

Über die Wirkung des Spektakels in Jean Tinguelys Werk

DIPLOMARBEIT

zur Erlangung des akademischen Grades Magister artium (Mag. art.)
in den Studienrichtungen

Unterrichtsfach Design, Architektur und Environment
und

Unterrichtsfach Textil - Freie angewandte und
experimentelle künstlerische Gestaltung

eingereicht an der Universität für angewandte Kunst Wien
am Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung
bei Univ.-Prof. Mag.phil. Eva Maria Stadler
vorgelegt von Konrad Cernohous
Wien, im April 2021

Ich erkläre hiermit,

dass ich die Diplomarbeit selbstständig verfasst, keine andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe, dass diese Diplomarbeit weder im In- noch Ausland (einer Beurteilerin / einem Beurteiler zur Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde, dass dieses Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Datum

Unterschrift

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	8
Historischer Kontext.....	8
Geschichte, Jugend, Basel, Krieg, Biografie: Jeannots Kindheit.....	10
Die 1930er und 40er Jahre in Basel.....	10
Politische und künstlerische Sozialisation Tinguelys.....	11
Künstlerischer Kontext.....	13
Frühe Werke Kinetischer Kunst.....	13
Zerstörung eines Kunstwerks: Man Rays Indestructible Object.....	15
Die Nutzlose Maschine.....	17
Überblick über das Werk.....	23
Schaufensterinstallationen.....	23
Meta-mechanische Skulpturen 1954.....	24
Meta-mechanische Reliefs.....	24
Reliefs.....	26
Machine à dessiner.....	28
Selbstbau – Maschinenbild Haus Lange.....	29
Rennwagen.....	29
Entmaterialisierung – Zusammenarbeit mit Yves Klein.....	30
Relief Méta-mécanique sonore (Klangrelief).....	31
Zeichenmaschinen - Sculpture méta-matic.....	31
Auto-destructive art – Gustav Metzger.....	33
Homage to New York.....	34
Le Transport.....	37
Welded Sculptures.....	37
Tirs – die Schießbilder von Niki de Saint-Phalle.....	38
Theater.....	39
Feuerwerke und Study for an End of the World.....	39
Wassermaschinen, Spritzwasserplastik und Brunnenskulpturen ab 1960.....	40
Großplastiken Heureka, Chaos N°1 – Maschinenmonumente.....	43

Kulturstation - Begehbare Maschinen.....	43
Dylabi.....	43
Le cyclop.....	44
Méta-Harmonie.....	45
Lokaleinrichtungen.....	46
Altäre.....	46
Der Begriff Spektakel.....	48
Analyse des Werks.....	56
① Aufmerksamkeitsmagnete.....	57
② Staunen ohne Berührung.....	57
③ Kulturstation Begehbare Plastiken, Altäre.....	58
④ Mitmachen.....	58
Resümee.....	59
Abbildungsverzeichnis.....	60
Bibliographie.....	61

Die Wirkung des Spektakels in Jean Tinguelys Werk

Einleitung

Jean Tinguely erweiterte die bildende Kunst um die Dimension der Bewegung. Mit seinen „unnützen“ Apparaten gelang es ihm, sowohl die Macht als auch die Ohnmacht der Maschinen auf humorvolle Weise erfahrbar zu machen. Das skurrile Element, das er dabei zutage förderte, nutzte er als Kommunikationsmittel zwischen seinen Maschinen und dem Publikum. Indem er die Konstruktion der Mechaniken den gestischen Möglichkeiten der Werkstoffe unterordnete, die diese durch ihre Form und Materialeigenschaften mitbrachten, verlieh er ihnen Ausdruck und Charakter. Seine Ausstellungen inszenierte er vorzugsweise gemeinsam mit befreundeten Künstler*innen als große Spektakel, Erlebnisausstellungen und begehbare Plastiken. Inwieweit sich Tinguelys großer Erfolg auf die Anwesenheit des Spektakels in seiner Kunst zurückführen lässt und wie sie die Rezeption seines Werks förderte, ist Gegenstand dieser Arbeit.

Historischer Kontext

In den frühen 1950er Jahren, als Europa, noch schwer vom Krieg gezeichnet, mit dem Wiederaufbau langsam neue Kraft gewann, begann der junge Basler Künstler Jean Tinguely, eine neue kinetische Kunst in die Welt zu setzen. Unbeeindruckt von seinen ärmlichen Lebensbedingungen in Paris und dem anfänglichen Unverständnis der Kunstwelt entwickelte er sein Werk. Die Besessenheit in seiner Arbeit, gepaart mit charmantem Auftreten und einem Hang zur Provokation, verhalf ihm zuerst in Paris zu einiger Bekanntheit und 1960 schließlich zum Durchbruch in New York.

Bewegung in die Skulptur einzubringen, war sein erklärtes Ziel. Vom Handkurbelantrieb wechselte er bald zu Elektromotoren, denn er brauchte ihre Geschwindigkeit und Kraft. Er baute Maschinen, die nichts produzierten, und wenn, dann nur Nutzloses: Geräusche, Lärm, Gestank und Zeichnungen, sie zerschlugen Geschirr und zerstörten sich selbst. Auch bestanden sie größtenteils aus Schrott. Tinguely war besessen von Geschwindigkeit. Er raste mit dem Auto, dem Flugzeug und liebte es, zu telefonieren. Für seine späteren Skulpturen verwendete er gerne Reste von Formel-1-Rennwagen.

Schnell wurde offensichtlich, dass auch das Publikum Interesse an der Bewegung hatte. Tinguely verstand es, Apparate zu erschaffen, die durch ihre absurde Gestik ihre Betrachter*innen in eine eigene Unterhaltung verwickelten. Verständlicherweise waren Kinder aufgrund ihrer Vorurteilslosigkeit sein liebstes Publikum. Konsequenterweise wandte er sich vermehrt dem Erlebnisgehalt und dem Erfahrungspotential seiner Skulpturen zu. Es entstanden riesige Ausstellungsinstallationen und begehbare Maschinen. Mit 44 begann er den Bau seiner größten Skulptur, das „Monster des Waldes“, *Le Cyclop*. Parallel dazu erfand er laufend weitere Arten und Ausprägungen „nutzloser“ Maschinen in kleinerem Maßstab. Er hatte den Maschinen sein Leben gewidmet. Ihnen ganz ähnlich wollte auch er selbst niemals Ruhe geben, auch nicht während und nach seiner Herzoperation, wodurch er nach weiteren 5 Jahren seinen eigenen Motor endgültig überlastete. Durch seinen rasanten Arbeitsstil hatte er in 4 Jahrzehnten ein riesiges Werk geschaffen, das weit über 1000 Objekte umfasst. Zeitlebens war es ihm gut gelungen, Freundschaften zu schließen und zu erhalten, insbesondere mit seinen zahlreichen Sammler*innen, wodurch sein einzigartiges Œuvre nun gut gepflegt und noch eine ganze Weile erhalten bleiben wird, wiewohl das klar im Widerspruch zu seiner Einstellung zur fortdauernden Bewegung steht, derzufolge seine Maschinen eigentlich von selbst kaputt und zurück auf den Schrottplatz gehen hätten sollen. Wenn ihm auch der museale Kontext für sein Werk nicht passen würde, so könnte ihm gefallen, dass dadurch immerhin der Fingerzeig auf die Fragwürdigkeit der Maschinen erhalten bleibt.

In Europa war die Entwicklung der modernen Kunst durch den zweiten Weltkrieg stark gehemmt worden und musste erst wiedererweckt werden. Das letzte starke Zeichen hatten um 1940 in Paris Art Informel und Tachisme gesetzt. Diese Stile prägten dann auch die Malerei der Nachkriegsjahre. Die neuen Strömungen Pop Art, Fluxus und Concept Art entstanden erst gegen 1960 in den USA und waren richtungsweisend für einen neuen Ausdruck.

Tinguely, der von Anfang an bestrebt war, eine populäre Kunst zu schaffen, die ihre Betrachter*innen unmittelbar anzusprechen imstande ist, grenzte sich vom Tachismus und dessen Malergestus ab,¹ was ihn zu einem Außenseiter machte. Er setzte einerseits ein Werk um, dessen Ursprünge im Konstruktivismus und damit weit zurück lagen, war andererseits

1 (Müller 2015: 7)

durch seinen partizipativen und zugleich spaßhaften Ansatz seiner Zeit voraus. Tinguely, der einer neuen Generation angehörte, die scheinbar ohne den Ballast der frisch überwundenen Vergangenheit ans Werk gehen konnte, schlüpfte in die Rolle eines fröhlichen Erneuerers der Kunst nach dem Krieg. Seine Maschinen haben das Bedrohliche nicht mehr. Ironisch, oft unseriös und dennoch folgsam führen sie skurrile Aufträge aus und weisen nur noch indirekt zurück auf die endlich unnütz gewordene Kriegsmaschinerie. Unübersehbar sticht der dadaistische Humor Tinguelys hervor, dessen Liebe zu den Maschinen den italienischen Futurismus in sympathischem Licht noch einmal wiederbelebt.

Geschichte, Jugend, Basel, Krieg, Biografie: Jeannots Kindheit

Einer nicht nachprüfbaren, aber gerne erzählten, Legende zufolge baute Jean Tinguely als Kind gerne Wasserräder im Wald, die auf Konservendosen schlugen. Die Geräusche der unterschiedlich verrosteten Blechdosen erzeugten in der Akustik des Fichtenwaldes eine Klangkulisse, die sich in Abhängigkeit von der Wassermenge oder, wenn eines der zerbrechlichen Wasserräder fortgespült wurde, veränderte. Er stellte sich vor, wie andere Waldbesucher diese Geräusche wohl wahrnehmen würden.² Die Rotationsbewegung sollte ihn sein Leben lang inspirieren. Auch seine Begabung, die Wirkung einer Handlung auf das Publikum zu bedenken, wird an dieser frühen Schilderung deutlich.

Tinguelys französischsprachige und katholische Herkunft im vorwiegend protestantischen und deutschsprachigen Umfeld Basels bedeutete, einer Minderheit anzugehören. Es gelang ihm, sein Anderssein als eine Auszeichnung zu empfinden, und in Selbstsicherheit zu transformieren. Nach seinen ersten beiden Lebensjahren in Fribourg, der Hauptstadt des zweisprachigen Kantons gleichen Namens, waren seine Eltern wegen der Versetzung des Vaters, der bei Nestlé Lagerverwalter war, in das 100 km nördlich an der Grenze zu Frankreich und Deutschland gelegene Basel übersiedelt. Dort wohnten sie im ärmlichen Arbeiterviertel Gundeldingen. Seine Eltern sprachen französisch, Jean lernte von den anderen Kindern den lokalen Dialekt Baseldeutsch und in der Schule Hochdeutsch. Sein Vater lernte niemals Schweizerdeutsch. Jean wurde durch das fryburgische Milieu geprägt, an dessen Gepflogenheiten seine Eltern zu Hause festhielten. Seinen Vater erlebte Tinguely als streng und ungerecht. Offenbar war der Knabe in der Lage, die auf ihn einher prallende Aggression zu transformieren, wodurch er vielleicht seinen auffallend großen Mut entwickelte. Über seine Psyche weiß er nicht Bescheid, sagt er im Gespräch mit Jocelyn Daignes.³

Die 1930er und 40er Jahre in Basel

Die Stadt Basel war in der Zeit der Industrialisierung durch Zuzug von Arbeiter*innen stark gewachsen und zu Anfang des 20. Jahrhunderts eine der bedeutendsten Industriestädte der

2 (Violand-Hobi 1995: 10)

3 (Daignes 2002: 23ff.)

