Aktuelle Tendenzen der Malerei

Autor(en): **Rüdlinger, Arnold**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **43 (1956)**

Heft 5: **Zentren des Gemeinschaftslebens**

PDF erstellt am: **30.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-33290

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Arnold Rüdlinger

Aktuelle Tendenzen der Malerei

1

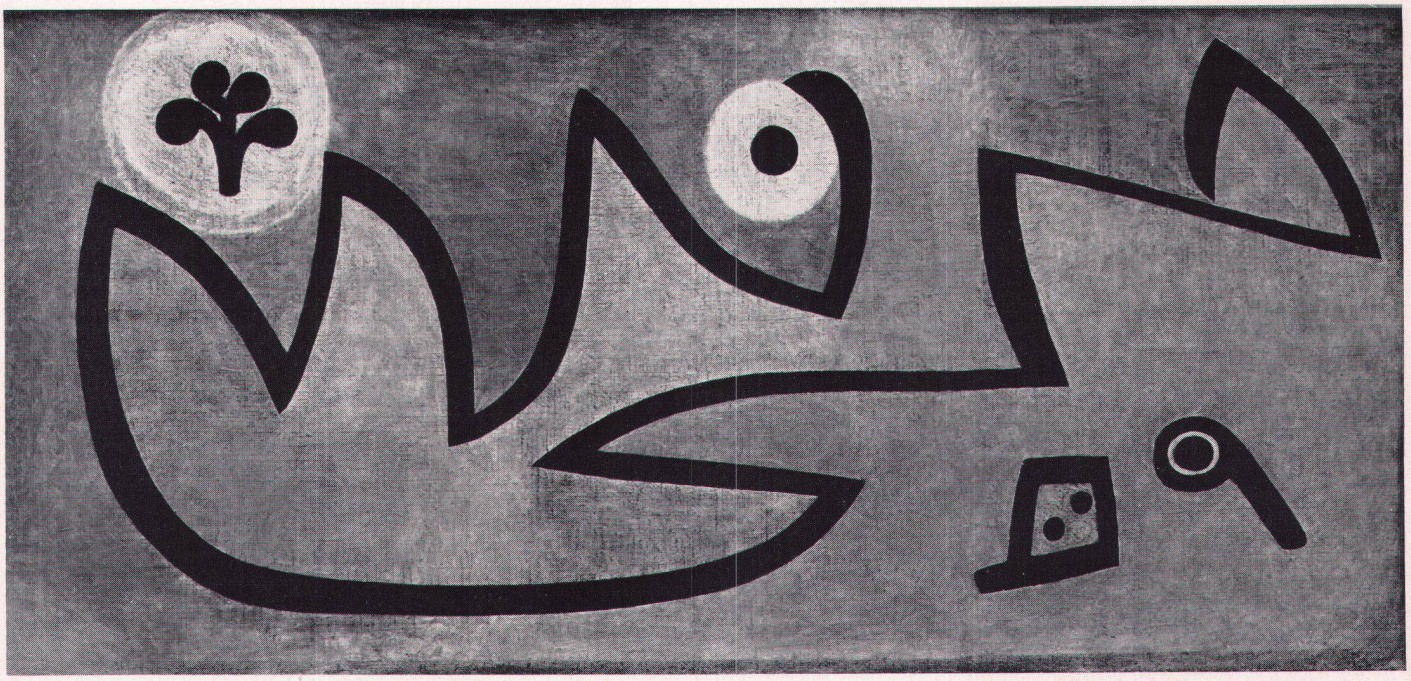
Mit der Wucht eines Elementarereignisses steigt die Flut des «Tachismus» immer noch über Europa und Amerika an. Die Wanderausstellung japanischer Kalligraphie zeigte, daß auch die jüngeren japanischen Künstler von ihr ergriffen werden, ob als spontane selbstherrliche Interpreten einer eigenen Tradition oder als vom westlichen Bazillus Angesteckte, sei dahingestellt. In Paris vor allem, aber auch in Deutschland, Holland, England, Italien, in der Schweiz hat die Formel des Informellen gezündet und zum Abenteuer verführt.

Ursprünglich war die Bewegung, deren Anfänge auf die Jahre 1947/48 zurückgehen, als Protest gegen die geometrisierend-abstrakte Kunst gedacht, als Protest des subjektiv empfindenden und nach unmittelbarem Ausdruck drängenden Künstlers gegen die objektivierende, auf harmonischen Ausgleich gerichtete konkrete Kunst.

