

Kunst und Kunstvermittlung : die freie Abstraktion der 1950er Jahre : Paris - New York und die Schweiz

Autor(en): **Meyenburg-Campell, Bettina von**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera**

Band (Jahr): **52 (2001)**

Heft 2: **Abstrakte Malerei der 1950er Jahre = La peinture abstraite des années 1950 = La pittura astratta degli anni '50**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-394176>

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.

Kunst und Kunstvermittlung Die freie Abstraktion der 1950er Jahre: Paris–New York und die Schweiz

In der Nachkriegszeit erwachte Paris rasch wieder zur Kulturmetropole der westlichen Welt. In monumentalen Einzelausstellungen der aus dem Exil zurückgekehrten Meister der klassischen Moderne, von Henri Matisse, Fernand Léger, Max Ernst, Marc Chagall u. a., erblühte Paris in neuem Glanz. In der kulturellen Entwicklung der fünfziger Jahre kam es zum Bruch mit der klassischen Moderne der Vorkriegszeit. Die in der Zeit des Zweiten Weltkrieges gesammelten Erfahrungen setzten die politischen wie die sozialen, ganz besonders aber die geistigen Koordinaten ausser Kurs. Die eigene Identität kam ins Wanken. In dieser Phase der Ratlosigkeit, in der sich zwar der Drang nach Innovation ungestüm meldete, bot sich der französische Existentialismus als geistige Nahrung hilfreich an. Halt mochte auch die Suche nach der eigenen Handschrift bieten, mit ganz an die Persönlichkeit gebundenen Formulierungen. Von weit her reisten die Kunstschaffenden an, um im Klima der französischen Kapitale sich frisch zu orientieren.

Neuanfang in der Ecole de Paris

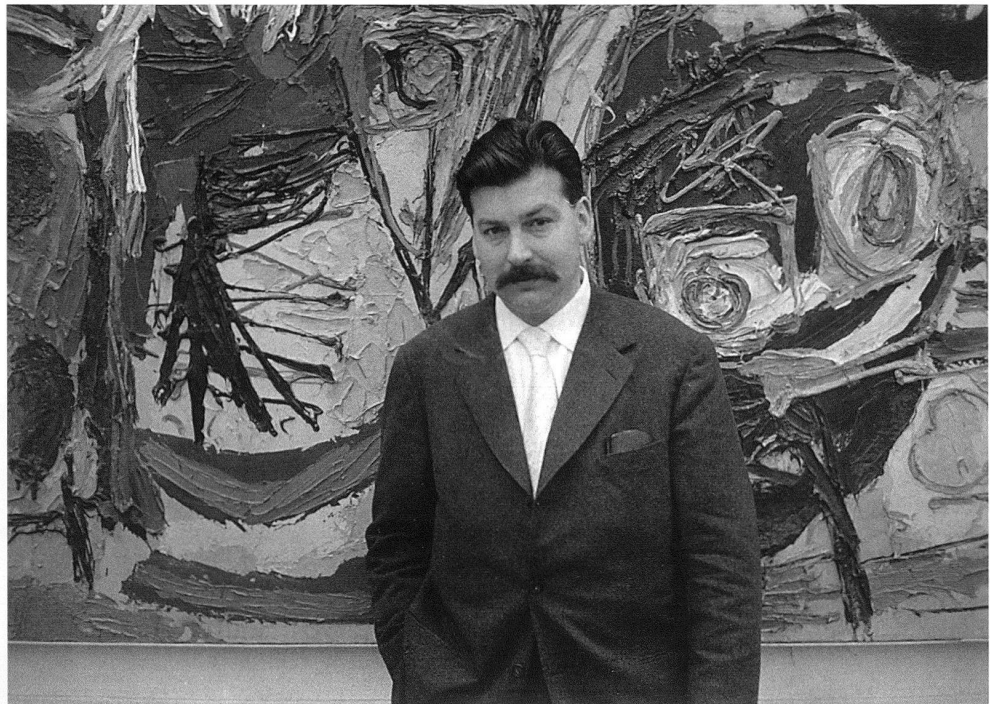
Im Umkreis der Ecole de Paris waren erlernbare Konstruktions- und Kompositionsgesetze suspekt geworden. Dort regten sich nun die neuen Kräfte. Die Frage «figuration ou abstraction?» bewegte die Gemüter, genauer noch das Problem «abstraction figurative ou non-figurative?», d. h. galt in der Malerei ein abstrahierendes Verfahren, das noch vom Gegenständlichen ausging und nur den Anschein einer abstrakten Komposition erweckte, oder handelte es sich um reine Abstraktion? Deren Anschauung bewegte sich in einer Formenwelt, die mit den Formen der sicht- und erfahrbaren Umwelt «nichts oder höchstens im Sinne eines Gleichnisses zu tun hat.»¹ Unter den neu sich regenden Kräften in der Ecole de Paris fehlte grundsätzlich die Bereitschaft, das Erbe der traditionellen französischen Malerei weiter zu tragen, ja man versuchte gar, sich gänzlich von ihr abzusetzen. Deren rhythmische Bildraumgliederung mit der Farbe als



dem Äquivalent von Licht, Luft, Raum und Natur genügte nicht mehr zur Wiedergabe eines seelisch künstlerischen Erlebnisses. Zwar gingen manche Künstler noch von solchen Grundsätzen und dem anschaulichen Erleben aus, transportierten das Gegenständliche jedoch so weit in die Abstraktion, dass es im Endergebnis in die unmittelbare Nähe der abstrakten Malerei rückte.² Die in Paris tätigen Vertreter der niederländisch-skandinavischen

