Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 43 (1992)

Heft: 3

Artikel: Tachismus : die grosse Mode unseres Jahrzehnts?

Autor: Bruderer, Iris

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-393897

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

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

IRIS BRUDERER

Tachismus – die grosse Mode unseres Jahrzehnts?

Innerhalb eines Jahrzehnts entwickelte sich der Tachismus in der Schweiz nach ersten zögernden Anfängen zu einer intensiven künstlerischen Strömung, die in der Kunstkritik heftige Emotionen hervorrief. Tachismus, dies umfasste zur Zeit der fünfziger Jahre nicht nur die schweizerische, sondern ebenso die amerikanische und französische ungegenständliche Malerei. Wie das Wort treffend charakterisiert, ist ein wesentlicher Aspekt der tachistischen Malerei der Farbfleck, der nicht mehr der Beschreibung einer umgrenzten Form gilt, sondern von formaler und gegenständlicher Bindung frei und losgelöst im Bild agiert. Einige der Schweizer Künstler kamen in Paris, andere durch Ausstellungen in der Schweiz mit dem Tachismus in Berührung. Gemeinsam war allen Tachisten die Verwendung einer abstrakten, expressiven und nichtgeometrischen Bildsprache[1].

Die Basis für den französischen Einfluss auf die Strömung des Tachismus[2] bildeten die Ausstellung von 1951 in der Galerie Facchetti in Paris und das Erscheinen des Buches «Un Art Autre» 1952 von Michel Tapié, das sowohl die Malerei von Dubuffet, Fautrier, Mathieu und Wols als auch die der Amerikaner in die künstlerische Auseinandersetzung miteinbezog[3]. Zudem erschien am 1. März 1954 in der monatlichen Beilage der Zeitschrift «Combat-Art» ein ganzseitiger Artikel des französischen Kunstkritikers Charles Estienne mit dem Schlagworttitel «Une Révolution: Le Tachisme», der in Paris einen heftigen begrifflichen Disput auslöste und die Auseinandersetzung um die neue Malweise schürte.

Die amerikanische Variante des Tachismus wird als «Action Painting» bezeichnet. Der Begriff, 1952 vom Kunstkritiker Harold Rosenberg geprägt und hauptsächlich für die Malweise von Jackson Pollock gebraucht, zielte auf den spontanen, unreflektierten Malablauf[4]. Der Maler erlebt sich als Inhalt, Thema und Sujet seiner Kunst. An die Stelle der überlieferten Vorlagen tritt die Transzendenz der schöpferischen Lust, das Bild wird zum Relikt dieses malerischen Ablaufs. «Wenn ich in meinem Bild bin», sagte Pollock, «bin ich mir nicht bewusst, was ich tue.» Die Betonung liegt dabei sowohl auf «meinem Bild» als auch auf der Unbewusstheit des Verfahrens. Die Unbewusstheit des Verfahrens und die neuartige Methode der Bildherstellung, die den Einsatz des ganzen Körpers erfordert, steht im Kontrast zur europäischen, vergleichsweise verinnerlichten Malweise.

Die Ausstellung «Tendances actuelles 3» 1955 in der Kunsthalle Bern, der schon zwei Ausstellungen mit Werken der «Ecole de Paris» vorausgegangen waren, nimmt in der schweizerischen Geschichte des Tachismus eine Schlüsselstellung ein. Zum ersten Mal konfrontierte der Konservator Arnold Rüdlinger Werke französischer infor-

