von 1849 verband die Motivfelder durch zwei senkrechte Guillochestreifen.

Abb. 34 und
35

Abb. 73 und
74

Noch deutlicher tritt dieses Bemühen einige Jahre später, 1855, auf den 10 Gulden zutage. Den auf querovale Guillochen gesetzten Nennwert, die hochovalen, spiegelbildlich angeordneten allegorischen Profilporträts und die darunter liegenden, wieder durch Guillochen umrankten querovalen Felder mit dem Strafparagrafen links und mit den Wertbezeichnungen rechts umranken historisierende Blattornamente, wodurch der Charakter einer senkrechten Teilung der Banknote entsteht. Das mittlere Kompartiment mit dem Textblock weist eine Neuheit auf, die ab den achtziger Jahren nicht nur in Österreich obligatorisch werden wird, nämlich ein Untergrundmuster. Es wird hier durch die in leicht schräger Kalligraphie geformten Worte *Zehn Gulden* gebildet. (Bereits auf der 100-Gulden-Note von 1851, welche eine noch streng abgegrenzte Neunteilung aufweist, ist erstmals ein Teil des Schriftblockes mit einer zarten Guillochierung ohne eigene Umgrenzung unterlegt, was bereits auf die Entwicklung eines Untergrundmusters hindeutet.) Auf den 10 Gulden von 1858 sind dann die einzelnen Kompartimente am linken und rechten Bildrand schon zu einem einzigen Bildteil zusammengezogen, und zwar nicht nur formal, wie etwa der 1 Gulden von 1849, sondern auch inhaltlich, indem Figuren, Architekturteile und Gegenstände zu einer sinnvollen Gesamtaussage verbunden sind („Kaiserhaus – Verwaltung – Volk“). Auch auf anderen Noten dieser zweiten Periode nach Fendi ist das Bestreben festzustellen, die Motive nicht nur optisch, sondern auch inhaltlich zu verbinden, doch äußert sich dies auf den Entwürfen deutlicher als auf den herausgekommenen Banknoten. Auf einem Entwurf für 100 Gulden sind die Büste des Danubius links und der Austria rechts durch geflügelte Putti als ikonographische Assistenzfiguren kompositorisch und inhaltlich erweitert. Auch wenden sich die seitlich angeordneten allegorischen Personen einander zu, so daß die politisch-juristischen Kompartimente (Wappen, Wertdefinition, „Versprechen“ und „Drohung“) dadurch auch optisch eingeschlossen und abgestützt werden.

Abb. 30

Farbabb. 13

Abb. 28

Trotz der nachvollziehbaren Tendenz zur Vereinheitlichung der über die Fläche verteilten Motive und trotz der durchaus räumlichen Auffassung dieser einzelnen Motive gibt es noch keinen „Hintergrund“ und damit auch noch kein definierbares Verhältnis zwischen Motiv und Fläche. Dies ändert sich dann erst durch das

Zusammentreffen der sicherheitstechnischen (Bank-)Idee eines flächendeckenden farbigen Unterdrucks mit der (künstlerischen) Idee Laufbergers zu Beginn der achtziger Jahre. Unter diesem Aspekt tragen die Banknoten jener ersten Epoche alle noch das Charakteristikum eines Schriftstückes: die auf einen neutralen Schriftträger wie Papier oder Pergament aufgebrachte Mitteilung.

Farbabb. 57

Erst mit Ferdinand Laufberger werden für die *Oesterreichisch-Ungarische Bank*, wie sie ab 1878 heißt, die ersten Banknoten emittiert, die einen homogenen, bildartigen Charakter haben. Der homogene Gesamtcharakter dieser Serie beruht zweifellos auch auf dem von der Bank neu eingeführten andersfarbigen Unterdruck, der die gesamte Banknote mit einem kleinteiligen Muster bedeckt. Neben dieser sicherheitstechnischen Idee mag auch die neue politisch-pragmatische Notwendigkeit, Banknoten mit zwei Vorderseiten zu gestalten – einer österreichischen und einer ungarischen –, eine dichtere Flächengestaltung initiiert haben. Vor allem aber war es wohl die neue kunstgewerbliche Dekorationsphilosophie, die vom *Österreichischen Museum für Kunst und Industrie* und von der neu gegründeten Kunstgewerbeschule ausging.

Farbabb. 14
und 15

Davor aber muß noch eine interessante Banknote erwähnt werden, von der schon im Kapitel über die Motive gesprochen wurde und die von ihrer Komposition her keine Nachfolge fand und mehr oder weniger als Einsprengling in einer anders orientierten Kontinuität betrachtet werden muß. (Ein solcher „Einsprengling“ wird dann auch die 100-Kronen-Note von Hegedüs knapp nach der Jahrhundertwende sein.) Um 1860–63 gestaltete Josef von Führich eine 10-Gulden- und eine 100-Gulden-Note. Diese weisen so unterschiedliche kompositorische Grundmuster auf, daß man zunächst daran zweifeln kann, daß beide vom gleichen Entwerfer stammen. Doch zeigen die beiden Putti-Gruppen auf der fraglichen 100-Gulden-Note in ihrer Haltung und in ihrer Physiognomie unverkennbar den Stil Führichs, der sich mit seinen hohen, kräftigen Figuren von der biedermeierlichen Lieblichkeit immer einen Schritt entfernt hielt. Die traditionelle Felder-Komposition war vermutlich vorgegeben und spiegelt daher nicht die individuelle künstlerische Sprache wider. Die 10-Gulden-Note Führichs hingegen weist mit der horizontal in zwei voneinander unabhängige Felder unterteilten Fläche eine ungewöhnliche neue Komposition auf. Möglicher-

weise wurde hier der Versuch unternommen, die siderographische Technik an einem größeren Motiv anzuwenden. Die obere Hälfte ist durch einen naturalistischen Rundstab umgrenzt, den ein stilisiertes Blattornament umrankt. Alle Mitteilungen, der Nennwert in allen Sprachen, Textblock, Strafparagraph und Wappen befinden sich dort konzentriert. Nur der mittlere Schriftblock ist durch eine kleine ikonographische Raffinesse mit dem darunter befindlichen Bild verbunden, indem er scheinbar von der unteren Hälfte zum Wappen hin aufgerollt und dort durch Bänder befestigt ist. Für die untere Hälfte der Banknote hat Führich (wie schon im Kapitel über die Motive dargestellt) drei Vorschläge unterbreitet, die jeweils mehrere halbfigurige allegorische Personen zu einem homogenen Gesamtbild zusammenstellen. Das Thema der „Viribus Unitis“ ist so mehr oder weniger unabhängig und separiert von der Kennzeichnung der Banknote dargestellt und in dieser Form dann nicht weiterverfolgt worden. Die Führich-Banknote kann daher als Höhepunkt und zugleich Schlußpunkt des „akademischen“ Banknotendesigns gesehen werden. Sie ist, bildhaft gesprochen, ein stilistisches Nebengeleise ohne Anschluß. Denn 1864, als diese ungewöhnlichen längsgeteilten 10 Gulden herauskommen, sind auch bereits jene 5 Gulden in Vorbereitung, die erstmals einem Dekorationsgerüst den Vorrang geben und damit eine neue Epoche der Banknotengestaltung einleiten.

Abb. 37 und
38

Schichtung und Dekoration (Laufberger, Eisenmenger, Storck, Klimt)

Den Unterschied zwischen den „akademischen“ und den „kunstgewerblichen“ Bemühungen um ein möglichst homogenes Banknotenbild kann man am besten anhand dreier Entwürfe von 1859 und von 1863, alle für 5 Gulden, nachvollziehen. Die beiden Entwürfe von 1859, die übrigens beide noch eine Viribus-Unitis-Inschrift aufweisen, haben nun links und rechts symmetrisch, zwar noch allegorisch überhöht, aber doch bereits stilistisch die kommenden Idealköpfe andeutend, zwei Köpfe angeordnet. Die Bild-

Abb. 75 und
Farbabb. 53

und Ornamentmotive sitzen noch ohne Dekorationsgerüst direkt auf der Fläche, wobei die traditionelle Neunteilung beibehalten ist. Die Rückseiten weisen ein kompliziert verschlungenes Rankwerk auf, welches sich um vier Medaillons legt.

Farbabb. 54

Farbabb. 55

Farbabb. 56

Ganz anders der Entwurf von 1863, der dann nur wenig verändert 1865 emittiert werden sollte, aber wegen der politischen Ereignisse schließlich vernichtet wurde. Die einzelnen Motive sind nun in ein orthogonales Dekorationsgerüst eingebunden, der Platz für die Köpfe durch Medaillonrahmen bereits festgelegt. Dies bewirkt, daß die Köpfe einerseits der Dekoration untergeordnet, zugleich aber durch die Rahmung hervorgehoben sind. Damit ist jenes Prinzip gefunden, dem man von nun an achtzig Jahre treu bleiben wird. (An die Öffentlichkeit gelangt es allerdings erst fast zwanzig Jahre später, 1881.)

Abb. 76 und
77

Auch zwei andere Entwürfe, die sich gewissermaßen zwischen den Stilen bewegen, müssen hier erwähnt werden, beide von 1878, dem Jahr, als die *Privilegierte österreichische Nationalbank* in die *Oesterreichisch-ungarische Bank* umgewandelt wurde. Dies ist vermutlich auch der Grund für ihre Versenkung im Archiv. Aus stilgeschichtlicher Sicht sind sie aber interessant, weil sie deutlich ein Bemühen um eine neue verbindende Dekorationsform erkennen lassen und dabei zu einer anderen Lösung kommen als die 5 Gulden von 1865 (die übrigens, aufgrund der Dekoration, wohl von Laufberger stammen.) Hier soll eine breite umlaufende Rahmung, in die verschiedene Ornamente eingebettet sind, die Komposition vereinheitlichen. Es gibt sogar bereits einen gemusterten Banknotenfond über die ganze Fläche, wie er dann erst 1881 erstmals ausgeführt wird. Das Motiv des Austria-Kopfes mit den darunter liegenden symbolischen Gegenständen und seine Umkränzung mit Weinlaub, ebenso wie die Physiognomie des Kopfes selbst, verweisen ganz auf Karl Geiger, der zu der Zeit ja (auch) als Wertpapierzeichner für die Bank tätig war. Die immer noch allegorischen Porträts sind seitlich angeordnet und treten, wie in der akademischen Epoche üblich, noch ohne Rahmung aus dem leeren Untergrund hervor. Die asymmetrische Komposition dieser beiden Entwürfe weist jedoch in die Zukunft und nimmt – unter dem Aspekt der Flächenkomposition – die 10-Kronen-Note von 1905 vorweg.

Mit einiger Berechtigung kann man die nun heraufziehende Epoche der Banknotengestaltung die „kunstgewerbliche“ im Gegensatz zur vergangenen „akademischen“ nennen. Dies sind weder Metaphern noch bildungsideologische oder juristische Zuordnungen. Vielmehr liegen ganz unterschiedliche dekorative Auffassungen dahinter. Während das kompositorische Bemühen der Künstler der Akademie – Fendi, P. Geiger, K. Geiger und Führich – ganz offensichtlich dahin ging, einzelne Motive und Bildchen so zusammenzusetzen, daß zumindest annähernd der Charakter einer Gesamtkomposition entstehen konnte, liegt der Schwerpunkt nun ganz anders. Ein dekoratives Grundgerüst als „Grundausrüstung“ gibt nun das Aussehen der Banknote vor. Diesem werden die Bildmotive untergeordnet.

Die zweite Epoche der Nationalbank, die *Oesterreichisch-ungarische Bank*, ist fast untrennbar verbunden mit der Kunstgewerbeschule. 1868 war die Kunstgewerbeschule gegründet worden, auf die man die damals bekanntesten und besten Kräfte als Professoren berief. Laufberger und Storck sind solche Namen der ersten Stunde, die dann auch mit Banknotenentwürfen betraut wurden.

Neben dem neuen Kunstgewerbe, initiiert durch das damalige *Österreichische Museum für Kunst und Industrie* (das heutige MAK), ist die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts in Wien künstlerisch dominiert vom Bau der Ringstraße, die um 1865 eröffnet wird. Die Bauten der Ringstraße, auch jene, die nicht öffentliche Funktion haben, wie die „Zinspaläste“, sind reich mit plastischem und malerischem Figuren- und Ornamentschmuck versehen. An dieser malerischen und plastischen Ausstattung der großen öffentlichen Gebäude waren fast alle damaligen Wiener Künstler beteiligt. In den siebziger Jahren werden gerahmte graecisierende Hochreliefs beliebt, Figurenbühnen, deren Räumlichkeit sich nicht in den Hintergrund weitet, sondern die Figuren durch vorragende Körperteile gleichsam zum Betrachter hin drängen, während der Hintergrund weitgehend undefiniert flach bleibt.

Abb. 78

Die plastische Dekorationsmethode drückt sich auf den Banknoten in zwei Varianten aus. Zum einen werden die Ringstraßenmotive kompositorisch auf die Banknoten übernommen. Laufberger, Klimt und Matsch transferieren dieses Prinzip auf ihre Entwürfe. Architekturartige Bildelemente übernehmen die Aufgabe der

Farbabb.
16–19,
Abb. 39–43

Abb. 39

Stabilisierung. Allegorische Figuren lehnen sich an Mauer- oder Tafelkompartimente, die den Text tragen. Die Umrahmung verstärkt noch diesen Charakter der Stabilität. Diese Variante haben offenbar die Künstler selbst bevorzugt, denn sie findet sich auf vielen Entwürfen verbunden mit den Namen Laufberger, Klimt, Matsch oder archiviert als „unbekannt“. Verwirklicht wurde in dieser Art nur eine Staatsnote (des Finanzministeriums). Ferdinand Laufberger, Professor für figürliches Zeichnen an der Wiener Kunstgewerbeschule, war gleichermaßen durch seine Figurenmalerei wie durch Dekorationen hervorgetreten, so durch die Fresken im Treppenhaus des heutigen MAK oder durch den Bühnenvorhang im „Wiener Operntheater“. Ihm wird man die erwähnte 5-Gulden-Staatsnote von 1881 zuschreiben müssen, obwohl dort ein gänzlich anderes Bild- und Kompositionskonzept auftritt als auf seinen Banknoten desselben Jahres. Auf der Staatsnote ist die Raumbühne voll ausgebildet. Zwei allegorische Frauenfiguren – nicht mehr Kinder oder Putti – sitzen links und rechts von der architektonisch gestalteten Schrifttafel. Ihre Körper sind in antiki-sierender Haltung leicht nach außen hin gewendet, wobei ein Unterarm jeweils auf dem Rand des Schriftblockes aufruht. Die Beinhaltung und Fußstellung der Frauen betont die räumliche Situation, ebenso wie die scheinbar nach vorne zum Betrachter sich biegenden Kartuschenteile. (Daß der Schriftblock von einem Profilporträt des Kaisers in Münzform bekrönt wird, ist mit der Funktion als Staatsnote zu erklären.) Der Hintergrund wird flächig durch ein an den Ecken umlaufendes breites Ornamentband gebildet, welches jede Verschränkung mit dem Vordergrundmotiv vermeidet. Die zugleich lässige wie elegante Körperhaltung der Figuren wurde an den zahlreichen Plastiken und Reliefs, die die Bauten der Ringstraße schmückten, in vielen Varianten vorgeführt. Das Konzept erinnert aber auch an das alte Wappenmotiv der Schildhalter, zwei menschliche Figuren oder auch Tiere, wie Löwen oder Greife, manchmal Engel, die den Schild halten, damit er aufrecht steht. (Das ungarische Wappen hatte zwei Engel als Schildträger, die allerdings nicht immer mit dargestellt wurden.) Ganz offensichtlich können die Vorstände der Bank dem Schildhaltermotiv, das in der gesellschaftlichen Realität auch eine persönliche Ehrenfunktion darstellte und meist dem Adel vorbehalten war, keinen Geschmack

abgewinnen, oder man möchte bewußt die Banknoten von den Staats-Noten oder auch von Banknoten anderer Länder nicht nur durch die Beschriftung, sondern auch durch den Bildcharakter unterscheiden. Denn wie schon im Zusammenhang mit den Motiven auf den österreichischen Banknoten erwähnt, ist das Schildhaltermotiv um diese Zeit in anderen Ländern sehr beliebt. (Erst um 1900 wird man die schubladierten Konzepte des Schildhaltermotivs von Klimt hervorholen ...)

Die andere Variante, die die Nationalbank wesentlich mehr schätzt, ist jene graphisch-kunstgewerbliche, die die Banknote nicht als „Bild“ betrachtet, sondern als Dekorationsfläche. Sie schließt im Grunde genommen dort an, wo die akademische Periode aufhörte (und in gewisser Weise scheiterte): bei dem Bemühen um eine kompositionelle Konsolidierung der ganzen Banknotenfläche. Die neue kunstgewerbliche Philosophie setzt bei der Dekoration und Ausstattung an, der sich das Motiv (das heißt der Idealkopf) einfügt. Über den Beginn der Idealkopf-Epoche der österreichischen Banknoten wurde schon ausführlich im Kapitel über die Motive gesprochen. In der Rückschau ist eigentlich nicht zu entscheiden, ob die neue Dekorationsphilosophie den Idealkopf initiiert hat oder umgekehrt.

Was die neuen Banknoten betrifft, die die *Oesterreichisch-ungarische Bank* bei Laufberger in Auftrag gibt, und die dann 1881 herauskommen, so schließen sie an die nicht emittierten von 1865 an, beziehen aber auch die neue plastische Dekorationsart mit ein. So täuschen die 10 Gulden von 1881 die damals künstlerisch aktuelle Zweischichtigkeit vor, indem die Medaillons mit den Idealporträts über die Dekoration gelegt sind. Ihren kompakt-homogenen Charakter verdanken sie allerdings vor allem einer sicherheitstechnischen Entwicklung: Schon in den fünfziger Jahren hatte man damit begonnen, einzelne Kompartimente mit einem feinen, andersfarbigen Fondmuster zu unterlegen. Nun ist erstmals die gesamte Banknotenfläche mit einem andersfarbigen, in diesem Fall bräunlichen, Muster bedeckt.

Farbabb. 57

Die 100-Gulden-Note zeigt eine raffinierte Zweischichtigkeit der Dekoration, indem die beiden Kinderfiguren mit den symbolischen Gerätschaften nun als plastische Figuren auf den Schriftblöcken stehen. Diese jedoch gehören, weil ohne jede perspektivische Andeutung, zugleich zum Hintergrund und zum Vordergrund

Farbabb. 58

Abb. 79

Farbabb. 59

– eine Raumverschränkung, an der auch der zu einem Oval gedehnte Schriftblock teilhat. Nach dem gleichen Grundprinzip hatte Laufberger auch die 1.000-Gulden-Note dieser Serie entworfen, doch ist diese, wie schon erwähnt, nicht verwirklicht worden. Statt dessen hat man einen Entwurf von Eisenmenger und Storck vorgezogen. Eisenmenger und Storck waren zwei weitere bedeutende Namen der Kunstgewerbeschule. Sie wirkten u. a. an der künstlerischen Ausstattung des 1883 eröffneten Parlamentsgebäudes, an der Ausstattung der Oper und der Altlerchenfelderkirche mit. Als Rektor der Kunstgewerbeschule gründete Storck 1879 die bald über die Grenzen bekannte Schule für moderne Spitzenproduktion, wo schon früh der heraufziehende Jugendstil Eingang fand. Davon ist die 1.000-Gulden-Note allerdings weit entfernt. Die Entwerfer verleihen ihr einen kompakten Neorenaissancestil: Zwischen dem den Schriftkasten bekrönenden Bogensprenggiebel liegt ein plastischer Früchtefeston gewissermaßen auf dem Rahmen des Schriftfeldes auf, und ebenso zeigt das Ornamentfeld unter dem Schriftteil plastisch gestaltete Neorenaissance motive, wie man sie an den Ringstraßengebäuden sah. Die Banknote wiederholt das Motiv des Idealkopfes in symmetrischen Medaillons in einer massiven Ornamentik und paßte sich damit stilistisch durchaus den Laufberger-Banknoten an. Im inhaltlichen Gesamtzusammenhang der Serie wäre allerdings die von Laufberger vorgeschlagene Lösung „logischer“ gewesen: Hatte er die 10 Gulden mit zwei Idealköpfen ausgestattet und die 100 Gulden mit zwei allegorischen Kinderfiguren, so sollten die 1.000 Gulden von zwei Frauengestalten flankiert werden, deren stolze Sitzhaltung und Gewandung die Macht von Gesetz und Wehrhaftigkeit darstellten. Die Bank zog es offensichtlich vor, den höheren Wert durch eine kräftigere Ornamentik zu symbolisieren als durch eine ganzfigurige Allegorie. (An anderer Stelle habe ich schon erwähnt, daß auch der Tod Laufbergers der Grund für eine Beauftragung von Storck und Eisenmenger gewesen sein könnte.)

In den folgenden knapp zwei Jahrzehnten bis zu den ersten Kronennoten um die Jahrhundertwende entstehen jene Entwürfe, die in nicht unbeträchtlicher Zahl von Klimt stammen und aus denen dann jene 2-Kronen-„Englein“-Banknote hervorgeht, die als Rössler-Banknote das Mißfallen der Künstlerschaft erregte.

Fläche, Rahmen und Muster

(Rössler, Hegedüs, Lefler, Urban, Moser, Pfeiffer)

Mit der 2-Kronen-„Englein-Banknote“, die im zweiten Kapitel ausführlich behandelt wurde, stand ein Klimt-Entwurf für das Ende der historistischen Banknoten. Klimt steht aber auch am Beginn der Jugendstilbanknoten, und wieder ist Rössler der Transformator. Nach dem Wettbewerb von 1900 geht man wieder zurück auf die Vorentwürfe Rösslers für diese Serie. Man war offenbar nicht an einer derartigen Richtungsänderung interessiert, wie sie die „Hegedüs-Banknote“ und die anderen Vorschläge des Wettbewerbs zweifellos veranlaßt hätten. Die 50-Kronen-Note, die 1902 noch vor der „Hegedüs-Banknote“ erscheint und die, wie schon gezeigt, ebenfalls auf einen Klimt-Entwurf zurückgeht, ist nach einem neuen Konzept ausgestattet. Sie markiert stilistisch eine Stellung zwischen Historismus und Jugendstil. Die Ornamentik ist gänzlich neu und zeigt sich auf der Höhe der Zeit. Dazu gehört, daß die fiktive Räumlichkeit wieder zurückgenommen und statt dessen die Fläche betont wird. Die beiden Frauen sitzen gewissermaßen in der Dekoration, nicht mehr räumlich davorgeschoben. Die Textblock-Kartusche ist völlig entmaterialisiert und nur durch ihre Konturen definiert, welche mit der neubarocken Kartuschengestaltung der 10 Kronen wirklich nichts mehr gemein haben, sondern ganz dem dezenten Schwung des Jugendstils folgen. Kartusche und Hintergrund gehören wieder der gleichen Ebene an, die nun verschiedene Ornamente dicht an dicht setzt – eine Flächenbehandlung, wie sie der modernen Ornamentphilosophie der Art nouveau entspricht. Die am linken und rechten Rand übereinandergesetzten und durch ihre Außenkonturen miteinander verbundenen Kreise und Ovale lassen an einen Vergleich Hevesis denken, der an Otto Wagners Dekorationsweise einen antiken Zug bemerkte, weil sie ihn „an die übereinandergereihten Details eines römischen Legionszeichens“ erinnerten. Bemerkenswert, daß auch die wenigen naturalistischen Details des Entwurfs in der Ausführung dann nochmals ganz im Sinne des Jugendstils abstrahiert werden, wie etwa die Röschen am oberen Bild- bzw. Banknotenrand, die Blätter hinter den Schultern der Frauen oder die blattartigen Umrahmungen der

Farbabb. 22
und 23

Zahl Fünfzig im linken und rechten oberen Eckfeld. In der Flächigkeit und im Ornament haben wir hier bereits die erste Jugendstilbanknote vor uns, auch wenn die Stabilität der Komposition sich von der schwunghaften, asymmetrisch-floralen Variante des Jugendstils fernhält. Wenn man sich in Erinnerung ruft, daß das „Image“ der Banknoten nicht auf Mode und Schwung zielt, sondern auf Konstanz und Statik, scheint dies ganz logisch.

Auch László Hegedüs' Siegerbanknote des Wettbewerbs von 1900 für die 100 Kronen tritt vollkommen aus dem historistischen Stil heraus – freilich nicht in den Jugendstil hinein wie der Entwurf Rösslers. Sie ist eine Mischung von retardierenden und zukunftsweisenden Elementen, bleibt aber in Form und Inhalt ein Unikat. Die Ornamentierung und Graphik des Rahmens, wie sie die gedruckte Banknote aufweist, kann man als eine Annäherung an den Jugendstil auffassen. Sie ist jedenfalls stilistisch aktueller als die von Hegedüs vorgeschlagene Imitation eines Neorenaissance-Bilderrahmens. Dies weist darauf hin, daß die Fachleute der Staatsdruckerei, vielleicht sogar Pfeiffer, in bezug auf das Ornament offenbar einen Schritt weiter waren als Hegedüs selbst. Auch die mächtigen historistischen Frucht- und Blumenfestons, die Hegedüs in die linke und rechte obere Ecke der Banknote setzt, werden in der Ausführung reduziert oder ganz entfernt.