Michel Tapié verfocht seit Jahren die Kunst der abseits stehenden Dubuffet, Fautrier, Wols, Michaux. In «Un Art autre» faßte er die verschiedenen Spielarten eines neuen Expressionismus programmatisch zusammen. Charles Estienne, der als Kritiker am Durchbruch der abstrakten Kunst nach dem Krieg in Paris maßgeblich beteiligt war, warnte schon kurze Zeit nachher vor einem neuen Akademismus und propagierte Spontaneität und Subjektivität als Schutz vor Erstarrung und Konformismus. Es tauchten die ersten amerikanischen Ausstellungen mit Pollock und De Kooning in Europa auf, die zeigten, daß in Amerika die gleichen Ziele verfolgt wurden wie von Wols, Mathieu, Bryen in Paris, von Philip Martin in England.

Der Begriff Tachismus ist ein Schlagwort, so treffend und nichtssagend zugleich wie die meisten der neueren Stil- und Gruppenbezeichnungen. Auf die ungegenständliche Kunst bezogen, grenzt er ungefähr jenen Sektor des abstrakten Expressionismus ab, der auch «psychischer Automatismus» genannt wird. Seine ungeheure Verführung für die Jungen läßt sich nur dadurch erklären, daß diese, «an der Tragkraft des Gegenständlichen verzweifelnd» (Haftmann), in der Ausdrucksgebärde ihrer künstlerischen Emotion den einzig möglichen Bildinhalt erblicken.

Sérusier hatte bei den Fauves bemerkt, daß es ihnen letzten Endes darum ging, «ihre Empfindungen zu malen». Diese Empfindungen entzündeten sich immer noch am geläufigen Motiv der Impressionisten, an Landschaft, Intérieur und Stilleben. Die Empfindungen selbst hießen Begeisterung, Überschwang, grenzenloser Optimismus, rauschhafter Selbstgenuß. Nach dem Verklingen des Rausches bot Cézanne den nötigen Halt. Kandinsky allein zog die Konsequenz. Er baute auf die Inspiration; im Prinzip der «innern Notwendigkeit», in der Übereinstimmung von seelischer Empfindung und bildhafter Projektion entdeckte er den Kontinent der unbegrenzten Möglichkeiten. Sein Erlebnis war Aufbruch, Überwindung des Gegenständlichen als letzte und unerhörte Befreiung.



2

Die innere Notwendigkeit der jungen Tachistes entbehrt des positiven Vorzeichens. Sie ist ein Nicht-mehr-anders-Können, ein Verzicht auf alle Gegenständlichkeit, die lediglich als literarisch nachempfindbar, untauglich als Vehikel echten Erlebens erscheint. Die Ehrlichkeit verbietet ihnen anderseits die Flucht in die Harmonie, in die Ordnung konstruktivistischer Kunst, die den Glauben an den Fortschritt zur Voraussetzung hat. So ist der Tachismus wohl der legitimste bildnerische Ausdruck des Existenzialismus, echter und radikaler als die sentimentalen Illustrationen der Buffet, Minaux und Lorjou.

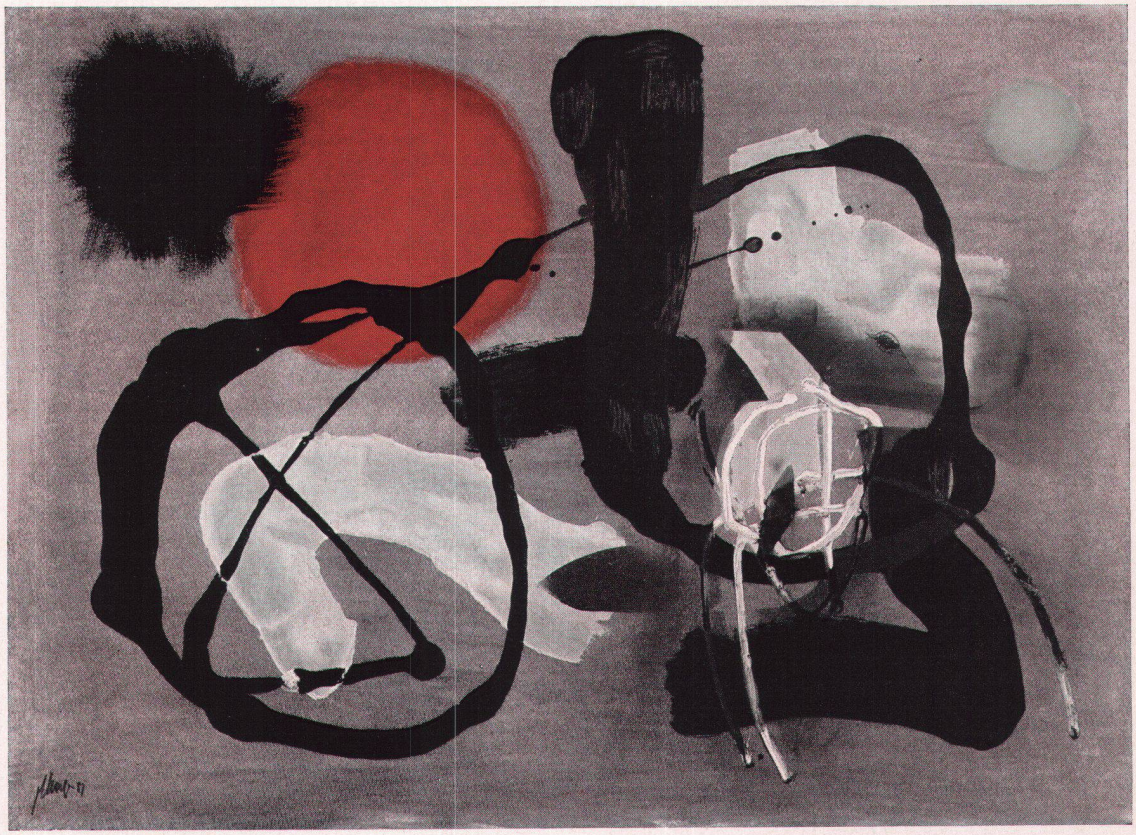
1
Wassily Kandinsky, Der schwarze Bogen, 1912. Privatbesitz Paris
L'arc noir
The Black Bow