Schweiz. Bis in die 1980er Jahre bestand ein überdurchschnittlich hoher Anteil der Bevölkerung aus Arbeiter*innen.⁴

Die geographische Lage der Stadt im Dreiländer-Eck Schweiz-Deutschland-Frankreich begünstigte die aufstrebende industrielle und wirtschaftliche Entwicklung. Der wachsende Kapitalismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts trieb auch die Arbeiterbewegung voran. Seit 1897 fand in Basel mehrere Male der zionistische Weltkongress statt. In der neutralen Schweiz konnte während des ersten Weltkriegs in Zürich der Dadaismus entstehen. In der Zeit des Nationalsozialismus, also während der gesamten Jugendzeit Tinguelys, stand die Schweiz für Hoffnung auf Zuflucht. Alle Nachbarländer der Schweiz waren in den Krieg verwickelt. Nicht nur rassistisch und politisch Verfolgte suchten Schutz in diesem Land, auch Kunstwerke landeten in großer Zahl in der Schweiz,⁵ als die sogenannte „Entartete Kunst“ aus deutschen Museen ohne Abfindung entfernt wurde. So konnte etwa das Basler Kunstmuseum Werke aus der Auktion im Jahr 1939 in der Luzerner Galerie Fischer erwerben, in welcher 150 Werke der Raubkunst unter ihrem Wert versteigert wurden. Schon 1937 wurde in der Kunsthalle Basel eine Ausstellung von Konstruktivisten präsentiert, für den damals 14-jährigen Tinguely wahrscheinlich noch zu früh. Anders als in den Nachbarländern wurde die Entwicklung der Kunst durch den Krieg nicht aufgehalten, sondern vielleicht in Gegenwart der Vertriebenen sogar befeuert. Der junge Tinguely wuchs in einer Stadt heran, in der die zeitgenössische Kunst überleben konnte. Im Jahr 1944 bringt die Ausstellung „Die Konkreten“ Fotoaufnahmen von Werken von Malewitsch, Tatlin und Calder. Tinguely leistet seinen Militärdienst (1944-45). Neben seiner Lehre zum Dekorateur (1941-1943) hatte er an der Kunstgewerbeschule Basel Abendkurse besucht und war über die Moderne bestens im Bild.⁶

Politische und künstlerische Sozialisation Tinguelys

Als 14-jähriger Pfadfinder und Ministrant war Tinguely aus der Kirche ausgetreten, nachdem der Papst Mussolinis Faschisten gesegnet hatte, die anschließend in Tirana einfielen. Er wandte sich dem Kommunismus zu und wurde 1943 Mitglied der „Freien Jugend“.⁷ Er las Marx, Engels und Lenin und arbeitete gelegentlich als freiberuflicher Dekorateur. Seine Fähigkeiten setzte er auch für die kommunistische Partei ein, wie 1948 bei der Gestaltung des Schweizer Pavillons im Rahmen der „Association des Femmes Communistes“ und 1950 auf der „Fiera Campionaria“ in Mailand. Als ihm der Begriff „Diktat des Proletariats“ zunehmend Unbehagen bereitete, wendete er sich auch vom Kommunismus ab. In den darauf fol-

4 *Basel-Stadt*. (Historisches Lexikon der Schweiz 2017) <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/007478/2017-05-30/> aufgerufen 2021-04-28

5 (Stahlhut 2002a: 68)

6 (Violand-Hobi 1995: 13)

7 (Daignes 2002: 40ff.)

genden Jahren befasste er sich intensiv mit anarchistischer Literatur – Kropotkin, Bakunin, Proudhon. Er hatte Bekanntschaft mit dem um 7 Jahre älteren Heiner Koechlin geschlossen, als er das Logo für dessen Eigenverlag kreierte. Koechlin wollte seine Dissertation über die Pariser Kommune veröffentlichen. Tinguely machte er auf Max Stirner aufmerksam, dessen Philosophie Tinguely sehr zupass kam. Für ihn, der sich schon früh dazu entschlossen hatte, mit aller Kraft darauf hinzuarbeiten, ein erfolgreicher Künstler zu werden, war es kein großer Schritt, sich gemäß Stirners Philosophie vom „Einzigem“ und „Egoisten“ durch das Leben zu pflügen.⁸

Die Zeit des Krieges fällt genau in die Sturm- und Drangphase des jungen Tinguely. Die Strenge des Vaters und die verstörenden ekelhaften Nachrichten, die in der eigentlich friedlichen Schweiz ankamen, und Geschehnisse wie auch ein sogenanntes versehentliches Bombardement, das ausgerechnet das Haus trifft, in dem die Tinguelys wohnten, als dieser 15 Jahre alt ist, steigern seine Unausgeglichenheit. 1944 ist er mit größtem Eifer Soldat. Beim Militär fällt es leicht, die Aggressionen auf einen gemeinsamen äußeren Feind zu richten. „Wir hatten einen Schwabenhass, wir als Basler hatten eine spezielle Empfindlichkeit gegen die Deutschen, und ich war bereit, mit 99,9 Prozent meines Regiments 22, total kampfbereit und siegessicher. Wenn die Schwaben gekommen wären, wir hätten sie zusammengeschos- sen. Die hätten keine Chance gehabt gegen uns.“ Er schließt Freundschaften und drückt auch viele Jahre später seine Sympathie für den Militärdienst aus. Daignes vermutet, die ihm auferlegte Disziplin habe möglicherweise stabilisierend auf seine zerrissene Persönlichkeit gewirkt.⁹

Stärker jedoch wirkte zeitlebens sein Wille, sich nicht bevormunden zu lassen. Nach seiner Herzoperation 1986 musste man ihn im Spital am Bett angurten, um zu verhindern, dass er sofort wieder an die Arbeit geht, schreibt Bernhard Luginbühl in seinen Tagebuchnotizen¹⁰. Sein unbändiger Freiheitsdrang drückt sich entsprechend in seiner künstlerischen und politischen Haltung aus. Jean Tinguely im belgischen Rundfunk in 1982:

„Mit Dada gemeinsam habe auch ich gegenüber Macht ein gewisses Misstrauen. Wir mögen Autorität nicht und keine Macht. [...] Für mich ist Kunst eine Form der manifesten Revolte, total und vollständig. Es ist eine politische Haltung, die ohne eine politische Partei auskommt. Es geht nicht darum, die Macht zu übernehmen; denn wenn man gegen Macht ist, kann man sie auch nicht übernehmen. Wir sind gegen alle Formen von Kräften, die es möglich machen, eine Autorität zu entwickeln, die Menschen unterdrückt. Das ist natürlich nicht nur ein Merkmal meiner Malerei - es ist viel allgemeiner eine politische Grundhaltung. Es ist die klare

8 (Violand-Hobi 1995: 14)

9 (Daignes 2002: 35)

10 (Luginbühl 2003: o. S.)

*Absicht, heute notwendiger denn je, sich allen Formen von Gewalt zu widersetzen, die von einer zentralen politischen Macht ausgehen.*¹¹

Künstlerischer Kontext

Frühe Werke Kinetischer Kunst

Die ausufernde Fülle und Medienwirksamkeit von Tinguelys Œuvre lässt den Eindruck entstehen, die kinetische Kunst wäre erst Mitte der 1950er Jahre entstanden, doch tauchten die wegweisenden Werke, wenn auch noch sehr vereinzelt, bereits Jahrzehnte früher auf. Sie enthielten schon die wichtigsten Elemente späterer Entwicklungen. Nicht zufällig zählen die Proponenten dieser Werke zu den prägenden Künstlern der Moderne. So ist schon allein die Namensgebung „Mobile“ für die berühmten Werke Alexander Calders auf einen Vorschlag Marcel Duchamps¹² zurückzuführen, der seinerseits mit dem „Roue de bicyclette“ (Bicycle Wheel) ein kinetisches Objekt schuf, das in Bewegung zu setzen er dessen Betrachter*innen ermutigte. Die Bewegung wird nicht nur dargestellt, es ist wirkliche Bewegung.¹³ Die Beobachtung der Drehung war für ihn ähnlich wohltuend wie das Tanzen der Flammen in einem Kamin.¹⁴ Durch die Bewegung der Speichen entsteht ein immaterielles Bild, das die Vorstellung von Geschwindigkeit hervorruft.

Die weithin bekannten Mobiles Alexander Calders streben danach, jede durch einen Lufthauch angeregte Bewegung in einen Gleichgewichtszustand zu überführen und strahlen dadurch Ruhe, Gelassenheit und Zentriertheit aus – eine Poesie des Ausklingens. Die Eigenschaft des zur Ruhe Kommens aus der Bewegung ist aufgrund der Reibung grundsätzlicher Bestandteil der kinetischen Kunst. Calders erste



Abbildung 1: Alexander Calder: S and Star. Motorisierte Skulptur. 1940. Quelle: Calder Foundation, New York

-
- 11 Jean Tinguely in *Tinguely sur Tinguely*. Auszug aus einer Radiodebatte. Radio Télévision Belge, Brüssel, 13. Dezember 1982. Engl. Transkription zit. n. (Hultén 1987) S. 350. (übers.)
- 12 „The term “mobile”, a French pun meaning both “mobile” and “motive”, was coined by Marcel Duchamp while visiting Calder’s studio in 1931, although he apparently already used the term in 1913 for his readymade *Bicycle Wheel* <https://www.moma.org/collection/works/81631>, which some consider to be the first kinetic sculpture.“ <https://www.marcomahler.com/mobiles-before-calder-who-invented-mobiles-history/> aufgerufen 2021-04-28
- 13 (Perrier 1997: 105)
- 14 MoMA, Marcel Duchamp, *Bicycle wheel*. https://www.moma.org/learn/moma_learning/marcel-duchamp-bicycle-wheel-new-york-1951-third-version-after-lost-original-of-1913 aufgerufen 2021-04-28

Mobiles aus dem Winter 1931/32 waren jedoch zum Teil motorisiert und konnten sich fortgesetzt bewegen. Es existieren 44 motorisierte Skulpturen.¹⁵ Die Inspiration dazu hatte Calder 1930 bei einem Besuch in Mondrians Atelier, dessen weiße Wände von schwarzen Linien und farbig bemalten Rechtecken unterteilt waren wie seine Bilder. Calder stellte sich das alles in Bewegung vor.¹⁶ Von den Motoren wandte er sich um 1935 herum wieder ab, die sich wiederholenden Bewegungen waren ihm zu gleichförmig. Hultén vermerkt hierzu, in der Kunstszene und generell in dieser Zeit habe das Interesse an der Rationalität und der konstruierten Form zugunsten des Irrationalen und Unbewussten nachgelassen, während die Abneigung gegenüber der mechanischen Welt in den späten 1930er Jahren einen Höhepunkt erreichte.¹⁷

Bewegliche Objekte finden sich in der Kunst der Moderne nur sehr spärlich, die frühesten Beispiele stammen vom Konstruktivisten Naum Gabo aus 1920, „Kinetische Konstruktion“ dem Dadaisten Man Ray, „Indestructible Object (or Object to Be Destroyed), 1923“ und Marcel Duchamp, das bereits erwähnte „Bicycle Wheel, 1913“ und „Rotary Demisphere, 1924“. Ihre aus heutiger Sicht richtungsweisenden ersten Auftritte lösten zur Zeit ihrer Entstehung keine Revolution der Kunst aus, die Entwicklung ging vorerst sehr langsam voran.