Die Befreiung des Textblockes aus der Rahmung tritt auch auf jenen zwei Entwürfen aus dem Wettbewerb auf, welche man wegen ihrer stilistischen und kompositorischen Verwandtschaft wohl dem gleichen ungenannten Künstler zuschreiben muß – wie schon erwähnt, könnte es Veith sein. Beide weisen eine asymmetrische Komposition und eine auf dem Motiv des Lorbeers basierende Ornamentik und Rahmung auf, und beide verwenden eine ausgesprochen moderne Schriftgraphik. Der kleinere Entwurf zeigt rechts eine Gruppe von drei Figuren, im Vordergrund eine stehende, von einem durchsichtigen fließenden Gewand kaum verhüllte Fortuna. Die Figurengruppe befindet sich zwar scheinbar *vor* der Schrift- und Ornamentschicht, doch gibt es keinen definierten Hintergrund. Dies unterstreicht auch der auf jede Umgrenzung verzichtende Text, der gewissermaßen autonom auf der Banknote liegt. Ganz ähnlich die vielleicht ebenfalls aus dem Wettbewerb stammende große, sorgfältig ausgeführte Bleistiftzeichnung mit sparsamer Weiß-

Farbabb. 24,
Abb. 50
und 51

Abb. 53 und
54

höhung und mit einer am rechten Bildrand sitzenden, mächtigen Figur der Austria (möglicherweise der 3. Preis). Kleid und Mantel legen sich in reichen Falten über den unteren Textstreifen – die gleiche formale Lösung wie auf dem kleineren Entwurf. Trotz der körperlichen Kompaktheit der Austria (im Unterschied zu der ätherischen Figur der Fortuna) ist auch hier nur die Figur selbst räumlich aufgefaßt, nicht aber die Banknotenfläche, und es gibt keine eigene Rahmung für den aus der Mitte gerückten Text. Diese Beispiele, die weniger kompositorisch als motivisch mit der Hegedüs-Banknote verwandt sind, sind sozusagen alle künstlerische Theorie geblieben und nicht verwirklicht worden. Sehr zum Mißfallen der Künstlerschaft erhält nicht der Preisträger Veith den Auftrag für die 1.000 Kronen, sondern Urban und Lefler – wobei sich der Protest offenbar nicht gegen Urban und Lefler als Künstler richtet, die gerade den Künstlerbund Hagen gegründet hatten, sondern gegen die Mißachtung des 3. Preises.

Die Praxis der österreichischen Banknotenproduktion wendet sich hingegen wieder ihrem bewährten Schema zu, der geometrisch gestalteten Fläche mit dem Idealkopf. Urban und Lefler gehen vom Prinzip der Symmetrie ab, welches bisher nur durch die rote 20-Kronen-Note durchbrochen worden war, und setzen auf der rechten Seite einen von Weinlaub und Blüten bekränzten weiblichen Idealkopf in ein von abstrahierten Girlanden umfanges Oval. Neben der Flächenhaftigkeit der Banknote, die auf eine bildliche Unterscheidung von Vordergrund und Hintergrund verzichtet und Bild, Rahmung und Ornament, bis auf wenige räumliche Andeutungen in der Girlande, in der gleichen Ebene beläßt, sind es zwei Motive, die ausdrücklich den Jugendstil zitieren: die abstrahierte Umrandung des Idealkopfes und die schwungvolle Gestaltung der Wappen. Die girlandenartige Umrahmung zitiert dabei das Emblem des Hagenbundes, der sich im selben Jahr konstituierte und seine erste Ausstellung veranstaltete. Ansonsten bemüht man sich offensichtlich, in der Umrahmung und im streng geteilten Schriftfeld ein stabilisierendes Gegengewicht zur ungewohnten Asymmetrie zu schaffen. Dem Schriftfeld, das wieder auf ein feines, textiles Rhombenmuster gelegt ist, sind einzelne geometrische, unterschiedlich ornamentierte Felder eingefügt. Bemerkenswert frei ist die Darstellung der Wappen sowohl auf der österreichischen wie

Farbabb. 60

auf der ungarischen Seite. Dort entwickelt Lefler (der vermutlich für die Bildmotive verantwortlich war) die Flügel der wappenhaltenden Engel zu weit herabhängenden, blätterartigen Gebilden, die sich – die Wappenform begleitend – bis auf den Boden senken.

Abb. 22

Wiederholt diese 1.000-Kronen-Note das textile Motiv in ganz dezenter Ausprägung innerhalb eines Ornamentrahmens, so tritt in der Folge der Untergrund – nicht nur als Stoffimitation – immer stärker in Erscheinung und wird zu einem Bildmotiv *sui generis*. Auch die sicherheitstechnische neue Einfärbung der Banknoten im „Irisdruck“ trägt dazu bei, daß der Banknotenuntergrund zur ästhetischen Vorgabe der Banknoten avanciert. Räumlichkeit wird nicht angestrebt. In gewisser Weise kehrt die Banknote von ihrem Bildcharakter wieder zu ihrem Dokumentcharakter zurück – wäre da nicht der Untergrunddruck und das Ornament, die nun die Aufgabe der optischen Zusammenbildung der einzelnen Teile übertragen bekommen. Dazu mag wesentlich die neue Einfärbungstechnik im Irisdruck beigetragen haben, durch die das Papier nicht nur eine Farbe erhielt, sondern mehrere ineinander übergehende, womit vom künstlerischen Standpunkt aus die Möglichkeit gegeben war, die Banknotenfläche auch farblich zu akzentuieren.

Der Name Pfeiffer steht dabei hinter nicht weniger als sieben Banknoten, die alle mehr oder weniger dieser Machart folgen. Sie beginnt mit der 10-Kronen-Note von 1905. Der „textile“ Banknotenfond, der sich bis an den Rand dehnt und damit den Stoffcharakter noch besonders betont, weist sowohl auf der österreichischen wie auf der ungarischen Seite das Motiv der „eingewebten“ Ziffer 10 auf und gleitet im neuen Irisunterdruck farblich von Rot zu Grün. Der stärkste Rotwert liegt unter dem Textblock. Textfeld links und Bildfeld rechts teilen die Banknote im Verhältnis des Goldenen Schnittes. Dem größeren Textfeld mit der Rotfärbung und der markanten, weiß-rot hervortretenden Ziffer 10 bietet das Gesicht eines jungen Mädchens (welches angeblich die junge Prinzessin Rohan darstellte) und die dichtere Ornamentik des Bildfeldes ein Gegengewicht.

Farbabb.
61–66

Auch die Banknote Koloman Mosers geht auf dieses formale Grundkonzept zurück, obwohl sie dann ihrerseits, durch die Vergrößerung des Motivfeldes für den Idealkopf, wieder auf die nachfolgenden Banknoten Pfeiffers einwirkt. Bei Moser sind Kopf und Wappenadler in eine gemeinsame Umrahmung gesetzt, die aus

Farbabb. 26

verschiedenen Ornamenten und Guillochen gebildet wird. Somit enthält die rechte Seite der Banknote alle zeichenhaften Symbole, die linke hingegen die Textinformation. Durch die Integrierung des Wappens in das Bildfeld ergab sich aber auch die Notwendigkeit, die Größe des österreichischen und des ungarischen Wappens aufeinander abzustimmen, und da das bildlich komplexere ungarische Wappen mehr Platz beanspruchte, füllte Moser den freien Raum unter dem österreichischen Wappenadler mit Lorbeerzweigen.

Bei der nächsten Banknote, den 100 Kronen von 1912, orientiert sich Pfeiffer an seiner eigenen 10-Kronen-Note von 1905, doch hat die Moser-Banknote mit der Halbierung der Bildfläche und der Betonung der ornamentalen Bildrahmung offenbar Einfluß ausgeübt. Wird bei Moser innerhalb des Rahmens in der oberen Diagonale der Charakter eines Bildhintergrundes vermittelt, so ist Pfeiffers Porträt im ovalen Rahmen (wieder) autonom in ein Ornamentfeld eingebettet. Erstmals wird dem Kopf und dem Medaillon ein neuer sicherheitstechnischer Strichraster unterlegt. Pfeiffer entwickelt hier und auf den nachfolgenden Banknoten für 20, 10 und schließlich auch 50 Kronen eine bemerkenswert neue, lebendige, gelegentlich fast zoomorphe und teilweise aus separierten Guillochemotiven gebildete Ornamentik.

Das Konzept für diese Banknoten findet sich ebenfalls bereits bei Pfeiffer selbst vorgebildet, und zwar in der 20-Kronen-Note von 1908, wo er schon, im Gegensatz zur felderdominierten Komposition der 10 Kronen auf ein Rastermodell verzichtete und statt dessen Idealkopf rechts und Wappen links frei auf die Fläche setzte. Die jugendstilhafte Rahmung der Bildkartusche, die durch eine raffinierte Verdichtung des Schlingenmusters Dreidimensionalität andeutete, und die einzelnen, das Wappenoval umrundenden blattartigen Kreismotive hielten sich dort optisch die Waage, so daß die Banknote, trotz der formalen Lebendigkeit der einzelnen Motive, einen bemerkenswert stabilen und konsolidierten Eindruck vermittelte. Dies war zweifellos in erster Linie auch auf den Banknotenfond zurückzuführen, der sich dort aus drei Faktoren zusammensetzte – dem Fondmuster, dem textilen Untergrund innerhalb der Rahmung und der Iriseinfärbung –, wobei die Untergrundziffern ebenso wie die Kreismotive um das Wappen herum zum unteren Banknotenrand hin an Größe zunahmen.

Abb. 80

Farbabb. 62

Abb. 81

Farbabb.
64–66

Hier schließt Pfeiffer nun wieder an. Auf der ungarischen Seite der 20 Kronen von 1913 sind die Motive gleichsam über die Fläche gestreut. Besonders die Separierung der Unterschriften vom Textblock vermittelt eine Beiläufigkeit, der nur durch das markante drahtartige Untergrundmuster und die farbige Grundfläche entgegengewirkt wird. Den Textil- und Drahtfond behält man bei. Die nächsten Banknoten, die 10 und 50 Kronen von 1916, weisen erstmals eine Allonge bzw. „Juxte“ auf, die das Banknotenfeld jedenfalls von vornherein in der Senkrechten strukturiert und in der Breite reduziert. (Es bleibt vorerst bei diesen beiden Banknoten. Erst in den dreißiger Jahren wird in Österreich die Allonge wieder aufgenommen.) Die individuell schwungvoll gerahmten Idealköpfe – erstmals auch zwei Knaben – dominieren zwar immer noch die Komposition, doch zeigt sich eine immer stärkere Tendenz der Ornamente und Guillochen, als autonome Gebilde zum Porträt zu treten und sich von der Aufgabe der „Rahmung“, die sie z. B. auf der Banknote Kolo Mosers noch hatten, zu befreien.

Die Köpfe sind nun innerhalb ihrer Rahmung jeweils von einem anderen Muster hinterfangen, nicht neutral geschattet und auch nicht nur einfach gerastert wie auf der 100-Kronen-Note. Die Rahmen, die Kopf und Muster umfassen, sind jeweils für sich wieder unterschiedlich geschweift und oft auf ein zweites oder drittes Rahmen- und Musterfeld gesetzt – ein Verfahren, welches zweifellos durch Moser künstlerisch initiiert wurde, aber nun bei Pfeiffer eine phantasievolle Erweiterung erfährt zum eigentlichen „Jugendstil“ der österreichischen Banknoten.

Die Herrschaft des Ornaments (Schram, Junk, Sterrer, Dachauer, Zerritsch, Seger)

Gegen Ende des Krieges verlieren sich im Schriftenarchiv die Notizen zu Banknotenentwürfen. Doch die bescheidene Ausstattung, teilweise ohne Tiefdruck, hindert nicht die stilistische Weiterentwicklung, getragen durch Namen wie Schram, Rössler und Junk. Die spärlichen oder fehlenden diesbezüglichen Notizen im Schriften-Archiv – erst der Wettbewerb für die neuen Schillingnoten 1925 ist wieder besser dokumentiert – lassen aber auch diesen Schluß zu: daß ein mangelndes Interesse der Bank, die zu dieser Zeit mit anderen Sorgen behaftet war, den Künstlern mehr freie Hand gewährte, als dies bisher der Fall war, und daß solcherart formale Innovationen sich leichter durchsetzen konnten ...

Nach dem Zusammenbruch der Doppelmonarchie ergab sich die Notwendigkeit (vom künstlerischen Standpunkt aus muß man wohl sagen: die Möglichkeit) zu neuen ornamentalen Rückseiten und zu neuen Motiven. Die letzten Rückseiten der schließlich nicht emittierten Banknoten von 1865 und die ersten Rückseiten nach dem Ersten Weltkrieg weisen – stilistisch natürlich ganz unterschiedlich – dennoch ähnliche Tendenzen zu solchen ornamentalen Gestaltungen auf, die nicht flächenfüllend oder motivergänzend konzipiert sind, sondern flächenbildend. Man kann nicht umhin, im nachhinein zu bedauern, daß dazwischen fast ein halbes Jahrhundert an Rückseiten sozusagen verlorenging und nicht zuletzt eigentlich die wichtigsten zwanzig Jahre der Wiener dekorativen graphischen Kunst.

Farbabb. 54

Farbabb. 71
Abb. 87–89

Was sich bei Pfeiffer ankündigte, das Ornament als autonomes Gebilde, tritt, kriegsbedingt, erst in den zwanziger Jahren deutlich zutage. Dennoch sind aus kunsthistorischer Sicht die „billigen“, meist ziemlich kleinen Banknoten, die während der Kriegszeit und unmittelbar danach herauskamen und die kein Wasserzeichen und zum Teil nicht einmal eine Rückseite aufwiesen, sehr aufschlußreich. Auf den ersten Blick sind sie wenig attraktiv, verglichen mit den höheren Werten von 10 und 50 Kronen, die, wie geschildert, mit einem irisierenden Farbgrund, dem „textilen“ oder „drahtigen“ Untergrundmuster und mit einer Allonge versehenen waren. Die

Farbabb. 67
Abb. 82

Farbabb. 59

niedrigen Werte von 2 Kronen (1914) und 1 Krone (1916), die von Pfeiffer und Rössler gestaltet wurden, und noch einige andere (1917) tragen die österreichische und die ungarische Legitimierung zusammen auf der Vorderseite. In die Mitte setzt man in ein Medaillon, dessen Rahmen sinnigerweise vom Strafparagrafen gebildet wird, den Idealkopf der 1.000-Gulden-Note von 1882, nachdem man ihn – den Frauenkopf – von seinem Hals- und Ohrschmuck befreit hat, welchen man offenbar für die billige 2-Kronen-Kriegsnote für unpassend hielt. Daß Motiv und Fläche hier ohne definierte Beziehung bleiben, entspricht zwar dem Stil der Zeit, doch ist es hier wohl eher zufällig auf den einfachen Skizzencharakter zurückzuführen, der die Ausstattung auf das Notwendigste beschränkt. Ebenso einfach und symmetrisch ist die Rückseite gestaltet. Immerhin ist es die erste mit einer eigenen Rückseite (und nicht mit einer zweiten Vorderseite) versehene Banknote seit über dreißig Jahren. Die einsame Guilloche, die den ganzen mittleren Teil der Rückseite einnimmt, wird aber gerade dadurch zugleich zu einem autonomen Gebilde, sozusagen zum Motiv der Rückseite – wie es, wenn auch in wesentlich komplexerer und kunstvollerer Ausführung, dann die „Junk“-Banknoten der zwanziger Jahre zeigen werden. (Den Druck dieser „Klein-Banknote“, die eigentlich als Ersatz für das fehlende Münzgeld gedacht war, gab man übrigens außer Haus an die *Gesellschaft für graphische Industrie*.)

Farbabb. 68

Abb. 83

Auch die 1-Kronen-Note von 1916, die ebenfalls die Vorderseite in eine österreichische und in eine ungarische Hälfte teilt, ist nicht uninteressant. Ist das Verhältnis von Motiv und Fläche hier, im Gegensatz zur den 2 Kronen, räumlich definiert, so ist es doch ganz regressiv aufgefaßt. Die Banknote ist gänzlich symmetrisch gestaltet und greift auf jene historistische schichtweise Flächengestaltung zurück, wo sich die Figuren aus einem flachen Untergrund zum Betrachter hin entwickeln. Hier verwendet Rössler (oder Schram?) das Motiv von zwei Karyatidenköpfen, wie man sie auf den Fassaden der Wiener Häuser findet – im Grunde genommen also auch Idealköpfe.

Farbabb. 69

Auch auf anderen Entwürfen Rösslers, die alle noch während der Kriegszeit entstanden, aber nicht verwirklicht wurden, wird eine neue Rolle der Ausstattung sichtbar, welche sich als „Rahmung“ empfiehlt, doch eigentlich den Vordergrund bildet. Es lohnt

sich, die Entwürfe unter diesem Aspekt des Wandels der Beziehung von Motiv und Fläche zu analysieren, obwohl einige von ihnen in ihrer „barocken“ Auffassung auf die Zeit vor der Jahrhundertwende zurückgreifen, wie ein Entwurf für 500 Kronen, der in gänzlich symmetrischer Komposition links und rechts vom umrahmten Schriftblock die gleichen Idealporträts in ovaler Rahmung zeigt, im Vordergrund assistiert von jeweils zwei geflügelten Putti. Was diesen Entwurf dennoch von älteren ähnlichen Motiven unterscheidet, ist die Umkehrung der Raumsituation, denn das Hauptmotiv, die Frauenköpfe, scheinen in den Hintergrund gedrängt und nicht nur von den Köpfen der Putti teilweise verdeckt, sondern auch von den Rahmen überschritten, gleichsam als würden sie sich hinter der Banknote befinden und durch ein ovales Fenster auf die Szene hereinklicken. Ähnlich ein Entwurf für 100 Kronen, obwohl der zeichnerische Stil hier durchaus zeitgemäß den unregelmäßigschwunghaften Jugendstilkontur mit dem Motiv der flächigen Blumengirlande und mit dem Motiv des abstrahierten Girlandenwulstes, der hier die Textkartusche umschlingt, verbindet. Der Umkehreffekt zwischen Rahmung und Bild, der das Bild gleichsam in den Hintergrund schiebt, kommt dadurch zustande, daß die dekorative Rahmung nicht abstrakt bleibt, sondern durch mimetische, realistische Motive gebildet wird, die den Betrachter zu Größenvergleichen drängen. So vermitteln dann später die 20 Schilling von 1927, ebenso wie mehrere Banknoten der fünfziger und sechziger Jahre den Eindruck, das eigentliche Bild durch eine Art Fenster zu betrachten; etwa die Weintrauben und Blüten auf den 100 Schilling von 1955, die fast ebenso groß sind wie der Kirchturm im Hintergrund. Ein solcher Effekt kann bei abstrakten Ornamenten oder Rahmenmustern nicht entstehen, weil sich dort kein Größenvergleich aufdrängt.

Zwei weitere billige Kriegs-Banknoten waren dann die 25 und 200 Kronen von 1918. Sie unterscheiden sich nur durch Aufschrift und Größe. Vom Konzept her sind sie mit den Pfeiffer-Banknoten verwandt, doch erhalten sie durch die Rahmung einen strengen Charakter. Der auf der linken Seite über ein hochrechteckiges Musterfeld gelegte Guillocherahmen enthält den Kopf jenes Mädchens, der für die 5 Gulden von 1865 vorgesehen war. Hier steigt er nun wie Phönix aus der Asche der damals verbrannten Ausgabe.

Farbabb. 70

Farbabb. 44

Abb. 85

Farbabb. 71

Farbabb. 81

Bei Kriegsende greift man auf alte Banknoten zurück, die man entsprechend kennzeichnet bzw. nach dem Zerfall der Donaumonarchie überstempelt. Die „alte“ Urban-Lefler-Banknote von 1903 ist immer noch im Umlauf (nun bereits fünfzehn Jahre). Diese wird nun in Braun als 10.000-Kronen-Note verwendet und von Junk mit einer neuen, ornamentalen Rückseite ausgestattet, die, das ist erwähnenswert, die Banknotenfläche auffällig in der Horizontalen teilt. Bisher hatten nur die 10 Gulden Führichs diese Flächen-
teilung aufgewiesen. Sie ist in der österreichischen Banknotenkunst eher eine Ausnahme, obwohl man an den nicht verwirklichten Entwürfen des Archivs feststellen kann, daß die Künstler selbst immer wieder eine solche Lösung anstrebten. Immerhin weist dann auch die erste Schilling-Banknote von 1925, wieder ein Entwurf von Junk, die ein Jahr zuvor noch als 10.000-Kronen-Note herausgekommen war, eine solche horizontale Teilung auf.



- 1 500 Pesetas 1903,
VS; mit einem vier-
armigen Merkur.
(S. Texts. 16.)



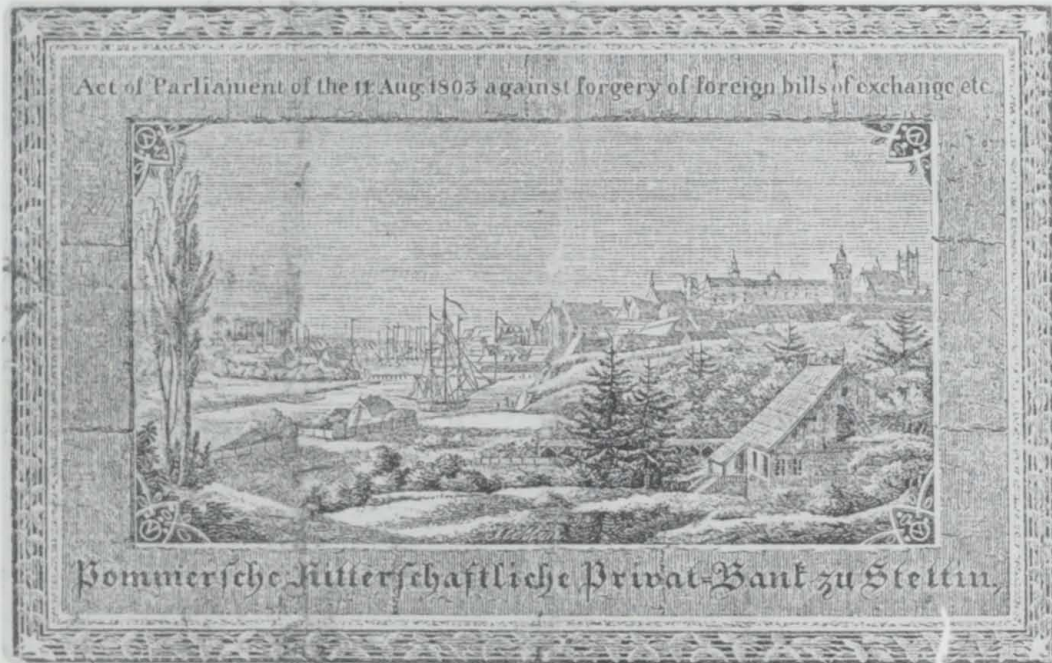
2 500 Mark der Bank
von Finnland 1898,
VS.
(S. Texts. 94.)



3 1.000 Mark der Bank von Finnland 1909, VS; von Eliel Saarinen.
(S. Texts. 94.)



4 Mariatheresien-taler in Gold 1772.
(S. Texts. 94.)



5 1-Reichsthaler-Bankschein Stettin
1824, RS.
(S. Texts. 97.)



6 10 Thaler der Danziger Privat Actien Bank 1857, RS.
(S. Texts. 98, 99, 116.)



7 20 Mark Deutschland 1915, VS.
(S. Texts. 100, 117.)



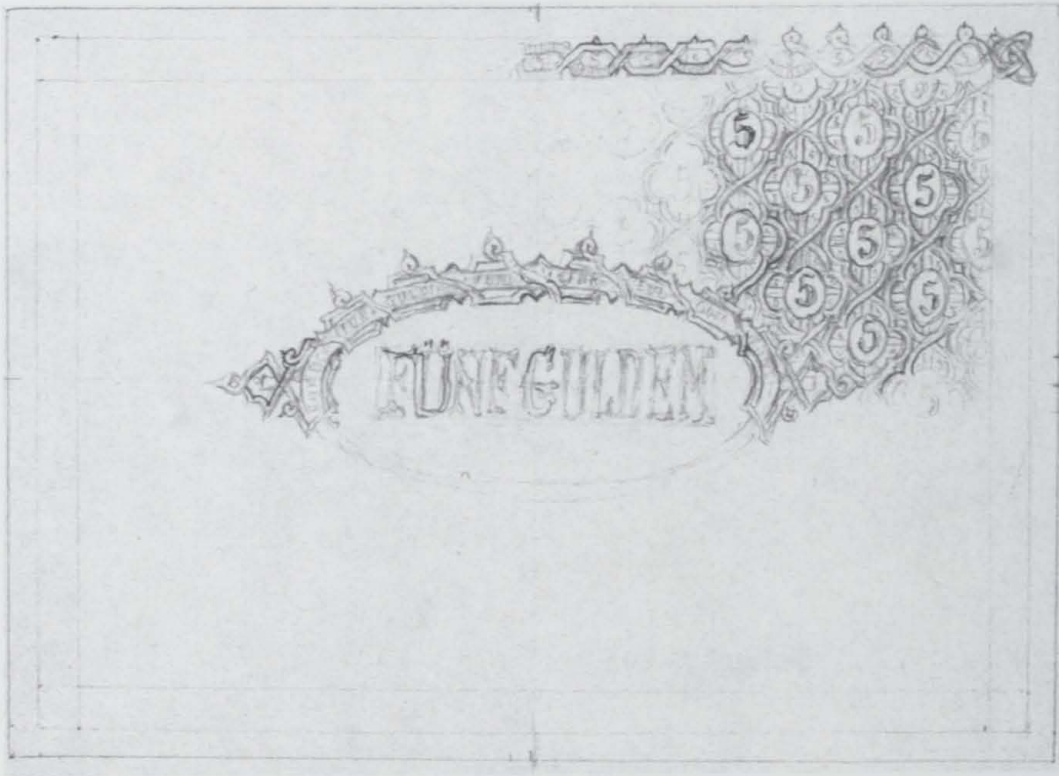
8 5 Dollar der Green
County Bank 1823,
VS.
(S. Texts. 97, 102.)



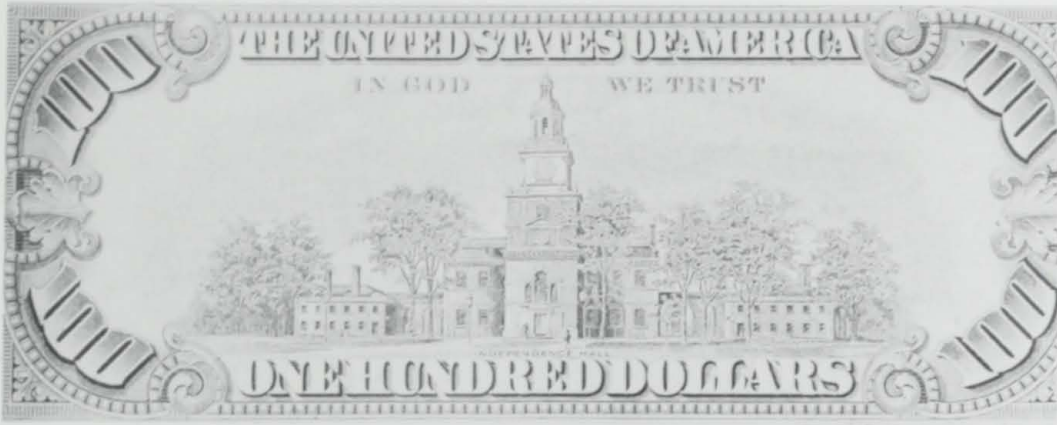
9 500 Dollar 1864,
VS; mit der Fahne
der Konföderier-
ten.
(S. Texts. 103.)