1 Arnold Rüdlinger, Foto von Maria Netter. – Der junge Schweizer Ausstellungsmacher, ab 1946 Leiter der Kunsthalle Bern und ab 1955 der Kunsthalle Basel, setzte sich in seiner Ausstellungstätigkeit intensiv mit den internationalen aktuellen Tendenzen auseinander.

2 Karel Appel, 1959, Foto von Maria Netter. – Appel war einer der wichtigsten Vertreter der niederländisch-skandinavischen Künstlervereinigung «Cobra», die ihre eigenen neuen Mythen suchten.



Künstlervereinigung Cobra, mit Karel Appel (Abb. 2) und Asger Jorn als deren wichtigste Vertreter, lehnten sich mit ihrer abstrakt-expressionistischen Malweise gegen die geschmackvolle Schönmalerei der französischen Schule auf. Künstler wie Victor Vasarely und Auguste Herbin gaben mit ihrem Schaffen dem geometrischen Konstruktivismus neuen Aufwind. Der Russe Serge Poliakoff (Abb. 3) und der Däne Richard Mortensen gingen ebenfalls gestalterische Disziplinen mit neuer Sensibilität an. Wieder andere wie Hans Hartung und Pierre Soulages gehörten mit ihrer von fernöstlicher Kalligrafie inspirierten Pinselschrift zu den gestischen Malern *avant la lettre*, und Yves Klein malte in Mailand seine monochromen Bilder, die 1956 bei Colette Allendy in Paris zu sehen waren. Nicht zuletzt arbeiteten junge amerikanische Stipendiaten in Paris bewusst frei von europäischem Einfluss.³ Deren Malerei verströmte mehr Kraft und Energie, als es die französische Malkultur zu vermitteln vermochte. Der gemeinsame Nenner in diesem Konglomerat künstlerischen Schaffens lautete: Neuanfang jenseits aller Konventionen und Traditionen.

Galeristen und Schriftsteller

Das Spannungsverhältnis unter den einander oft rebellisch gegenüberstehenden Malrichtungen entsprach der Vielfalt künstlerischer Nationalitäten und starker Persönlichkeiten. Eine Hand voll Galeristen, die sich ihrerseits zu den Aussenseitern zählten, vermittelten den Verkauf der nonkonformistischen Werke. Allen voran die beiden Kunsthändler und Wort-

führer der neuen Bewegung Charles Estienne und Michel Tapié sowie die Galeristen René Drouin, Paul Facchetti, Denise René und Georges Duthuit, der Schwiegersohn von Henri Matisse. Auch die Intellektuellen jener Zeit meldeten sich zu Wort im Diskurs über Kunst und Künstler; etwa in der Zeitschrift *Lettres françaises* und in der literarischen Form von Essays. Ein Schweizer Verleger namens François Lachenal reagierte hellhörig auf diesen Zeitgeist, Literatur mit Kunst zu verbinden. Für seinen Genfer Verlag *Les trois collines* schrieben Paul Eluard, Jean Paulhan, Michel Leiris, Georges Limbourg, Douglas Cooper und Georges Duthuit. Das Hauptwerk über die aktuellen Tendenzen verfasste der in Paris domizilierte Michel Tapié. Im Dezember 1952 veröffentlichte er sein Buch *Un art autre*. Das *Andere* in der Kunst komme dort zum Ausdruck, schrieb er, wo es sich von der traditionellen Ecole de Paris abspalte. Gestaltungsprinzip sei das Element der Verweigerung, Strategie die *Nicht-Form* des Materials. Als Künstlertyp sah er das nicht entschiedene, spontan verfahrenende, eng an das Emotionale gebundene Subjekt.

Un art autre

Bereits im Februar 1952 hatte Michel Tapié in der Galerie Paul Facchetti anlässlich der Ausstellung *Signifiants de l'informel* den Ausdruck «Informel» für jene Malweise geprägt, die sich gegen elaborierte Denk- und Erfahrungsweisen richtete, ein Widerstand, der dem Dada-Phänomen der zwanziger Jahre zu vergleichen wäre. Dem *Anderen* in der Kunst entsprechen-

de Strategien traten etwa in den pastosen Farb- und Malschichten eines Jean Fautrier auf, meinte er, in der archaisch anmutenden Formensprache eines Jean Dubuffet oder in den amorphen Gestaltungen eines Wols. Auch die automatisierte, zart kalligrafische Zeichensprache des Belgiers Henri Michaux stand für das Informel sowie die auf das junge Amerika hinweisende, heftig bewegte Aktionsmalerei eines Georges Mathieu (Abb. 4). Michel Tapié wusste bereits von den neuen Experimenten in den USA, wo eine kleine Künstlerschar ihren eigenen Amerikanismus zu entdecken begann. Mit der Schau *Signifiants de l'informel* gab Tapié mit Werken von Jackson Pollock (Abb. 5), Willem de Kooning und Arshile Gorky den entscheidenden Anstoss zur Diskussion Paris-New York.