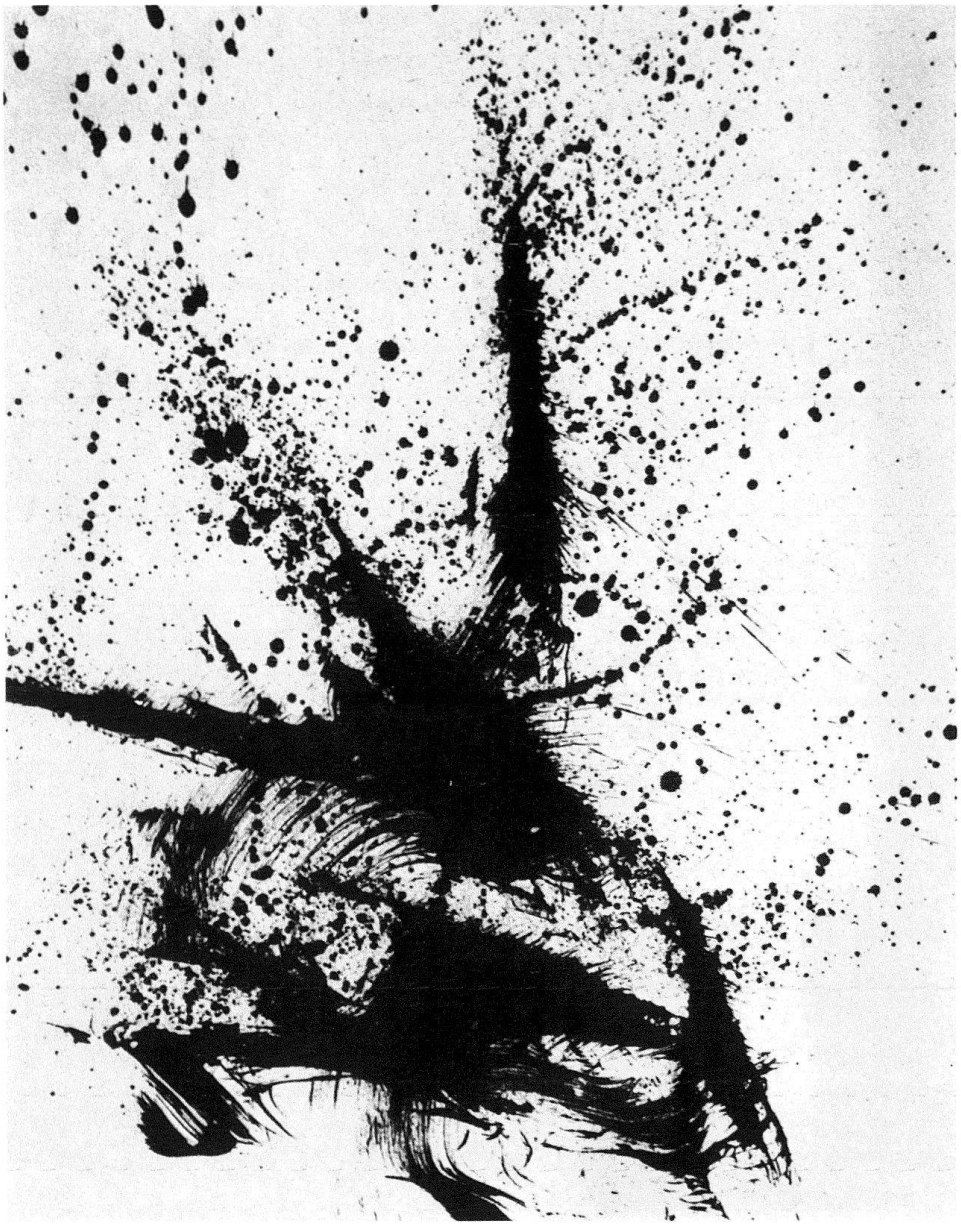
meller Maler mit Bildern amerikanischer Künstler und leitete damit einen wesentlichen Einflussbereich für die Strömung des schweizerischen Tachismus ein[5]. «In den vierziger Jahren traten plötzlich einige Künstler in Erscheinung, die sich durch die Eigenwilligkeit ihrer Zielsetzung auszeichneten. Rückblickend erkennt man, dass einige von ihnen – de Kooning und Pollock in New York, Tobey in Seattle, die Mitglieder der Pacific School in San Francisco – Probleme aufgegriffen hatten, die zur selben Zeit in Paris von Wols, Hartung, Michaux, Mathieu, Bryen und anderen diskutiert wurden [...]. Die bildende Kunst ist heute an einem Punkt angelangt, wo in Europa und Amerika eine Sprache gesprochen wird, die sich desselben Vokabulars bedient [...]. Ich möchte diese Sprache ‹Tachisme› nennen.»[6]

Die Rezeption wertete die Ausstellung einerseits als besonderen Verdienst des Konservators und bezeichnete Bern als Ort avantgardistischer Meinungsbildung, andererseits reagierte sie kritisch auf die Qualität der Bilder. «Was auf den Werken dieser Maler die Bildfläche füllt, scheint vollkommen ungebunden, losgelöst von einem Abzubildenden, losgelöst aber auch von jeder strengen Flächengesetzlichkeit: Striche und Kleckse durcheinander – sonst nichts.»[7] Abgesehen von Künstlern, die Michel Tapié und Charles Estienne in den Pariser Galerien gezeigt hatten, war diese schweizerische Ausstellung die erste grosse Übersicht, die eine «Orientierung über jene Tendenzen erlaubte, die vier Jahre später in der Bestandesaufnahme der Kasseler Dokumenta II alle anderen zu verdrängen und für sich allein geradezu den Zeitstil zu verkörpern schien».[8]

Mit zahlreichen Überraschungen für den Besucher wartete die Doppelausstellung «Jackson Pollock» / «Die neue amerikanische Malerei» in Basel auf. «Nicht nur kaum bekannte Namen, sondern auch Bildformen, die sich gegen europäische Traditionen wenden», verspricht die «National-Zeitung», «grosse Formate, Wandbildgrösse, eine Formensprache, die, sozusagen hallend wirkt ...»[9]