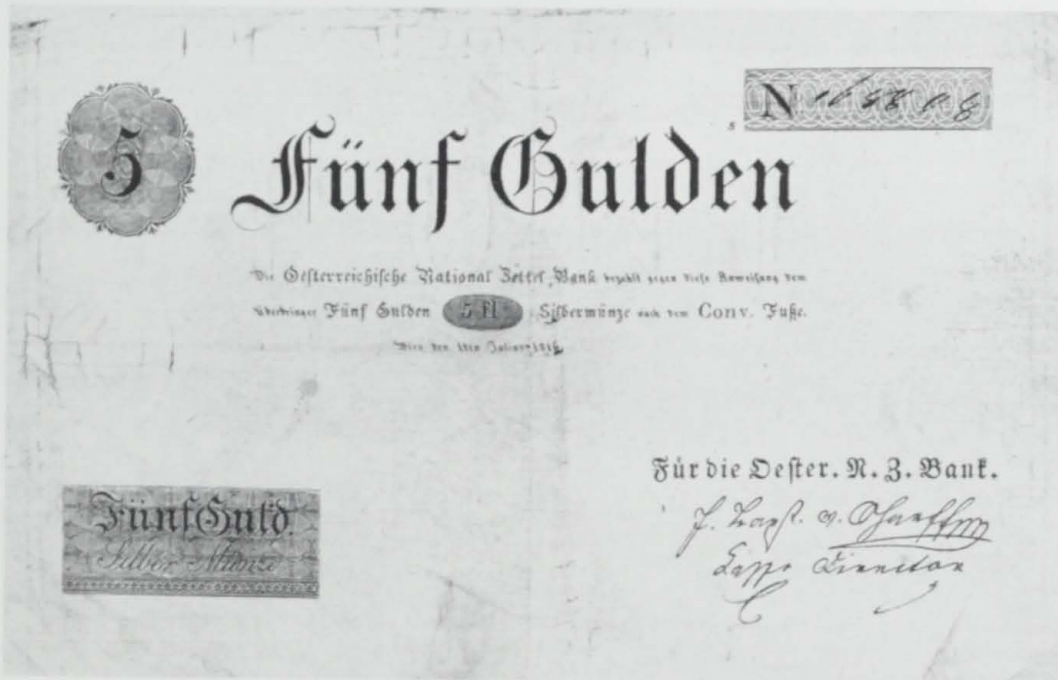
10 5 Dollar 1861 „Greenback“, RS (Detail).
(S. Texts. 104.)



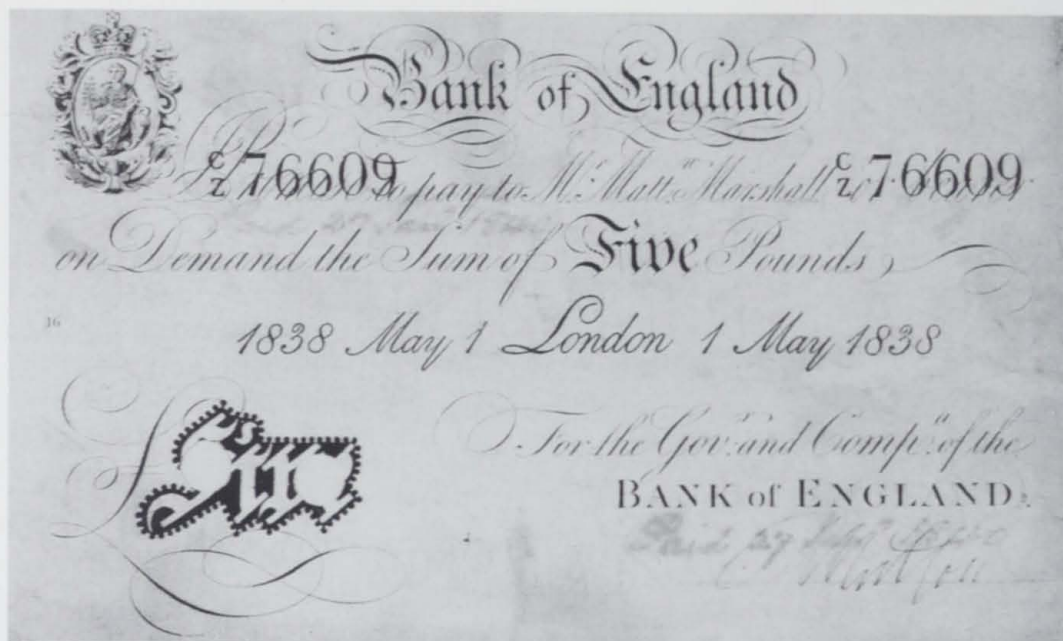
11 Entwurf von Steinböck für ein Rückseitenmuster 1861 (nicht ausgeführt); A.
(S. Texts. 105.)



12 100 Dollar, RS.
(S. Texts. 105.)



13 5 Gulden 1816
mit den ersten
Guilochen.
(S. Texts. 107, 165.)



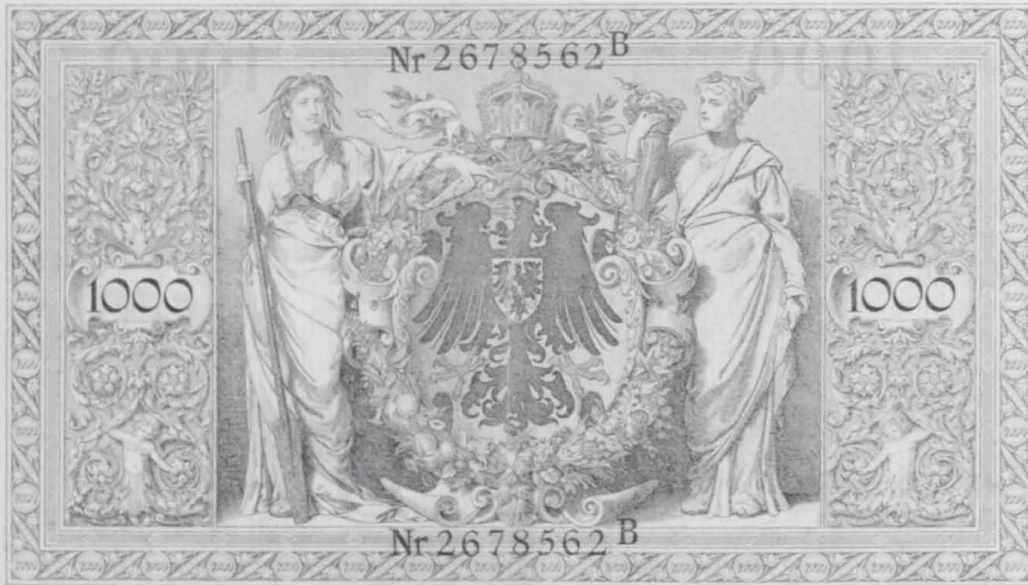
14 5-Pfund-Note der Bank von England, der „weiße Fünfer“, hier 1838. (S. Texts. 107, 165.)



15 20-Mark-Reichs-
kassenschein 1882,
VS; Schildhalter-
motiv mit nack-
tem Knäblein.



16 100-Mark-Reichs-
banknote 1876,
RS; Schildhalter-
motiv mit Eng-
lein.
(S. Texts. 118.)



17 1.000-Mark-
Reichsbanknote
1908, RS;
Schildhaltermotiv
mit allegorischen
Frauenfiguren.
(S. Texts. 118.)



18 100-Mark-Reichs-
banknote 1908,
RS; Schildhalter-
motiv mit allego-
rischen Frauen-
figuren.
(S. Texts. 118.)



19 50-Gulden-Reichs-
schatzschein 1851,
VS.
(S. Texts. 118.)

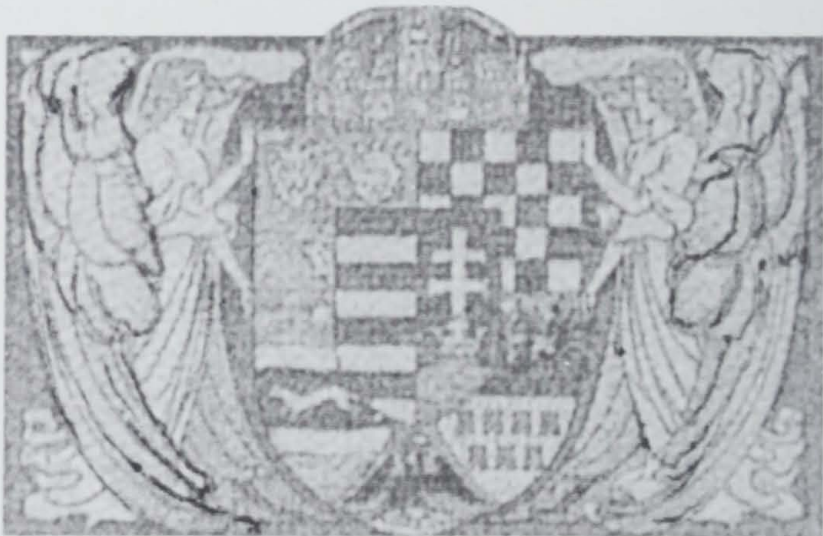


20 35 Gulden 1855
der Frankfurter
Bank, VS; Kopf der
Frankfordia.
(S. Texts. 98, 119.)

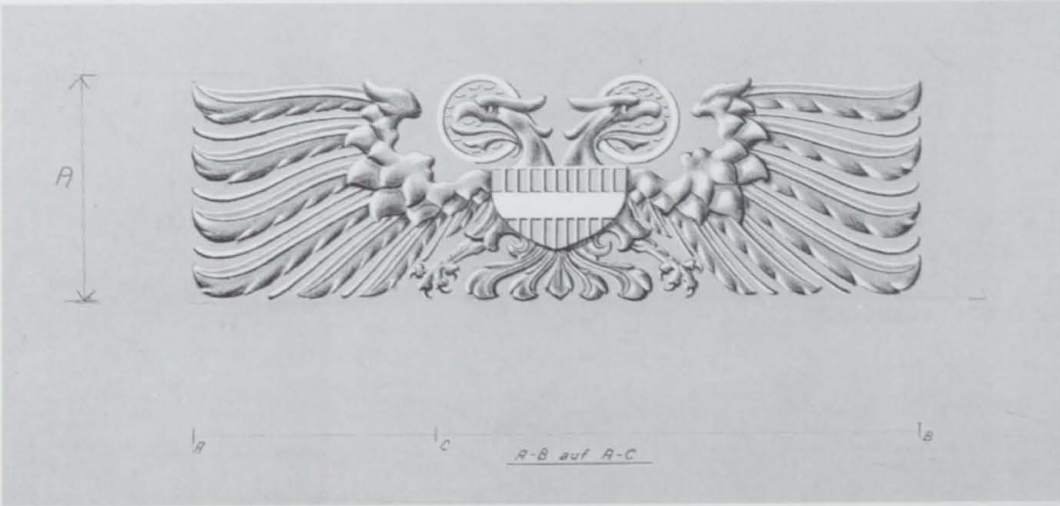
21 Taler 1589, Silbermünze (Rudolf II.), RS mit Doppeladler. (S. Texts. 96.)

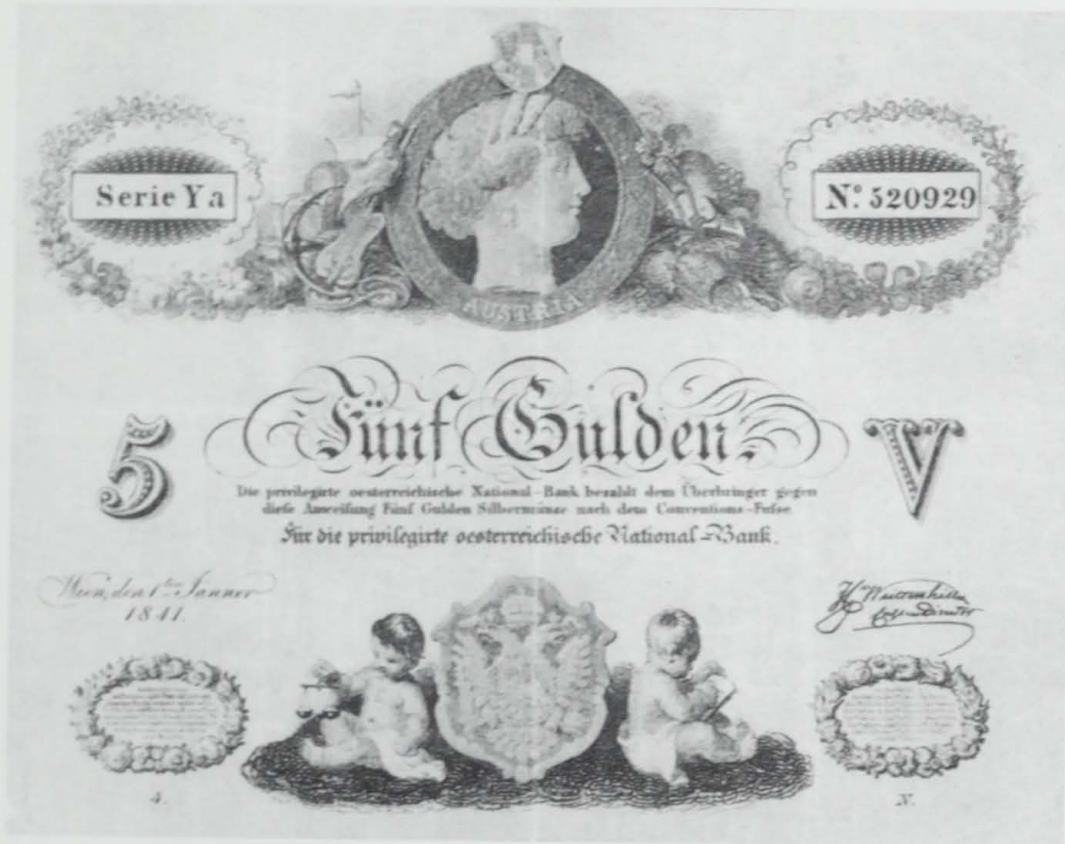


22 1.000 Kronen 1903 ungarisches Wappen; von Urban und Lefler. (S. Texts. 124, 125, 178.)



23 Entwurf für einen Doppelkopf-Adler des Ständestaates; von Junk, A. (S. Texts. 126.)

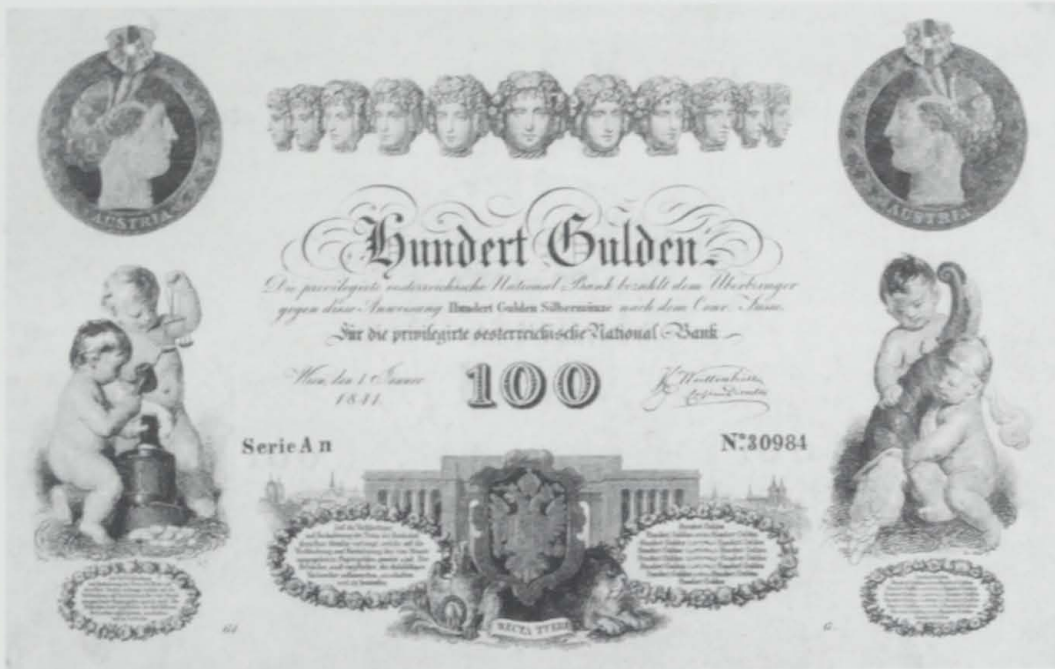




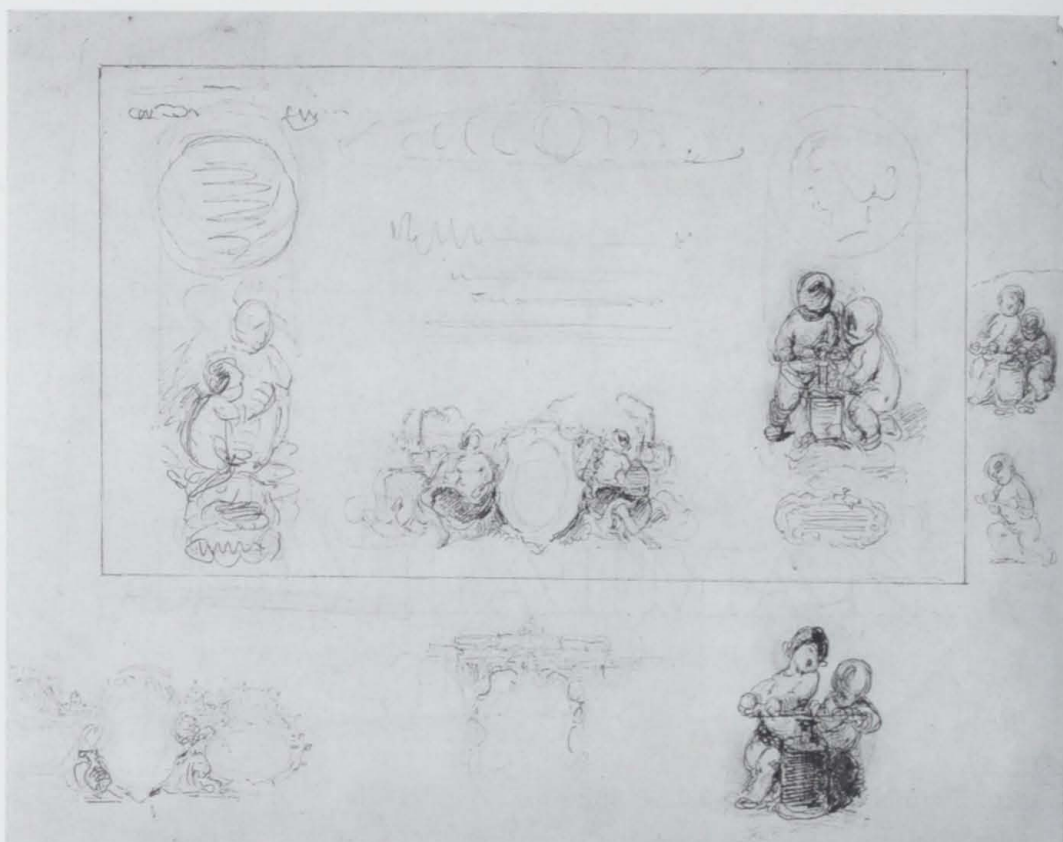
24 5 Gulden 1841/42,
VS; wägende und
schreibende
Putti; von Fendi.
(S. Texts. 108, 166.)



25 10 Gulden
1841/42, VS;
Hochformat, das
öterr. Wappen
bekränzende
Putti.
(S. Texts. 108, 166.)



26 100 Gulden
1841/42, VS; mün-
zenschlagende
Putti mit Burgtor;
von Fendi.
(S. Texts. 88, 108,
127, 166.)



- 27 Entwurf Fendis
mit Schloten
hinter dem
Wappen.
(S. Texts. 108, 127.)

Rechts:

- 28 Entwurf für 100
Gulden, Danubius
und Austria mit
Putti; von Peter
Geiger; A.
(S. Texts. 108, 128,
166, 167.)
- 29 100 Gulden 1858,
Austria und
Danubius, „Viri-
bus Unitis“; von
Karl Geiger.
(S. Texts. 99, 108,
126, 128, 166.)

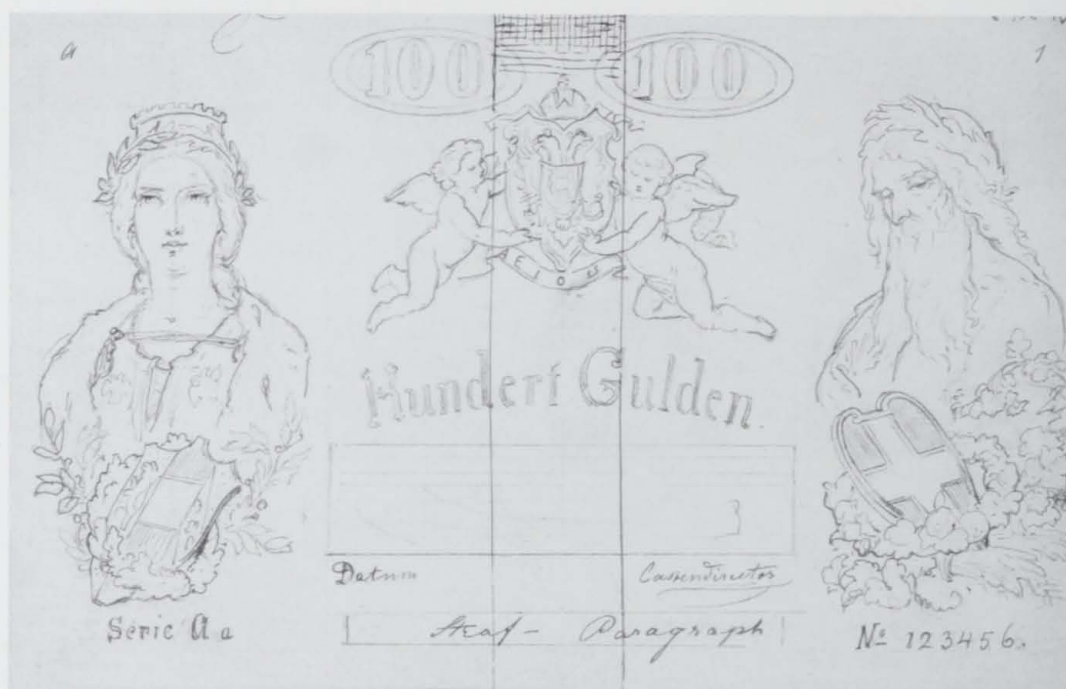




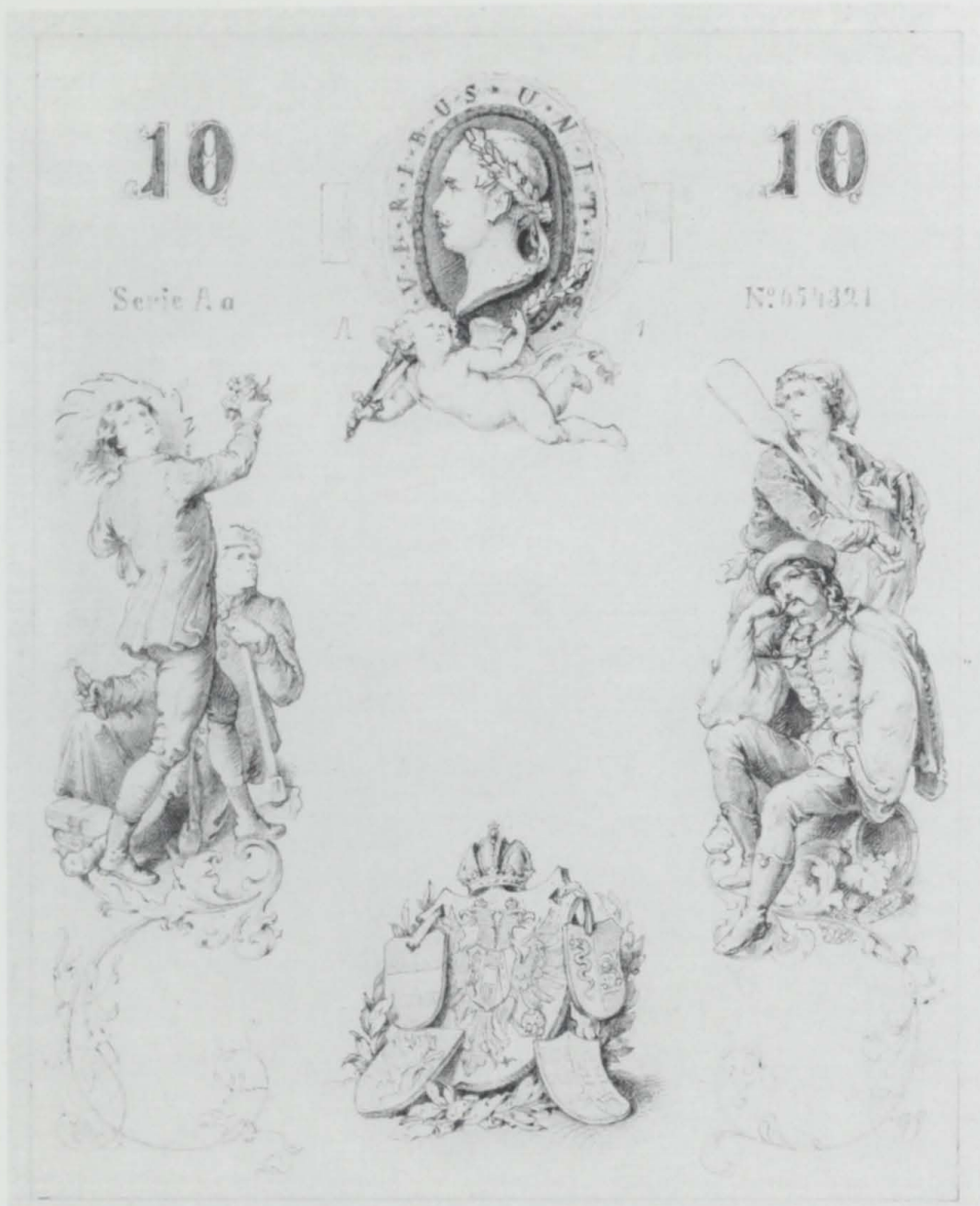
30 10 Gulden 1855,
Doppeladler und
„Viribus Unitis“;
von Peter Geiger.
(S. Texts. 105, 108,
124, 126, 128, 166,
167.)