Naum Gabos Konstruktionen brachten für die Bildhauerei eine wesentliche Neuerung. Er revolutionierte die Skulptur als solche, indem er Plastiken ohne Masse schuf, auf gekreuzten Flächen beruhende räumliche „Konstruktionen“. Ihn interessierte die Fläche als Element. In seiner „Kinetischen Konstruktion“ ließ er diese Fläche aus der Bewegung eines schwingenden Stabes entstehen. Gabo ging es nicht um die Kinetik als Ausdrucksmittel, sie lieferte lediglich das Material für seine Plastik. Damit zeigte er die bildnerischen Möglichkeiten des Phänomens Bewegung auf¹⁸ und führte als neues Element die Zeit in die Plastischen Künste ein. Die Brüder Nathan Pevsner und Naum Gabo drücken das in ihrem „Realistischen Manifest“ von 1920 aus.¹⁹

„Wir weisen den tausendjährigen von der ägyptischen Kunst ererbten Irrtum zurück, daß die statischen Rhythmen die einzigen Elemente des bildnerischen Schaffens seien. Wir erkennen in der bildenden Kunst ein neues Element, die kinetischen Rhythmen, als Grundformen unserer Wahrnehmung der realen Zeit.“

15 artnet news, „Calder: Hypermobility“ at the Whitney Museum of American Art, New York, 2017. <https://news.artnet.com/exhibitions/the-whitney-calder-foundation-motorized-sculptures-984746> aufgerufen 2021-04-28

16 Calder, Alexander. *Mobiles*. In: *The Painter's Object*, ed. by Myfanwy Evans, London, Gerald Howe Ltd., 1927, S. 63, zit. n. (Hultén 1968: 148 f.)

17 (ebd.: 151 f.)

18 Naum Gabo, Wikipedia: https://de.wikipedia.org/wiki/Naum_Gabo aufgerufen 2021-04-28

19 *Kinetika*. Katalog, (Museum des 20. Jahrhunderts 1967: 9)

Am Futurismus bemängeln sie, „daß man durch die einfache graphische Registrierung einer Reihe von festgehaltenen Augenblicksbewegungen die Bewegung selbst nicht nachschaffen kann.“²⁰ Dazu bemerkt Buderer:²¹

„Die Bedeutung, die Naum Gabos ‚Kinetischer Konstruktion‘ zukommt, liegt wesentlich darin begründet, daß hier wohl erstmals die Bewegung und der Versuch ihrer Darstellung durch ihre reale Verwirklichung dem Moment des Spektakels enthoben war und eine theoretische Fundierung dem Begriff der kinetischen Plastik als Konstitutum von Raum und Zeit zugeordnet wurde.“

Zerstörung eines Kunstwerks: Man Rays Indestructible Object

Man Rays „Object to be Destroyed“ aus 1923, ein Metronom, dessen Pendel die Fotografie eines menschlichen Auges trägt, diente dem Künstler ursprünglich als Taktgeber, den er zum Malen aktivierte wie ein übender Pianist. Das Auge symbolisiert die Öffentlichkeit, die er als Maler braucht. Wenn sein Uhrwerk abgelaufen war, blieb das Metronom stehen und die Stille wies ihn darauf hin, dass er zu lange gemalt, sich folglich dabei wiederholen musste, wodurch zwangsläufig das Bild schlecht sein müsse, so dass er es zerstörte. Das Objekt enthält also eine Vorschrift, die unter bestimmten Bedingungen die Zerstörung der Malerei auslöst. Im Unterschied zur 1960 erfundenen Autodestructive Art muss die Zerstörung noch von Hand durchgeführt werden, aber alle anderen Elemente sind schon vorhanden. Eines Tages hielt sich Man Ray nicht an diese Vorschrift, als er das Urteil des Metronoms nicht akzeptierte, also zerbrach er konsequenterweise die Apparatur²².

Auf der Rückseite einer Zeichnung findet sich folgende Gebrauchsanweisung:

„Cut out the eye from a photograph of one who has been loved but is seen no more. Attach the eye to the pendulum of a metronome and regulate the weight to suit the tempo desired. Keep doing to the limit of endurance. With a hammer well-aimed, try to destroy the whole at a single blow.“

Aufschrift auf der Rückseite der Tintenzeichnung des „Object to be Destroyed“, Man Ray, 1932²³

Wie schon bei Gabo, betont Buderer auch bei Ray den neu hinzugekommenen Aspekt der kinetischen Kunst, die Zeit.²⁴ Der Takt des Metronoms, wie ganz allgemein die Pendelbewegung, symbolisiert mit seiner gleichförmigen Bewegung ihr Verstreichen. Die

20 (Gabo/Pevsner 1986)

21 (Buderer 1992: 7)

22 Schwarz, Arturo, *Man Ray: The Rigour of Imagination*, London 1977, S.206. zit. n. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/man-ray-indestructible-object-t07614> aufgerufen 2021-04-28

23 (Hultén 1968: 153)

24 (Buderer 1992: 35)

Betrachter*innen werden durch die Gebrauchsanleitung auf die Relativität ihrer subjektiven Zeitwahrnehmung hingewiesen.

Da das von Man Ray auf 1923 datierte Objekt zerschlagen, das aus 1933 im Krieg verloren gegangen, und das aus 1957 gestohlen, aber immer wieder neu aufgebaut worden war, änderte Man Ray den Namen schließlich in „Unzerstörbares Objekt“.²⁵

Tinguely hatte ein fundiertes Wissen über die Moderne, insbesondere der Konstruktivismus hatte ihn sehr beeindruckt, wie sich auch in seinen frühen Arbeiten zeigt, als Beispiel sei auf Méta-Malevich verwiesen (siehe Abb. 7 auf S. 27). Die Kunst war nicht mehr dem Gegenstand verpflichtet, die Grenzen zwischen Bildhauerei und Malerei lösten sich zusehends auf. Aber noch näher stand er den Strömungen Futurismus und Dada, da in ihnen die für Tinguely so charakteristische Verbindung verschiedener Ausdrucksmittel bereits von Anfang an verwirklicht war. Das Spektrum erstreckte sich von Literatur über Musik, Tanz und Theater bis hin zu den bildenden Künsten. Der Futurismus brachte als zusätzliche Neuerung auch die rasende Bewegung ein., wenn auch gepaart mit Kriegsverherrlichung, Faschismus und Frauenfeindlichkeit, die aber in Tinguelys Werk keinen Platz erhielten. Die technische Entwicklung im ausgehenden 19. Jahrhundert hatte die Erfindung der Chronofotografie durch Étienne-Jules Marey und Eadweard Muybridge (beide 1830-1904) gebracht, die Aufnahmen natürlicher Bewegungsabläufe ermöglichte. Die Ergebnisse ihrer Arbeiten beflügelten die Malerei. Während Marey mit einer fotografischen Flinte und Mehrfachbelichtungen arbeitete (Vogelflug)²⁶, verwendete Muybridge für sein berühmtes galoppierendes Pferd eine Installation von 24 ferngesteuerten Kameras, mit denen er Einzelbilder erstellte, die sich mit seinem Zootrope auch als Bewegungsstudie vorführen²⁷ ließen. Marcel Duchamp war zu seinem epochalen Werk²⁸ „Nu descendant un escalier N°2“ durch Mareys Bilder, die seit spätestens Mitte der 1890er-Jahre in der Öffentlichkeit bekannt waren, inspiriert worden.²⁹

Es hatte sich die Wahrnehmung der Zeit verändert. Das Zeitalter der Maschine war allerorten spürbar angekommen. Menschen, die die vervielfachte Produktivität der Maschinen zu nutzen verstanden, konnten mit deren Hilfe große Dinge vollbringen, während die Normalbürger*innen im Privatbereich noch wie in vorindustrieller Zeit lebten. Sie mussten sich für das Arbeitsleben mehr und mehr dem Tempo der „Industrialisierungsgewinner*innen“ anpassen. Technologie begann, den Alltag der Menschen zu verändern. Es gab elektrisches Licht, Straßenbahn, Fahrrad, kinetische Kunst.

25 (Hultén 1968: 153)

26 Marey, *Fliegender Pelikan*, Chronofotografie, 1887. https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89tienne-Jules_Marey#/media/Fichier:Marey_-_birds.jpg aufgerufen 2021-04-28

27 Muybridge, *Pferd Annie G. im Galopp*, Animal Locomotion, 1887. https://fr.wikipedia.org/wiki/Zoopraxiscope#/media/Fichier:Animation_de_Daisy-Muybridge-_par_un_Zootrope.gif aufgerufen 2021-04-28

28 *Nude Descending a Staircase, N°2* (1912). WikiArt. <https://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/nude-descending-a-staircase-no-2-1912> aufgerufen 2021-04-28

29 (Tomkins 1999: 96)

Man könnte glauben, die Menschheit hätte sich schon an die großen Veränderungen gewöhnt, mit denen sie von der Industrialisierung überrollt worden war, aber scheinbar ging und geht es immer weiter mit den Umwälzungen. Der nicht nur von den Futuristen herbeigetrommelte Krieg wurde wahr und auch er war industrialisiert. Im Jahr 1916 entstand mit Dada eine neue Kunstströmung, die wie keine andere die Welt der Kunst veränderte. Ihr Geburtsort war ein Cabaret und ihr Programm war ironisch bis absurd, eine Kunst, die gegen die Kunst war, denn die alten Konzepte waren nicht mehr zu gebrauchen. Als Tinguely mit seiner künstlerischen Arbeit begann, war schon der nächste große Krieg überstanden, die Dada-Ironie passte noch immer.

Die Nutzlose Maschine

Die gesellschaftsverändernden Auswirkungen durch Maschinen lassen sich kaum überschätzen. Sehr deutlich ist zu bemerken, mit welcher Gewalt die Maschine seit Beginn des 19. Jahrhunderts in die Welt der Menschen vorgedrungen ist. Das „für die gesamte kinetische Kunst richtungsweisende ‚Manifesto del Macchinismo‘“ vom Dezember 1952 von Bruno Munari, der kurzzeitig zu den Futuristen der zweiten Generation zählte, thematisiert das und bildet zugleich eine Weiterentwicklung des „futuristischen Manifests“ von 1909. 1930 baute Munari seine ersten „macchine inutili“. 1942 erschien Munaris Buch „Le Macchine di Munari“ und 1949 „Libri illeggibili“, die unlesbaren Bücher.