Unter der Leitung von Arnold Rüdlinger, der 1956 die Leitung der Basler Kunsthalle übernahm, wurde Basel zum zündenden Funken der amerikanischen Avantgarde. Jeder der 17 amerikanischen Künstler legitimierte sich als Träger eines neuen, völlig anders gearteten Raumgefühls. «*Der Verlust der Mitte* wird ins Positive verkehrt», schrieb Rüdlinger, «denn in der unüberschaubaren Weite des amerikanischen Raumes gibt es keine Mitte [...]. Vielleicht ist es die Geste, diese unerhört grosse und freie Gebärde, die den Europäer zuerst frappiert. Ihre Faszination entspricht der Faszination des Kontinents.»[10]

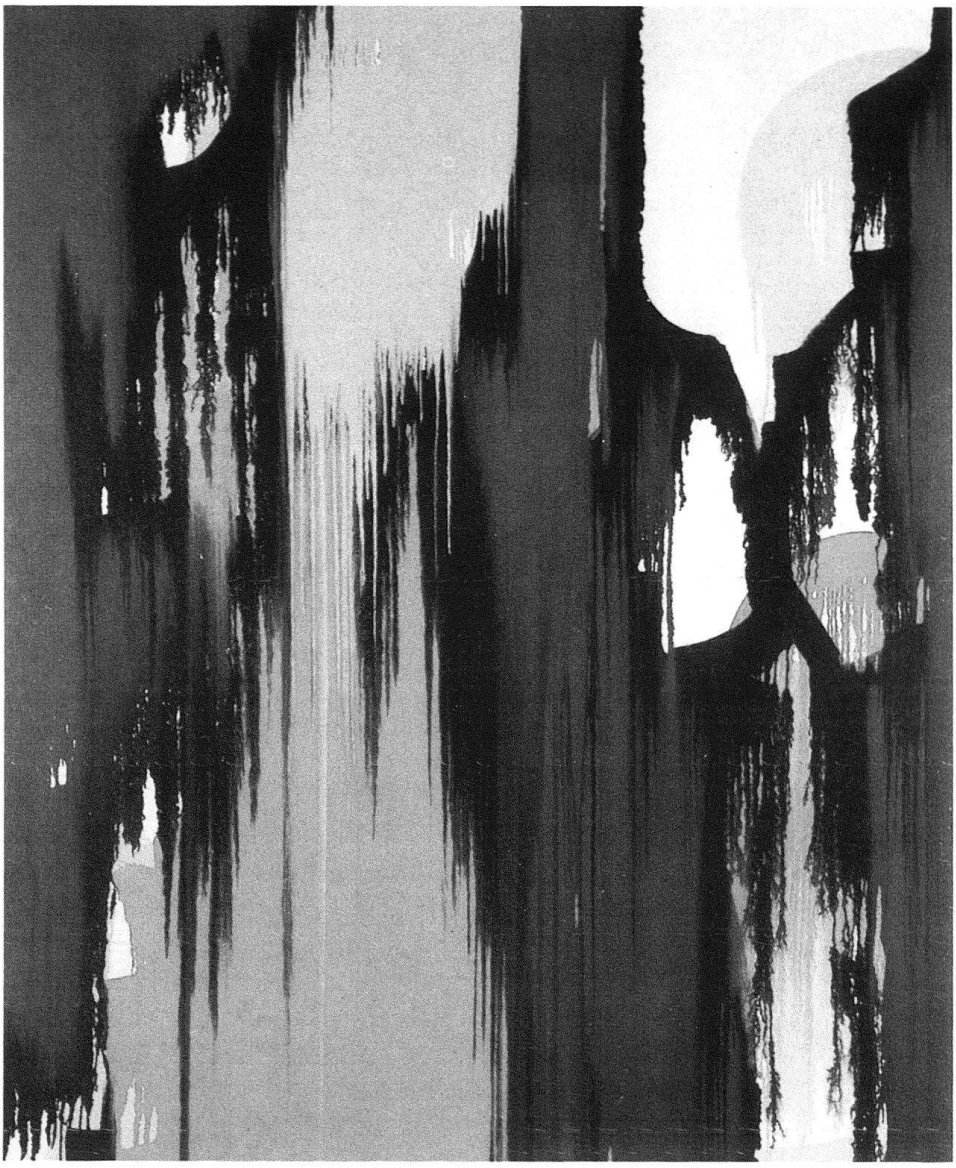
Diese Wanderausstellung wies die für die damalige Zeit ausserordentlich hohe Zahl von über 4000 Besuchern auf und stiess auch in der Kunstkritik auf rege Diskussion. Ein Schwerpunkt der Rezeption lag vor allem in der Thematisierung der grossartigen Raumfülle, die als Inbegriff Amerikas gewertet wurde. «Diese junge amerikanische Malerei fasziniert den Europäer durch ihre pointierte und impulsive Art und durch die ungeheuer grosse und freie Gebärde. Diese Bilder sind so gross und weit wie Amerika selbst.»[11] Die grossen Bildformate beeindruckten Kritiker wie Künstler. «Wenn nicht gerade für