- 31 Entwurf für
100 Gulden, Profil
Karl V. mit posau-
nenblasenden
Genien; von
Peter Geiger, A.
(S. Texts. 128.)



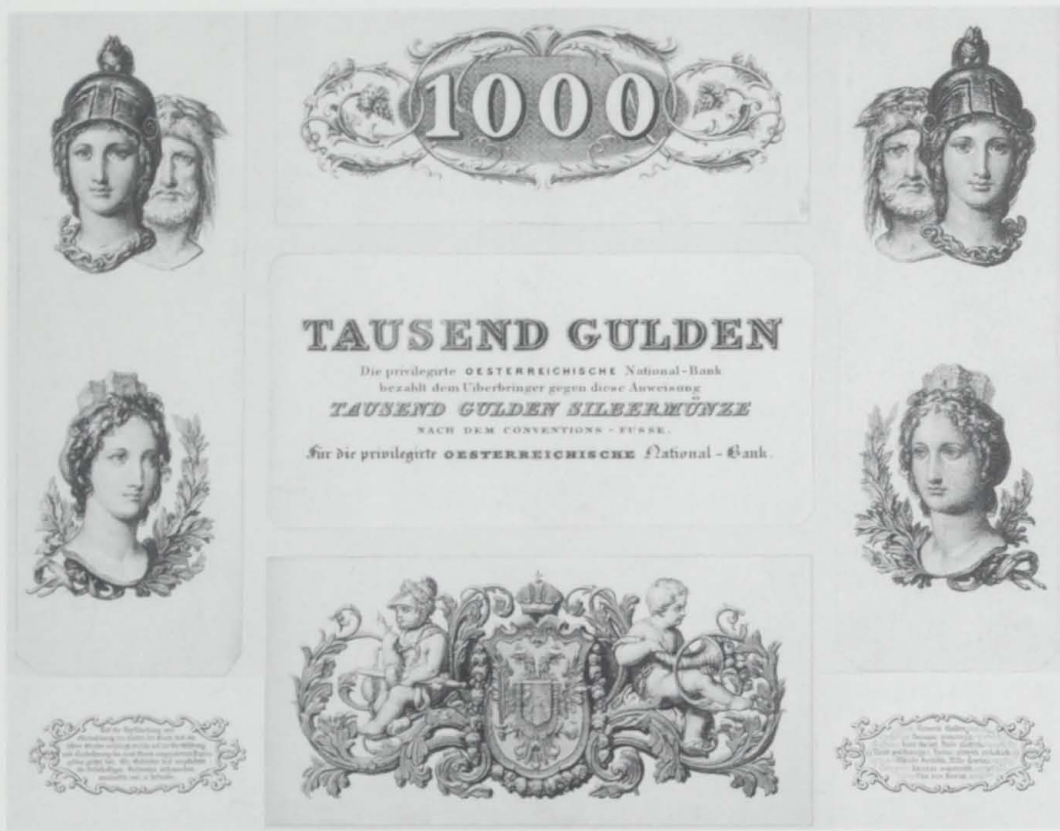
32 Entwurf für
100 Gulden,
A.E.I.O.U.; von
Peter Geiger; A.
(S. Texts. 128.)



33 abgewiesener Entwurf für 10 Gulden 1858, Nationalitäten und Kaiserbildnis; von Karl Geiger; A. (S. Texts. 129.)



34 1.000 Gulden
1858, umrankte
allegorische Por-
träts; Regierung
und Volk; von
Karl Geiger.
(S. Texts. 112, 130,
166.)



35 1.000 Gulden
1851, Klebung der
Bildmotive; von
Peter Geiger, A.
(S. Texts. 166.)

36 Druckzylinder für
die 10 Gulden
1864; von Führich.
(S. Texts. 90.)





37 10 Gulden 1864,
Variante der
unteren Hälfte
mit Kuh; A.
(S. Texts. 130, 169.)



38 10 Gulden 1864,
Variante der
unteren Hälfte;
Allegorie Handel
u. Industrie; A.
(S. Texts. 131, 169.)



39 5-Gulden-Staatsnote 1881, zwei allegorische Frauenfiguren; wahrscheinlich von Laufberger. (S. Texts. 107, 132, 134, 172.)



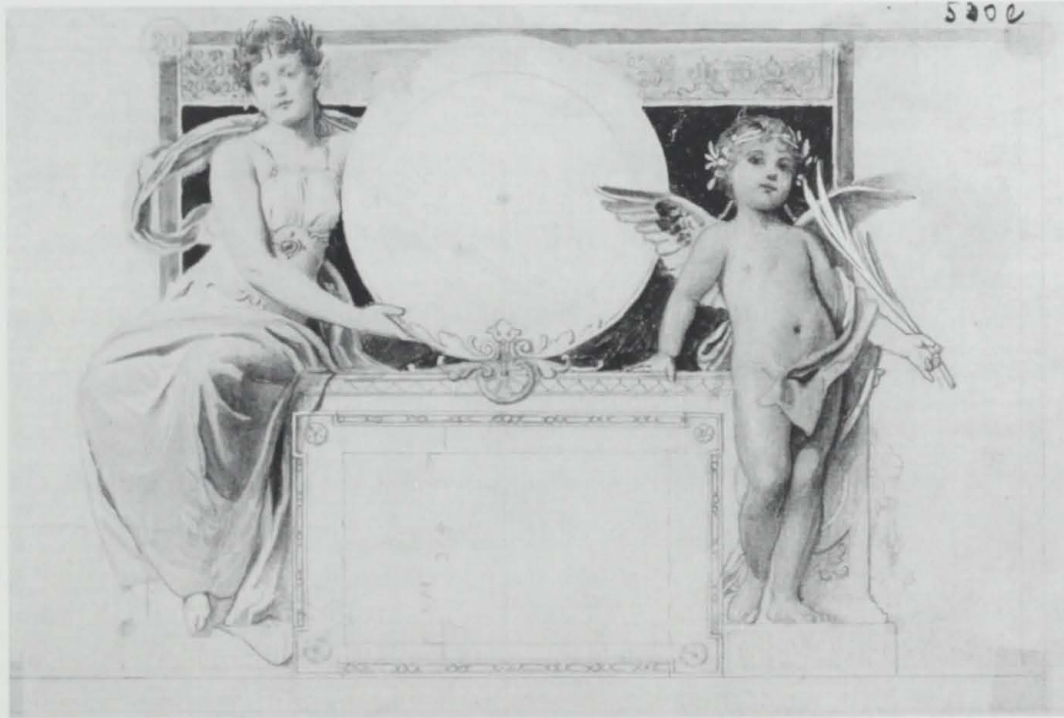
40 Entwurf für eine
10-Gulden-
Staatsnote vor
1892, „secessioni-
stischer“
Frauentyp;
von Klimt, A.
(S. Texts. 107, 134.)



- 41 Entwurf für 100 Kronen; Vermischung von österreichischer und ungarischer Seite; von Klimt; A. (S. Texts. 134.)

Rechts:

- 42 Variante zu Abb. 41; A. (S. Texts. 134.)
43 Variante zu Farbabb. 19; von Klimt; A. (S. Texts. 135.)

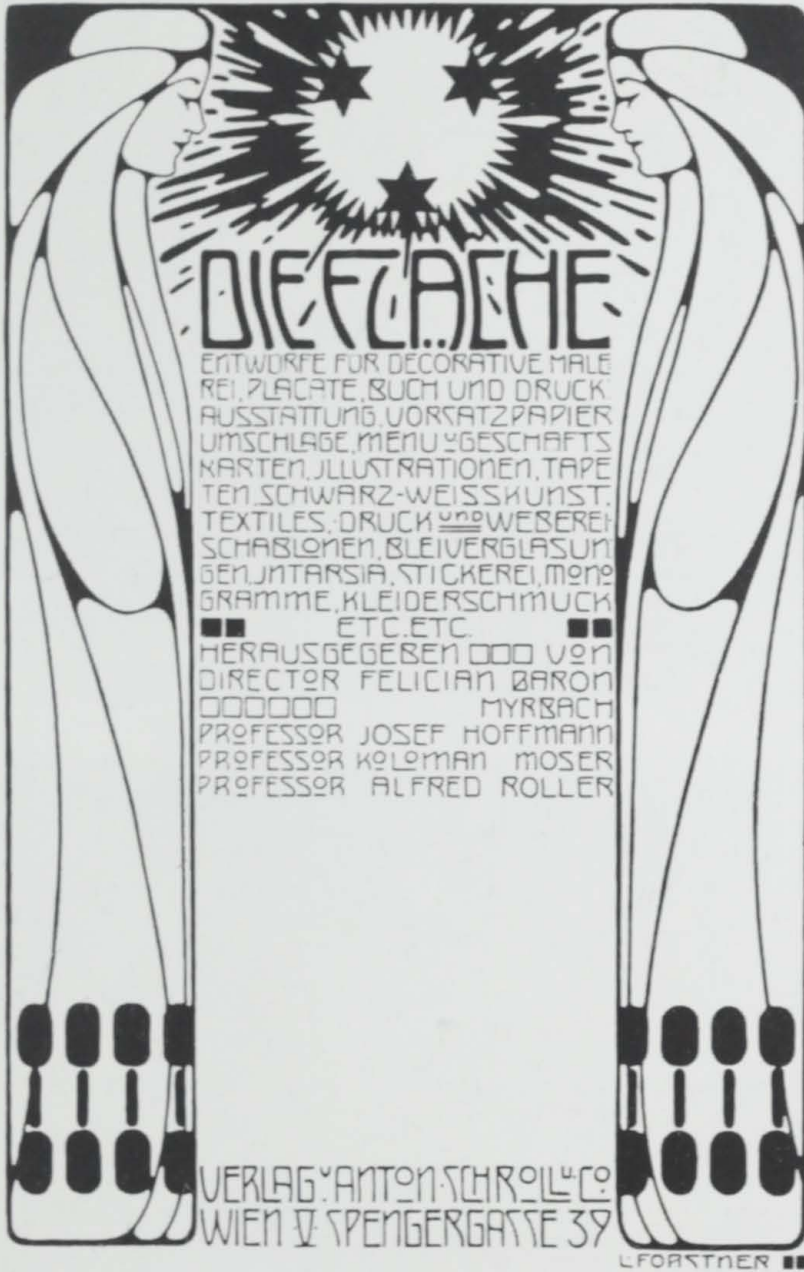




44 10 Kronen 1901;
östr. Seite, zwei
allegorische Eng-
lein bzw. Putti;
von Klimt/Rössler.
(S. Texts. 135.)



45 1.000 Pesetas
1895, VS; mit dem
Bildnis des Conde
de Cabarrus.
(S. Texts. 136.)



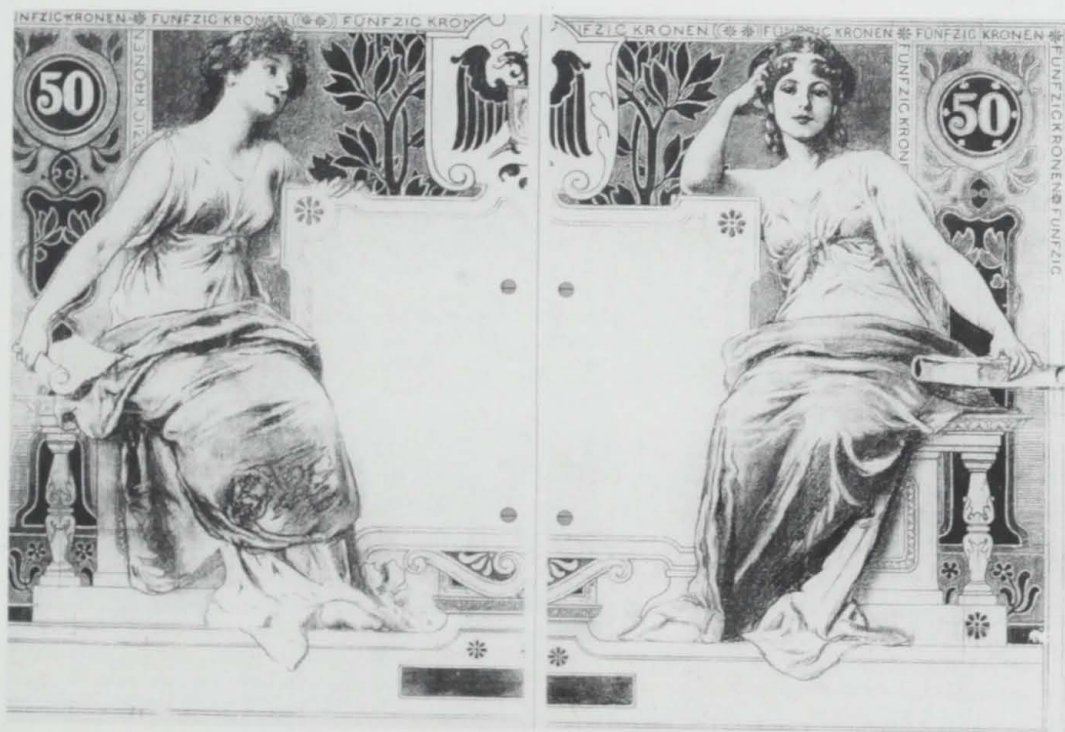
46 Titelbild der Zeit-
schrift bzw.
Mustersamm-
lung „Die Fläche“.
(S. Texts. 124, 136.)

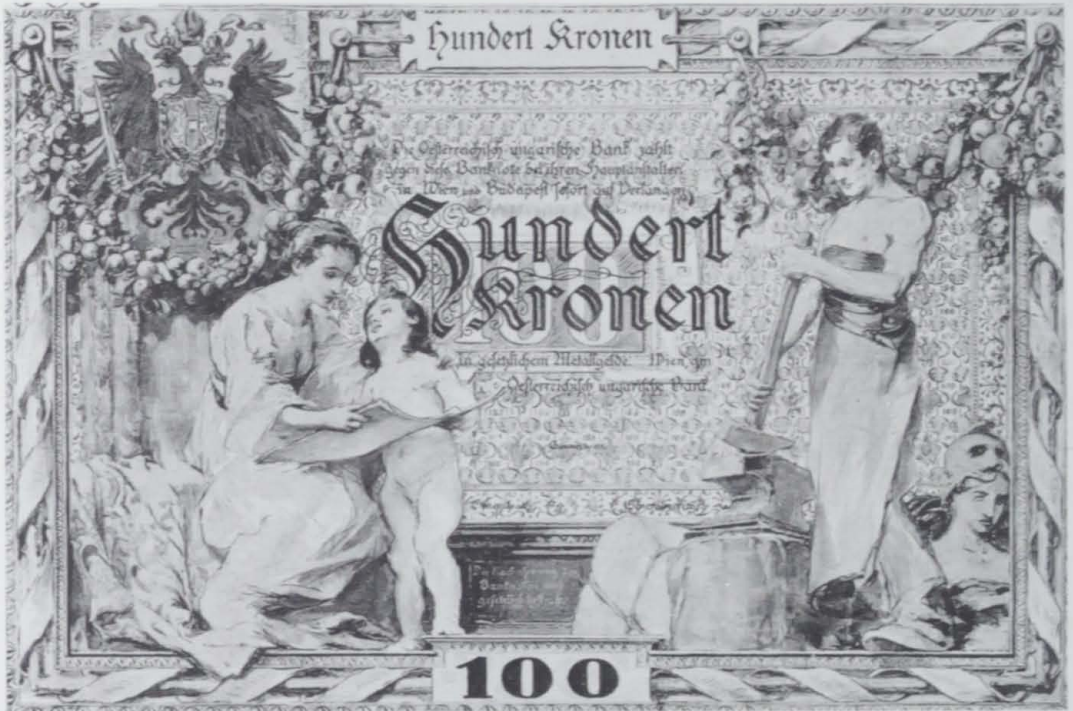


- 47 Entwurf für
20 Kronen; zwei
Englein; von
Klimt; A.
(S. Texts. 133, 136.)

Rechts:

- 48 Entwurf für eine
50-Kronen-Staats-
note; zwei allego-
rische Frauen-
figuren und
historistische Kar-
tusche; von Klimt;
A.
(S. Texts. 138.)
- 49 Detaillierter Ent-
wurf in Großfor-
mat für die
50 Kronen von
1902; von Rössler,
signiert; A.
(S. Texts. 138.)

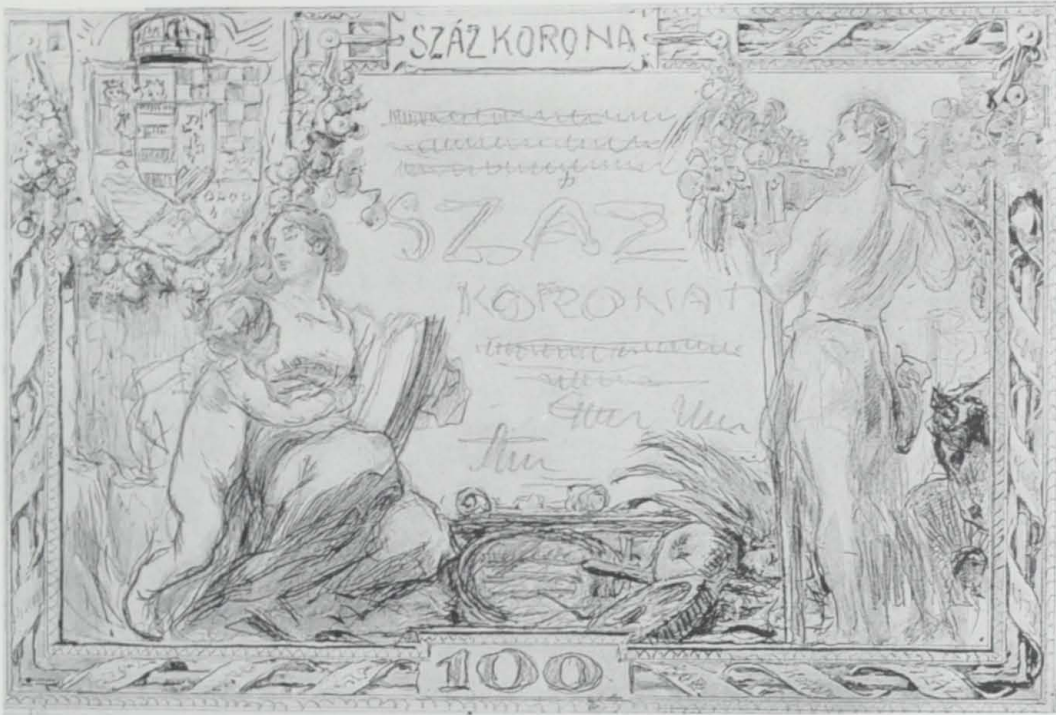




- 50 Wettbewerbs-
entwurf von
Hegedüs für
100 Kronen,
österreichische
Seite; A.
(S. Texts. 100, 107,
140, 176.)

Rechts:

- 51 Wettbewerbs-
entwurf von
Hegedüs, unga-
rische Seite; A.
(S. Texts. 140, 176.)
52 Entwurf für 1.000
Kronen, 1898?;
von Klimt?; A.
(S. Texts. 141.)





- 53 Wettbewerbs-
entwurf für
100 Kronen;
Figur der Austria
rechts sitzend;
von Veith?, A.
(S. Texts. 118, 141,
176.)



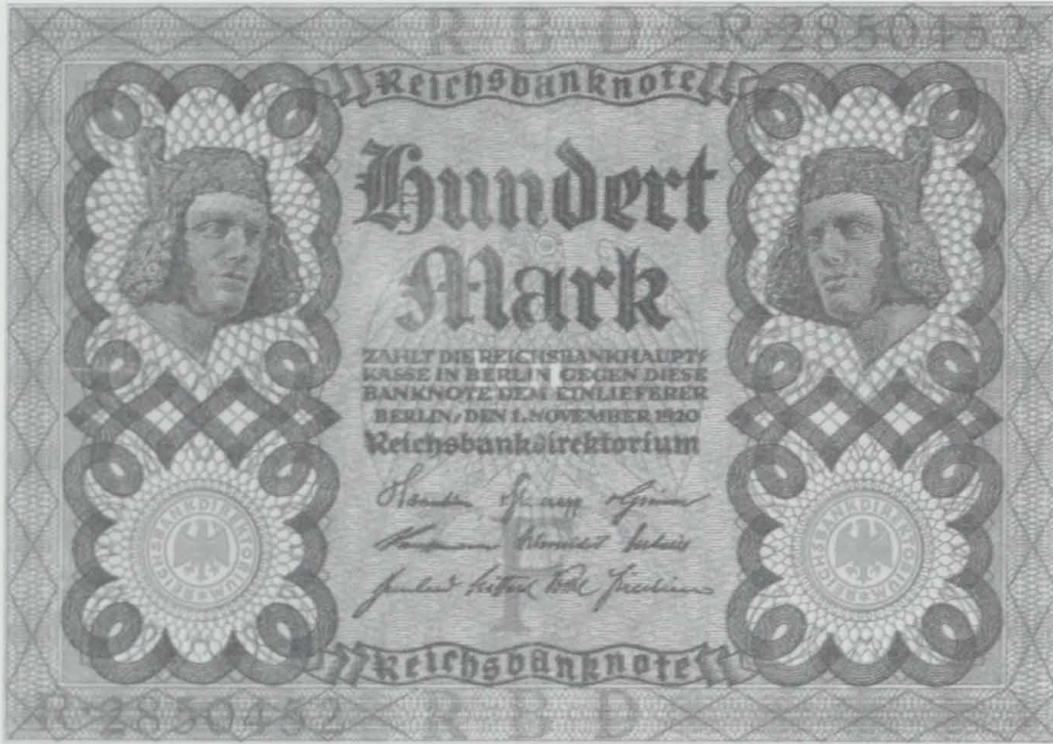
54 Wettbewerbs-
entwurf für
100 Kronen,
Figur der Fortuna
rechts stehend;
von Veith?; A.
(S. Texts. 141.)

- 55 Czeszka:
Schmuckblatt,
Ausschnitt.
(S. Texts. 119, 143.)



- 56 Löffler/Powolny:
Porzellanfigur.
(S. Texts. 119, 143.)

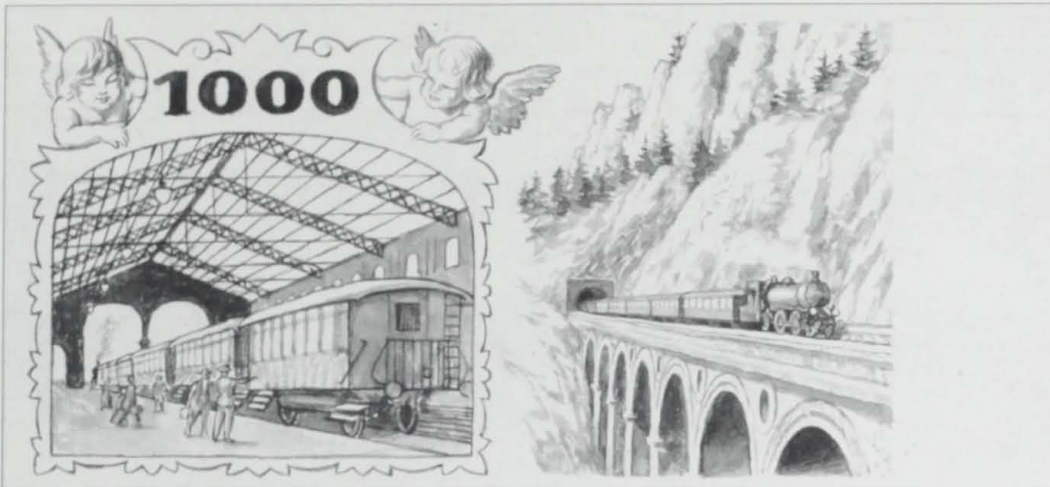




57 100-Mark-Reichsbanknote 1920, VS: „Bamberger Reiter“.
(S. Texts. 145.)



58 50-Mark-Reichs-
banknote, Bauer
und Fabriksarbei-
ter; von Arthur
Kampf.
(S. Texts. 148.)



- 59 Wettbewerbsentwurf für 1.000 Schilling 1925, Kennwort: „Semmeringbahn“ (Bahnhofshalle und Viadukt); von Rudolf Herrmann; A.

(S. Texts. 101, 121, 149.)



- 60 Wettbewerbsentwurf (?) für 500 Schilling 1925 (Frauenkopf mit Fackel und Füllhorn); von Berthold Löffler; A.

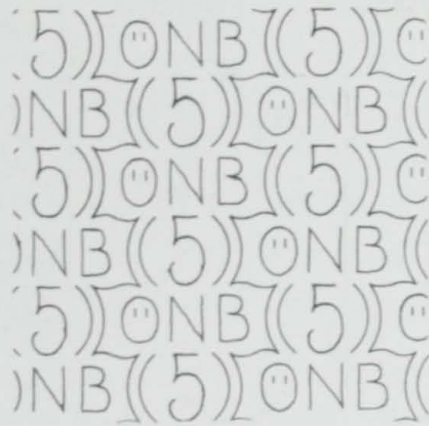
(S. Texts. 149.)