Die Ecole de Paris im Sog der transatlantischen Erneuerung

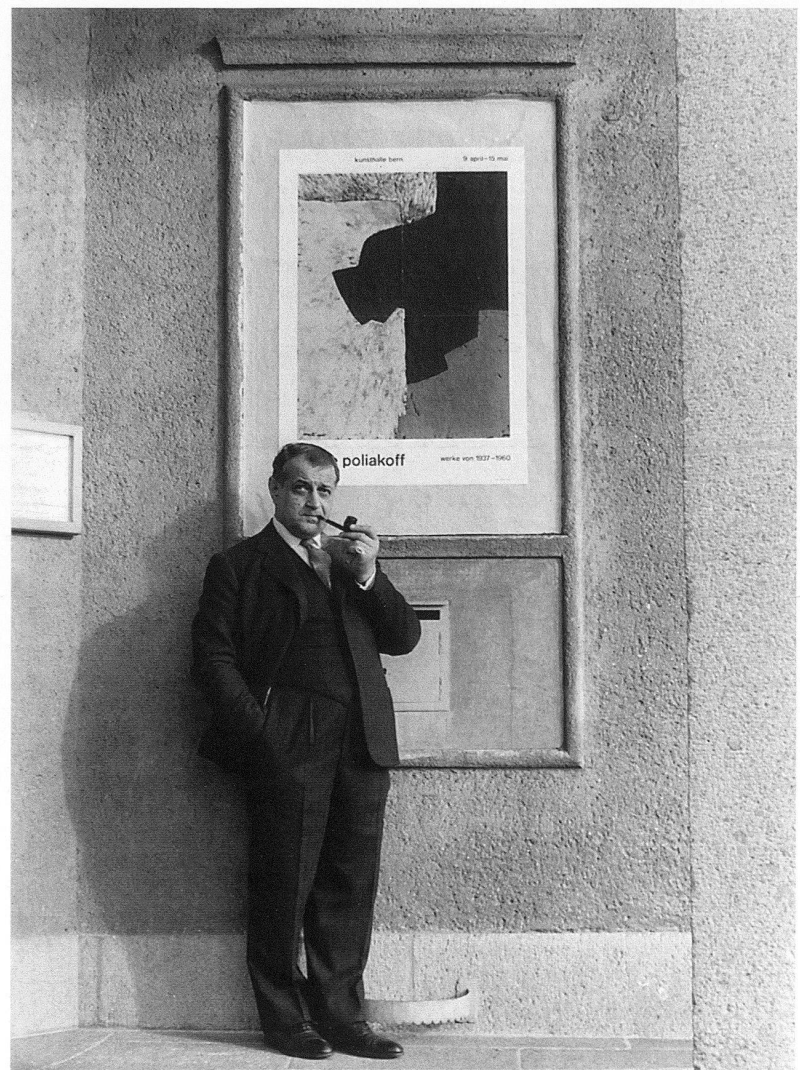
Wohl als einer der ersten europäischen Künstler nahm Georges Mathieu die dem Pariser Informel verwandten künstlerischen Tendenzen in den USA wahr.⁴ Bereits 1946 startete er eine zwar gescheiterte Initiative zu einer Ausstellung mit einer Konfrontation europäischer mit amerikanischer Avantgarde. Zwei Jahre später, an der Biennale in Venedig, zeigte das offizielle Amerika noch keine Avantgarde. Europa reagierte gelangweilt auf den amerikanischen Pavillon, während die ganz in der Nähe zur Schau gestellte Sammlung der kurz zuvor in Venedig niedergelassenen, amerikanischen Kunsthändlerin Peggy Guggenheim für Aufregung sorgte. Immerhin sah man bei ihr Exponate von William Baziot, Alexander Calder, Arshile Gorky, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Mark Rothko und Clifford Still, eine höchst bemerkenswerte Ansammlung von Künstlernamen, deren Werke im Anschluss an Venedig auch noch in Florenz und Mailand gezeigt wurden. Jackson Pollocks «dripping paintings» erweckten ihrer Größe und Technik wegen spezielle Aufmerksamkeit. Auch in der 1950 von Willem Sandberg im Städtischen Museum in Amsterdam organisierten Ausstellung *Amerika schildert* sprach man meist von den Werken Pollocks, und jenes Museum erwarb da sein erstes Bild von diesem Künstler. Ein Jahr später gelang in Paris eine wichtige Schau amerikanischer Avantgarde. In der Galerie Nina Dausset inszenierte Georges Mathieu mit Hilfe von Michel Tapié eine Ausstellung unter dem provozierenden Titel *Véhémences confrontées*. Neben Werken des Franzosen Camille Bryen und der Deutschen Hans Hartung und Wols erschienen Exponate von den Amerikanern Jackson Pollock und Willem de Kooning,