1 Louis Paul Favre, ohne Titel, 1957/58, Tusche auf Papier, 50×65 cm.

alle, so gilt doch für viele Maler die Regel: Je grösser die Leinwand, desto stärker das Bild», schrieb die Basler Arbeiterzeitung und folgerte: «Das äussere Format, die gewaltigen Dimensionen der Leinwände wirken schon unalltäglich, um nicht zu sagen revolutionär [...]» Die Amerikabegeisterung Rüdlingers hatte die Erwerbungen amerikanischer Bilder zur Folge, die die Schweiz in eine Vorrangstellung innerhalb Europas brachte [12].

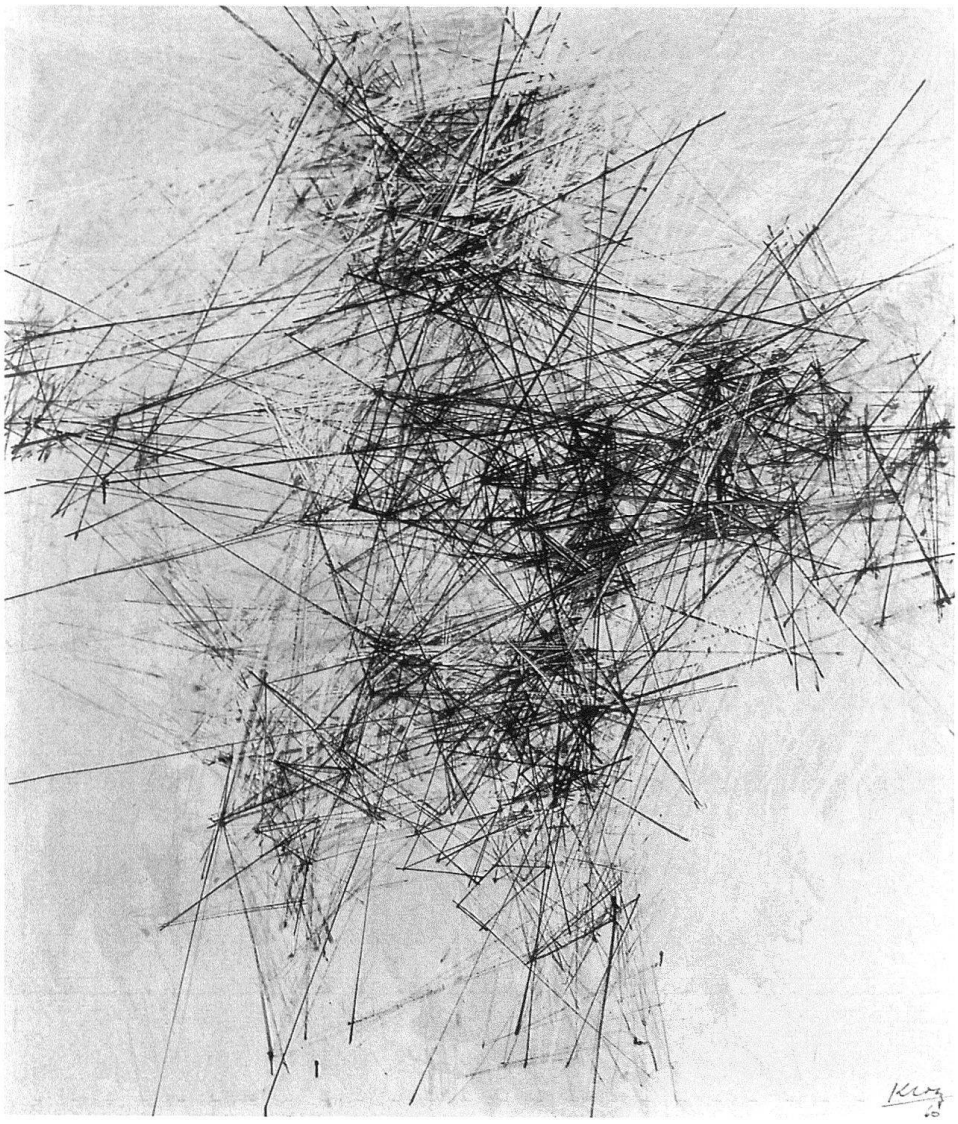
Der tachistische Einbruch, der durch die Ausstellungen französischer und amerikanischer Künstler erfolgte, blieb nicht ohne Einfluss auf die Schweizer Künstler. «Schwerlich konnte ihm ein Maler reaktionslos gegenüberstehen.» [13] Der Wechsel in der Textur, der nur scheinbar äusserlich war, hatte tiefgründige Ursachen. Das neue Prozedere des Giessens und Spritzens der Farbe auf die Leinwand brachte automatisch eine Bereicherung der Formen mit sich und hatte eine subtile Abstufung und Differenzierung des Farbflecks zur



2 Franz Fédier, Zwei Figuren, 1960, Kunstharzfarbe auf Leinwand, 195×162 cm.

Folge. Gemeinsam war den neuen Werken mit ihren strichhaften, fleckigen oder wolkig-diffusen Formelementen und ihrer mehr graphisch-dynamischen als architekturhaften Bauweise der Gegensatz zur geometrischen Abstraktion.