Tinguely kannte Munaris Bücher seit den späten 1940er-Jahren.³⁰ Als er im Dezember 1954 im Mailänder Studio d'Architettura b24 ausstellt, lernt er Bruno Munari kennen. Die beiden verstehen einander gut und tauschen Werke aus. Tinguely erklärt, den Inhalt von Munaris Manifest in seiner Kunst umzusetzen.³¹

„Die heutige Welt wird von Maschinen beherrscht. Wir leben inmitten von Maschinen, sie helfen uns, alles herzustellen, zu arbeiten, uns zu zerstreuen. Was aber wissen wir von ihren Launen, von ihrer Natur, von ihren animalischen Mängeln, wenn nicht durch trockenes und pedantisches technisches Wissen?“

Die Maschinen vermehren sich viel rascher als die Menschen, sozusagen wie die fruchtbarsten Insekten; bereits zwingen sie uns dazu, uns mit ihnen zu beschäftigen, viel Zeit zu verlieren mit ihrer Pflege, sie haben uns verwöhnt, wir müssen sie sauber halten, ihnen zu essen geben, sie ruhen lassen, sie beständig überwachen und sie niemals Mangel leiden lassen. Innert weniger Jahre werden wir ihre kleinen Sklaven sein.

Die Künstler sind die einzigen, die die Menschheit von dieser Gefahr erretten können. Die Künstler müssen sich für die Maschinen interessieren, sie müssen sich loslösen von den romantischen Pinseln, der staubigen Holztafel, der Leinwand und

30 (Stahlhut 2002b: 101)

31 (Müller 2015: 34)

dem Rahmen; sie müssen die mechanische Anatomie kennenlernen, die mechanische Sprache, sie müssen die Natur der Maschinen verstehen und die Maschinen zerstreuen, indem sie sie in unregelmäßiger Weise zum Funktionieren bringen und so mit diesen selben Maschinen und deren eigenen Mitteln Kunstwerke schaffen. Keine Ölfarben mehr, sondern Stichflammen, chemische Reagenzien, Rost, anodische Verfärbungen, thermische Veränderungen. Nicht mehr Leinwand und Rahmen, sondern Metalle, plastische Materialien, synthetische Stoffe. Formen, Farben, Bewegungen, Geräusche der mechanischen Welt nicht mehr von außen gesehen und kühl nachgeahmt, sondern harmonisch komponiert. Die Maschine muss ein Kunstwerk werden! Wir werden die Kunst der Maschine entdecken! Die Maschine muss ein Kunstwerk werden.

Bruno Munari, „Manifest des Maschinismus“, 1952³²

Seit der Veröffentlichung des Manifests ist bereits die dritte Generation von Menschen dabei, Maschinen weiter zu entwickeln und zu verbreiten. Immer besser gewöhnen sich die Menschen an ihre ständige Gegenwart. Eine wechselseitige Abhängigkeit ist entstanden: Man will die Arbeitskraft der Maschinen nicht missen, also muss man ihren Energiehunger befriedigen. Die häufig gebrauchte Phrase „eine Maschine bedienen“ drückt diese Beziehung auf treffende Weise aus. Die Aussagekraft von Munaris Manifest ist trotz seines langen Bestehens beklemmend aktuell, auch wenn sich der Fokus von der Mechanik zur Automatisierung und inzwischen in Richtung selbstlernender Maschinenalgorithmen verschoben hat. Dabei tritt der mechanische Charakter zunehmend in den Hintergrund, er wird von einer glatten Oberfläche kaschiert, die das Maschinenhafte allenfalls noch zitiert. Indem Tinguely darauf hinweist, unterstreicht er damit unbewusst bereits Jean Baudrillards Gedanken zu einer nahezu vollständig virtualisierten Gesellschaft, wie dieser sie in seiner Simulationstheorie ab 1976 formuliert. Tinguely setzt bewegliche Teile und Räder gut sichtbar ein, um das Wesen der Maschine offensichtlich und im Bewusstsein zu halten. Sie zeigt, wie ihre Mechanik die Rotationen über Pleuel, Gestänge und Riemen weiterträgt und wie sie aufgebaut ist.

Technik/Maschinen/Computer/Rad »Die moderne Technik ist anonym, allumfassend und diskret geworden. Letzteres auch, indem sie das Rad und die zirkuläre Bewegung, etwa beim Computer, völlig zu verbergen vermag, während meine Plastiken gerade auf diesem Prinzip, auf Rad und Kreisbewegung, beruhen. Aber weil die Technik geräuschlos geworden ist und sich mit dem Design, mit der glatten Schale und der Stromlinienform maskiert, macht sie uns vergessen, dass wir von ihr beherrscht werden, dass wir in einem technischen Zeitalter leben, das übrigens erst vor drei Generationen richtig begonnen hat. Meine Maschinenplastiken sollen diesen Tatbestand wieder ans Licht bringen. Das können sie aber nur, wenn zwischen ihnen und dem im Gebrauch stehenden technischen Apparat ein gewisses zeitliches Gefälle besteht. Bestünde dieses Gefälle nicht, dann würden sich meine Gestaltungen ja verhältnismäßig unbemerkt unter der Masse der üblichen techni-

32 Katalog „Kinetische Kunst“, Kunstgewerbemuseum Zürich, 1960, zit. n. (Trier 1980: 161 f.)

schen Erzeugnisse einreihen. Ich kann auch sagen: um ein Phänomen gestalten zu können, muss ich Distanz nehmen, in diesem Fall: zeitliche Distanz von der heutigen Technik nehmen. Kunst muss sich selbst aufgeben, wenn sie mit den neuesten technischen Erfindungen Schritt halten will. Als Plastiker muss ich mich um das gestalthafte, überschaubare Gebilde bemühen, während die Technik, wie ich eben ausgeführt habe, sich gerade davon weg in die immer undurchdringlichere Anonymität bewegt.»

Tinguely im Interview mit der Deutschen Bauzeitung, 1967³³

Die Menschen passen ihre Lebensweise der mechanisierten, computerisierten und sich ständig weiter verändernden Umgebung immer besser an. Nebenbei wirkt auch eine weitere Dimension entscheidend mit, der Maschine sieht man ihre politische Rolle nicht an. Egal, von welcher Person sie in Betrieb genommen wird, arbeitet sie ihr Programm ab, unabhängig von einer Ideologie. Bei Tinguely spielt die dieser Befehlsausführung innewohnende Gewalt eine auffallende Rolle, einerseits in ihrer Unbeirrbarkeit, und andererseits ihrer Ersetzlichkeit. Sobald Maschinen ihre Aufgaben erledigt haben, werden sie demontiert oder zerstört, ebenso Maschinen, die nicht „richtig“ funktionieren. Maschinen werden wie Sklaven behandelt. Der ständige Gebrauch von Maschinen verstärkt und festigt ein ohnehin verbreitetes hierarchisches Verständnis der Welt und hinterlässt weitgehend unbeachtet tiefe Spuren in der Menschengesellschaft. Tinguelys Maschinen versuchen nicht, in ihren Gebäuden menschliche oder andere Lebensformen zu imitieren, sondern offenbaren stets ihre Maschinenhaftigkeit. Dabei sticht hervor, dass Tinguely ihnen Bewegungsweisen angedeihen ließ, die es davor nicht gab. Erklärt das vielleicht, weshalb sie spontan als charaktervoll wahrgenommen werden? Auf dem Flugblatt zu Tinguelys erster Einzelausstellung in der Galerie Arnaud im Frühsommer 1954 drückt das Roger van Genderthael, Chefredakteur der Kunstzeitschrift ‚Cimaise‘ folgendermaßen aus: „Diese neugierigen Automaten ahmen nicht einfach die Bewegungen des menschlichen Körpers nach. Sie reproduzieren nichts. Ganz im Gegenteil: Sie produzieren, und ich sage sogar, sie erschaffen [...]“.³⁴

„Seine Maschinen sind alles andere als auf dem neusten Stand der technischen Entwicklung. Vielmehr glänzt in ihnen ein Widerschein des 19. Jahrhunderts“

Gijs van Tuyl³⁵

Die von Tinguely häufig verwendeten Riemenantriebe erinnern an die Manufakturen des 19. Jahrhunderts, in denen die Kraft einer zentralen Maschine oder einer Wasserturbine über Wellen und Riemen an die Maschinenarbeitsplätze verteilt wurde (vgl. Abb. 2). In der Zeit von Tinguelys Kindheit hatten kleinere Elektromotoren zunehmend begonnen, die Riemen-

33 Das Kunstwerk, H. 9/10, 1967, S. 15-23. u. Deutsche Bauzeitung, 11/1967, S. 866-867, zit. n. l'Esprit Tinguely (Pardey 2000: 363)

34 van Genderthael, Voici des «automates». zit. n. (Müller 2015: 33)

35 (Lütgens et al. 2000: 6)

antriebe zu verdrängen. Es kann davon ausgegangen werden, dass ihm das frühere Erscheinungsbild der Fabriken bekannt war.³⁶ Riemenantriebe spielen im Werk Tinguelys eine große Rolle, insbesondere bei den späteren großen Maschinen ist ihre Präsenz auffallend und vorherrschend.

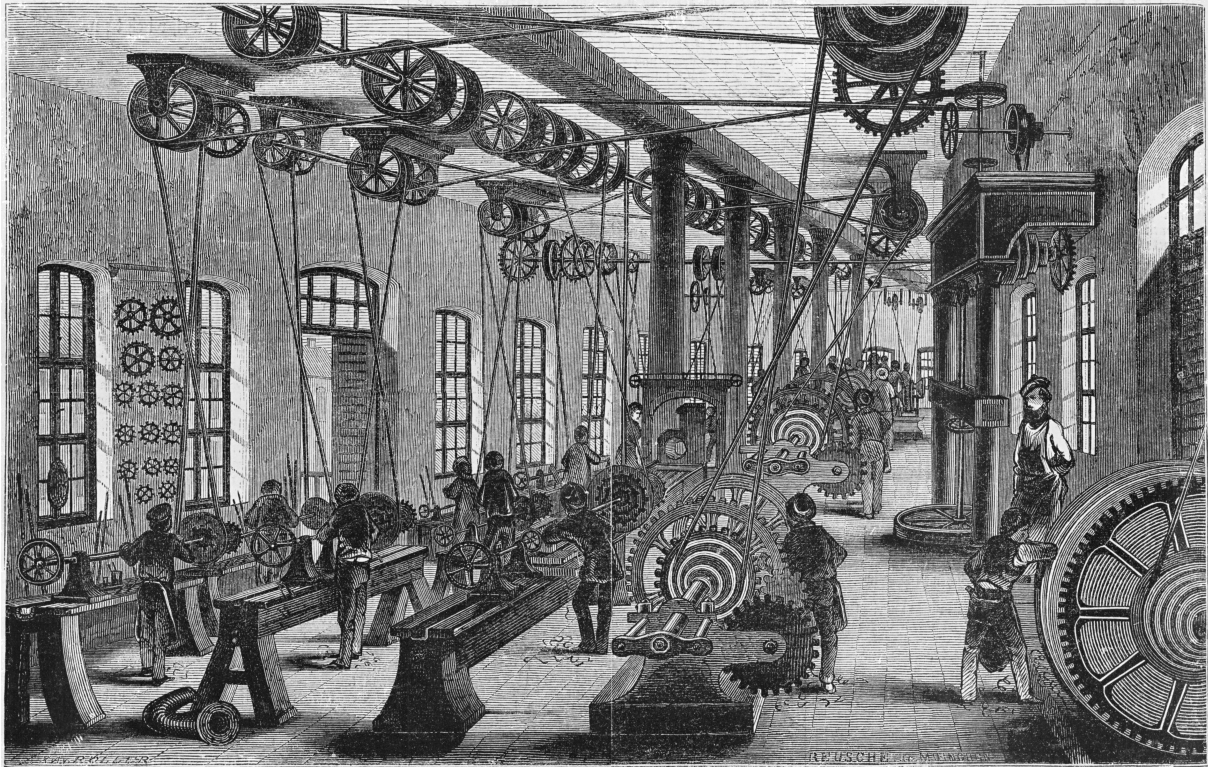


Abbildung 2: Dreherei Maffei, München, 1849. Quelle: [Wikipedia](#), gemeinfrei, aufgerufen 2021-04-14

Tinguely belässt es nicht dabei, eine Maschinerie in ein Kunstwerk zu verwandeln. Er sieht, wie die ursprünglich als Werkzeuge gedachten Maschinen mehr und mehr Kontrolle über das menschliche Leben übernehmen und lässt sich vollständig auf sie ein. Indem er mit der Energie und der Kraft der Rotation ein Leben in übermenschlicher Geschwindigkeit führt, schafft er ein prophetisches Werk, das man gleichzeitig als Liebeserklärung und als Warnung vor der Technisierung lesen kann. Im Wissen um die gewaltige und unaufhaltbare Dynamik dieser Entwicklung und darum, wie sehr wir Menschen unsere Sicherheiten und Gewohnheiten lieben, formuliert er Anfang 1959 sein „Manifest für Statik“, das bereits Hinweise auf die selbstzerstörende Kunst enthält.