nebst solchen des in Paris niedergelassenen Kanadiers Jean-Paul Riopelle. Nachdem die Eroberung des Alten Kontinents bis anhin eher schleichend vorangegangen war, begannen nun europäische Museumskuratoren, u. a. René Wehrli vom Kunsthaus Zürich, ihr Interesse an Amerika anzumelden, allerdings vorwiegend dann, wenn das Museum of Modern Art in New York eine Wanderausstellung auf Reisen sandte. Die Auswahl der Werke bestand dann meist in einer Übersicht über das offizielle künstlerische Schaffen. Europa fragte nach einer national umschriebenen, amerikanischen Kunst und nicht nach einer Avantgarde-Bewegung.

Das Jahr 1952

Paris hatte guten Grund, sich dem Eindringen aktueller Tendenzen aus den USA zu widersetzen. Man witterte die Einbusse der kulturellen Vormachtstellung und reagierte mit dem versnobten Versuch, in der amerikanischen Avantgarde nicht die eigenständige Leistung, sondern eine Kopie moderner europäischer

3 Der russische, kubistische Formprinzipien mit intensiven Farbakkorden weiterentwickelnde Maler Serge Poliakoff vor seinem Ausstellungsplakat an der Kunsthalle Bern, 1960, Foto von Maria Netter.





4 Georges Mathieu, 1959,
Foto von Maria Netter. – Ein
französischer, virtuos maleri-
scher Kalligrafist, der als Erster
die Brisanz gestischer Malerei
amerikanischer Provenienz
erkannte.

Kunst zu sehen. Trotz sich türmender Widerstände gelangen im Jahr 1952 eine ganze Reihe entscheidender Vorstösse, die meist der Initiative Michel Tapiés zu verdanken waren: Im Februar *Regards sur la peinture américaine* in der Galerie de France; Werke von Franz Kline wurden jenen von Pierre Soulages entgegengehalten. Mark Rothko sah man neben dem französischen Starmaler Nicolas de Staël. In der amerikanischen Presse rühmte Jerome Mellquist die Erfolge der Amerikaner in Paris.⁵ Die beiden mächtigen Galeristen Sidney Janis und Leo Castelli in New York hatten die Auswahl der amerikanischen Werke besorgt. Ebenfalls anfangs 1952 zeigte Nina Dausset die umwerfend neuartigen, weiss in weiss gemalten Arbeiten von Sam Francis. Im März lancierte Michel Tapiés in der Galerie Paul Facchetti eine Sonderausstellung von Jackson Pollock. Im Juni zeigte er gleichenorts die oben erwähnte Schau *Signifiants de l'informel*, alles Vorstösse, die den Durchbruch ameri-

kanischer Kunst näher brachten. Man spürt es Tapiés Worten in der Katalogeinleitung an, mit welcher Genugtuung er die «bombe» Pollock⁶ in Paris platzen liess, denn noch immer schien man sich dort die Haltung zu erlauben, alles was nicht zumindest aus dem Pariser Klima stammte, ignorieren zu können. Michel Tapiés bezeichnete die Kunstszene in New York als Konfrontationszentrum weltweit greifender, künstlerischer Probleme zum «non-figuratif». Pollocks Werke platzierte er ins Zentrum dieser Auseinandersetzungen.

Arnold Rüdlinger und sein Einwirken auf den Kunstschauplatz Schweiz

Fernab von jedem chauvinistischen Gerangel um nationale, künstlerische Vormachtstellungen sammelte der junge Schweizer Ausstellungsmacher Arnold Rüdlinger⁷ seine Eindrücke zum zeitgenössischen Kunstschaffen (Abb. 1). 1946, mit siebenundzwanzig Jahren bereits Leiter der Kunsthalle Bern, begann er auf Grund von Kontakten mit Museumskuratoren, Sammlern und Kunstkritikern, ganz besonders aber mit Künstlern in Paris sich intensiv mit den aktuellen Tendenzen auseinanderzusetzen und brannte darauf, bei jungen Talenten überall in Europa anzuklopfen. Auf die Frage «Wo steht die Ecole de Paris heute?» antwortete er an der Kunsthalle Bern mit zwei Gruppenausstellungen von 1952⁸ und 1954⁹, d. h. er schälte aus der enormen Fülle der Erscheinungen mit wenigen Künstlern Wesentliches heraus. Mit Namen wie Jean Bazaine, Alfred Manessier, Gustave Singier in der ersten Schau und Hans Hartung, Pierre Soulages, Richard Mortensen, Serge Poliakoff in der zweiten bewies er eine erstaunlich sichere Hand und seine enge Vertrautheit mit den beiden wichtigsten Pariser Wortführern der freien Abstraktion, mit Charles Estienne und Michel Tapiés. Was der junge Ausstellungsmacher als Erster wagte, war eine ordnende und wertende Sichtung der neuen Ecole de Paris, die er öffentlich zur Diskussion stellte.