Sichtbare Reaktionen im bildnerischen Ausdruck erfolgten nach einer Zeitspanne von ein bis zwei Jahren in der Ausstellung «Die Zeichnung im Schaffen jüngerer Schweizer Maler und Bildhauer», die im Herbst 1957 in der Kunsthalle Bern stattfand. So fielen die Arbeiten der Maler Pierre Favre, Franz Fedier, Rolf Iseli und Charles Rollier durch ihr tachistisches Konzept auf, und die folgenden Jahre brachten auch eine weitere Befreiung im Werk von Franz Fedier. Zu dieser Zeit lebten viele der tachistischen Maler dauernd oder zumindest für einige Jahre in Paris und begegneten in Galerien der neuen Kunst der Avantgarde. Andere wurden durch Ausstellungen in der Schweiz oder durch Kunstzeitschriften (z.B. Helen Dahm) mit der freien gestuellen Malerei konfrontiert. Einige wenige unter ihnen, so



3 Lenz Klotz, geh sparsam damit um, 1960, Öl auf Leinwand, 120×105 cm.

der Maler Hugo Weber, verbrachten einige Jahre in den USA und wurden direkt von Pollocks Arbeitsweise inspiriert.

Die Arbeiten von Lenz Klotz in der Ausstellung «Die Zeichnung» von 1957 weisen auf das Problem der Bewältigung der weissen Bildfläche hin. Sie wird zum Ausgangspunkt und zur Orientierung für den Einsatz der reinen, präzisen Linie. Die freie, improvisatorische Schreibgestik bringt alle Schattierungen psychischer Automatismen zum Ausdruck, schafft Formen mit ihren vielfältigen Überlagerungen und Verstrebungen. Knotige Bündel verdichten die räumliche Textur. Die Insistenz auf bestimmte Zentren konzentriert sich auf die Bildmitte, drängt sich an die Ränder oder in die Ecken. Der tektonischen Straffheit steht die dynamische Energie gegenüber, der dichten Fülle die weite Leere. Mit scheinbar unkontrollierten Geflechten wird die Fläche des Papiers durchfahren, und teilweise mit dem Radiergummi geglättete Flächen hinterlegen die fast eingekratzten, harten Linienzüge und Kringel.

1957 erhält der dreiundzwanzigjährige Maler Rolf Iseli das Eidgenössische Kunststipendium für die im Jahre 1956 entstandenen Zeichnungen. Die Konfrontation mit den Bildern von Wols in der Ausstellung «Tendances actuelles 3» und die Begegnung mit Sam Francis in Paris hatten seine Arbeitsweise entscheidend beeinflusst. Sie bewirkten in erster Linie einen Rückzug auf das eigenständig kleinformatige Schaffen grafischer Art, das sich in sensiblen Bleistiftzeichnungen äusserte. In den folgenden Jahren verstärkte sich in seiner Malerei zusehends die Tendenz zur Monochromie, der anfänglich pastose Farbauftrag wurde geschmeidiger und flüssiger. Das Hauptproblem, das sich für Rolf Iseli in jenen Jahren stellte, war die Raumhaltigkeit der Farbe ohne Zuhilfenahme formaler oder perspektivischer Hilfsmittel. Die Kunstkritik würdigte im Gegensatz zu Werken anderer Tachisten seine Arbeiten uneingeschränkt: «Der Berner Rolf Iseli, der Radikalste unter den Tachisten, dessen Bilder aussehen wie vielschichtig gebrauchte Paletten, hat eine ungemein farbige Sensibilität und hat einen geistigen Ernst und innere Heiterkeit, womit er den Besten am andern Ende die Hand reicht.» [14]

Wilfried Moser, seit 1945 wohnhaft in Paris, wurde an Ort und Stelle mit den neuesten künstlerischen Strömungen der Nachkriegszeit konfrontiert. Unter diesem Eindruck begann er ab 1952 tachistisch zu malen und stellte in der Folge in verschiedenen Galerien in Paris aus. Auf einem einheitlich getönten Bildgrund verdichten sich einzelne Flächen und Linien und nehmen geometrischen Formen angenäherte Züge an. Schraffierungen und vage gemusterte Partien kontrastieren mit Flächen, die mit breitem Pinselstrich gemalt sind. In den Werken der Jahre zwischen 1957 und 1960 zeigt sich der Höhepunkt der Auseinandersetzung Mosers mit der französischen Malkultur. Das Bestreben um Raumtiefe wird in einer kontrastreichen Farbwahl und einer Turbulenz der Pinselführung ausgedrückt und das sensible perlmutterfarbene Schimmern der Farboberfläche weicht einem streifenartig gesetzten Hell–Dunkelkontrast.