In auf den ersten Blick scheinbar ironisch-widersprüchlicher Weise drückt Tinguely damit aus, welches Potential in der Veränderung liegt, das die meisten Menschen aus einem Bedürfnis nach Sicherheit brach liegen lassen. In Bewegung zu sein, zu bleiben, und sie zu erhalten, mit ihr zu wachsen, ist Tinguelys Verständnis von Statik. Sie ist nicht in die Vergangenheit gerichtet, wie das Anhäufen und Verwalten von Besitz, sondern sie stabilisiert

36 Restaurierte Transmissionsanlage der mechanischen Werkstätte Wiesental aus 1932, Video, Historischer Verein Eschlikon, Schweiz, 2013. <https://www.historik-eschlikon.ch/?page=wiesental> aufgerufen 2021-04-28

unsere Gegenwart. Das Leben ist ein Prozess, der Wandel ist im Fortschreiten der Zeit eine verlässliche Größe.

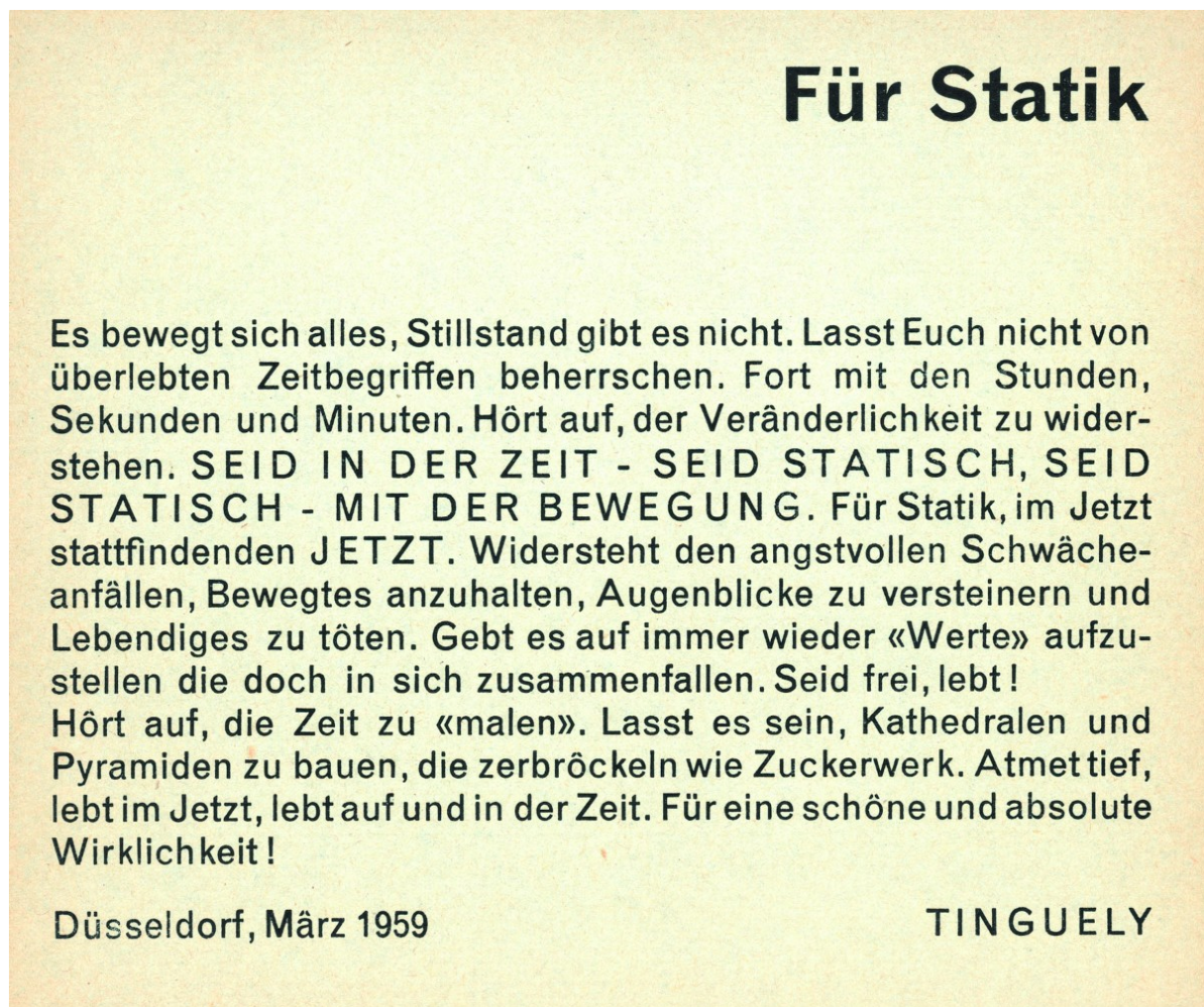


Abbildung 3: Für Statik, Flugblatt, 14. März 1959, Museum Tinguely, Basel

Tinguely vertritt die Haltung Heraklits im uralten philosophischen Gegensatz zu Parmenides' Sichtweise, das Sein sei unendlich und unvergänglich und jegliche Veränderung nur Schein. Heraklit widerspricht, indem er auf den Fluss hinweist, dessen Wasser, von festen Ufern eingeschlossen, ständig in Bewegung sind. Auf lange Sicht verändert die Erosion die Gestalt des Flusses und es stellt sich heraus, dass nicht das Steinerne, Starre, sondern das Fließende das eigentlich Statische ist.

Tinguely stellte die Zukunft auf den Kopf. Zu einer Zeit, als die Euphorie des Aufbruchs in eine verheißungsvolle und massenweise von Elektrohaushaltsgeräten und Konsum durchdrungene Welt sich über Europa ausbreitete, zeigte er mit seinen Arbeiten gestrige, unperfekte Technologie. Mit dieser Blickrichtung im Rückwärtsgang beleuchtete er fortan für die nächsten 3 Jahrzehnte die Mechanik der Welt. Sein Werk wirkt neben dem kunstgeschichtlichen Entwicklungskanon etwas abseits gelegen. Der Grund dafür könnte sein, dass er ohne Absicht den Zweig des Futurismus weiter verfolgt hatte, der zu seiner Zeit zwar nicht mehr

aktuell war, der jedoch auf wundersame Weise unter dem italienischen Faschismus hindurch in seine schweizerisch-neutrale Jugendzeit eingesickert war und dessen Saat auf dem Boden von Tinguelys anarchistischem Experimentiergarten noch einmal reifen durfte, diesmal endlich ohne Krieg, aber noch einmal voller Feuer, Kraft und Tempo. Im ersten futuristischen Manifest von 1909 findet sich ein Satz, der für Tinguely geschrieben sein könnte:

Wir erklären, daß sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit. Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken, die Schlangen mit explosivem Atem gleichen ... ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die Nike von Samothrake.

Filippo Tommaso Marinetti im futuristischen Manifest 1909.³⁷

Die von den Dadaisten ausgelösten Umwälzungen hatten es auch mit sich gebracht, dass Kunst nicht mehr nur aus teuren und hochwertigen Materialien hergestellt werden musste. Tinguely nahm diese Freiheit gerne an und entwickelte eine dreidimensionale Assemblage-technik. Er verwendete hauptsächlich Metall und Holz. In seinen frühen Arbeiten kam sehr häufig Draht zum Einsatz. Die Mechaniken der Maschinenbilder bestanden aus Holz. Anfang der 1960er-Jahre verwendete er unzählige Räder von Fahrrädern. Mit der wachsenden Größe der Objekte wechselte er zu geschweißten Konstruktionen und er begann, Schrott zu sammeln. Die Freunde Luginbühl und Tinguely waren erfahrene Kunden von Schrotthändlern auf der ganzen Welt. Mitunter konkurrierten die beiden um die besten Stücke, die sie auch untereinander tauschten. Luginbühl besaß ein riesiges Lager auf seinem Anwesen in Mötschwil. Einige Objekte hatten unvorstellbare Dimensionen. Beim Zerlegen eines Rades war die Rede von allein 100 kg schweren Schrauben. In diesem Größenbereich bewegt sich das Bauwerk „Le Cyclop“. Tinguely war glücklich, in der Nähe von Milly-la-Forêt eine gut sortierte Schrotthändlerin zu kennen.

Die Arbeit mit Schrott und gefundenen Materialien an sich kann bereits als eine Art von Konsumismuskritik aufgefasst werden, weil sie den Betrachter*innen vor Augen führt, wieviel Abfall sie selbst produzieren. Zumeist entspringt sie auch, nicht nur bei Tinguely, einer wirtschaftlichen Not, wodurch sie wiederum ihrer Ärmlichkeit wegen geringgeschätzt wird.

Tinguely liebte art brut und besaß einige Werke, darunter von Heinrich Anton Müller und Giovanni Battista Podestà. Diese Faszination teilte er mit Niki de Saint-Phalle, die ihn auf das im Südosten Frankreichs gelegene ‚Palais Ideal‘ aufmerksam machte, das Facteur Cheval in 33 Jahren alleiniger Arbeit erbaut hatte.³⁸ Als sie 1962 in Los Angeles waren, sie die *Watts Towers* des aus Italien gebürtigen Sam Rodia im Armenviertel Watts. Die Türme bestehen ausschließlich aus auf der Straße gefundenen Materialien und erreichen 33 Meter Höhe. Die

37 Filippo Tommaso Marinetti. *Futuristisches Manifest*. in: Le Figaro. Paris, 20. Feb.1909

38 Facteur Cheval, *Palais idéal*. https://de.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_Cheval aufgerufen 2021-04-28

gesamte Konstruktion des von ihm so genannten „Dorfes“ besteht aus Metall und ist mit Keramik- und Glasflaschenresten sowie mit Muscheln verkleidet und mit Ornamenten dekoriert. Das Ensemble weist Ähnlichkeiten zu dem von 1900-1914 in Barcelona errichteten *Parc Güell* des Architekten Antoni Gaudi auf, der Niki de Saint-Phalle zu ihrem *Tarot-Garten* inspirierte. Der Autodidakt Rodia hatte 33 Jahre allein an seinem Dorf gearbeitet. Nach seiner Fertigstellung im Jahr 1954 war der inzwischen 75-jährige Rodia weggezogen. Im Jahr 1959 waren die Towers von einem Abriss aus Sicherheitsgründen bedroht, wurden aber von einer Bürgerinitiative gerettet. Die Anerkennung als Nationaldenkmal ließ noch bis 1990 auf sich warten. Inzwischen wird das Dorf vom Los Angeles County Museum of Art (LACMA) restauriert und gewartet.³⁹ Sowohl Niki de Saint-Phalle mit *Il Giardino dei Tarocchi* als auch Jean Tinguely mit *Le cyclop* planten ihr Hauptwerk in ähnlichen Riesendimensionen.