61 Wettbewerbs-
entwurf (?) 1925
für 50 Schilling,
Frauenkopf mit
technischen
Geräten; von
Lorber, A.
(S. Texts. 150.)

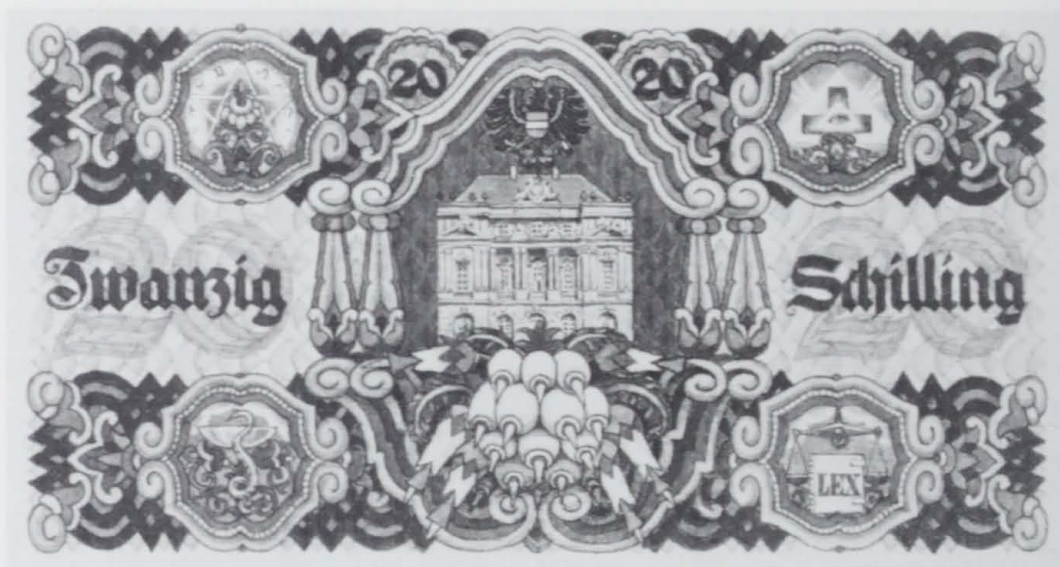
194

77 / P

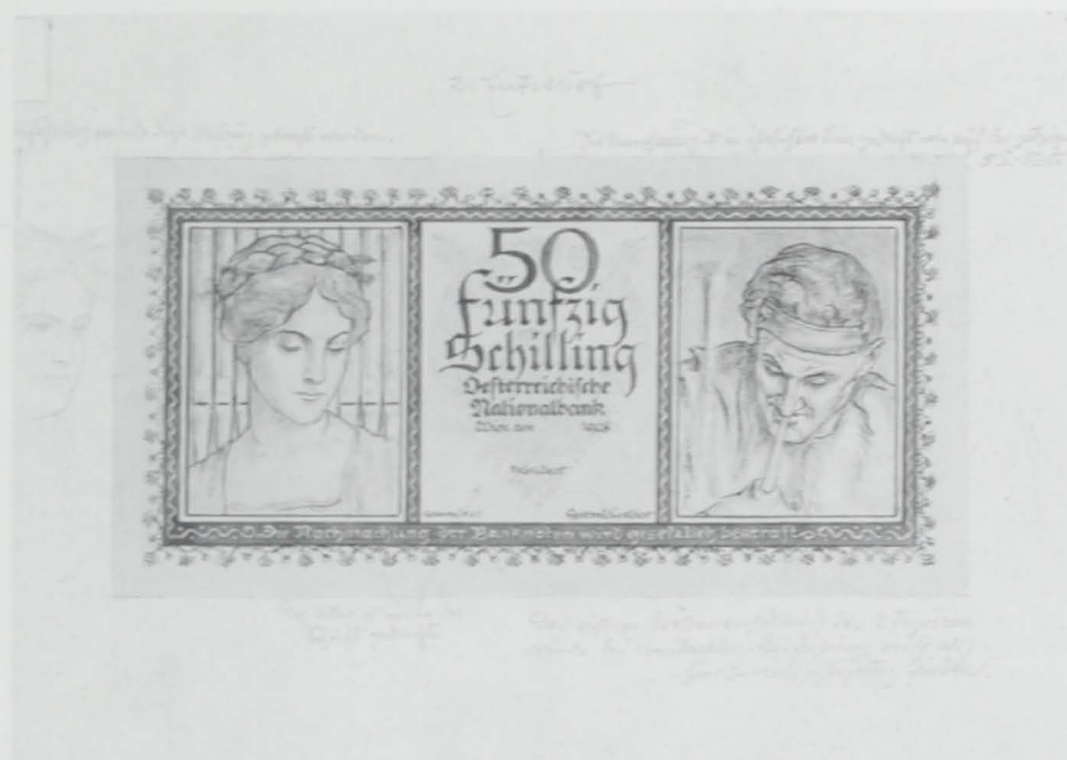


Untergrundm. gezeichnet
H. Schmid
 1914

- 62 Entwurf für das
 Untergrund-
 muster für
 5 Schilling; von
 Junk.
 (S. Texts. 152.)



63 Entwurf für
20 Schilling (aus
dem Wett-
bewerb?); von
Dachauer, A.
(S. Texts. 152.)

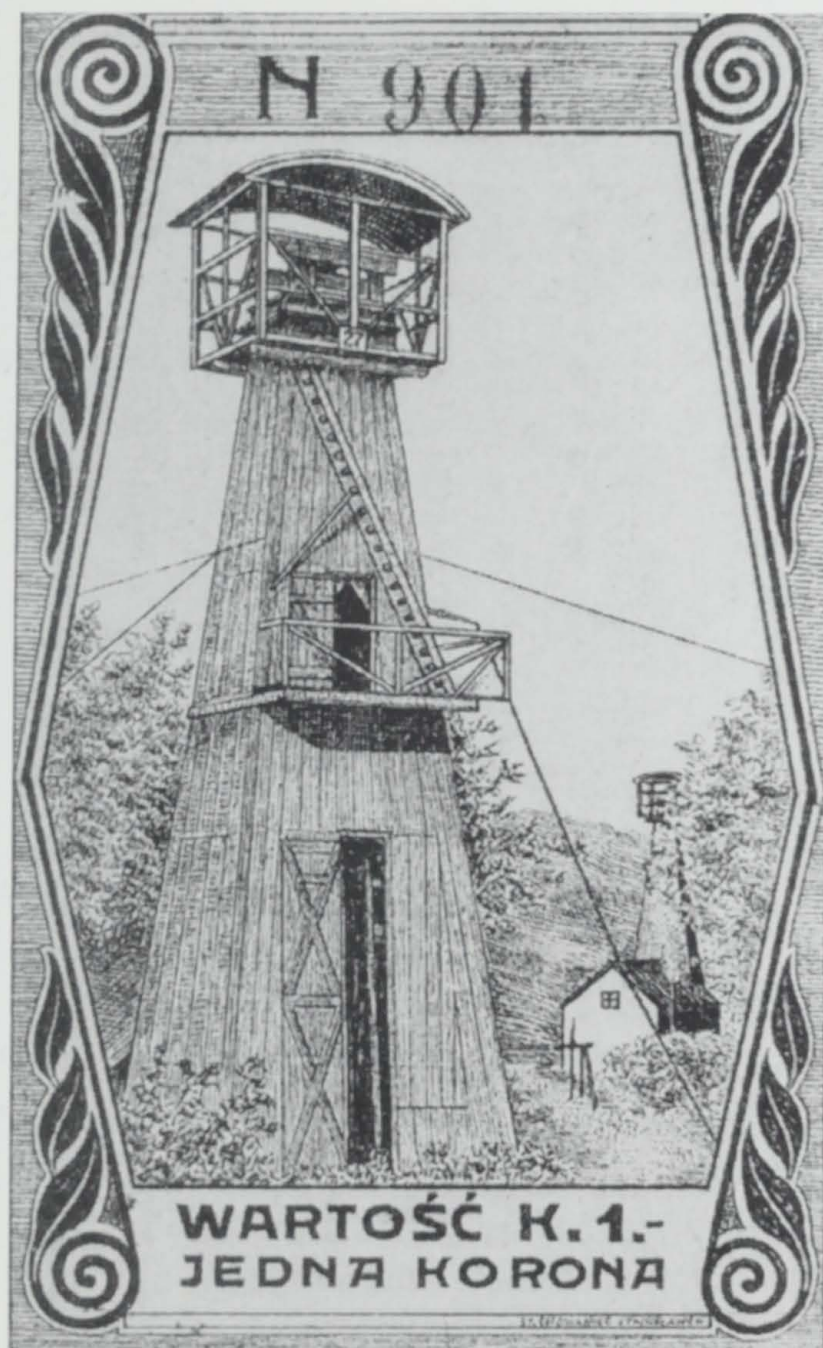


64 Entwurf für
50 Schilling,
Organistin und
Glasbläser –
Kunst und
Industrie?; von
Cossmann.
(S. Texts. 153.)



Entwurf: R. Junk
Landschaft: R. Seger

- 65 50 Schilling 1936,
„Art Déco“; Rück-
seite von Junk
und Seger, hier im
Entwurf; A.
(S. Texts. 114, 272,
275.)



66 1 Krone Notgeld
aus Galizien 1914.
(S. Texts. 156.)



67 20 Heller Notgeld
des Landes
Niederösterreich
1920.
(S. Texts. 97, 156.)

- 68 25 Gulden
Wiener Stadt
Banco Zettel
1806; Hochfor-
mat.
(S. Texts. 106, 164.)



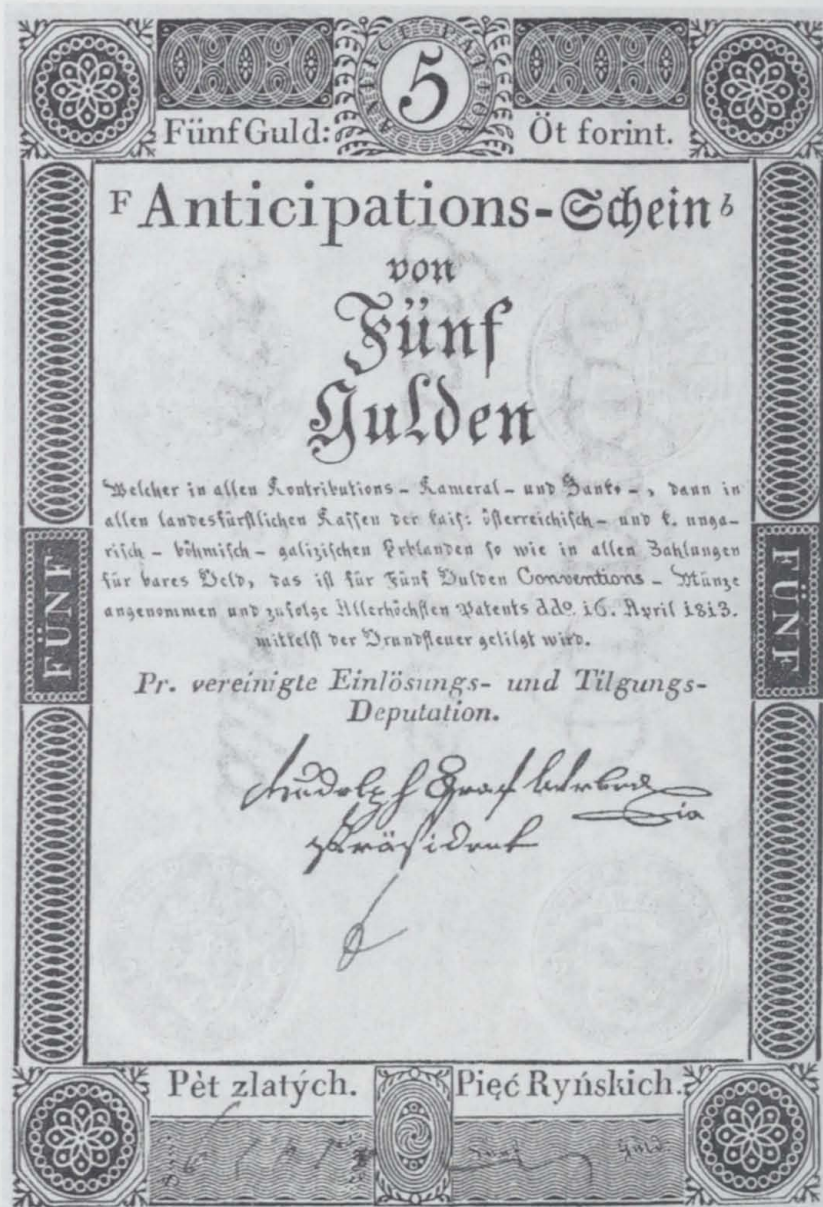


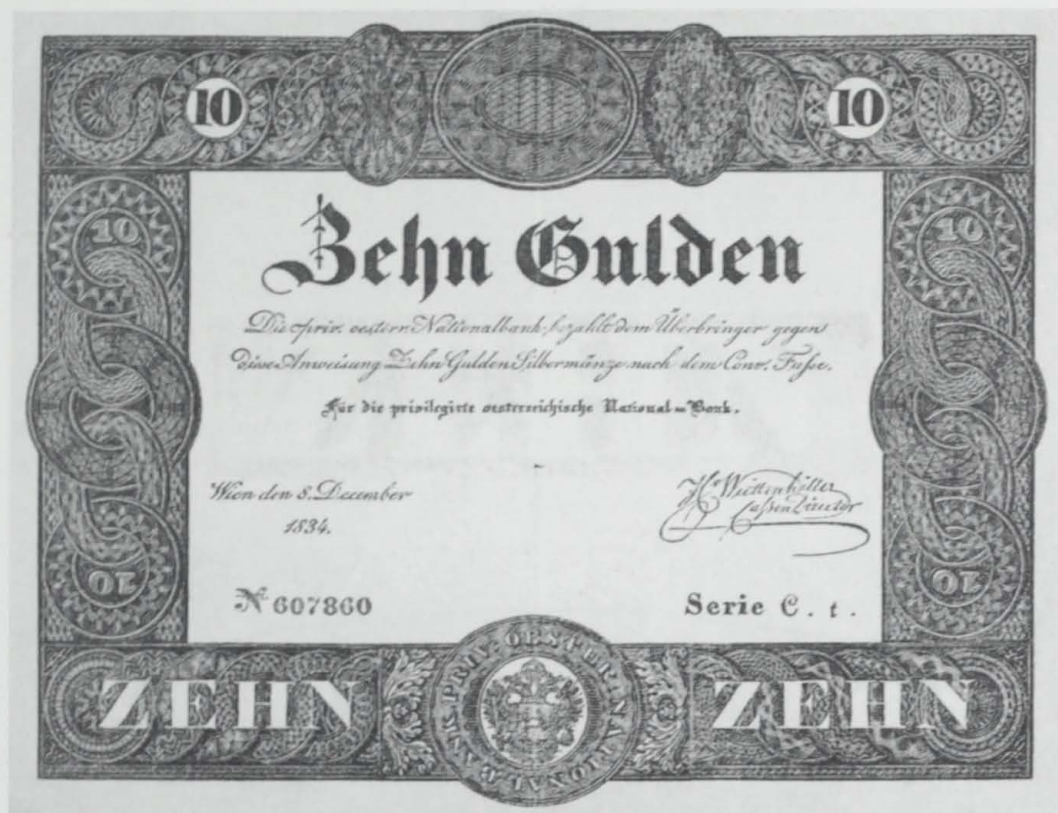
69 5-Gulden-
Einlösungsschein
1811.
(S. Texts. 108, 123,
165.)



70 10-Gulden-Antizi-
pationsschein
1813.
(S. Texts. 108, 165.)

- 71 5-Gulden-Anticipationsschein
1813, Hochformat.
(S. Texts. 108, 165.)

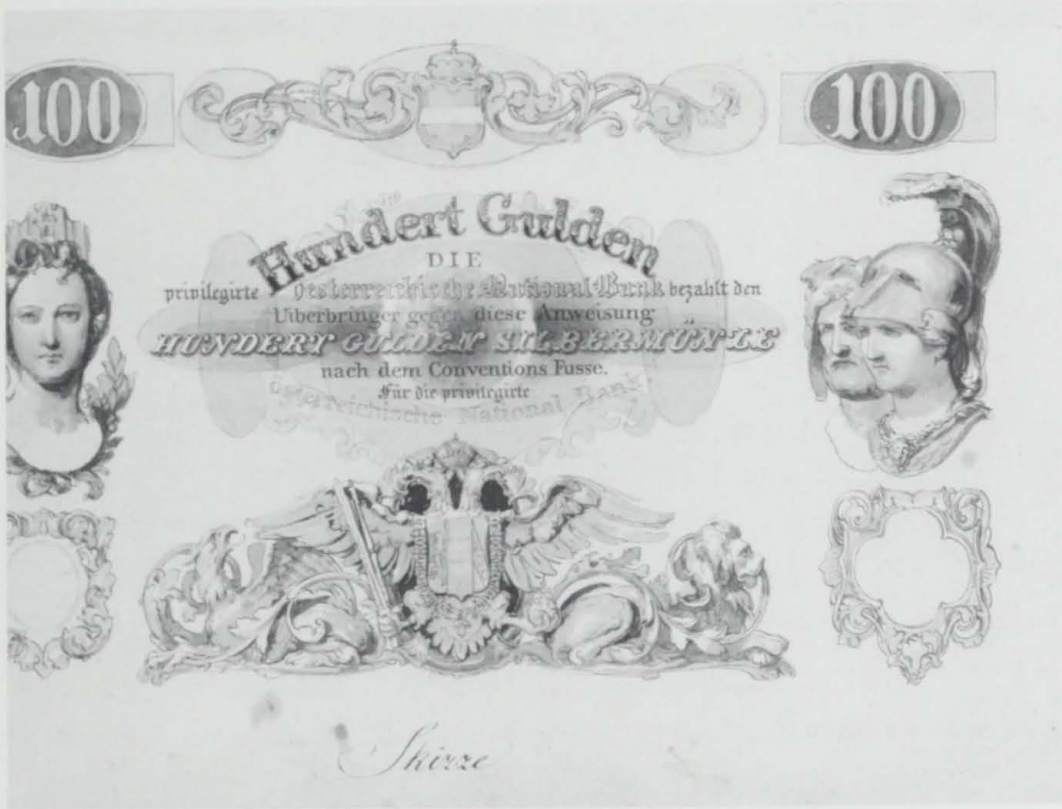




72 10 Gulden 1839;
von Danzinger.
(S. Texts. 108, 123,
165.)

- 73** 1 Gulden 1849,
Hochformat; von
Peter Geiger.
(S. Texts, 166.)





74 100 Gulden 1851,
Untergrund-
muster unter der
Legende; von
Peter Geiger.
(S. Texts. 166.)





- 77 Entwurf für
100 Gulden 1878,
Rahmenkomposi-
tion, asymme-
trisch, links zwei
allegorische
Köpfe; von
Karl Geiger?; A.
(S. Texts. 170.)

Links:

- 75 Entwurf für
5 Gulden 1859;
Neunteilung,
zwei Frauenköpfe;
von Karl Geiger?
A.
(S. Texts. 131, 169.)
- 76 Entwurf für 1.000
Gulden 1878, Rah-
menkomposition,
asymmetrisch,
rechts allegori-
sches Porträt der
Austria mit Sym-
bolen der Berufe;
von Karl Geiger?;
A.
(S. Texts. 170.)



78 Ringstraßen-
Relief von
Karl Kundmann.
(S. Texts. 134, 140,
171.)



79 Entwurf für
1.000 Gulden,
zwei sitzende
allegorische
Frauen; von Lauf-
berger; A.
(S. Texts. 117, 133,
174.)



- 80 100 Kronen 1912,
östr. Seite,
erster gerasterter
Idealkopf; von
Pfeiffer.
(S. Texts. 144, 162,
179.)

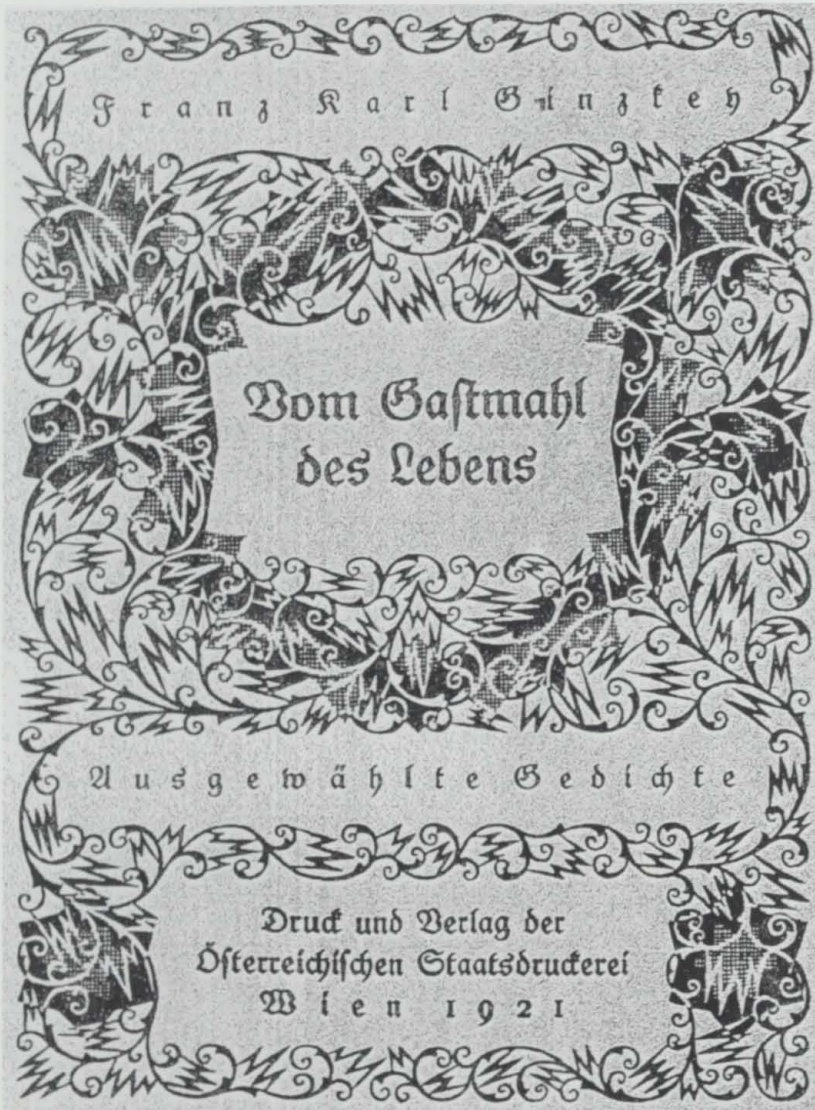
Rechts:

- 81 20 Kronen 1908,
ungar. Seite, Bild-
motive über die
Fläche verstreut,
Banknotenfond
„Drahtgeflecht“;
von Pfeiffer.
(S. Texts. 180.)
- 82 2 Kronen 1914,
Österr./Ungar. RS;
guillochiertes Or-
namentgebilde.
(S. Texts. 182.)



- 83 Karyatidenköpfe
an einer Wiener
Hausfassade.
(S. Texts. 182.)





84 Rudolf Junk,
Buchaussattung
*Vom Gastmahl
des Lebens* 1921.
(S. Texts. 185.)



- 85 200 Kronen 1918, (S. Texts. 133, 161, 183.)
 VS; österr./ungar.,
 asymmetrisch;
 von Rössler.
 (Links der Mädchenkopf von
 1865, von Laufberger?)



- 86 Lotterielos 1935, (S. Texts. 185.)
 ursprünglich
 Banknotenentwurf von Junk.



87 10 Kronen 1922, RS; Horizontalakzent, Untergrundmuster zackig ausgeschnitten; von Junk. (S. Texts. 181, 270.)

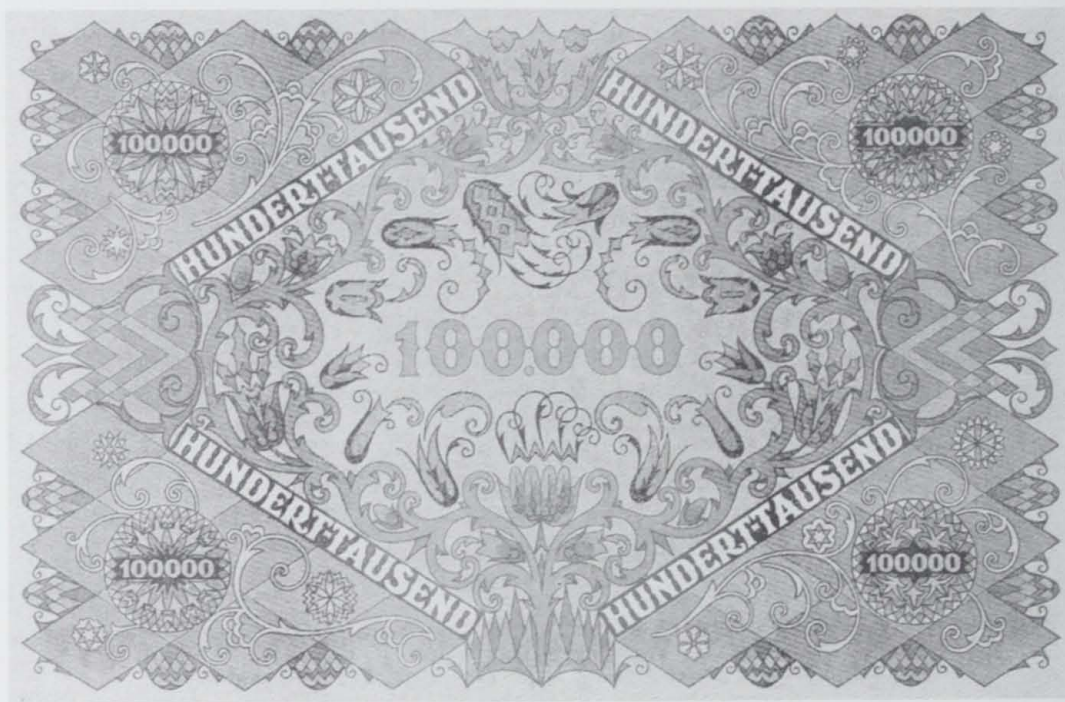


- 88 20 Kronen 1922,
RS; von Junk.
(S. Texts. 181, 270.)