Photo: Kurt Blum SWB, Bern

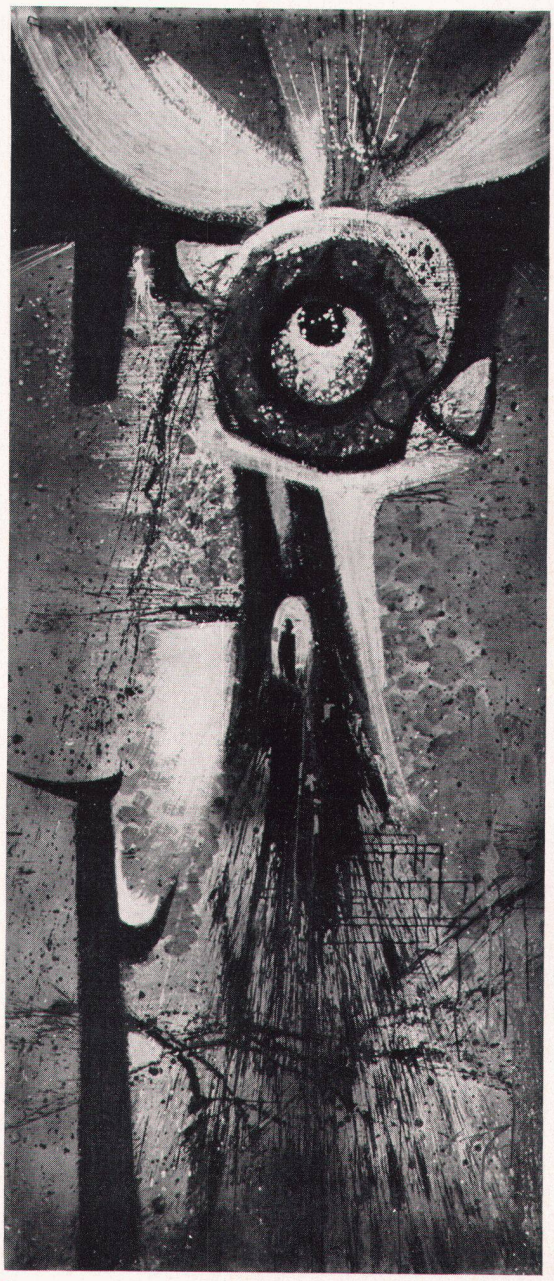
2
Paul Klee, Feuerquelle, 1938. Privatbesitz Bern
Source de feu
Well of Fire

Photo: Christian Baur, Atelier Moeschlin SWB, Basel

3
Fritz Winter, Schwarz-weiß vor Rot, 1951. Galerie Marbach, Bern
Noir et blanc sur rouge
Black and White in front of Red



3



4

Mit dem «tragischen» Aspekt allein erschöpft sich das Phänomen glücklicherweise nicht. Wie der Fauvismus ist der Tachismus eine Bewegung des Sturms und Drangs, damit der Jugend und des Überganges. Zum Gefühl des «Aufgeschmissenseins» gesellen sich die Lust am Niederreißen, jugendliche Respektlosigkeit, aber auch das Glücksempfinden über jedes gelungene Werk. Jede schöpferische Leistung, selbst wenn sie verneinen will (Dada!), wird ins Positive verkehrt und trägt den Ansatz zur Heilung in sich. Die Fauves folgten dem Beispiel Cézannes; Kandinsky rief der Theorie und rettete sich in die strenge Systematik des Bauhauses. Man braucht nicht Prophet zu sein, um festzustellen, daß auch dem Tachismus Wege offenstehen, die ihm erlauben, aus der überbordenden Subjektivität herauszutreten.