Überblick über das Werk

Zur Orientierung im umfangreichen Gesamtwerk Tinguelys folgt eine qualitative Werkübersicht nach Werkserien bzw. Kunstrichtungen, die, soweit möglich, chronologisch gehalten und mit Erläuterungen versehen ist.

Schaufensterinstallationen

Nach dem Abschluss seiner Lehre und der Kunstgewerbeschule arbeitete er sporadisch als freiberuflicher Dekorateur in Basel, wobei er durch hohe Kunstfertigkeit und Einfallsreichtum Aufsehen erregte.⁴⁰ Erste Schaufensterinstallationen datieren aus 1947, bereits dort setzte er neben anderen Neuigkeiten wie weiß lackierten Drahtskulpturen auch Bewegung ein, so dass sich die Basler Öffentlichkeit zu interessieren begann. In einem Interview für das Schweizer Fernsehen, 1981, erzählte er von einer motorbetriebenen, vor Kälte zitternden, Drahtfigur, die er für ein Schaufenster eines Deckengeschäfts gebaut hatte.⁴¹

Lukas Burkhardt, Jugendfreund Tinguelys, Jazztrompeter, Bankier und Politiker, erinnert sich, dass Tinguely bereits mit 18 oder 19 Jahren Maschinen für Schaufenster gebaut hatte, so berichtet er von einer „Ressliryti“ aus feinen Drähten, mit Schaukelpferden und Schwänen, die sich drehten.⁴²

Seine Karriere als Künstler startete aber erst mit der Übersiedlung nach Paris im Jahr 1952 im Schlepptau Daniel Spoerris.

39 (Schweri 2016: 4) *Watts Towers Conservation Project*. <http://doi.org/10.5334/jcms.109> aufgerufen 2021-04-28

40 (Stahlhut 2002c: 75)

41 (Müller 2015: 21)

42 Die Ringelspiele zur Zeit der Basler Messe werden „Ressliryti“ genannt. (Bezzola 1974: 184)

Meta-mechanische Skulpturen 1954

Die Drahtkunstwerke sind mit bunten Scheiben und Platten bestückt. Durch die Antriebe wirkten sie wie lebendig gewordene Werke der klassischen Moderne. Tinguely, der in der Malerei oft vor der Schwierigkeit gestanden war, nicht bestimmen zu können, wann ein Gemälde vollständig war, begann, bewegte Bildelemente einzusetzen und umging so das Problem. Frühe Arbeiten aus Draht tragen Namen wie „*Moulin à prière*“ (Gebetsmühle), „*Méta-Herbin*“ oder „*Automobile*“. Sie bestehen aus einer Vielzahl von Zahnrädern, die zueinander rechtwinklig stehen und in die Höhe gebaute Strukturen ergeben. Sie werden teils mit Kurbeln, teils von Uhrwerken angetrieben. Sie bewegen sich un stetig und zwischendurch ruckartig. Durch die

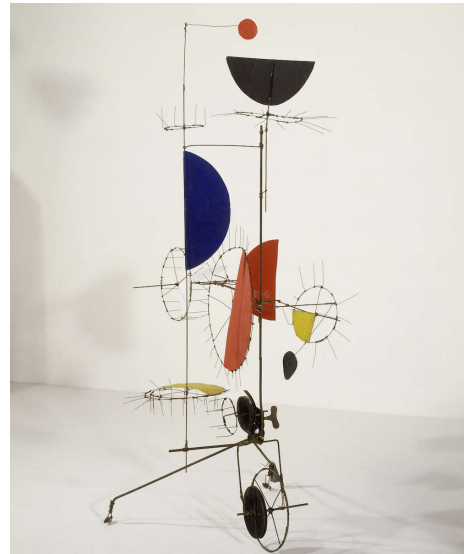


Abbildung 4: Auto-Mobile, Meta-mechanische Skulptur, 1955, Höhe 130 cm, Privatsammlung, Schweiz

Anzahl und Verteilung der Drahtspitzen auf den einzelnen Rädern steuerte Tinguely die Übersetzung der Bewegungen zwischen den Zahnrädern und deren Geschwindigkeit. Das Gesamtbild wirkte stets ein wenig unbeholfen wie ironisierte Schweizer Uhrwerke, dennoch sind sie funktional und überlegt ausgeführt. So fällt auf, dass die Formen der Zahnräder exakte Kreise sind. Tinguelys Aufbauten sind keinesfalls zufällig und es kann davon ausgegangen werden, dass Art und Weise ihrer Bewegungen genau so beabsichtigt waren. Diese Arbeiten zeigte Tinguely bei seiner ersten Einzelausstellung in der Galerie Arnaud. In Abbildung 4 ist eine der wenigen fahrbaren Skulpturen zu sehen.

Meta-mechanische Reliefs

Ebenfalls aus Draht aufgebaute, aber zweidimensionale Getriebe mit Zahnrädern, die mit weißen oder schwarzen Scheiben versehen sind, hießen *Élément Détachée*, von welchen 3 Objekte existieren.

Draht ist einerseits nicht teuer, ermöglicht aber dennoch den Bau ausladender Objekte und die Definition von Raum. Dabei lässt sich die linienhafte Gestalt des Drahtes als grafisches Element nutzen. Tinguely war sehr geschickt darin, unterschiedlichste gestalterische und technische Vorstellungen mit diesem Material umzusetzen. Seine Erfahrungen wendete er später auch bei den Unterkonstruktionen der Bauwerke und *Nana*-Skulpturen Niki de Saint Phalles ein, sowie für *Hon* oder *Crocrodrome*. Aber auch die Fachwerke der Großplastiken aus schweren Alteisenprofilen wie *Heureka*, *cyclop* und die *Méta-Harmonie*-Skulpturen, lassen den gleichen funktional-transparenten Charakter der frühen Drahtreliefs wie « *Élément détaché* » oder « *Moulin à prière* » aus 1954 erkennen.

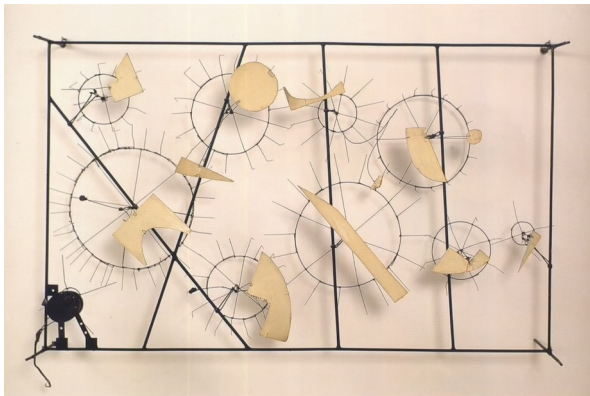


Abbildung 6: Elément détaché I, Relief méta-mécanique, 1954, 81 x 131 x 35,5 cm, Museum Tinguely, Basel

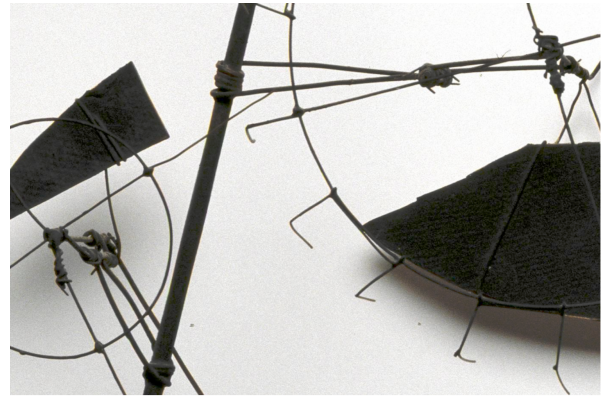


Abbildung 5: Elément détaché II (Detail), Relief méta-mécanique, 1954, 85 x 140 x 36 cm, Museum of Fine Arts, Houston

Die *Eléments détachés*, die Tinguely 1954 vorstellte, bestehen im Grunde aus drei unterschiedlichen Drahtstärken, dem stärksten für den festen Rahmen, einer mittleren Stärke für die Achsen der Räder, die durch Herumwickeln mit dem Gerüst verbunden sind, und einem dünneren für die Zahnräder selbst, der zu Kreisen gebogen ist. Die Drahtspitzen sind zumeist paarweise um die Räder geschlungen und anschließend verlötet. Damit die Zähne überkreuzt ineinander greifen, besitzt jedes zweite Rad um 90° versetzte Zähne, die den Skulpturen ein spinnenartiges Aussehen verleihen. Durch die großen, nur selten regelmäßigen, Abstände der Zähne ergibt sich eine ungleichmäßige Kraftübertragung, die sich in einer zappeligen Bewegung auswirkt. Der Antrieb erfolgt üblicherweise durch Grammophonmotoren mit 78 Umdrehungen pro Minute⁴³, deren Drehzahl untersetzt wird, indem das erste Zahnrad am Motor mit z. B. nur 4 Zähnen ein großes Rad mit 30 Zähnen antreibt. Die darauffolgenden Über- und Untersetzungen weisen kleinere Verhältnisse zueinander auf, wodurch die Drehgeschwindigkeiten in dem Relief insgesamt eher gleichmäßig verteilt sind. Während das Getriebe hinter dem Rahmengerüst aufgebaut ist, sind auf den daraus hervorstehenden Achsen der Räder unterschiedlich geformte Blechstücke angebracht, die vor dem Räderwerk schwebend eine zusätzliche gestalterische Ebene erzeugen (siehe Abbildung 6). Abbildung 5 zeigt im Detail die Bauweise der Achslager aus Draht, bei diesem Exponat sind die Formen schwarz und laufen hinter den Zahnrädern.

Technisch gesehen ist die mechanische Funktionsweise einfach. Würde es sich dabei um eine herkömmliche Maschine handeln, wäre damit das wichtigste gesagt. Dazu kämen noch Daten wie erreichbare Höchstdrehzahl, Energiebedarf und Lärmemissionen, die sich durch ein paar Zahlen ausdrücken ließen. Ein *Relief méta-mecanique* wird nicht darauf optimiert, reibungslos zu laufen. Um Tinguelys Bewegungskosmos anzutreiben, ist die minimal notwendige technische Zuverlässigkeit nicht etwa gerade noch ausreichend, sondern vielmehr verantwortlich für jene Unzulänglichkeiten, die den eigentlichen Ausdruck und Charakter

43 (Violand-Hobi 1995: 23)

der Bewegungen verursachen. In einem Interview aus den 1950er-Jahren antwortet Tinguely auf die Frage, ob er Techniker sei, überraschend mit

*„Nein, ich bin Poet. [...] Die Technik passt sich der Poesie an. [...] Die Technik ist zweitrangig. Wenn ich ein Bild malen will, muss ich auch Farben mischen können.“*⁴⁴

Tatsächlich verwandelt er leblos-rohes Material in bewegtes Treiben, erteilt den Metallen ihre Aufträge, zu werken und zu schwingen. Dabei balanciert er statische und bewegliche Elemente untereinander aus. Nicht alles bewegt sich, die Bewegungen erfolgen zueinander relativ und relativ zur ruhenden Umgebung bzw. Betrachter*in.