Rechts:

- 89 100 Kronen 1922,
RS; rankenartiges
Ornament; von
Junk.
(S. Texts. 181, 270.)
- 90 1.000 Kronen
1922, Frauenkopf
von der alten
„Hagenbundbank-
note“; von Junk.
(S. Texts. 270.)

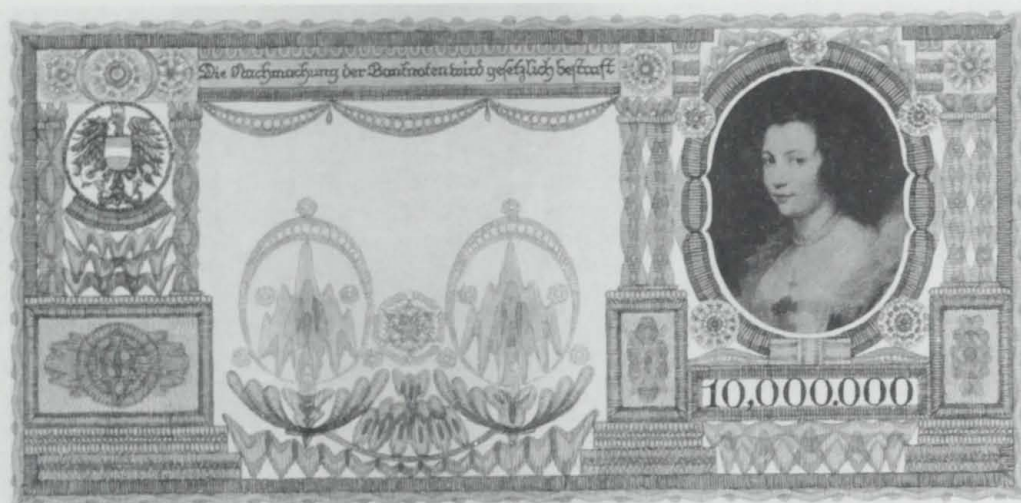




- 91 100.000 Kronen
1922, RS; rhom-
boide Untertei-
lung; von Junk.
(S. Texts. 270.)

Rechts:

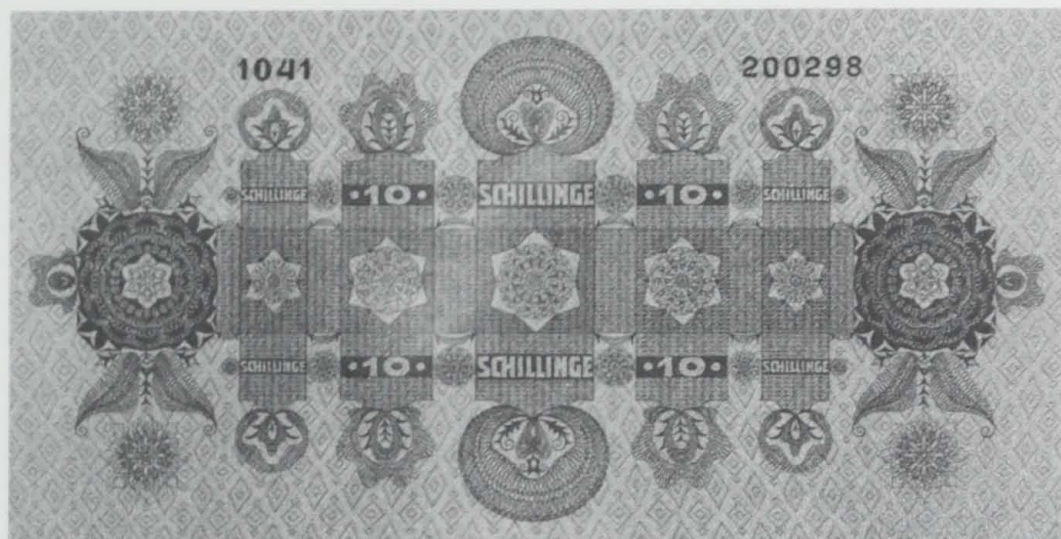
- 92 Entwurf für
10.000.000
Kronen, „Aus
Wiener Galerien“,
Schraffurenorna-
ment; von Junk; A.
(S. Texts. 271.)
- 93 Entwurf für
100 Kronen ;
Schraffurenorna-
ment; von Junk.
(S. Texts. 271.)





94 100 Schilling
1925, VS; Ideal-
porträt und Adler
symmetrisch;
Kopf von Sterrer;
Ausstattung von
Junk.
(S. Texts. 109, 123,
146, 272.)

95 100 Schilling
1925, RS; von Junk.
(S. Texts. 109, 272.)



96 10 Schilling 1925,
RS; von Junk.
(S. Texts. 109, 272.)



97 Entwurf für
100 Schilling ca.
1946, VS; Rah-
menkomposition;
von Zerritsch; A.
(S. Texts. 277.)



98 Entwurf für 100
Schilling 1946, VS;
Rahmenkomposi-
tion; Frauenkopf
in ovalem Rah-
men, Knabe mit
Zither; von Seger.
(S. Texts. 277.)



99 Entwurf für
1.000 Schilling,
ca. 1946, Porträt
Peter Roseggers;
von Seger und
Renner?; A.
(S. Texts. 157, 277.)



100 Entwurf für
1.000 Schilling,
ca. 1946, Porträt
Peter Roseggers
ohne Rahmung;
von Seger?, A.
(S. Texts. 157, 278.)



101 100-Schilling-Reservenote 1959, VS; Porträt Adalbert Stifters, Rahmung aus Weintrauben; von Amadeus-Dier. (S. Texts. 278.)



102 Entwurf für
10 Schilling ca.
1954, VS; Wald-
müller; von
Pelatschek.
(S. Texts. 278.)



103 Entwurf für
10 Schilling ca.
1954, RS; Wald-
müller-Bild.
(S. Texts. 278.)



104 Entwurf für
10 Schilling,
ca. 1954, RS;
Stephansdom
mit gotisieren-
den Knospen-
ranken; von
Pelatschek.
(S. Texts. 278.)



105 100 Schilling
1949, RS; Donau-
nixe, Blick auf
Wien; von Ama-
deus-Dier.
(S. Texts. 157, 279.)



106 20 Schilling
1950, RS; Fenster-
wirkung, Vorder-
grund: Putto mit
Pauke; von Ama-
deus-Dier.
(S. Texts. 279.)



1724

2. AUFLAGE

403233

- 107 10 Schilling 1951, RS; barockisierende Blätterrahmung, Schloß Belvedere; von Amadeus-Dier. (S. Texts. 279.)



617642

1030

- 108 50 Schilling 1952, RS; naturalistische „Fenster“-Rahmung mit Stift Melk; von Amadeus-Dier. (S. Texts. 121, 279.)



109 500 Schilling
1953; RS; Rah-
mung aus natu-
ralistischen
Pflanzen und
Früchten;
von Renner.
(S. Texts. 122, 280.)



109a 50-Schilling-
Entwurf, RS;
Wachauerland-
schaft „Fenster-
wirkung“; von
Gorgon.
(S. Texts. 279.)



110 100 Schilling
1955, RS; Rah-
mung aus
heimatlichen
Pflanzen;
von Renner.
(S. Texts. 122, 280.)



111 20 Schilling
1956, RS; Guillo-
chenrahmung;
von Hellmann.
(S. Texts. 281.)



112 100 Schilling
1961, VS; Porträt
Strauss, guil-
lochierte „Schall-
wellen“; von
Hellmann.
(S. Texts. 122, 158,
282.)



113 100 Schilling
1961, RS; seitliche
Guilloche-
Streifen; von
Hellmann.
(S. Texts. 282.)



- 114 1.000 Schilling
1962, RS; Guillo-
chen als Bewe-
gungssymbol;
Porträt Kaplans;
von Hellmann.
(S. Texts. 125, 159,
282.)



- 115 Priräbanknote
Thema „Darwin“,
„Ursprung“ der
Guillocchen
links unten;
von Hellmann.
(S. Texts. 283.)



- 116 1.000 Schilling
1966 bzw. 1970,
VS; Porträt,
Bertha von Sutt-
ners; Rückkehr
zur Fläche; von
Hellmann.
(S. Texts. 284.)

Das Ornament als Bild und die ersten Schillinge – Rudolf Junk

Ab 1922, als man sich nach dem Zusammenbruch der Donaumonarchie an die Produktion neuer Banknoten machte, blieb man zwar beim alten Konzept und beim alten Idealkopfmotiv, doch zeichnet sich in bezug auf das Ornament eine stilistische Neuentwicklung ab. Format und Papierqualität sind immer noch äußerst reduziert, und für die Idealköpfe verwendet man alte Stiche, denen man einen sicherheitstechnischen Raster unterlegt. Doch zeigt sich nun eine neue Flächenstrukturierung und eine Ornamentbehandlung, die alles Bisherige weit hinter sich läßt. Das Ornament wird nun aus seiner dienenden, „ergänzenden“ Funktion mehr und mehr entlassen und emanzipiert sich zu autonomen Gebilden, die oft anstatt eines Bildes stehen. Und dies nicht nur auf den Rückseiten, die nun nach vierzig Jahren erstmals wieder als solche gestaltet werden können. Ein Name überragt alle anderen: Rudolf Junk. Eigentlich promovierter Germanist, wandte er sich als Dreiundzwanzigjähriger ganz der Malerei und Graphik zu und studierte ab 1903 an der Akademie bei Heinrich Leffler (von dem damals gerade die neue 1.000-Kronen-Note herausgekommen war). Bald profilierte er sich auf dem Gebiet der Graphik und Kalligraphie. Hevesi nannte ihn „ein Schreibgenie, einen wiedererstandenen Klosterschreiber“. Für die Wiener Staatsdruckerei entwarf er seit 1909 schon Wertpapiere, Stempelmarken und Lose, daneben Plakate und Briefmarken. Außerdem besorgte er die Ausstattung verschiedener Bände der von ihm redigierten *Liebhäberausgaben der Österreichischen Staatsdruckerei*, wie 1920 Anzengrubers *Märchen des Steinklopferhannes* oder 1921 Ginzkeys *Vom Gastmahl des Lebens*. Im Archiv der Nationalbank finden sich an die fünfzig Banknotentwürfe Junks. Mehrere seiner frühen Entwürfe für Banknoten, die für einen geplanten „Donaustaat“ bereits halb fertig waren, wurden später als Lotterielose verwendet. Bereits die erste, an sich noch ganz einfach gehaltene Serie der 10, 20, 100 und 1.000 Kronen gestaltet Junk nach einem völlig neuen Konzept (abgesehen von dem „alten“ Idealkopf, den Rössler neu rastert). Die obere Hälfte der 10 Kronen, die links den Text und rechts den oktogonal

Abb. 84

Abb. 86

Farbabb.
72–75

Abb. 87–90

gerahmten Idealkopf enthält, wird durch eine feine Musterrahmung nach unten hin abgegrenzt, wo die Buchstaben der Zahl Zehn in ein längsgedehntes Schlingen-Guilloche-Gebilde eingebettet sind. Der textile Untergrund liegt wie zackig ausgeschnitten auf dem einfarbig hellen Papiergrund – eine scheinbar kleine Variation auf einer in mehrfacher Hinsicht kleinen Banknote; und doch ist es eine ungewöhnlicher Idee, die auch den Banknotenfond zu einem eigenen Gebilde macht – ein weiteres Indiz für die neue Position des Ornaments.

Vom ersten Eindruck her sind diese „niederer“ Werte – man war in diesen inflationären Jahren schon bei 500.000 Kronen angelangt – ästhetisch gewöhnungsbedürftig, weil sie einer neuen Ornamentlogik gehorchen. Junk verfügte in bezug auf die Ausstattung der Banknoten sozusagen über mehrere Ornamentsprachen, die so unterschiedlich sind, daß sich fast kein gemeinsames Charakteristikum aufzeigen läßt, außer einer gewissen Entwicklung vom kompakten Gesamteindruck hin zu einem eher kalligraphischen Duktus. Einmal behandelt Junk das Ornament als autonomes Gesamtgebilde, bei dem auch die einzelnen Ornamentglieder Eigenformen aufweisen und wo er zum Teil das hängende Ornament des Jugendstils neu definiert; dann wieder als ergänzendes Rankenmotiv, in dem die Ornamentblätter und -blüten auseinander hervorgehen und miteinander eine vorgegebene Fläche füllen, wie auf den 100 und 1.000 Kronen, in einer blattartigen Variante, aber auch auf den 5.000 und 50.000 Kronen und auf der Vorderseite der 100.000 Kronen. Ein drittes Prinzip fügt in Kreismotive gebundene, symmetrisch-florale Motive in einen strengen Flächenraster ein, wie z. B. auf der Rückseite der 500.000-Kronen-Note. Die Vorderseite dieser 500.000 Kronen trug übrigens das ungewöhnliche Motiv einer Mutter mit drei Kindern, eine Kopfgruppe von Sterrer. Eine Mischung aus diesen Konzepten mit einer ungewöhnlichen Einbindung in einen streng linear konturierten Rhombenraster bildet die Rückseite der 100.000 Kronen.

Farbabb.
73–76

Abb. 87–91

Erwähnenswert ist auch ein Schraffurenornament, dessen Entstehung man in mehreren detaillierten Vorzeichnungen nachvollziehen kann: Junk füllt ein vorskizziertes, aus zahlreichen Einzelformen zusammengesetztes Gebilde derart mit engen parallelen oder radialen Schraffuren aus, daß, je nach Strichführung, kristalline,

zoomorphe oder florale Formen entstehen. Auf diesem graphischen Grundprinzip baut auch jene im Zusammenhang mit der Ikonographie bereits erwähnte (nicht herausgekommene) Serie „Aus Wiener Galerien“ auf, wo man statt des Idealkopfes jeweils ein Kopfdetail eines Gemäldes aus dem Kunsthistorischen Museum verwendete. Die Flächen- und Rahmenkomposition beruht hier auf einem architektonisch-orientierten Grundkonzept, welches man bei Junk sonst nicht findet, auch nicht bei der im Jahr darauf (1925) herausgekommenen ersten Schilling-Serie.

Abb. 92 und
93

Farbabb. 77

Die ersten Banknoten der neu konstituierten *Oesterreichischen Nationalbank*, die zunächst noch auf Kronen lauteten, waren noch wappenlos. Das alte habsburgische Wappen des zweiköpfigen Adlers mit Szepter und Reichsapfel war obsolet geworden, ein neues gab es noch nicht. Auch die bescheiden ausgestatteten, aber stilistisch durchaus aktuellen Banknoten Junks von 1922 hatten kein Wappen. Die 10.000 Kronen, die dann zugleich zum ersten Schilling wurden, wiesen jene horizontal orientierte Flächenkomposition auf, die die Künstler in ihren (nicht verwirklichten) Entwürfen immer wieder anstrebten. Gemessen an Junks sonstigen, auch nachfolgenden, Ornamentausstattungen war der erste Schilling sehr unkompliziert komponiert: Auf dem fast obligatorischen Textilgrund, hier wieder ein Rhombenmuster, ist eine schmale umlaufende Rahmung aufgelegt, die von der seitlichen Mitte nach unten gerichtet durch ein doppeltes Guillochenband horizontal unterteilt wird. In der Mitte dieses Bandes ziehen sich die Worte „Zehntausend Kronen“ quer über die ganze Banknote. Die obere Hälfte wird durch zwei Kreismotive betont. Der rechte Kreis, als ornamentierter Rahmen gestaltet und mit seinem unteren Viertel über den Ornamentstreifen gelegt, enthält einen Mädchenkopf, der linke Kreis, zum Teil hinter dem Ornamentstreifen liegend, ein guillochiertes feines Horizontalmuster mit dem Strafparagrafen. Durch die Verschränkung der Kreismotive vor und hinter dem Ornamentstreifen entsteht eine gewisse angedeutete Räumlichkeit. Dennoch lebt hier im Grundkonzept jene transparente Flächigkeit wieder auf, wie sie um 1910 Moser und vor ihm schon Pfeiffer erstrebt hatten, indem sie nur ein Gerüst über den textilen bzw. drahtigen Banknotenuntergrund legten. Es waren ja auch die in dieser Art komponierten 100 Kronen von Pfeiffer von 1912 zu der

Farbabb. 80
und 81

Zeit immer noch in Umlauf (wenngleich nur mit Überstempelung gültig) und daher künstlerisch lebendig.

Abb. 94–96

Die Scheine der ersten Schilling-Serie von 1925, die Junk und Sterrer gestalten, präsentieren sich, trotz des Idealkopfes auf der Vorderseite, im Gesamtcharakter als kunstvoll-abstrakte Gebilde, deren symmetrische Komposition noch durch den Irisuntergrund betont wird. Das Wappen – der neue einköpfige Adler – ist jeweils an besonderer Stelle positioniert, was für österreichische Banknoten eher ungewöhnlich ist. Die Gebilde, die über den irisierenden, textilen Untergrund gelegt sind, können kaum als Ornament bezeichnet werden, sie entziehen sich in der Vielfalt ihrer einzelnen Formen überhaupt der traditionellen Terminologie der Ornamentik. Es sind abstrahierte, zoomorphe und florale Phantasiegebilde, deren einziges gemeinsames Charakteristikum in der achsen- oder kreissymmetrischen Orientierung liegt. Teilweise ist ihnen ein orthogonaler Duktus unterlegt, der eine Zusammenarbeit mit Sterrer auch im Ausstattungsentwurf vermuten läßt.

Farbabb. 49
und Abb. 65

Farbabb. 47
und 48

In den dreißiger Jahren tritt noch eine geometrisch-kantige Art-Déco-Variante von Junks Dekorationsstil auf, kurze, rechtwinkelig gebrochene Geraden, die durch Bögen, strichfeine Zacken und Spiralfragmente abgeschlossen oder ergänzt werden. Der Idealkopf auf der Vorderseite und die Landschaft auf der Rückseite werden in den dreißiger Jahren wesentlich größer und verleihen damit der Banknote einen stärkeren Bildcharakter als bisher. Dies begann auf den 1.000 Schilling von 1931 von Zerritsch, über die im Kapitel über das Ornament als Rahmung zu sprechen sein wird. Mehrere der ersten Schillingbanknoten von 1927 bis 1936 wurden nach dem Zweiten Weltkrieg wieder verwendet, obwohl auch neue Entwürfe vorlagen.

Stilistisches Intermezzo – Löffler und Brusenbauch

Unter dem Aspekt der stilistischen Entwicklung ergeben die Banknoten des Wettbewerbes von 1925 und die in unmittelbarer Nachfolge entstandenen ein etwas anderes Bild als unter dem Aspekt der Motive. Die zweifellos interessanteste und ungewöhnlichste Lösung war jene hochrechteckige 10-Schilling-Note von Bertold Löffler, obwohl die blumige Ausstattung vor allem der Rückseite eigentlich in die Vergangenheit weist, auf seine künstlerische Abkunft von Kolo Moser und auf seine Zusammenarbeit mit Michael Powolny. Die Innovation liegt nicht im Ornament (als das man seine Hintergrundmusterung ohnehin nicht bezeichnen kann) oder in der Ausstattung, sondern in einer bis dahin undenkbaren Komposition: Die ganze obere Hälfte wird von der Brustfigur eines Merkur eingenommen, mit dem Blitz der Elektrizität und dem Merkurstab nah an der Brust in seinen Händen – Mosers Blumengirlande. Die unterschiedlichen Muster des Kleides, des Hintergrundes und des Schriftblocks stehen in der Tradition der Wiener Werkstätte unvermittelt nebeneinander, nur durch die Körperkonturen getrennt. Ebenso ungewöhnlich ist das kompositorische Konzept der Rückseite, durch das die Rückenansicht des Donauweibchens zusammen mit dem Nennwert und dessen blumiger Umrandung als Rahmenmotiv ausgebildet wird und den eigentlichen „Inhalt“, nämlich Dürnstein und die Donau, in die rechte untere Ecke setzt – ein Gesamtbild, wie es vorher und nachher nie mehr auftritt.

Farbabb. 36
und 37

Nur an den 10 Schilling Arthur Brusenbauchs, die Löfflers Banknote ablösen, wiederholt sich nochmals, aber doch strenger strukturiert, das gleiche Konzept. Über die Schulter eines Frauenkopfes in Wachauer Tracht blickt man in das Donautal hinab. Wieder ist das Landschaftsmotiv in eine Bildecke gelegt, und wieder gibt der Kopf und die Schulter der Brustfigur im Vordergrund gewissermaßen die Rahmung ab. Die Rahmung ist stärker betont als bei der Löffler-Banknote, zumal Hintergrund und Untergrund (als Landschaft und als Guilloche oder Fondmuster) deutlich voneinander abgesetzt sind und die Wertbezeichnung einen Querriegel bildet. Ebenso zweigeteilt in eine obere Bildhälfte mit dem Gletscher des Großglockners und in eine untere Hälfte mit dem amtli-

Farbabb. 82
und 83

chen Text ist die Rückseite. Die Rahmung ist hier erstmals nach den 20 Schilling von Dachauer nicht durch Muster oder Ornamentborten gebildet, sondern durch naturalistische Frucht- und Blumenmotive. (Dies wird man dann besonders ausgeprägt auf den Renner-Banknoten finden ...) Die Brusenbauch-Banknote wird übrigens die einzige bleiben, die die Vorliebe der dreißiger Jahre für „Heimat und Trachten“ wirklich darstellt, denn die zweite Trachtenbanknote von 1936 ist ja, aufgrund der politischen Ereignisse, nicht zur Ausgabe gelangt.

Das Ornament als Rahmung (Zerritsch, Seger, Amadeus-Dier)

Farbabb. 43

In bezug auf die stilistische Entwicklung und Ausstattung der Banknoten haben die beiden Dachauer-Banknoten, abgesehen von ihrer martialischen Formensprache, vor allem eine räumliche Umkehrung von Rahmung und Bild gebracht. Auf der Vorderseite der 20-Schilling-Note bietet eine Raumerfassung erhebliche Schwierigkeiten: Der bäuerliche Mädchenkopf auf der linken Seite, eingebettet in Blumen und Früchte und umturnt von zwei Putti, bildet eindeutig den Vordergrund. Der Bauer auf der rechten Seite hingegen, der sich durch die Rahmung um den mittleren Textteil offensichtlich auf der gleichen Ebene befindet, ist viel kleiner dargestellt. Ein Vorne und Hinten ist nicht mehr auszumachen. (Man sieht, daß die Raumirritationen eines Escher auch auf den Banknoten auftreten.)

Farbabb. 44

Auf der Rückseite dieser 20-Schilling-Note hingegen ist durch die zwar phantastischen, aber doch in erster Linie als natürliche Pflanzen und Gegenstände erkennbaren, ornamental gruppierten Motive und durch die Ackerbauszene innerhalb der Rahmung, die den Sämann kleiner als eine Weintraube erscheinen läßt, eine perfekte Fensterwirkung erreicht. Wie im Kapitel über die Motive erwähnt, hat Josef Seger in den dreißiger Jahren mehrere Vorschläge und Entwürfe für heimatbezogene Themen vorgelegt. Die Hinwendung zur Landschaft hat aus der Sicht der Komposition und Ausstattung jedenfalls nach und nach die Vorherrschaft des Ornaments in eine

Rahmenfunktion gedrängt, da die Landschaftsdarstellungen natürlich mehr Platz beanspruchten. Außerdem hatte man schon seit der Mitte der zwanziger Jahre auf eine Vergrößerung des Kopfes auf der Vorderseite der Banknoten geachtet. (Aus diesem Wandel der Aufgabe des Ornaments sind natürlich die 50 Schilling von Cossmann von 1929 wieder nicht so retardierend, wie ich dies im Zusammenhang mit der überkommenen symmetrischen Komposition betont habe.)

Von Beginn der dreißiger Jahre an kann man beobachten, daß das Ornament nun langsam, aber kontinuierlich vom autonomen Gebilde zum Rahmen für ein Bild wird. Bereits die 1.000 Schilling von Zerritsch, die 1931, noch als späte Folge des Wettbewerbs von 1925, herauskommen, behandeln das Ornament als Rahmung, auch wenn es flächenmäßig sicher noch größer ist als das Bildmotiv der Stadt Salzburg. Motivisch gehören diese, wie im zweiten Kapitel dargestellt, noch zur thematischen Aufgabe des Wettbewerbs („Kunst“ oder „Frauenarbeit“?), auch wenn einige Jahre dazwischen liegen. Dekoration und Ausstattung und vor allem auch die Größe der Bildmotive sind neu. Auffallend ist dabei die geometrische Teilung der Fläche, die nur aus streng rechteckigen Ornamentfeldern zusammengesetzt ist und keine Vermischung von Bild und Ornamentfeld duldet. Innerhalb der Felder entwickeln sich, richtungsmäßig orientiert, Guillochen und Muster. Dabei entsteht eine fiktiv mehrschichtige Struktur, die sich besonders auf der Rückseite äußert: „Zuunterst“ liegt das Bild mit der Ansicht von Salzburg. Darauf liegt das horizontal orientierte Ornamentband, das das Bild oben und unten begrenzt. Wieder darüber sind die vertikalen Seitenfelder gelegt, und nochmals über das linke Seitenfeld, gewissermaßen zuoberst, befindet sich das horizontale Band mit den Ziffern des Nennwertes: 1.000. Von der Idee her besteht eine gewisse Verwandtschaft zur „technischen“ Flächenstruktur, die Junk 1927 bei den 5 Schilling anwendete (und diese waren ja auch gerade erst vier Jahre alt und immer noch im Umlauf). Aber auch bei Junk, der der eigentliche Promotor der Herrschaft des Ornaments war, kann man diese Funktionsänderung beobachten. Bei seinen 5 Schilling von 1927 tendiert das Ornament zur Rahmung, wenn auch noch nicht zur Umrahmung, ebenso wie bei seinen 50 Schilling von 1936, die die 50 Schilling von Cossmann ablösen. Das Ornament

Farbabb. 47

Farbabb. 39

Farbabb. 49
und Abb. 65

beherrscht hier zwar noch die Ausstattung und die Fläche, erhält aber in den großen runden Motivfeldern zugleich rahmenden Charakter: auf der Vorderseite für die durch Guillochen hinterfangene Legende und den Idealkopf, auf der Rückseite für die Ansicht von Maria Wörth.