Tendances actuelles

1955 riskierte Rüdlinger unter dem kurzlaufenden Ausstellungstitel *Tendances actuelles* an der Kunsthalle Bern eine Konfrontation mit jenem Phänomen, das die Kunstszene von damals am meisten in Bewegung versetzte: mit dem abstrakten Expressionismus. Noch war es schwer, diese ganz neue künstlerische Tendenz terminologisch zu erfassen. Rüdlinger zog dem heute üblichen Begriff «abstrakter Expressionismus» das französische Wort «Tachisme»¹⁰ vor. Vermutlich war er der erste, der den Begriff Tachismus explizit als Stilbezeich-

nung verwendete. Sieben Künstler hatte er eingeladen, diesen neuen Leitbegriff der Moderne zu illustrieren: die Franzosen Georges Bryen und Georges Mathieu, den Belgier Henri Michaux, den Deutschen Wols und drei Amerikaner, den Veteranen Mark Tobey, Jackson Pollock und den blutjungen Sam Francis. Ein kühner Wurf, der binnen kurzem vom Geheimtip zum internationalen Ausstellungsereignis anstieg. Künstler, Galeristen, Museumskuratoren und Sammler pilgerten nach Bern, um sich über das Neueste in der Kunst zu orientieren. Im Geleitwort des Katalogs schlug Rüdlinger begeisterte Töne an; weitab von Paris brauchte er sich nicht in Acht zu nehmen: «Die bildende Kunst ist heute an

einem Punkt angelangt, wo in Europa und in Amerika eine Sprache gesprochen wird, die sich desselben Vokabulars bedient, und zwar nicht eines angelernten, abgeleiteten, sondern eines simultan geschaffenen [...]» Wie viel verhaltener hört sich die Botschaft des französischen Wortführers des Informels, von Michel Tapié an, den der kluge Ausstellungsmacher um ein Vorwort in seinem Katalog gebeten hatte. Tapié hält nur verheissungsvoll fest, dass sich im Umkreis des Zeichens und des Raums ganz neue künstlerische Prozesse abspielten. Und er schliesst mit der Feststellung: «L'épopée maintenant est de passer de l'expérimental restrictif à la possibilité d'œuvre complète [...]»¹¹ Michel Tapié, der in seinem



5 Jackson Pollock, *Free Form*, 1946, Öl auf Leinwand, 48,9 × 35,5 cm. The Museum of Modern Art, New York, The Sidney and Harriet Janis Collection. – Die abstrakte amerikanische Kunst setzte sich in Europa immer mehr durch; die «dripping paintings» von Pollock erregten dabei besondere Aufmerksamkeit.



6 *New American Painting*,
Ausstellungsraum mit den Farb-
feldmalern Mark Rothko
und Barnett Newman, Kunst-
halle Basel, 1958, Foto von
Moeschlin und Baur, Basel.

Buch *Un art autre* von 1952 die verschiedenen Spielarten des neuen Expressionismus programmatisch zusammenfasste und seit Jahren die Kunst des Informel – unter Einbezug der jungen Amerikaner, insbesondere Jackson Pollocks – verfechtete, verkündete seine Ideen in einer intellektuell mystifizierenden, verhaltenen Sprache. Zudem führten ihn – was nicht unbedeutend ist – auch wirtschaftliche Gründe dazu, sich für die Kunst der abseits Stehenden zu engagieren.

Rüdlinger setzte sich vehement, zuweilen despotisch, jedoch unabhängig und mit warmerherziger Kühnheit für Kunst und Künstler ein. Mit Sätzen wie Paukenschläge verkündete er seine Überzeugungen. Rüdlinger verglich in einem Text zum internationalen Tachismus, den er 1956 im *Werk*¹² veröffentlichte, die Verbreitung des Tachismus über die Kontinente mit einem Elementarereignis, wie das einer Flutwelle. Er beobachtete die ungeheure Verführungskraft des Tachismus besonders an jungen Künstlern, die «in der Ausdrucksgebärde ihrer künstlerischen Emotionen den einzig möglichen Bildinhalt» erblickten. Formulierungen wie «nicht mehr anders können» und «Überwindung des Gegenständlichen als letzte unerhörte Befreiung» lassen aufhorchen. Aus diesen Worten spürt man das Engagement des Kunsthalleleiters, und wenn Rüdlinger gar von «vehementen und bedingungsloser

Subjektivität» spricht, die «Chaos und Zufall zur künstlerischen Ordnung erhob», so muss er existentiell an der Sache beteiligt gewesen sein. Wie es sich später herausstellte, tat der charismatische Kunstvermittler sich mit nachfolgenden Stilrichtungen wie Pop- und Op-Art sowie mit dem flexiblen Kunstbegriff eines Beuys schwer.

...und die *documenta* in Kassel?