Die Ausstellung «Ungegenständliche Malerei in der Schweiz», die 1957 in Neuenburg gezeigt wurde, vereinigte in einer Gesamtschau alle damals bekannten abstrakt malenden Künstler. «Sie war spannend wie ein Roman und lehrreich wie ein Schulbuch», schrieb Georg Schmidt in der Einleitung. 68 Künstler, geometrische und gestische, zeigten einen ersten umfassenden Überblick über die Entwicklung der abstrakten Kunst seit 1945 in der Schweiz. «Unbestreitbare Tatsache jedoch bleibt, dass der Tachismus für jeden Freund der modernen Malerei das entscheidende Problem ist, das dringend eine Antwort erheischt», so Georg Schmidt weiter. «Ob es uns gefällt oder nicht, es ist eine simple statistische Tatsache, dass der Tachismus – in allen seinen radikaleren und gemässigteren Spielarten – heute die über die ganze westliche Welt hin verbreitetste Sprache der zeitgenössischen Malerei ist.

Wie ein Ölfleck hat seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges der Tachismus über die Ozeane sich ausgedehnt. Man trägt heute Tachismus: in Paris, Berlin, Mailand, Tokio, New York, São Paulo, Bern – ja sogar in Zürich, der Hochburg des Priestertums der *Konkreten*

4 Rolf Iseli, Komposition, 1957, Feder-Pinsel-Zeichnung mit schwarzer Tusche und Aquarelltönen, 48×62,5 cm.

Kunst. Also: der Tachismus – die grosse Mode unseres Jahrzehnts? Ganz gewiss!»

Wie reagierte das Publikum auf diese experimentierfreudige Ausstellung? «Dichtgedrängt harrte die Menge der Besucher, selbst im Treppenhaus waren Lautsprecher angebracht [...], hatte doch die historische Stunde für die modernste Kunst nun auch bei uns geschlagen», meinte der «Landbote» in Winterthur. In den Rezensionen spannte sich ein grosser Bogen von Ablehnung bis hin zu enthusiastischer Begeisterung. «Manchmal greift sich der Betrachter an den Kopf, wenn er unter einer Unverständlichkeit den währschaften Namen eines Mannes liest, der bis anhin recht und brav seine Landschaftsbilder malte und nun glaubt, aktueller zu sein, wenn er die gleichen Landschaften am Schluss einfach mit einem Schwamm überwischt [...]. Der Tachismus ist eine Phase in der Krise, welche die Kunst heute durchmachen muss», meinte das «St. Galler Tagblatt».

Bereits in der Winterthurer Ausstellung wurden Stimmen laut über die Flut epigonenhaft tachistischer Werke. Der Kunstkritiker Fritz Laufer stellte schon auf dem Höhepunkt der tachistischen Welle Ermüdungserscheinungen fest. Manuel Gasser schrieb in der Zeitschrift «DU»: «Werden sie durchhalten? Ich gestehe, dass auch mir angst und bang wird, dass ein Rolf Iseli nun zehn, zwanzig oder vierzig Jahre lang delikate farbige Flecken auf ebenso delikat präparierte Gründe setzen, dass ein Samuel Buri ebensolange wilde Farbfeuerwerke auf überdimensionierte Leinwände schleudern wird.» [15]

In der Tat begannen sich viele der tachistischen Künstler nach 1960 zu verändern. Wilfried Moser brach zu neuen Werken auf, in denen neue Raumgefüge mit Menschenfiguren korrespondieren. Helen Dahm gestaltete ab 1964 ihre Werke neu und gegenständlicher,

die Zeichnungen von Lenz Klotz wurden fragiler, transparenter, lichte Verstrebungen sind in ein Gewirr komplexer Situationen verwickelt. Der Maler Rolf Iseli suchte sich eine neue Umgebung im Burgund und wandte sich vorerst wieder graphischen Arbeiten zu.

Eine Analyse des schweizerischen Tachismus gestaltet sich insofern schwierig, als die tachistischen Maler auf den ersten Blick wenig Gemeinsamkeiten aufweisen. Die von Alter, Herkunft und Ausbildung her unterschiedlichen Maler gleichen im Beharren auf individueller Eigenständigkeit der älteren Generation der Konstruktivisten. Der Weg zur freien tachistischen Malerei jedoch war für jeden einzelnen ein anderer, die gesteckten Ziele verschieden, und auch die späteren Entwicklungen waren für jeden einzelnen ganz anders.