Eine erste Möglichkeit bietet sich in der Wahl und systematischen Verwendung der Mittel. Hans Hartung und Fritz Winter, die wesentlich vom Kandinsky des Blauen Reiters ausgingen, wissen darum. Ihr Ziel ist die unmittelbare Umsetzung der seelischen Schwingungen in formale Energie. Nicht immer entspricht der Wirkung der Spontaneität die Raschheit und Unmittelbarkeit der Verwirklichung. Wer weiß, ob der flüchtige Hauch eines impressionistischen Gedichts des früheren Rilke in Minuten, in Stunden oder Tagen entstanden ist? Das Als-ob gehört zu den schönsten Tricks und Triumphen des Künstlers. Die sinnvolle Verwendung und Kontrolle der Mittel trägt bereits ein Element der Ordnung und des Aufbaues in das Werk. Daß es kleckst und tropft, macht noch kein Bild; aber daß die gelenkten Zufälle zusammenspielen, kann weiter führen.

Es besteht die Möglichkeit, daß die Schrift sich verfestigt, daß nicht Vibration und Formenergie allein den Inhalt bedeuten; die Schrift kann über sich hinausweisen, zum Zeichen werden, zum Ideogramm. Der späte Klee ist diesen Weg gegangen. Er entwickelte ein metaphorisches Vokabular, das Geheimstes und bisher Ungesagtes bildhaft auszudrücken wußte. Miró ist ihm gefolgt. Als Katalane spricht er eine andere Sprache; sie besitzt nicht die weise Distanz und die serene Monumentalität Klees. Angriffiger, ungescheuter, handelt sie von Skurrilem, Grausamem und Groteskem. Sie schöpft aus der Zisterne des Unbewußten und windet allerhand tiefenpsychologisches Getier herauf.

Eine dritte und die vielleicht aktuellste Möglichkeit verfolgen Vieira da Silva, Philip Martin, einige junge Amerikaner, und in der Schweiz Fedier, Dessauges, Spiller. Diese Möglichkeit kann als Prozeß der qualitativen Anreicherung bezeichnet werden. Auch Klee hatte ihn gekannt. Abstrakt konzipierte Formen entwickeln oft ein ungewöhnliches Maß der Assoziationsfähigkeit. Sie mobilisieren die Phantasie des Betrachters und laden ihn ein, in seiner Vorstellung den Prozeß der Gestaltwerdung zu vollziehen und weiterzuführen. In der Intensität, mit welcher um die Phantasie des Betrachters geworben wird – nicht in der Richtung auf die Benennbarkeit –, liegt die besondere künstlerische Qualität. Das Bild will Gleichnis bleiben, für vieles stehen, aufrufen. Es scheut die letzte Vergegenständlichung und bleibt im Schwebezustand der Metamorphose.

Braque und Bonnard, beide keine Abstrakte, hoben die Welt des Sichtbaren durch Verwandlung und Sublimierung in einen solchen Zustand der Verzauberung, daß angesichts der Pracht ihrer Werke kein Betrachter mehr nach Benennbarkeit frägt. Die vielschichtige und verspannte Räumlichkeit der «Ateliers», die Braque zum Gleichnis modernen Raumempfindens macht, wird von Vieira da Silva vom Abstrakten her durch das Prinzip der qualitativen Anreicherung angestrebt. Ihre ungegenständlichen Raumkonstruktionen engagieren die Phantasie und Assoziationsfähigkeit des Betrachters derart, daß er förmlich in sie hineingezogen wird und sich in den Unheimlichkeiten Piranesis oder den Beklemmungen Kafkas gefangen fühlt.

Riopelle und Sam Francis assoziieren von ihren Flecken her ein pantheistisches Naturgefühl, das die künstlerische Essenz der «Nymphéas» von Monet oder die letzten Landschaften Bonnards bestimmt. Eine neue Gegenständlichkeit ist im Entstehen begriffen. Eine Gegenständlichkeit, die nicht der Welt des Sichtbaren entnommen ist, sondern als freie, gleichnishafte Schöpfung sich der Welt des Sichtbaren integriert.

4
Guy Dessauges, Komposition, 1954
Composition
Composition

Photo: Kurt Blum SWB, Bern