Der Vergleich des leidenschaftlichen Vorstosses Rüdlingsers für das internationale Informel mit der zeitgleich in Kassel stattfindenden ersten *documenta* von 1955 ist aufschlussreich. Die unter der Ägide des deutschen Kunsthistorikers Werner Haftmann zusammengetragene internationale Schau konnte sich nur am Rand dem neuen Pulsschlag aus Amerika öffnen. Zwar zeigte er überwiegend abstrakte Kunst, explizit als amerikanische Künstler ausgewiesen wurden lediglich Alexander Calder, Naum Gabo und Kurt Roesch. Haftmann gibt in der Einleitung Rechenschaft ab: Das Vieldimensionale der künstlerischen Produktion sei aus der Geschichte herzuführen, als kontinuierlich gewachsene Bewusstseinswandlung, die ein gänzlich europäischer Vorgang sei. Noch im März 1958 berichtet er Arnold Rüdlinger, sein Aufenthalt im Februar 1958 in den USA sei doch zu kurz gewesen,



um mehr als eine vage Idee von der zeitgenössischen amerikanischen Malerei zu gewinnen.¹³ Erst 1959, anlässlich der zweiten *documenta* attestiert Werner Haftmann dem amerikanischen abstrakten Expressionismus Eigenständigkeit. Er spricht von einem spezifischen Stilausdruck als einer «im letzten Jahrzehnt völlig neu auftauchenden, dramatisch dynamischen Ausdrucksmalerei.»¹⁴ Die dritte *documenta* von 1963 mit ihrem starken Kontingenz an amerikanischen Künstlern versetzte die Ecole de Paris endgültig ins Abseits. Man müsste sich einmal fragen, wie nach 1963 der Altersstil jener Künstler aussieht, die ganz zu Beginn von der Welle des Informel erfasst, sich anschliessend der wuchtigen amerikanischen Herausforderung stellen?¹⁵

New American Painting

Für Arnold Rüdlinger ging nach dem Ausstellungserfolg der *Tendances actuelles* von 1955 das Abenteuer weiter. Bereits 1956 plante er eine grosse Schau neuer amerikanischer Malerei, die den Beitrag der USA noch deutlicher unter Beweis stellen sollte. 1957 setzte sein Besuch in New York ein Projekt in Gang, das in erweiterter Form ein Jahr später Wirklichkeit wurde. Das Museum of Modern Art New York trat an ihn heran und bot ihm eine vom International Council zusammengetragene

Ausstellung an. Rüdlinger sagte mit grosser Freude sofort zu. Der Direktor der Wanderausstellungen des Museum of Modern Art, Waldo Rasmussen, anerkannte rückblickend Rüdlingers Engagement. Am 28. November 1967 schrieb er nach Basel: «It was he [Rüdlinger], more than any other museum professional in Europe, who recognized American painting as a major movement and offered to host its first major presentation abroad. We Americans regard the Basel showing and the later European tour as of historic importance to American art [...]»¹⁶ Die Schau *New American Painting* startete 1958 an der Kunsthalle Basel, deren Leiter Rüdlinger seit September 1955 war, und trat anschliessend eine lange Wanderschaft quer durch Europa an (Abb. 6). Gleichzeitig zeigte Rüdlinger eine vierzig Werke umfassende Pollock-Retrospektive, die nur in Basel und Hamburg Station machte.

Informel, Tachismus und abstrakter Expressionismus hatten sich auf das schweizerische Kunstschaffen befreiend ausgewirkt. Eine Malerei, die der plötzlichen Eingebung folgend sich in einer bis zur Extase führenden Expressivität entwickeln durfte, war eine faszinierende Herausforderung, die unter den in den fünfziger Jahren aus den bedächtigen Schweizer Kunstschulen Entlassenen die glühendsten Verehrer fand. Die schweizerischen Vertreter der geometrischen Abstraktion, meist

7 Jury der Weihnachtsausstellung in der Kunsthalle Basel, 1959, Foto von Maria Netter. – Im Hintergrund drei Gemälde von Marcel Schaffner, der früh auf die künstlerische Botschaft der amerikanischen Kunst einstieg und sich von vorgefassten Vorstellungen befreite.

vereint in der Gruppe *Allianz*, empfanden die tachistische Malweise, Auflösung von eindeutigen Farben und Formen ins Vieldeutige, zusehends als Beleidigung. In Zürich rief Max Bill 1955 zum Protest gegen die Tachisten in Bern auf. Georg Schmidt, der Organisator der 1957 stattfindenden Ausstellung *Ungegenständliche Malerei in der Schweiz* bezeichnete den Tachismus als eine «Vision vom Heimfall ins Chaos des Urbeginns»¹⁷. Rüdlinger war einer, der das lebendige Chaos der idealen Ordnung vorzog.