Dass innerhalb der tachistischen Strömung auch deutliche Gemeinsamkeiten vorlagen, machte vorerst die Ausstellung «Beginn des Tachismus in der Schweiz» von 1978 im Kunsthaus Zürich deutlich[16]. Gemeinsam ist allen tachistischen Malern die Ablehnung der Glätte und Starre des Geometrischen. Die Farbe ergiesst sich in Strudeln über die Leinwand und erhält ihre sinnliche Konsistenz zurück. Duktus und Mischung der Farbtöne sind wieder im Gebrauch, die Farbe taucht in Schichten und Überlagerungen auf. Jeder Künstler destillierte aus seinen Eindrücken andere Essenzen und verarbeitete auf seine Weise den französischen oder amerikanischen Impuls.

Überblickt man die Rezensionen innerhalb des untersuchten Jahrzehnts, stellt man ein Überwiegen der Negativ-Kritiken fest, und man erhebt mit Recht die Frage, warum Rezeption und wissenschaftliche Interpretation solche Mühe mit tachistischen Bildern bekunden.

Schon zu Beginn der tachistischen Strömung beklagte sich ein Rezensent über die Schwierigkeit, Worte für abstrakte Bilder zu finden. «Fast scheint es, als führten die heutigen Abstrakten eine delikate Rache am Kunstschriftsteller im Schilde; sie machen es ihm schwierig, Worte für das Namenlose ihrer Kunstübung zu finden», schreibt Max Vogt 1952[17].

Bei der vor-abstrakten Kunst wurde durch die Gegenständlichkeit eine Verständnishilfe geliefert. Sobald jedoch, wie im Extremfall der tachistischen Malerei, jeder reale, benennbare Gegenstand scheinbar eliminiert war, wurde der Zugang zum Bild erheblich erschwert. Der alte Streit zwischen der Wertung gegenständlicher und ungegenständlicher Kunst war durch die tachistische Strömung erneut heraufbeschworen worden.

Viele Kritiker wichen dem Problem einer adäquaten Terminologie durch eine Wortwahl aus, die auf kunstfremden Begriffen basierte. Mit Vorliebe wurde auf das Vokabular der Musiktheorie zurückgegriffen und «Malen mit Musizieren» verglichen, da sich beide Medien, sowohl von der Seite des Machens als auch des Rezipierens wie «Schauen und Anhören», vergleichen liessen. Formulierungen wie «Komposition», «Farbrhythmus», «Farbtakte», «Improvisation» und «Bewegungen eines Tänzers» wurden seit Kandinsky auch in der Malerei verwendet[18]. Mit der Verschmelzung von Form, Farbe und Inhalt wurde diese Verwandtschaft auf die Spitze getrieben. Je näher sich das Bild der informellen Richtung näherte, um so schwie-

5 Wilfrid Moser, Mistral à St. Remis 366, 1957, Öl auf Leinwand, 81×100 cm.

riger liessen sich optisch isolierbare Bildelemente herauslösen. Jede Einzelheit verschwamm innerhalb des Ganzen, weder Auge noch Bildanalyse konnten klar Abgegrenztes feststellen und erschwerten den bildnerischen Kommentar[19].

Die tachistische Strömung war somit nicht nur eine Herausforderung für das ungewohnte Auge des Betrachters, sie stellte auch die Kunstkritik auf eine harte Probe. Das Problem der Bildübersetzung in Sprache wurde neu thematisiert, da von Betrachter und Kritiker nicht nur neue Wahrnehmungsfähigkeit, sondern auch neue Wortkunst verlangt wurde. «In jedem Falle», so Francis Ponge, der französische Dichter, «ist gute Malerei diejenige, über die man mit allen Versuchen, etwas zu sagen, niemals etwas Befriedigendes wird sagen können [...]. Gibt es Worte für die Malerei?»

Résumé

L'espace d'une décennie, le tachisme s'impose en Suisse comme l'un des courants artistiques les plus vivants des années cinquante, suscitant des réactions passionnées de la part des critiques. Cette peinture expressive–abstraite est caractérisée par un emploi spontané de la «tache» de couleur; abandonnant la définition de la forme, celle-ci agit dans l'espace de la toile, libérée de toute contrainte formelle et figurative. C'est à Paris, ou lors d'importantes expositions organisées en Suisse, que de jeunes peintres suisses [Rolf Iseli, Franz Fedier, Wilfried Moser, etc.] se familiarisent avec le tachisme. Ces artistes ont en commun l'utilisation d'un langage pictural abstrait, expressif et non-géométrique.