Er war als Techniker Autodidakt und erwarb sich eine Meisterschaft in der Mechanik durch ständiges künstlerisches Erfinden und Schaffen. Sein Zugang zur Mechanik erinnert an die Künstler*innen der *art brut*, die er sehr schätzte. Sein von keiner technischen Ausbildung verstellter Blick ermöglichte ihm, das Material und dessen Fähigkeiten auf die ihm eigene künstlerische Weise zu erforschen, wodurch er sich einen intuitiven Zugang zu den Bewegungseigenschaften erarbeitete, ohne den er wohl kaum Zeichenmaschinen gebaut hätte. Tinguely, diesen Freund der *art brut*, kann man getrost als *Mécanicien-brut* bezeichnen.

Reliefs

Die Mehrzahl der frühen Werke Tinguelys ab 1954 entstammen der Serie *Reliefs*. Sie bestehen aus zumeist schwarz gestrichenen Holzplatten, die ein Räderwerk verbergen, das die vorne angebrachten Flächenelemente in Bewegung setzen. Zu dieser Serie zählen die berühmten *Méta-Malevichs*⁴⁵ und das großflächige mit Stoff bezogene Relief im Opernhaus Gelsenkirchen. Mit diesen Arbeiten hatte Tinguely auch in Deutschland großen Erfolg, das „*Maschinenbild Haus Lange*“ (1960) konnte man sogar nach einem Bauplan selbst bauen und von Tinguely als Original signieren lassen. Bei der erfolgreichen Ausstellung in der Galerie Arnaud (1954) trafen Tinguely und der schwedische Kunsthistoriker Pontus Hultén (1924-2006) zusammen, woraus sich eine lebenslange Freundschaft entwickelte. Tinguely stellte im gleichen Jahr ein zweites Mal bei Arnaud aus. Seine Bekanntheit begann zu steigen.

Die „*Metamechanischen Reliefs*“ entstanden, als Tinguely begann, das „formale Vokabular der gegenstandslosen Malerei um die zeitliche Dimension“ zu erweitern. Ursprünglich, um „von der gebieterischen Macht dieser Giganten der Abstraktion – zum Beispiel Mondrian – wegzukommen“ (Tinguely), entstanden durch die Bewegungen immer neue Kompositionen, das Bild wurde unendlich.⁴⁶ Ähnlich war es auch Alexander Calder gegangen, der die Frage,

44 Diese kurze Interview-Szene bildet den Anfang des 2011 erschienenen Films über Tinguely. (Thümena 2011: t=02:07)

45 (Violand-Hobi 1995: 23)

46 (Hultén 1987: 350)

„Why should one position of a form within a composition be better than another?“, vorübergehend ebenfalls mit dem Einsatz von Motoren beantwortet hatte.⁴⁷

Tinguely produzierte bis 1959 um die 50 meta-mechanische Reliefs, darunter *Blanc sur noir* (Weiß auf schwarz), *Noir sur blanc* (Schwarz auf weiß), *Blanc sur blanc* (Weiß auf weiß) und *Relief cinétique* und Reliefs polychrome wie *Bleu, blanc, noir* (Blau, Weiß, Schwarz), *Méta-Mortensen*, *Méta-Kandinsky* und weitere in allen möglichen Varianten, zwei davon sind in der

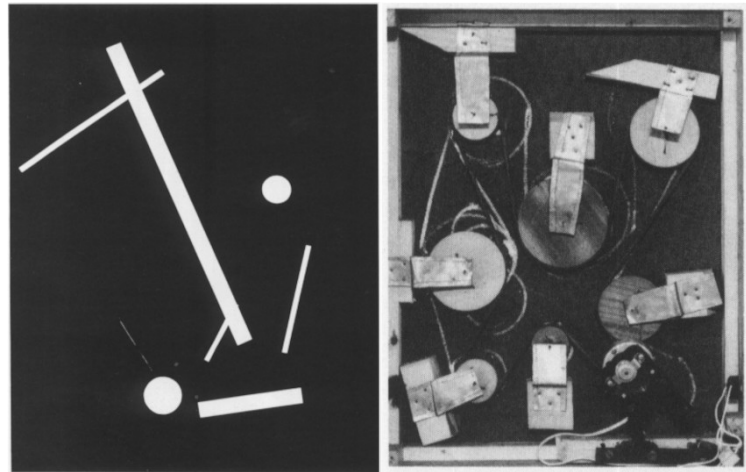


Abbildung 7: Méta-Malevich, Relief, 1954, 61,5 x 49 x 10 cm, Vorder- und Rückansicht mit Riemenmechanik, Galerie Arnaud, Paris, Quelle: (Bischofberger 1982: 22)

historischen Filmaufnahme von der Ausstellung „*Le mouvement*“, 1955, zu sehen, vgl. Fußnote 49). *Polychrome Reliefs*, beginnend mit geraden, später gebogenen und auch ineinander passenden Elementen, die sich zu einer Form ergänzen, wozu es allerdings durch die unterschiedlichen Geschwindigkeiten der Räder so gut wie nie kommt, und wenn, dann nur für einen kurzen Moment (*Relief Œuf d’Onocrotale* – Relief Ei des Pelikans).

Die Bildelemente aus Blech wurden ursprünglich von einer in einem schwarzen Holzkasten verborgenen Riemenmechanik in Rotation versetzt. Die *Méta-Kandinsky I* oder „*Wundermaschine*“ aus 1956 ist ebenfalls ein meta-mechanisches Relief, aber das erste, bei dem die Antriebsmechanik sichtbar ist. Die bunten Eisenblechelemente erhalten teilweise die Funktion von Riemenscheiben. Elektromotor und Gummiriemen werden ebenfalls zu gestalterischen Elementen.

47 (Hultén 1968: 151)

Machine à dessiner

Die ersten Zeichenmaschinen datieren ebenfalls bereits aus 1954. Sie sind wie die *Reliefs* auf einer Holzplatte aufgebaut, tragen auf der Vorderseite eine Scheibe, die sich dreht, während sich darüber ein Schreibarm mit eingespanntem Stift bewegt. Neben der großen Scheibe befinden sich weitere kleinere bewegliche Elemente, wie bereits von den *Reliefs* bekannt.

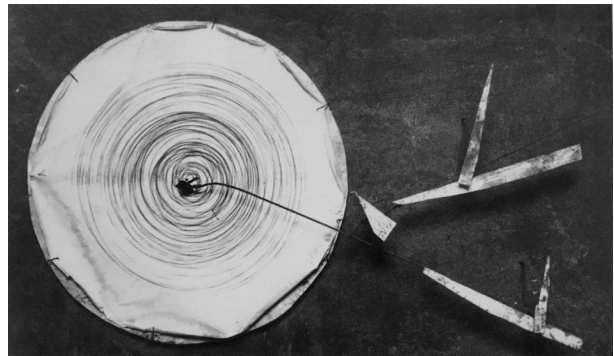


Abbildung 8: Machine à dessiner N°2, Metamatic-Relief, 1955, Privatsammlung, Schweiz

Die Maschinen waren Teil der viel beachteten Ausstellung „*Le mouvement*“ in der kleinen Galerie Denise René, 1955, die dadurch rasch bekannt wurde. Es waren 12 Künstler geladen, darunter Alexander Calder, Victor Vasarely, Nicolas Schöffer und Marcel Duchamp (nicht anwesend, weil er damals in New York lebte, Tinguely hatte sich für seine Teilnahme eingesetzt⁴⁸).

Als Tinguely erstmalig die *Machines à dessiner* präsentierte, kam es ihm nicht nur auf die Bewegung an, schon hier ging es ihm um die Mitbeteiligung des Publikums. Er forderte die Besucher*innen auf, die Maschine selbst zu bedienen. Dadurch verwischte sich die Rollenverteilung zwischen Künstler, Publikum und Objekt, das nun auch noch selbst zeichnete und damit weitere Kunstobjekte produzierte, die ebenfalls ausgestellt wurden.

In dem Film über die Ausstellung,⁴⁹ der von Robert Breer und Pontus Hultén produziert wurde, sind neben der *Machine à dessiner N°1* auch *Volume virtuel*, *Méta Malevich*, *Meta-mechanische Skulptur* und *Automobile* zu sehen.

48 (Szeemann 2002: 156)

49 Robert Breer, Pontus Hultén. *Le mouvement*, Film (Ausschnitte), Galerie Denise René, Paris, 1955. <https://vimeo.com/225531185> aufgerufen 2021-04-28

Selbstbau – Maschinenbild Haus Lange

Zur Ausstellung in Krefeld Ende 1960 im Haus Lange bot Tinguely auf Bitte des Hauses eine „Do-it-yourself“-Skulptur an, dabei handelte es sich um ein Relief nach der Art der *Méta-Malevich*, den Bauplan konnte man um 60 DM erwerben, so Bernadette Walter.⁵⁰ Aus Amerika kommend erreichte gerade die Idee der „Freizeitgestaltung“ Europa, als die Länder begannen, die Wochenarbeitszeiten herabzusetzen. Tinguely gestaltete einen Plan angelehnt an Konstruktionsanleitungen, wie sie zu der Zeit in Zeitschriften wie „Hobby. Das Magazin der Technik“ erschienen, samt Plan im Maßstab 1:1, Fotos, Teileliste und Anleitung, so Walter weiter. Auf einer der Zeichnungen vermerkte Tinguely:

„Mit diesem Plan fordere ich Sie auf dieses Bild zu konstruieren odeR konstruieren zu lassen, & betrachte das exact ausgeführte Resultat als eine Originalarbeit von mir.“

Freilich signierte er das Werk auf der mitgelieferten Klebeetikette erst nach Begutachtung eines an das Haus Lange zugesandten Fotos, um zu prüfen, ob es gemacht ist, „wie es tinguely macht“. Von der Auflage von 50 Stück wurden 30 Pläne verkauft. 16 von ihnen wurden von dem Kölner Alfred Otto Müller hergestellt, der mit Tinguely in Kontakt stand.⁵¹