Der Kunstschauplatz Schweiz

Was heute eine Selbstverständlichkeit ist, war damals ein absolutes Novum: Wie nie zuvor waren die Künstler über die aktuellen Kunstströmungen orientiert. Die junge Ecole de Paris, später die Amerikaner, die die Kunsthallen Bern und Basel vorstellten, verbreiteten Euphorie und Aufbruchstimmung. Entsprechend wandten sich fast alle der abstrakten Gestaltung zu, ohne den eigentlichen Schritt zur Abstraktion selbst vollzogen zu haben. Unter den vielen davon betroffenen Künstlern jener Zeit¹⁸ möge hier nur Marcel Schaffner als Beispiel herausgegriffen werden (Abb. 7). In der amerikanischen Aktionsmalerei fand er seine grosse Offenbarung. Zu Beginn seiner Laufbahn beeindruckten ihn die Werke de Staëls, später inspirierte ihn die malerische Gestaltungskraft eines Willem de Kooning mit dessen flächig breiten Pinselgesten, die sich wie Eisschollen verkeilten. Schaffners sehr bald ins Grossformatige wachsende Produktion überzeugte von Anfang an im Einsatz der Bildelemente und in seiner persönlich gefärbten Palette. Es könnte in der Schweiz noch an manchen Beispielen untersucht werden, wie die plötzlich auftauchenden neuen Informationen sich auf die Arbeitsweise des einzelnen Künstlers auswirkten. Es bleibt auch zu fragen, wie sehr sich der umfassende Wissensstand zu Beginn einer künstlerischen Laufbahn als Bumerang erweisen kann.

In einem Klima der Befreiung des Malaktes von vorgefassten Vorstellungen war die starke Präsenz und der Ansporn Rüdlingers für manchen Künstler ausschlaggebend. So jedenfalls erinnern sich viele unter ihnen.¹⁹ In Arnold Rüdlinger fanden die Jungen ihren Mann der Kunst, der ihr Anliegen verstand und sie förderte. Er forderte sie auf, sich mit allen Sinnen auf die Kunst einzulassen. Nun besass das Medium der Malerei endgültig keine Abbildfunktion mehr. Dem Künstler stand es offen, etwas sichtbar zu machen, was er erst erzeugen musste, um es als Bild zu sehen. Im Mikrokosmos der Schweizer Kunstszene der fünfziger Jahre konnte und wollte sich kaum einer

mehr der frei abstrakten Ausdrucksweise entziehen. Obwohl der rührige Kunstvermittler keineswegs nur abstraktes Schaffen gelten liess,²⁰ gab es solche, die auszogen, da ihnen der Manövrierraum neben Arnold Rüdlinger zu eng wurde. Wenn es heute vielleicht schwer fällt, die Tragweite der künstlerischen Neuorientierung in jener Generation, wie es die frei abstrakte Gestaltungsweise im Informel, Tachismus und abstrakten Expressionismus darstellte, gefühlsmässig nachzuvollziehen, bleibt die Tatsache bestehen, dass viele Künstler in der Schweiz damals für einen persönlichen Garant in der Person Arnold Rüdlingers, der ihnen das Neue vermittelte und es gut fand, äusserst empfänglich waren. Bleibt zu beobachten, wo es jene Schaffenskräfte hintrieb, die sich dem damals geltenden Universalstil und der Einwirkung Rüdlingers unter oder entzogen, oder wie sie sich nach seinem plötzlichen Tod im November des Jahres 1967 weiterentwickelten.²¹

Zusammenfassung

Gleichzeitig mit den traditions- und konventionsabgewandten Vorstössen abstrakter Kunst im Europa der 1950er Jahre machte sich die Stimme Amerikas bemerkbar. Auf amerikanischer wie auf europäischer Seite verhalfen Ausstellungsmacher und Galeristen dem amerikanischen abstrakten Expressionismus auch in Europa zum Durchbruch; bahnbrechend daran beteiligt waren u. a. Peggy Guggenheim in Venedig, Michel Tapié in Paris, Arnold Rüdlinger in der Schweiz sowie Sydney Janis und Leo Castelli in New York. In diesem für Künstler und die damals zusammengetragenen Kunstsammlungen entscheidenden Prozess sind die von Arnold Rüdlinger in Bern und Basel initiierten Ausstellungen von herausragender Bedeutung.

Résumé

Tandis que l'Europe des années cinquante assistait à la percée d'un art abstrait détourné de la tradition et des conventions, l'Amérique faisait entendre sa voix. D'un côté comme de l'autre de l'Atlantique, les concepteurs d'expositions et les animateurs de galeries – et parmi eux des pionniers comme Peggy Guggenheim à Venise, Michel Tapié à Paris, Arnold Rüdlinger en Suisse, Sydney Janis et Leo Castelli à New York – aidèrent les expressionnistes américains à s'imposer en Europe. A cet égard les expositions organisées à Berne et à Bâle par Arnold Rüdlinger ont joué un rôle capital tant pour les artistes que pour les collections.

Riassunto

Nello stesso periodo in cui affiorarono gli impulsi di rottura nei confronti della tradizione e delle convenzioni maturati dall'arte astratta nell'Europa degli anni Cinquanta del Novecento, l'America fece sentire la propria voce in capitolo. Influenti curatori e galleristi sia americani sia europei si adoperarono per imporre l'espressionismo astratto anche in Europa: Peggy Guggenheim a Venezia, Michel Tapié a Parigi, Arnold Rüdlinger in Svizzera, Sidney Janis e Leo Castelli a New York. Nell'ambito di questo processo decisivo non solo per gli artisti, ma anche per le collezioni d'arte che venivano allora costituendosi, le esposizioni organizzate da Arnold Rüdlinger a Berna e a Basilea occuparono un ruolo di particolare rilievo.