Farbabb. 84

Schon gänzlich als Rahmung konzipiert Junk dann die 100 Schilling von 1936, die wegen des „Anschlusses“ nicht mehr zur Ausgabe gelangen und nach dem Krieg etwas verändert und mit einem anderen Bild emittiert werden. Die Komposition wird im rechten Drittel von Segers Brustbild einer jungen Frau mit Edelweiß vor einer Gebirgskulisse dominiert. Der mittlere Teil mit der Legende ist durch die neue sicherheitstechnische Erfindung des mehrfarbigen Sammeldrucks, einem feinen Guillochemuster, beherrscht und mehr oder weniger ein eigenes Motiv. Das linke Drittel ist optisch leer für ein Durchsichtsmotiv. Das Ornament muß sich daher in diesem Fall auf eine Rahmenfunktion zurückziehen. Auch die Rückseite wird vom Landschaftsbild dominiert, auch wenn hier das Ornament noch ähnlich flächendeckend auftritt wie auf der Banknote von Zerritsch.

Farbabb.
86–89

Die politischen Umstände jener Zeit, durch die die Nationalbank von 1938 bis 1945 nicht existent war, verursachten im Banknotendesign eine besonders markante „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“. Denn nach 1945 griff man auf Entwürfe aus den dreißiger Jahren zurück, was, wie schon mehrmals betont, wegen der neutralen Motive, die man in Österreich bevorzugte, von inhaltlicher Seite kein Problem darstellte. Wenn man nun die ersten „neuen“ Banknoten auf die Rolle des Ornaments und der Ausstattung hin untersucht, so muß man wieder zurückblenden in die dreißiger Jahre, wo die Entwürfe entstanden sind. Denn die 20 und 10 Schilling von 1948 und 1949 bilden insofern eine stilistische Sonderstufe, als sie optisch ganz vom Verfahren des „Sammelunterdrucks“ dominiert werden, dem nun nicht nur ein Flächenteil zugewiesen ist wie auf den 100 Schilling, sondern der die Ausstattung mehr oder weniger ästhetisch bestimmt und dem darübergelegten Ornament eine Nebenrolle zuweist. Vom optischen Charakter haben diese beiden Banknoten eine gewisse Verwandtschaft mit jenen „billigen“ Ausgaben von 1922, wo man dem Untergrundmuster Randkonturen verlieh. Auch andere Entwürfe aus den

dreißiger Jahren, wie ein Entwurf für 100 Schilling von Leo Frank, weisen dem Ornament nur mehr die Aufgabe der Rahmung zu.

Farbabb. 90

Einige ungewöhnliche Entwürfe von Seger wurden nach dem Krieg als „Reservenoten“ oder „Ersatznoten“ (die dann aber nicht benötigt wurden) ausgeführt. Sie sind sowohl vom Thema her wie auch überhaupt von ihrem Aussehen vollkommen aus der Reihe getreten und gänzlich als Bild konzipiert. Rahmen oder Ornamente gibt es nicht. Auf der Vorderseite, in leichter Untersicht dargestellt, sieht man einen Holzfäller auf liegenden Baumstämmen sitzen, dahinter im tiefen Horizont die Konturen der Trisselwand. Auf der Rückseite nochmals das gleiche Motiv, diesmal in gerader Aufsicht ohne den Holzfäller. Nur der längs über die Banknote gelegte Schriftzug und Nennwert ist von einem guillochierten Ornamentband hinterfangen. Es läßt sich schwer sagen, ob diese Banknote, wäre sie herausgekommen, dem österreichischen Banknotenstil eine neue Richtung verliehen hätte oder ob sie, wie schon andere Banknoten davor, gewissermaßen ein Einsprengling geblieben wäre.

Farbabb. 91

Stärker als bei den beiden nach dem Krieg herausgekommenen 10 und 20 Schilling läßt sich die Tendenz zum Ornament als Rahmung auf den nicht verwendeten Entwürfen nachvollziehen. Von Zerritsch stammt ein Entwurf für 100 Schilling von 1946, der in der ihm eigenen Vorliebe für das Rechteck als kompositorisches Grundkonzept für die Vorderseite rechts den Kopf einer jungen Mutter mit Kind vorsieht, wobei der schräg gelagerte Kinderkörper eigentlich das Hauptmotiv bildet. Das Ornament – soweit man es auf dem Entwurf als solches erkennen kann – läuft sowohl auf der Vorderseite wie auf der Rückseite nur als Rahmen um die Motivfelder.

Abb. 97

Die Entwürfe aus den vierziger Jahren sind nach dem neuen Konzept der Ornamentrahmung (oder des Rahmenornaments) gestaltet. Auf der Vorderseite befindet sich, oft nochmals von einem eigenen Rahmen umfangen, ein Idealkopf. Ein Entwurf von 1947, dessen Autor leider nicht überliefert ist, legt ein feines, auf barockartigen Motiven gebildetes Ornamentband um eine 100-Schilling-Note mit dem Porträt Fischer von Erlachs, ähnlich zwei Entwürfe für 100 und für 1.000 Schilling von Seger, einmal mit dem Porträt Peter Roseggers.

Farbabb. 92

Abb. 98 und 99

Erst Anfang der fünfziger Jahre wird die Rahmung um den Kopf aufgegeben und damit ein neuer, malerischer Bildcharakter erzeugt. Ob dies eher eine rein stilistische Entwicklung ist, die nun

Abb. 100

Farbabb. 97

Farbabb. 93

Abb. 101

eben mehr zu einer malerische Gesamtkomposition tendiert, oder ob vielleicht die Tatsache ausschlaggebend war, daß von den fünfziger Jahren an nicht mehr mehrere Künstler für Porträt, Landschaft und Ausstattung verantwortlich sind, sondern ein Künstler den Gesamtentwurf gestaltet, muß dahingestellt bleiben. Jedenfalls bleibt auf der 50-Schilling-Note von 1952, wo Amadeus-Dier nur für die Ausstattung verantwortlich ist, das Porträt von Prandtauer aber von Hedwig zum Tobel gestaltet wird, der Kopf durch eine Ornamentrahmung deutlich abgegrenzt in einem eigenen Flächenfeld. Um die gleiche Zeit hat Renner eine 50-Schilling-Reservebanknote mit dem Bild Peter Roseggers entworfen, wo der Kopf bereits gänzlich ohne eigene Rahmung aus den bei Renner so beliebten Heimatblumen hervorwächst. Auch Amadeus-Dier hat um 1950 eine 100-Schilling-Reservenote entworfen, wo der Kopf Adalbert Stifters ebenfalls frei auf der Fläche liegt, während sich eine Rahmung aus naturalistischen Weinblättern und -trauben – sehr ähnlich wie dann bei Renner – den linken und rechten Rand betont.

Abb.

102–104

Es gibt aus dieser Zeit auch einige Vorschläge, die eine solche naturalistische Rahmung vermeiden, z. B. zwei Entwürfe für 10 Schilling von Karl Pelatschek, die den Biedermeiermaler Waldmüller und den mittelalterlichen Meister Pilgram darstellen. Beide Entwürfe bilden die Rahmung in Anlehnung an den Stil der dargestellten Zeit, hier einen sanften, schnörkellosen biedermeierlichen Schwung, dort eine stilisierte gotische Knospenranke, die den Stephansdom hinterfängt und solcherart überhaupt den Eindruck von Vordergrund und Hintergrund verunklart. (Die Raumverschränkung, die hier nur vorgeahnt und angedeutet und mit gegenständlichen Mitteln erzielt wird, wird einige Jahre später durch die Computerguillochen einen völlig neuen Bildcharakter hervorbringen.)

Jedenfalls zeigen die oben besprochenen Entwürfe der dreißiger und vierziger Jahre, daß von den Junk-Seger-Banknoten von 1948 und 1949 zu den 20 Schilling von 1950 von Erhard Amadeus-Dier, mit dem (noch umrahmten) Bildnis Joseph Haydns, der stilistische Sprung nur scheinbar ist. Und daß in Wirklichkeit (das heißt in den künstlerischen Konzepten unter Berücksichtigung der Entstehungszeit der Entwürfe) eine kontinuierliche Entwicklung stattgefunden hat, die durch die politischen Ereignisse nicht zutage treten konnte.

Die Rahmung als Fenster (Amadeus-Dier, Franke, Renner)

Die Rahmenfunktion des Ornaments setzt sich auch in den fünfziger Jahren zunächst noch fort. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, daß der Ornamentstil als solcher zurückgreift auf eine barockisierende Formensprache. Unter diesem künstlerisch-stilistischen Aspekt sind die 10 und 20 Schilling von 1948 und 1949, die eigentlich schon in den dreißiger Jahren entstanden sind, viel „moderner“ gewesen. Wie verschiedene Entwürfe aus der Zeit zwischen 1946 und 1952 zeigten, hatten die Künstler auch andere Vorstellungen, die zwar „heimatbezogen“, aber eben nicht barock waren, so daß die auffallende Zuwendung zum Barock in dieser Serie wohl eher einem Wunsch der Bank entsprach.

Die Vorderseiten zeigen nun rechts von der Legende ein Porträt ohne Hintergrund und links davon, guillochenunterfangen, die Legende. Nur die 10 Schilling mit dem Lipizzaner sind als Gesamtbild mit der Hofreitschule im Hintergrund gestaltet – übrigens vom Stecher Rupert Franke nach einem Bild von Alexander Pock. Porträt und Legende werden jeweils durch einen gemeinsamen Ornamentrahmen zusammengeschlossen. Dieses Grundkonzept wird im wesentlichen auch noch von Renner beibehalten, der die 500 Schilling von 1953 und die 100 Schilling von 1955 entwirft.

Die Rückseiten dieser Banknoten befolgen alle das Prinzip der Größenumkehr, das sich schon vor 1920 in einigen unverwirklichten Entwürfen von Rössler angekündigt hatte, dann auf verschiedenen Notgeldscheinen und auf den 20 Schilling Dachauers auftritt und schließlich auf Entwürfen der vierziger Jahre: Gorgon konzipiert einen 50 Schilling-Schein in dem ihm eigenen kantigen Stil mit einer Rahmung, die aus erkennbaren, naturalistischen Motiven gebildet wird, wie Blumen, Obst und Weintrauben. Die seitliche Rahmung des Hauptmotivs übernehmen figurale Nebenszenen, vorne ein Äpfel erntender Bauer, hinten links und rechts, die Wachauer Landschaft rahmend, ein Winzer mit Weinheber und eine Bäuerin mit Ährenbündel und Sichel. Vor allem die Rückseite läßt an das Notgeld der frühen zwanziger Jahre denken. Wie

Farbabb.
94–97 und
Abb.
105–108

Abb. 109a

schon erwähnt, findet sich dort jene Umkehrung von Bild und Rahmung, die dadurch entsteht, daß die Rahmung durch naturalistische Gegenstände gebildet wird, die eine bestimmte natürliche Größe haben und daher das eigentliche Bildmotiv – meist eine Landschaft oder ein Gebäude – gewissermaßen in die Ferne rücken und so die Rahmung als Vordergrund und als „Fenster“ wirken lassen. Dadurch erhalten die Rückseiten eine bemerkenswerte Tiefenwirkung. Dieser optische „Trick“ wirkt natürlich nur so lange, wie im Rahmen naturalistische Elemente dargestellt sind.

Die barockisierende Ornamentik der Amadeus-Dier-Banknoten war mit Pflanzen, Früchten und Blumen durchwoben, bis auf jene 10 Schilling mit dem Lipizzanermotiv, die Franke gestaltet hat. Die beiden Banknoten von Josef Renner, die 500 Schilling von 1953 und die 100 Schilling von 1955, gehen nun vom abstrakt-barockisierenden Schnörkel ab und auf eine aus heimischen Pflanzen gebildete Rahmung über und verzichten, abgesehen von den Guillochen, gänzlich auf das abstrakte Ornament. Durch die Blumen ist die Fensterwirkung, der „Blick in die Ferne“ besonders betont. Andererseits findet man auf der Rückseite der 500 Schilling erstmals ein Gebäude – das Hauptgebäude der Wiener Universität – so nah an den Betrachter herangeschoben, daß die Rahmung ihre optische Bedeutung verliert. Mit den Renner-Banknoten hat das freie Ornament als solches, wie es sich während des Ersten Weltkrieges und besonders in den zwanziger Jahren herausgebildet hat, seine Rolle ausgespielt. Zwar gibt es nach wie vor die dekorative Ergänzung des Bildmotivs, doch tritt nun mehr und mehr die Guilloche in den Vordergrund und übernimmt die Aufgabe der Ausstattung.

Farbabb. 98
und 99,
Abb. 109, 110

Die Guilloche als Bild und die Rückkehr zur Fläche (Hellmann und Kalina)

Die sicherheitstechnischen Erfordernisse des Wertpapierdruckes waren mittlerweile so spezialisiert, daß es praktisch nicht mehr möglich war, freischaffende Künstler für Entwürfe heranzuziehen. So begann Roman Hellmann, der die Akademie für Angewandte Kunst absolviert hatte und zu der Zeit bereits ein anerkannter freischaffender Graphiker war, 1952 als ständiger Mitarbeiter in der Druckerei für Wertpapiere und wuchs – um es so auszudrücken –, ebenso wie sein „Schüler“ und Nachfolger Robert Kalina, mit den ständig in Erneuerung begriffenen Drucktechniken mit; wobei die Bezeichnung „mitwachsen“ insofern nicht stimmt, als die Künstler und Graphiker ihrerseits eine wichtige Rolle in der Weiterentwicklung der Drucktechniken übernehmen, als neue Maschinen und Techniken anhand und mit Hilfe ihrer Entwürfe erprobt werden. Der „Wachstumsprozeß“ zwischen Künstler und Technik ist solcherart ein symbiotischer.

Schon die 20 Schilling von 1956 weisen der Guilloche eine neue Rolle zu, initiiert durch den Drei-Farben-Kupferdruck. Zwar bleibt man noch beim kompositorischen Grundkonzept der Rahmung, indem sich die mehrfarbigen Guillochen auf den linken und unteren Rand konzentrieren, doch ist das naturhafte Detail sowohl auf der Vorderseite wie auf der Rückseite gänzlich verschwunden. Das gegenständliche, mimetische Motiv beschränkt sich auf das Porträt und auf eine fast die gesamte Länge einnehmende topographische Landschaft. Kompositionell ist diese Banknote aber durchaus mit der 100-Schilling-Note von Renner zu vergleichen, die das Bildnis Grillparzers und die Donaulandschaft mit insgesamt zehn verschiedenen heimischen Pflanzen rahmte (den Lorbeerzweig nicht mitgezählt) und die ja nur ein Jahr vorher herausgekommen ist. Einen Mischstil weist die 1.000-Schilling-Banknote mit dem Bildnis Anton Bruckners von 1956 auf, die von Amadeus-Dier begonnen, aber von Hellmann fertiggestellt wurde, vor allem, wie man vermuten kann, die im Drei-Farben-Tiefdruck hergestellten Guillochen. Diese bilden, nicht unähnlich wie auf den 20 Schilling und wie dann auch auf den 100 Schilling, breite seitliche Ornament-

Farbabb. 100
und Abb. 111

Farbabb. 101
und 102

bänder aus. Die Vorderseite der 1.000 Schilling ist noch ganz im Rahmenkonzept komponiert, wobei ein barockisierendes, blattartig-stilisiertes freies Ornament sich mit Guillochen abwechselt.

Abb. 112 und
113

Bei den 100 Schilling mit Johann Strauß und Schönbrunn von 1961 führt die neue Rolle der Guilloche noch einen Schritt weiter. Die Rückseite mit der Fassade des Schlosses Schönbrunn wird links und rechts noch durch breite Guillochemotive abgeschlossen, zwischen denen man auf die Fassade des Schlosses blickt. Die seitlichen Guillochen sind über das Bild gelegt und implizieren damit, unterstützt durch ein Schattenkompartiment in der rechten unteren Bildecke, einen räumlichen Abstand zwischen Guillochen und Bild. Vordergrund und Hintergrund sind so noch nicht verschränkt, sondern deutlich voneinander abgesetzt (dies ändert sich schon ein Jahr später mit den 1.000 Schilling mit dem Porträt Viktor von Kaplans!). Die Vorderseite mit dem Porträt von Johann Strauß hingegen verzichtet auf einen Rahmen. Statt dessen wird der untere und der rechte Banknotenrand durch verschiedene symbolhafte Bildmotive, wie Geige, Notenblatt und Lorbeerzweige, nur angedeutet, zugleich aber dadurch das Porträt in der rechten unteren Ecke abgestützt. Nach oben und nach links bleibt der Rand offen, so daß durch die fächerartige Formung der mehrfarbigen Guillochen vom Kopf des Johann Strauß aus sich zur linken oberen Banknotenecke hin gleichsam farbige Schallwellen ausdehnen. Damit ist nicht nur eine neue Bildkomposition geschaffen, sondern auch eine ikonographische Metapher eingebaut – ähnlich wie Hellmann dann die Guillochen des „Kaplan-Tausenders“ in Wasserwirbel auflöst.

Die lockere Eckbetonung, wie man sie auf der Johann-Strauß-Note angewendet hat, findet einige Nachfolge, z. B. auf den 50 Schilling von 1963 mit dem Bildnis Richard Wettsteins. Dort befestigt Hellmann das auf einen guillochierten und dekorierten Untergrund aufgelegte Landschaftsbild gleichsam mit Guillocheknöpfen.

Einen bemerkenswerten raschen Höhepunkt findet die Guilloche dann als Bildmotiv auf der schon erwähnten 1.000-Schilling-Note von 1961 bzw. 1962, wo sie sich nicht nur mit dem Porträtkopf räumlich verschränkt, sondern zu einem eigenen Gebilde wird – nicht unähnlich wie die Ornamente von Junk in den zwanziger Jahren. Sie bekommt aber auch inhaltliche Bedeutung, indem sie die Wasserwirbel der Turbine nachempfendet. Das gleiche raum-

Farbabb. 103,
Abb. 114

verschränkende Konzept zeigt die Rückseite, obwohl das Landschaftsbild fast die gesamte Breite der Banknote einnimmt und so der Anteil der „Wirklichkeit“ an der Bildkomposition größer ist als auf der Vorderseite. Am oberen Bildrand gehen die natürlich dargestellten Wolken in eine wolkenartige Guilloche über, welche sich dann über die seitlichen, wirbelartigen Guillochebänder nach unten in den Vordergrund zieht.

Das Bestreben Hellmanns, die Guillochen ikonographisch sprechen zu lassen, kann man auch auf verschiedenen Musternoten nachvollziehen. Auf einem Entwurf mit dem Porträt von Charles Darwin wachsen die Guillochen, sich verbreiternd und vergrößernd, aus einem Ursprungsmotiv in der linken unteren Bildecke hervor. Was sich hier auf den Banknoten äußert, initiiert durch sicherheitstechnische Erfordernisse und Erfindungen, danach strebte mehrere Jahrzehnte zuvor auch die freie Kunst, nämlich durch das Verlassen der Abbildung das Wesentliche hinter dem Objekt zu finden. Dafür stehen die Namen der Futuristen ebenso wie etwa die Namen von Kandinsky oder Paul Klee. (Es drängt sich die Frage auf: Wie hätte Hellmann wohl die Haydn-Banknote von 1950 gestaltet?)

Abb. 115

Mit der neuen Rolle der Guilloche sind die getrennten Bereiche von Motiv, Ornament, Hintergrund und Untergrund aufgegeben – zumindest für den Betrachter, der hier keine Unterscheidung mehr treffen kann. Aber auch der Appell an den Betrachter, sprich Bürger, hat sich geändert: Nicht mehr das Erkennen und Verstehen des Bildes, eventuell das Enträtseln einer Symbolsprache steht im Vordergrund, sondern das spontane, gefühlsmäßige Erfassen.

Da die Guillochen mehr oder weniger den ganzen Banknotengrund bedecken, ist auch das Untergrundmuster aufgegeben – zumindest vorübergehend. 1955, auf der 100-Schilling-Banknote von Renner mit dem Porträt von Grillparzer, findet man zum letzten Mal den textilen „österreichischen“ Banknotenfond vor. Schon die 500 Schilling von Renner, die zwei Jahre davor herausgekommen sind, verwenden ein neues Konzept feiner Muster-, Streifen- oder Punktfelder, die unmittelbar aneinandergesetzt sind. (Später werden auch Mikroschriftfelder hinzukommen, die sich dem „unbewaffneten Auge“ – wie die Formulierung 1925 lautete – als Muster zeigen.)

Aus verschiedenen Gründen wurde der „Kaplan-Tausender“ bereits wenige Jahre später durch eine neue 1.000-Schilling-Note

Abb. 116

ersetzt, die wieder Hellmann gestaltete. Das nun schon obligate Blau behält man bei. Erstmals setzt man eine Frau auf die Vorderseite, Bertha von Suttner. Das kompositorische Konzept dieser Banknote, die 1970 emittiert, aber schon 1966 hergestellt worden war, ist gewissermaßen die Antithese zum „Kaplan-Tausender“, denn es greift auf eine reduzierte Rahmenkomposition zurück. Zwar lehnt es sich in der Hinterfangung des Schriftblockes durch eine abgegrenzte Guilloche ganz an die 1.000-Schilling-Note von 1956 mit dem Bildnis Anton Bruckners an, doch geht man hier erstmals gänzlich von der Tiefenwirkung ab in Richtung der zukünftigen Flächigkeit.

Eine Verbindung zwischen den symbolhaft-schwungvollen Guillochen Hellmanns und der spröden, retardierenden Rahmenform von 1966 findet dann Kalina in der Serie der achtziger Jahre, die zum Teil heute noch gültig ist. Kalina ist, wie schon erwähnt, von Hellmann an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt sozusagen entdeckt worden und der erste österreichische Banknotendesigner, der gänzlich fachspezifisch geschult ist. Die Banknoten Kalinas reduzieren den Guillochenüberschwang Hellmanns – wobei auch hier wieder neue sicherheitstechnische Erfordernisse mitspielen. Einerseits ist die Rahmenverschränkung zwischen Motiv, Guilloche und Untergrund beibehalten und noch weiter ausgebaut, indem die Porträtköpfe von Guillochebändern räumlich umschlungen werden. Andererseits findet man vertikale und horizontale dekorative Stützelemente, die zum Teil sicherheitstechnische Aufgaben haben, und streng horizontale Lesezonen.

Die Guillochen bilden jeweils einen Hauptbogen von links oben nach rechts unten, was die Komposition, trotz der vielfachen Teilung, Brechung, Kippung und Auffächerung in verschiedene Musterfelder optisch vereinheitlicht. Links unten, diagonal zum Porträtkopf, wird der Hauptbogen der Guilloche durch ein Symbolfeld unterbrochen, welches auf den Beruf des Dargestellten verweist. So ist z. B. dem Kopf Sigmund Freuds auf der 50-Schilling-Note eine stilisierte kleine Sphinx gegenübergestellt, deren Flügel zugleich einen Teil des Guillochebogens bilden. Zwar ist ein oberer, seitlicher und unterer Innenrand angedeutet, doch wird er durch Muster, Guillochen oder Farbstreifen, die bis an den Banknotenrand reichen, mehrfach gebrochen und überschritten. Gebro-

chen und überschritten sind auch die Guillochebänder und -felder, so daß hier bereits jene collageartige Wirkung zu beobachten ist, wie sie dann zu einem der optischen Haupteffekte der Euro-Banknoten werden wird.

Der Euro

Collage und Echo (Kalina)

Wenn man die veröffentlichten (und noch nicht ganz den zukünftigen Originalen entsprechenden) Abbildungen der Euro-Serie aus kunsthistorischer Perspektive analysiert, so liegt die Besonderheit, das Ungewöhnliche, zweifellos im Motiv. Von ihrem Design her schließen sie mehr oder weniger an verschiedene derzeit in Umlauf befindliche europäische Banknoten an, auch an die österreichischen Schillinge, die ja immerhin von der gleichen Künstlerhand stammen. Dennoch betritt der Euro auch stilistisch eine neue Stufe, wie sich im folgenden zeigen wird.

Farbabb.

104

Der Euro ist, wie alle Währungen, politisch bestimmt, aber geographisch definiert. Das heißt in diesem Fall: Europa, oder genauer: jene Staaten von Europa, die der europäischen Union angehören. Er ist aber in zweifacher Hinsicht auch eine österreichische Banknote: einerseits als offizielle Währung Österreichs, andererseits durch sein Design, das von Robert Kalina stammt, der auch der Entwerfer der jetzigen österreichischen Schillingserie ist. Der Auftraggeber allerdings, der, wie sich gezeigt hat, im Banknotendesign eine wichtige und bestimmende Rolle spielt, war die *Europäische Zentralbank*. Der europaweite, auf Fachleute beschränkte Wettbewerb, den die *Europäische Zentralbank* 1995 ausgeschrieben hatte, gab zwei mögliche Themenbereiche vor: „Zeitalter und Stile in Europa“, oder: „Abstrakte und moderne Motive“. Die Farben der einzelnen Werte von 5 bis 500 Euro waren nach breit angelegten Befragungen und Tests von Bürgern aller EU-Länder ausgesucht und vorgegeben worden. Die Jury setzte sich aus je einem Mitglied aus allen derzeitigen Staaten der EU zusammen, auch aus jenen, die vorläufig die Eurowährung noch nicht einführen wollen.

Die *Europäische Zentralbank* war zwar der deklarierte Auftraggeber, doch aufgrund der Wettbewerbssituation konnte es natürlich keinen Rückkoppelungsprozeß geben, wie er in der Praxis der Banknotenproduktion stattfindet. Und wie die Geschichte der

österreichischen Banknoten gezeigt hat, sind Banknoten aus Wettbewerben immer stärker künstlerorientiert als solche, die zwischen Auftraggeber, Entwerfer und technischer Ausführung mehrere Dialogstufen durchlaufen. So gesehen ist der Euro natürlich in erster Linie das künstlerische Produkt eines einzelnen Künstlers – Kalina –, der aber seinerseits durch seine Ausbildung und seine Tätigkeit als Entwerfer in der *Oesterreichischen Nationalbank* in seinem künstlerischen Habitus zweifellos „österreichisch“ ist.