Riassunto

Nell'arco di un decennio si sviluppò in Svizzera il tachisme, che dopo inizi incerti si attestò come vivace corrente pittorica provo-

cando forti reazioni da parte della critica d'arte. Per tachisme si intende il movimento artistico che negli anni Cinquanta interessò non solo la pittura informale svizzera, ma anche americana e francese. Come il termine stesso precisa, la macchia di colore costituisce un aspetto essenziale del tachisme; essa non serve più alla definizione di una forma, ma agisce nel dipinto libera da ogni legame formale e oggettivo. Alcuni artisti svizzeri vennero in contatto col tachisme a Parigi, altri attraverso mostre in Svizzera. Comune a tutti i tachisti era il ricorso a un linguaggio pittorico astratto, espressivo e privo di elementi geometrici.

Anmerkungen

[1] Der Text basiert weitgehend auf der Lizentiatsarbeit *«Studien zum Tachismus in der Schweiz – Ein Kapitel Kunstkritik»*, die von der Verfasserin 1989 an der Universität Zürich eingereicht wurde. Für weiterführende Literatur vgl. u.a.: HANS A. LÜTHY/HANS JÖRG HEUSSER, *Kunst in der Schweiz 1890–1980*, Zürich 1983; *Art press 127* und *Les années 50*, Ausstellungskatalog, Paris 1988; FRASCINA FRANCIS, *Pollock and after. The critical debate*, London 1985; GABRIELE LUEG, *Studien zur Malerei des deutschen Informel*, Diss. Phil. I, Aachen 1983; ULRICH SAXER, *Publizistische Kunstberichterstattung im Kanton Zürich*, ZAK, Bd. 39, Zürich 1982; WILLI ROTZLER, *Konstruktion und Geste, Schweizer Kunst der 50er Jahre*, Schaffhausen 1986; MARCEL BAUMGARTNER, *L'Art pour L'Aare*, Bern 1984; GOTTFRIED BOEHM, *Was heisst Interpretation*, in: *Kunstgeschichte – aber wie?*, Berlin 1989.

[2] Der Ausdruck Tachismus wurde 1951 von Pierre Guégin, einem Verteidiger der geometrischen Abstraktion, anlässlich eines Kongresses in Menton gebraucht.

[3] MICHEL TAPIÉ, *Un Art Autre*, Paris 1952.

[4] HAROLD ROSENBERG, *Action painting: A decade of distortion*, in: *Art News*, Nr. 8, New York 1962.

[5] Unter dem Begriff Tachismus wurden neun Maler verschiedener Nationalität einander gegenübergestellt: Die Franzosen Camille Bryen, Georges Mathieu und Henri Michaux, die Amerikaner Sam Francis, Jackson Pollock und Mark Tobey; der Kanadier Jean-Paul Riopelle, der Italiener Tancredi und der Deutsch–Franzose Wols (Otto Wolfgang Schulz).

[6] ARNOLD RÜDLINGER, Ausstellungskatalog, Bern 1955.

[7] PETER WEGELIN, in: St. Galler Tagblatt. Ohne Datum.

[8] FRANZ MEIER, in: Ausstellungskatalog *Sam Francis*, Kunsthalle Bern 1960.

[9] Hinweis auf die Vernissage, in der «National-Zeitung», Basel 19. April 1958.

[10] ARNOLD RÜDLINGER, Ausstellungskatalog, Basel 1958.

[11] - ay- in: «Basler Nachrichten», 21. April 1958.

[12] HONISCH/JENSEN (Hrsg.), *Amerikanische Kunst von 1945 bis heute*, Köln 1976.

[13] MARCEL BAUMGARTNER, *L'art pour l'Aare*, Bern 1984. Der Maler Franz Fedier bestätigte in einem Interview vom April 1989 den grossen Einfluss der damals gezeigten Ausstellungen auf die Arbeitsweise der Schweizer Künstler.

[14] GEORG SCHMIDT, in: Ausstellungskatalog Winterthur 1958, unpaginiert.

[15] MANUEL GASSER, *Die dunklen Pferde*, in: Augustnummer der Zeitschrift *«DU»*, 1959.

[16] TINA GRÜTTER, in: Ausstellungskatalog *Beginn des Tachismus in der Schweiz*, Zürich 1978.

[17] MAX VOGT, in: Neue Zürcher Zeitung, 7. Dezember 1952. Siehe auch: GEORG SCHMIDT, *Umgang mit Kunst*, Olten 1966.

[18] GABRIELE LUEG, *Studien zur Malerei des deutschen Informel*, Diss. Phil., Aachen 1983.

[19] GOTTFRIED BOEHM, *Was heisst Interpretation?* in: *Kunstgeschichte – aber wie?*, Berlin 1989.

Abbildungsnachweis

1, 2: Beginn des Tachismus in der Schweiz, Katalog Kunsthaus Zürich 1978. – 3–5: Schweiz. Institut für Kunstwissenschaft, Zürich.

Adresse der Autorin

Iris Bruderer, lic. phil. I, Kunsthistorikerin, Rohnen, 9414 Schachen AR