Anmerkungen

- ¹ Arnold Rüdlinger, in: *Tendances actuelles de l'Ecole de Paris 1*, Ausstellungskat. Kunsthalle Bern, Bern 1952.
- ² Wie beispielsweise Jean Bazaine, Alfred Manessier, Gustave Singier.
- ³ Wie beispielsweise Sam Francis, Shirley Goldfarb, Joan Mitchell, Shirley Jaffe, Jean-Paul Riopelle, Kimber Smith.
- ⁴ Dazu: Sigrid Ruby, «Have we an American Art?» *Präsentation und Rezeption amerikanischer Malerei in Westdeutschland und Westeuropa der Nachkriegsjahre*, Weimar 1999.
- ⁵ Jerome Mellquist, *Les courants de la peinture américaine. A propos d'une exposition à la Galerie de France*, in: *Les Arts Plastiques* 4, Jan./Febr. 1952, S. 271–278.
- ⁶ Michel Tapié, *Jackson Pollock avec nous*, in: *Jackson Pollock 1948–1951*, Ausstellungskat. Studio Paul Facchetti, Paris 1952.
- ⁷ Bettina von Meyenburg-Campell, *Arnold Rüdlinger. Vision und Leidenschaft eines Kunstvermittlers*, Zürich 1999.
- ⁸ Kat. *Tendances actuelles 1952* (wie Anm. 1).
- ⁹ *Tendances actuelles de l'Ecole de Paris 2*, Ausstellungskat. Kunsthalle Bern, Bern 1954.
- ¹⁰ «Ich möchte diese Sprache 'Tachisme' nennen, trotz der Proteste der Künstler, des handgreiflichen Vergleichs wegen mit dem Wort 'tache' gleich Fleck», so Arnold Rüdlinger, in: *Tendances actuelles 3*, Ausstellungskat. Kunsthalle Bern, Bern 1955, o. S.
- ¹¹ Michel Tapié, in: Kat. *Tendances actuelles 1955* (wie Anm. 10), o. S.
- ¹² Arnold Rüdlinger, *Aktuelle Tendenzen der Malerei*, in: *Werk* 5, 1956, S. 162–164.
- ¹³ Brief Werner Haftmann an Arnold Rüdlinger, 18.4. 1958, Staatsarchiv des Kantons Basel Stadt, Bestand Kunsthalle Basel.
- ¹⁴ Werner Haftmann, *Einführung*, in: *documenta II: Kunst nach 1945 – Internationale Ausstellung*, Kassel 1959, S. 7.
- ¹⁵ Wie beispielsweise Hans Hartung, Pierre Soulages, Vieira da Silva u. a.
- ¹⁶ Brief Waldo Rasmussen an Hans Theler, Basel, 28.11.1967, Archiv Kunsthalle Basel.
- ¹⁷ Georg Schmidt, in: *Ungegenständliche Malerei in der Schweiz*, Ausstellungskat. Kunstmuseum Winterthur, Winterthur 1958.
- ¹⁸ Samuel Buri, Franz Fedier, Niklaus Hasenböhler, Rolf Iseli, Lenz Klotz, Wilfrid Moser, Bruno Müller, Rolf Mumprecht, Werner von Mutzenbecher, Gianriccardo Piccoli, Charles Rollier, Marcel Schaffner, Matias Spescha, Mark Tobey, Bernd Völkle, Hugo Weber u. a.
- ¹⁹ Bettina von Meyenburg, *Arnold Rüdlinger und die amerikanische Kunst*, in: *Jahresausstellung der Basler Künstlerinnen und Künstler*, Ausstellungskat. Kunsthalle Basel, Basel 1996, (mit Zitaten der Künstler).
- ²⁰ Das Thema wird in Ansätzen behandelt in: *6 x Informel*, Ausstellungskat. Musée de Pully und Galerie Carzaniga und Ueker, Basel 1996, und in: *Informelle Malerei der 50er und 60er Jahre*, Ausstellungskat. Galerie Carzaniga und Ueker, Basel 1999.
- ²¹ Beispielsweise A. Rüdlingers Einsatz für Max Gubler, in: von Meyenburg-Campell 1999 (wie Anm. 7), S. 122–124.

Abbildungsnachweis

1–4, 7: © 2001 Schweizerische Stiftung für die Photographie/ProLitteris, 8033 Zürich. – 5: © 2001 ProLitteris, 8033 Zürich. – 6: © Moeschlin + Baur, Basel; für Rothko und Newmann: © 2001 ProLitteris, 8033 Zürich.

Adresse der Autorin

Bettina von Meyenburg-Campell, Dr. phil. I, Kunsthistorikerin, Seestrasse 1, 8704 Herrliberg