Die Euro-Banknoten sind unter solchen Vorgaben entstanden, wie sie bisher in der Geldscheinproduktion noch nicht gegeben waren. Bisher haben die politischen, historischen und kulturellen Umstände für die Banknoten in allen Ländern und zu allen Zeiten nationale Variablen dargestellt, welche richtig belegt sein wollten.

Mit dem Euro trat erstmals in der Geschichte der Banknotenkunst die Notwendigkeit auf, diese Variablen überhaupt zu eliminieren und Bilder zu entwerfen, die den individuellen nationalen Stolz vollkommen beiseite schieben und weder in symbolischen noch in topographischen oder personenbezogenen Motiven anklingen lassen. Andererseits soll doch jeder einzelne Bürger diese europäische „Markenware“ annehmen können, und dies nicht nur durch ästhetische Akzeptanz – denn diese tritt erfahrungsgemäß oft erst durch Gewöhnung ein –, sondern auch durch eine kulturelle und soziale Identifizierung nicht *der* Darstellung, sondern *mit* der Darstellung; das heißt nicht mehr und nicht weniger, als den kleinsten gemeinsamen Nenner der europäischen Kulturen bildhaft zu erfassen. Das ausgewählte Motiv war schließlich ein unpersonliches, aber ein solches, durch das sich offenbar alle vertreten und angesprochen fühlten, also ein überpersönliches: die in allen europäischen Staaten sich auf ähnliche Weise äußernden Baustile der großen Kunstepochen. Daß der gemeinsame Nenner in einem abstrakt-kunsthistorischen Thema gefunden wurde – nämlich in den Baustilen (und nicht in den Bauten!) –, ist aus der Sicht der Wissenschaft Kunstgeschichte besonders bemerkenswert; zeigt es doch, daß ihre Erkenntnisse über die Stile ganz offenbar Allgemeinut der europäischen Bürger geworden sind.

Die Porträts auf der Vorderseite der Banknoten fast aller Staaten standen und stehen meist in einem sinnhaften Zusammenhang mit dem Hintergrund oder mit der Rückseite. (Eigentlich verläuft die

Funktion umgekehrt: Die Nebenmotive erläutern die Leistung der dargestellten Persönlichkeit.) Die wissenschaftlichen, künstlerischen oder technischen Leistungen sind immer noch Gegenwart, Teil unseres Lebens, sichtbar und erfahrbar; ihre Urheber jedoch sind nur Erinnerung. So verweist etwa das Porträt Balthasar Neumanns auf den 50 Deutschen Mark auf seine auf der Rückseite abgebildeten Bauten und umgekehrt, ebenso wie die Rückseite des österreichischen 100-Schilling-Scheines mit dem Gebäude der Akademie der Wissenschaften auf die wissenschaftliche Leistung von Böhm von Bawerk verweist.

Auf dem Euro ist nun aber die Leistung (der Bauten) nicht mehr als Verweis auf den Urheber verstanden, sondern selbst Hauptmotiv geworden. War die Errichtung der einzelnen Bauten eine spezielle technisch-künstlerische Leistung, eine greifbare Wirklichkeit, so ist die Abstrahierung und Subsumierung dieser Bauten unter einen romanischen, gotischen, barocken Stil eine rein geistige, kunsthistorische Leistung: die Antike auf den 5 Euro, die sich hier durch das Rundbogenmotiv zwar unverkennbar als römische zu erkennen gibt, welche ihrerseits aber bekanntlich von der griechischen abgeleitet ist; die Romanik auf den 10 Euro, dargestellt durch ein mächtiges, trichterförmiges Rundbogenportal; die Gotik auf den 20 Euro mit zwei aneinandergeschobenen, mit reichem Maßwerk versehenen Spitzbogenfenstern; die Renaissance auf den 50 Euro mit zwei hintereinandergestaffelten, säulengerahmten, von Spitzgiebeln überfangenen rundbogigen Fenstern; der Barock auf den 100 Euro mit einem von Hermenfiguren und Säulen flankierten Portal; das 19. Jahrhundert auf den 200 Euro mit einem aus Rundstäben gebildeten Eisen-Glas-Portal und schließlich das 20. Jahrhundert auf den 500 Euro mit einer transparenten Glasarchitektur, deren Portal unwichtig wird in Anbetracht der gläsernen Offenheit des ganzen Gebäudes. (Nur der 100-Euro-Schein zeigte im Entwurf ursprünglich auch vier kleine Menschlein: auf der Vorderseite zwei Atlanten, die den Architrav des barocken Portales stützten, und auf der Rückseite zwei Brückenfiguren. In der ausgeführten Banknote sind die beiden Atlanten auf die Halbfiguren von Hermen reduziert.) Alle die Fenster und Tore auf dem Euro gibt es nicht wirklich, sie sind „Idealtypen“, oder eigentlich, weil ja nie das ganze Gebäude abgebildet ist, „Idealköpfe“ eines historischen Baustils. (Wie erin-

nerlich, hat man in Österreich die ganze Figur stets vermieden!) Freilich können die Fenster oder Tore eines Bauwerks ein menschliches Gesicht, sei es ideal oder eine reale historische Persönlichkeit, nicht wirklich ersetzen. Die Individualität des menschlichen Kopfes, durch die er sich als Motiv für Banknoten so besonders geeignet hatte, ist nun, wo es darum geht, Individualität auszuschalten, ein Hindernis geworden.

Man könnte meinen, daß die noch nie dagewesenen Vorgaben zum Euro zu einem noch nie dagewesenen Resultat führten. Doch dies ist gerade nicht der Fall. Denn die sieben Werte des Euro sind, trotz der modernen Formensprache, sozusagen ästhetische Verwandte der bisherigen europäischen Währungen. Das kompositorische Konzept, daß der „Kopf“ der Vorderseite rechts von der Mitte positioniert wird, welches die meisten Banknoten heutzutage befolgen, wird beibehalten. Man findet auch auf manchen heutigen europäischen Banknoten anstelle des Kopfes ein Gebäude, wie etwa auf den 250 holländischen Gulden, wo ein Leuchtturm die Stelle des Porträts einnimmt. Auch die kartographischen Konturen des europäischen Kontinents auf der Rückseite der Euro-Banknoten haben motivische und optische Vorbilder, z. B. auf den spanischen Pesetas oder auf den 25 Franc mit dem Bildnis Saint-Exupérys oder auf den 250 holländischen Gulden, wo die Konturen der Küste über eine naturalistische Wattlandschaft gelegt sind.

Das vertikale Viertel rechts auf der Vorderseite des Euro, das Motiv der Fenster und Tore, vertritt gewissermaßen den „Kopf“ und weist jeweils den stärksten Farbwert und als Tiefdruck die schärfsten Konturen mit einer detaillierten Binnenzeichnung auf, differenziert gestaltet wie eben auch die Porträts von Persönlichkeiten. In bezug auf die Farbe gibt es beim Euro eine Neuerung durch die Anbringung der dunkelblauen Europaflagge auf der Vorderseite der Allonge von allen Nennwerten, unabhängig von der Grundfarbe des Scheines.

Die Grundformen der Fenster und Tore wiederholen sich links von der Mitte schematisch und collagehaft gebrochen. Dem konturierten, detaillierten „Idealporträt“ des Fensters oder Tores antwortet seine Grundform – der Rundbogen, der Spitzbogen, das Dreieck – in gebrochenen Farbfeldern gleichsam wie herange-

zoomt vergrößert. (Aus kunsthistorischer Sicht ist man versucht, diese Echomotive als Metaphern für Stil überhaupt zu interpretieren.) Einen Hintergrund im räumlichen Sinn gibt es auf dem Euro ebensowenig wie auf den derzeitigen österreichischen Schillingsscheinen. Vielmehr wird ein collageartiges Prinzip beobachtet, wie es etwa auch die Rückseite der italienischen „Montesori-Lira“ zeigt. Eine formanalytische Separierung von Motiv und Fläche ist dabei praktisch nicht mehr möglich. Motiv und Muster überschneiden, verdrängen oder ergänzen sich nach rein formal-ästhetischen Gesichtspunkten, nicht nach inhaltlichen. Auch die Rückseiten der beiden jüngsten (und letzten) Schillingnoten von Kalina von 1997 sind schon gänzlich nach jenem Prinzip der collagehaften Flächenkomposition des Euro gestaltet. (Im Gegensatz dazu gewähren etwa die Deutschen-Mark-Noten noch ansatzweise eine Unterscheidung von Vordergrund und Hintergrund.) Die flächige Struktur der Euro-Scheine wird allerdings durch individuelle kleine Lichtlöcher innerhalb der Fenster- oder Tormotive sehr pointiert aufgelockert, indem sie gleichsam einen Blick in ein helles (!) Inneres zu gewähren scheinen – ein nicht nur optisch wirksamer Tiefenakzent. Vielmehr hat dieses scheinbar nur winzige Detail eine enorm positive psychologische Wirkung. Auch der über das Motivfeld gelegte Kreis der zwölf Sterne der EU impliziert eine gewisse Räumlichkeit, indem er sich mit den Fenstern und Toren zu verschränken scheint – von der Grundidee nicht unähnlich wie die Raumverschränkung durch flächengreifende Guillochen.

Die optisch-psychologische Wirkung dieser Echomotive links vom Hauptmotiv entspricht der Geflogenheit, den Blick des Betrachters vom dargestellten Kopf bzw. vom Hauptmotiv in die Banknote „hinein“ zu lenken. Doch spiegelt sich auf den Euroscheinen das Hauptmotiv selbst mehrfach wider, was bei einem Porträtkopf wohl kaum anzuwenden wäre, ohne daß die Wirkung einer geklonten Person entsteht. In der gebrochen-schematischen, farblich reduzierten Wiederholung des Hauptmotivs liegt die eigentliche ästhetische Besonderheit und Neuheit des Euro, denn durch diesen künstlerischen Trick – man kann es ruhig so nennen – wird das Hauptmotiv zugleich auch zum Hintergrund und Untergrund und im wahrsten Sinn des Wortes bildbeherrschend.

Der Euro als übernationale Währung erforderte aber auch gestalterisch-inhaltliche Neuerungen, durch welche der Bildcharakter der Banknoten von vornherein beeinflußt werden mußte. Dies ist einmal der Verzicht auf die werthafte Benennung des Wertes. Selbst wenn man alle derzeit verwendeten elf Sprachen der EU aufgedruckt hätte, was platztechnisch kaum möglich wäre, müßten mit jeder neu hinzutretenden Sprache eigentlich die Banknoten geändert werden. So ist der Euro gewissermaßen zur ersten sprachlosen und schriftlosen Banknote geworden, abgesehen von der Währungsbezeichnung. Wenn man sich in Erinnerung ruft, was für eine optische Rolle Text und Schrift im Banknotenbild stets gespielt haben, so ist damit eine künstlerisch nicht unwichtige Variable völlig eliminiert.

Es gibt auch kein gemeinsames europäisches Wappen, so daß auch dieses Bildelement, welches in der Gestaltung der Banknoten ebenfalls oft interessante künstlerische Akzente veranlaßte, fehlen muß. Statt des Wappens setzt man das bisher einzige gemeinschaftliche Symbol der EU, den gelben Sternenkreis auf dunkelblauem Grund, auf die Allonge der Vorderseite. (Wie erinnerlich, hat die *Privilegierte österreichische Nationalbank* ein ähnliches Problem, vor dem sie durch ihre Umwandlung in die *Oesterreichisch-ungarische Bank* stand, spontan gelöst, indem sie Monogramme anstelle der noch nicht festgelegten Wappen erfand.) Mit dem satten Blau der EU-Flagge ist erstmals ein farblich festgelegtes Bildelement vorgegeben. Auf dem Euro erscheint sie insgesamt dreimal. Je einmal als optisch separiertes, gänzlich abstraktes (und nicht etwa durch eine flatternde Fahne dargestelltes) offizielles Emblem auf der Vorder- und Rückseite und ein drittes Mal als ideal-künstlerisches Element auf dem Motivfeld der Fenster und Tore.

Durch den Verzicht auf die sprachliche Ausformulierung der Nennwerte kommt den Ziffern und Zahlen eine um so größere optische Bedeutung zu. Die österreichische Lösung bringt einen Zifferntypus, der in seiner Beschränkung auf eine flächige, geometrische Grundstruktur auf jedes Eigenleben verzichtet und damit gewissermaßen die Abstraktheit des Wertes betont (während, nur als Beispiel, die derzeitigen deutschen oder spanischen Banknoten den Ziffern durch ihre blockhafte Dreidimensionalität eine eigene gegenständliche Autonomie verleihen). Man kann auch darin eine

österreichische Gepflogenheit erkennen, denn die Flächigkeit und geradlinige, ungekünstelte Form der Ziffern ist ebenso österreichische Tradition wie ihre vertikale Stabilität, die nur ganz selten durchbrochen wurde. (In diesem Zusammenhang ist erwähnenswert, daß man auch in den alten Sitzungsprotokollen der *OeNB* von der Jahrhundertwende immer wieder den Vermerk finden kann, daß die Vorstandsmitglieder einfache, große, deutliche Ziffern wünschen.)

Am unteren Rand der Euro-Banknoten zieht sich ein schmales Band entlang, über dessen strichartig gerade Form die Farbfelder gebrochen bis an den Banknotenrand anlaufen, jeweils unter dem Hauptmotiv farblich stärker betont. Ähnlich legt sich auf der Rückseite, vom linken Banknotenrand ausgehend, ein schmales, farblich akzentuiertes Band über die unterste Zone der kartographischen Konturen und bietet zugleich auf seinem breiteren linken Rand dem Nennwert und der Währungsbezeichnung eine farbliche Stütze. (Auch dieses Detail des am unteren Rand der Banknote verlaufenden, horizontalen Bandes, das ebenso der Deutlichkeit der Information wie der Abstützung der Komposition dient, ist von den derzeitigen österreichischen Schilling-Banknoten übernommen.)

Bilden die Motive der Vorderseite eine im wesentlichen vertikale Flächenstruktur, so teilen die Brückenmotive der Rückseite die obere Hälfte in der Horizontalen. Die technisch bedingte Regelmäßigkeit der verschiedenen Brückengestalten erzeugt von sich aus einen gewissen Ornamentcharakter, der durch das Prinzip des Echos und durch die stereotyp gleiche Gestaltung der unteren Bildhälfte noch verstärkt wird und ebenso dadurch, daß man auf eine ähnliche vertikale Farbverdichtung wie auf der Vorderseite verzichtet. Die Brücken wiederholen gleichsam als Echo die stilistische Grundform der Vorderseite: leicht angespitzte Bögen auf dem „gotischen“ Schein, mehrere aneinandergereihte Rundbögen wie am Portal des „romanischen“ Scheines, den Kreis auf dem Renaissance-schein oder das Oval als Grundform auf der Rückseite des „barocken“ Scheines. Wo die Verdoppelung der Brückenmotive auf einer natürlichen Wasserspiegelung beruht, auf den 10, 20 und 100 Euro (Romanik, Gotik, Barock), ergeben sich geschlossene ringartige oder ovale Formen. Die anderen Werte der 50, 200 und 500 Euro (Renaissance, 19. und 20. Jahrhunderts) wiederholen die

Brückenformen aufrecht gespiegelt als parallele Echomotive. Ein Außenseiter ist der kleinste Wert, die 5 Euro. Auf der Vorderseite steht das antike Fenstermotiv nicht bildparallel wie bei den anderen Werten, sondern perspektivisch in das Bildinnere gedreht, und auf der Rückseite läuft der Aquädukt ebenfalls perspektivisch aus der linken oberen Bildecke auf den Betrachter zu. Die Verdoppelung und Verdreifachung des Bogenmotivs, das „Echo“, das auf den anderen Werten durch Spiegelung entsteht, weist der Aquädukt bereits durch seine funktionsbestimmte Konstruktion auf.

Die Brücken spannen sich über der schematisierten EU-Flagge am linken Banknotenrand und über der kartographischen Silhouette Europas in der rechten unteren Bildhälfte. Damit liegt der Kontinent über den Brücken und nicht umgekehrt, so daß er nicht die symbolische Funktion als Auflage des Brückenkopfes hat, sondern Brücke, Flagge und Kontinent jeweils für sich stehen. Man mag den Verzicht auf diesen reizvollen metaphorischen Akzent bedauern, in bezug auf die angestrebte Neutralität des Inhaltes ist er logisch und gerechtfertigt: Europa (und der Euro) wird solcherart nicht als Brückenkopf, sondern als Brücke symbolisiert, die West und Ost verbindet. Die historisch-kulturelle Gemeinsamkeit der Kunststile auf der Vorderseite des Euro wird auf der Rückseite durch die Überwindung der räumlichen Distanzen, das Zueinanderkommen ergänzt, durch das eine gemeinsame Kultur erst möglich wird. Damit ist einerseits eine ganz neue übernationale Banknoten-Ikonographie geschaffen, die aber andererseits, wie sich zeigen ließ, ihre Wurzeln in der österreichischen Tradition der „neutralen“ Bildmotive finden konnte.

Literatur

Literatur zur Geldgeschichte:

- Bachinger, Karl und Matis, Herbert: Der österreichische Schilling. Geschichte einer Währung, Graz – Wien – Köln 1974.
- Doty, Richard G.: Surviving images, forgotten peoples: Native Americans, women and African Americans on United States obsolete banknotes, in: Hewitt 1995, 118–131.
- Friedberg, Robert: Paper Money of the United States, Fort Lee, New York o. J.
- Häusler, Wolfgang (Hrsg.): Geld. 800 Jahre Münzstätte Wien, Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums Wien, des Kunstforums Bank Austria und der Münze Österreich, Wien 1994.
- Hewitt, Virginia: Beauty and the Banknote. Images of Women on Paper Money, London 1994.
- Dies. (Hrsg.): The Banker's Art. Studies in Paper Money, London 1995.
- Jacobi, H.W.: Paper for silver: Dutch coin notes and silver notes, in: Hewitt 1995, 28–37.
- Jungwirth, Helmut: Die Münzstätte Wien und das neuzeitliche Geldwesen in Österreich, in: Häusler (Hrsg.), 97–142.
- Kranister, Willibald: Die Geldmacher. Vom Gulden zum Schilling, Wien 1985.
- Ders.: Die Geldmacher international, Wien 1989.
- Monestier, Martin: Banknoten der Welt, Zürich 1983.
- Oesterreichische Nationalbank: Münz- und Papiergeld in Österreich 1816–1966. Katalog zur Ausstellung aus Anlaß der Gründung der „Privilegierten oesterreichischen Nationalbank“ 1816, Wien 1966.
- Pick, Albert: Papiergeld. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber, Braunschweig 1967.
- Ders.: Das Buch vom Geld II. Band: Eine Kulturgeschichte des Papiergeldes, Hamburg 1959.
- Ders.: Altes Papiergeld, Dortmund 1980.
- Probszt, Günther: Österreichische Münz- und Geldgeschichte, 2 Bände, 3. Aufl., Wien – Köln – Weimar 1994.
- Richter, Rudolf: Notgeld Österreich. Österreich-Ungarn 1914–1918, Regensauf 1996.
- Ders.: Notgeld Österreich. Deutsch-Österreich und die Nachfolgestaaten mit Nebengebieten ab 1918, Regensauf 1993.
- Rosenberg, Holger: Die Banknoten des Deutschen Reiches ab 1871.
- Samhaber, Ernst: Das Geld, München 1964.
- Sallet, Alfred von: Münzen und Medaillen, Berlin 1898.
- Simmel, Georg: Philosophie des Geldes (1900), Frankfurt/M. 1989.

- Swanson, Guy R.: Agents of culture and nationalism: the Confederate Treasury and Confederate currency, in: Hewitt 1995, 132–139.
- Talvio, Tuukka: 'Something characteristic of our land': Eliel Saarinen as a bank-note designer, in: Hewitt 1995, 140–147.
- Tortella, Teresa: Printing Spanish banknotes in England, in: Hewitt 1995, 88–93.
- Treichlinger, Wilhelm: Das Geld. Seine Geschichte in Geschichten, Salzburg 1968.
- Williams, Jonathan (Hrsg.) with Joe Cribb and Elisabeth Errington: Money. A History, London 1997.
- Wiséhn, Ian: Sweden's Stockholm Banco and the first European banknotes, in: Hewitt 1995, 12–19.

Allgemeine Literatur:

- Bertsch, Christoph: ... und immer wieder das Bild von den Maschinenrädern. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Industriellen Revolution, Berlin 1986.
- Denscher, Bernhard: Österreichische Plakatkunst 1898–1938, Wien 1992.
- Fenz, Werner: Kolo Moser. Internationaler Jugendstil und Wiener Secession. Mit einem einführenden Essay von Wilhelm Mrazek, Salzburg 1976.
- Fliedl, Gottfried: Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867–1918, Salzburg 1986.
- Fohr-Becker, Gabriele: Wiener Werkstätte. 1903–1932, Köln 1994.
- Frieß, Peter: Kunst und Maschine. 500 Jahre Maschinenlinien in Bild und Skulptur, München 1993.
- Garner, Philippe (Hrsg.): Dekorative Kunst 1890–1940, Frankfurt/M. 1981.
- Hevesi, Ludwig: Acht Jahre Secession, Wien 1906.
- Ders.: Ausstellung des Hagenbundes, in: Kunstchronik 1909, 375.
- Ders: Altkunst – Neukunst, Wien 1894–1908, Wien 1909.
- Junk, Rudolf: Wert und Werden unserer Schrift, in: Der getreue Eckart 1928/29, 1065 ff.
- Krause, Walter: Die Plastik der Wiener Ringstraße. Von der Spätromantik bis zur Wende um 1900, Wiesbaden 1980.
- Larisch, Rudolf von: Beispiele künstlerischer Schrift, Wien 1902 ff.
- Mrazek, Wilhelm: Die Wiener Werkstätte. Modernes Kunsthandwerk von 1903–1932. Österreichisches Kunstgewerbemuseum, Wien 1967.
- Schmidt, Rudolf: Das Wiener Künstlerhaus. Eine Chronik 1861–1951, Wien 1951.
- Schweiger, Werner J.: Aufbruch und Erfüllung. Gebrauchsgraphik der Wiener Moderne 1897–1918, Wien – München 1988.
- Sterrer, Gabriele: Kunstformen zwischen Individualismus und Massengesellschaft. Jugendstil, Köln 1975.

The Studio. XXXVI, 1905, S. 19–30.

Ver Sacrum. Organ der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, Wien 1898–1903.

Wagner-Rieger, Renate (Hrsg.) u. a.: Die Wiener Ringstraße, Band I: Das Kunstwerk im Bild, Wien 1969.

Waissenberger, Robert und Bisanz, Hans: Der Hagenbund. 40. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Wien 1975.

Waissenberger, Robert: Die Wiener Secession, Wien – München 1971

Wiener Secession 1898–1998. Das Jahrhundert der künstlerischen Freiheit. Ausstellung Wien, 3. April bis 21. Juni 1998, München und Wien 1998.

Abbildungsnachweis

In Umlauf befindliche Banknoten sind nicht abgebildet.

Die Abbildungen des Euro sind ohne Numerierung angefügt.

Abbildungen aus dem Entwurfsarchiv der *OeNB* sind mit A gekennzeichnet.

VS = Vorderseite

RS = Rückseite

Die Bildvorlagen stammen aus dem Archiv der *Oesterreichischen Nationalbank* sowie aus dem Bildarchiv der Autorin.

Danksagung

Ich bedanke mich bei Frau Präsident Schaumayer, die mir 1994 freundlich das Tor zum Archiv der OeNB geöffnet hat.

Herr Direktor Alfred Scherz hat von Anfang an mein Projekt einer „Kunstgeschichte der österreichischen Banknoten“ unterstützt, indem er meine Archiv-Recherchen organisierte und den Fortgang meiner Forschung nicht aus den Augen verlor. Für dieses Interesse „aus dem inneren Kreis“ bin ich besonders dankbar.

Herr Posawad und Herr Ing. Laurent haben mich mit Geduld und Freundlichkeit aufgenommen und bei meinen Archivarbeiten „bewacht“.

Schließlich bedanke ich mich last but not least bei Robert Kalina, durch den ich einen Einblick gewinnen konnte in die künstlerischen Wurzeln des Banknotendesigns.

Unser besonderer Dank gilt der Oesterreichischen Nationalbank ebenso wie der Oesterreichischen Banknoten- und Sicherheitsdruck G. m. b. H., die das vorliegende Werk durch die profunde inhaltliche Unterstützung sowie durch die Bereitstellung von Druckvorlagen möglich gemacht haben.

Graz, März 2000

Barbara Aulinger

FWF- BIBLIOTHEK

InventarNr.: D3088

Standort: _____



Barbara Aulinger ist a. o. Univ.-Professorin
für Kunstgeschichte und Kunstsoziologie
an der Universität Graz.

Ihre Forschungsschwerpunkte liegen auf
den Gebieten Kunsttheorie, Kultur und
Design.

Das österreichische Papiergeld wird in seiner Motiv- und Stilgeschichte von Beginn der Bild-Banknoten 1842 bis heute dargestellt. Hunderte nicht verwirklichter Entwürfe, von Peter Fendi über Gustav Klimt und Kolo Moser bis zu Rudolf Junk und Alfred Cossmann, wurden in den Archiven der Oesterreichischen Nationalbank ausgewertet. In der Zusammenschau der Entwürfe zeigt sich deutlich das Ringen der Künstler um dieses neue Medium, für das es noch kein Vorbild gab. Politische Zäsuren unterbrachen erstaunlicherweise die künstlerische Kontinuität des österreichischen Banknotendesigns keineswegs.

Die Autorin arbeitet in Vergleichen mit anderen Ländern vor allem die Eigenheit der österreichischen Motive heraus, die sich schließlich auch in den Euro-Banknoten manifestiert. Die europäische Einheitswährung spiegelt in ihrer Ikonographie das Zusammenfließen nationaler und europäischer Identität wider.

- Das österreichische Papiergeld von 1842 bis zum Euro
- Die schönsten Entwürfe von Gustav Klimt, Kolo Moser u. a.