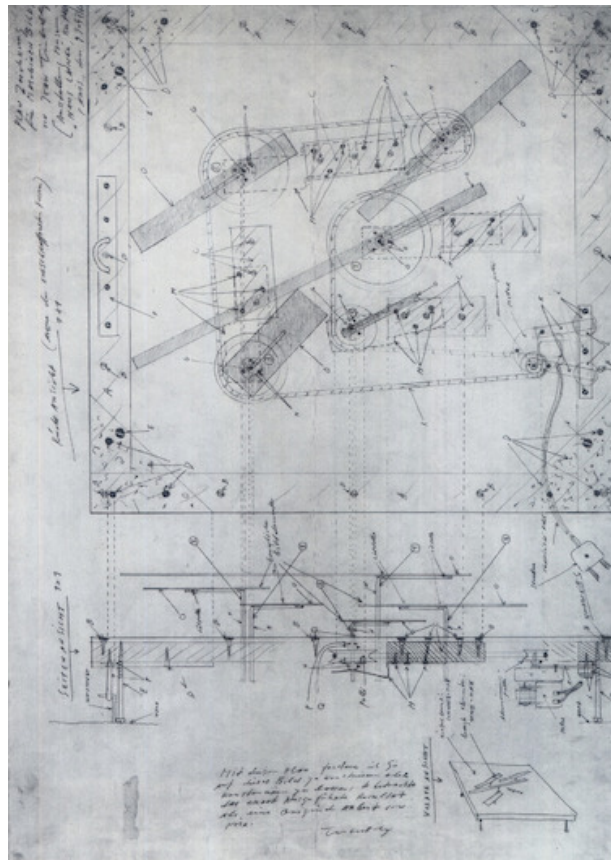


Abbildung 9: Bauplan Maschinenbild Haus Lange, 1960, Archiv Jean Tinguely, Basel

Rennwagen

Durch den Bau von *Reliefs* war Tinguely ein Meister der dosierten Wackelbewegungen geworden, aber bald fürchtete er, künstlerisch auf der Stelle zu treten,⁵² seine Kreativität zu verlieren. Schon lange besuchte er so viele Formel-1-Rennen wie möglich. 1957 wendete er sich noch stärker der Liebe zum Autorennsport zu und baute mit dem befreundeten Künstler Paolo Vallorz⁵³ eine Karosserie für einen Le Mans Rennwagen. Im gleichen Jahr passierte ihm ein schwerer Unfall, der ihn für ein halbes Jahr aus der Bahn warf, gesundheitlich wie

50 (Walter 2007: 101)

51 (ebd.: 106)

52 (Pardey 2002: 138)

53 (Müller 2015: 45)

finanziell. Gemäß Camus' Appell, „das Absurde anzuerkennen und dann zu überwinden, indem man leidenschaftlich lebt,“⁵⁴ passte Tinguely seine Lebensphilosophie an und nahm langsam neue Fahrt auf.

Entmaterialisierung – Zusammenarbeit mit Yves Klein

Tinguely und Yves Klein hatten einander 1955 kennengelernt und befreundet. In ihren Gesprächen drehte es sich um die Entmaterialisierung der Kunst. Tinguely präsentierte bereits im gleichen Jahr eine „*Sculpture virtuel, 2500 tours/min*“, ⁵⁵ ein auf einem Motor montiertes Drahtgebilde, das eine dreidimensionale Rotationsform erzeugte, sobald der Motor aktiviert wurde. Objekte dieser Art baute Tinguely mehrmals bis 1960 in der Serie *Constante indéterminée* (Unbestimmte Konstante). Eine Weiterentwicklung davon bildet die Serie *Variations*, kleinere Skulpturen, deren mehrere auf die Motorachse montierte, ebenfalls schnell



Abbildung 10: Yves Klein, Jean Tinguely. *La Vitesse Totale*, Ø 80 cm, 1958, Sammlung Theo und Elsa Hotz, Zürich

rotierenden, Drähte aneinander stoßen und laut klimpern, jedoch nicht kreisförmig rotieren, sondern chaotische Kurven in den Raum zeichnen.⁵⁶

Tinguely besuchte im April 1958 Yves Kleins Ausstellung „*Le vide*“ (Die Leere), die in Iris Clerts winziger leergeräumter Galerie unter enormem Publikumsandrang stattfand. Danach begann ihre Zusammenarbeit, die in ihrer Gemeinschaftsausstellung „*Vitesse pure et stabilité monochrome*“ (Reine Schnelligkeit und monochrome Stabilität) im November, wieder bei Clert,⁵⁷ mündete. Tinguely, stets fasziniert von der Radikalität Kleins, deren Ursprung im Unterschied zu seiner eigenen allerdings in der Spiritualität lag, brachte seine Erfahrungen mit der Entmaterialisierung durch

überdrehte Geschwindigkeit ein, Klein steuerte seine außergewöhnlichen Farben bei, die *Monochromes*. Gemeinsam präsentierten sie *La Vitesse totale*, *Excavatrice de l'espace*, und *Perforateur monochrome*. Violand-Hobi sieht den Kontakt mit Klein als den nötigen Auslöser für Tinguely, die Maschine und ihre Funktion als künstlerisches Idiom zu nutzen.

54 (Violand-Hobi 1995: 28)

55 (Pardey 2002: 145)

56 (ebd.: 146)

57 (Violand-Hobi 1995: 30)

Relief Méta-mécanique sonore (Klangrelief)

Ebenfalls bei Iris Clert hatte Tinguely bereits im Sommer 1959 das Klangrelief *Mes Étoiles – Concert pour sept peintures* (Meine Sterne - Konzert für sieben Bilder) vorgestellt. Die Installation bestand aus 7 Reliefs, auf deren Vorderseiten sich flächige schwarze Elemente bewegten, während dahinter metallische Klangelemente unterschiedliche Arten von Sound und Krach erzeugten. Jedes Relief konnte von einem Schaltpult aus aktiviert werden, was der Hörer*in gestattet, eine selbstgewählte Komposition herzustellen.⁵⁸

Zeichenmaschinen - Sculpture méta-matic

Tinguelys Zeichenmaschinen sind ausgereifte funktionstüchtige Maschinen, denen aber immer noch das skurrile Wackeln und nervöse Klappern aneinander schlagender Metallteile geblieben ist, das die Drahtskulpturen von 1954 auszeichnet. Diese komplizierten spinnenartigen Drahtgebilde mit ihren großen Zahnrädern, denen man keine lange Haltbarkeit zutraut, bewegen sich nicht gleichmäßig, immer wieder ändert sich ihr Tempo oder es gibt kurze Aussetzer, als wäre die Maschine unbeholfen dabei, ihren Zweck zu erfüllen. Die Erinnerung an den Film „Modern Times“ von Charlie Chaplin drängt sich auf. Tinguely liebte Chaplins Filme. Chaplin begegnet der Dominanz der ausufernden Maschinenwelt direkt körperlich und persönlich. Aus den bedrohlichen Situationen rettet ihn stets der Humor. Tinguelys Witz hingegen wird von Ironie getragen. Seine Jugend fiel in eine Zeit, als es in Europa wenig zu lachen gab. Im Krieg wurden Maschinen für todbringende Zwecke eingesetzt. Ihr perfektes Funktionieren erzeugte kein Vertrauen. Tinguely hätte seine Drahtgebilde so perfektionieren können, dass sie einwandfrei laufen. Doch solche Maschinen hätten nichts verändert. Erst ihre liebenswürdigen kleinen Fehler verleihen ihnen ihren Charakter. Tinguely provozierte gerne und er hatte Humor, zwei Eigenschaften, die er direkt in seiner künstlerischen Arbeit anwendete. Es ist erstaunlich, dass diese unvollkommenen Gebilde ihre Aufgabe, keinen Nutzen zu erfüllen, dann doch fehlerfrei ausführen, und dennoch ihre subversive Botschaft anbringen. Diese Treffsicherheit bei gleichzeitiger Ermöglichung maximaler Interpretationsfreiheit für die Betrachter*in zieht sich durch sein gesamtes Schaffen, aus dem stets seine dadaistische Herkunft hervoräfft.

Die Vermutung, die wackelige Bewegungsführung der Drahtskulpturen sei eine Folge des verwendeten schwachen Materials, klingt zwar auf den ersten Blick plausibel, ist aber schnell entkräftet, sobald man Tinguelys Zeichenmaschinen betrachtet, die weit stabiler gebaut sind und so verlässlich funktionieren, dass sie in der Lage sind, hunderte Zeichnungen anzufertigen, obwohl ihre Bewegungen ebenso fahrig und nervös wirken. Es besteht kein Zweifel, dass Tinguely in der Lage gewesen wäre, Maschinen zu bauen, die gerade Striche und perfekte Kreise zeichnen hätten können, doch gab er sich damit offensichtlich nicht zufrieden. Seine Maschinen sind gewiss keine Zufallsprodukte. Im Industriezeitalter zählt

58 (Pardey 2002: 160)

vor allem die Geschwindigkeit. Folglich arbeitet auch eine Zeichenmaschine schneller als ein Mensch. Eine derartige Maschine muss verlässlich ihre Aufgabe wiederholt ausführen können – die Stifte müssen das Papier treffen und sie müssen das Papier mit dem richtigen Anpressdruck berühren. Damit dessen ungeachtet immer eine neue unvorhersehbare Zeichnung entstehen konnte, baute Tinguely absichtlich und genau dosiert die richtige Menge Chaos in die Bewegungsabläufe ein, sowohl in jene des Schreibarms als auch in die der Papierhalterung. Aus diesen Betrachtungen ergibt sich, dass er die wilden Bewegungsabläufe zielgerichtet so entwickelte. Als wäre er ein Maler, der für ein Gemälde Farben aus verschiedenen Zutaten zusammenmischt, arbeitete er mit den physikalischen Eigenschaften seiner Materialien Eisen und Motoren – Kraft, Spannung, Druck, Beschleunigung, Elastizität, Eigenfrequenz, Geschwindigkeit, kinetischer Energie und Trägheit, um das von ihm gewünschte Schwingungs- und Bewegungsverhalten zu komponieren.

Die ersten Zeichenmaschinen, noch unter dem Namen „Machine à dessiner“, datieren aus 1955 und wurden bei Denise René gezeigt. Sie ähneln den Maschinenbildern aus der gleichen Zeit, zu denen auch die „Méta-mécaniques“ wie „Méta Kandinsky“ zählen.

In 1959 und 1960 baute Tinguely 12 Zeichenmaschinen namens Méta-matic als freistehende Skulpturen, auf Rädern, mit Motor-, Pedal- oder Kurbelantrieb und tragbar. Eine weitere war Teil der „Homage to New York“ und wurde mit ihr zerstört.

Die *Méta-matics* waren in mehrfacher Hinsicht Meisterwerke. Neben der technischen Leistung, unzählige verschiedene und ursprünglich nicht für einander bestimmte Teile zu einem einzigen (wackeligen) Ganzen zusammenzufügen, das dennoch verlässlich haufenweise künstlerische Werke erzeugt, und dabei mit voller Absicht auch noch gute Laune, erreichte er auch große öffentliche Aufmerksamkeit.



Abbildung 11: Méta-matic N°9, Zeichenmaschine, 1959, 90 x 144 x 36, Gesamtansicht und Details, Quelle: Museum of Fine Arts, Houston

Den Maschinen beim Zeichnen zuzusehen, ist ein Spektakel, das nicht mehr beschränkt ist auf ein informiertes Publikum, das Ausstellungen besucht, sondern es überschreitet die Grenze der elitären Kunstrezeption. Die zitternde schillernde Dynamik drängt nach draußen in die Öffentlichkeit. Die performative Lesung im November 1959 im Londoner Institute of Contemporary Art ICA wird von manchen Autoren als eines der ersten Happenings in Europa verstanden.⁵⁹ Zwei Radfahrer trieben die leistungsfähige Maschine an, die eine riesige Rolle Papier bemalte, die das Publikum überschwemmte. Währenddessen wurde eine

59 (Müller 2015: 69)

Lesung Tinguelys in englischer Sprache von zwei verschieden schnell eingestellten Tonbandgeräten abgespielt. Zum Schluss überwindet die Kunst ihre Verborgenheit in der Kulturinstitution, indem sie durch das sich ergießende Papier förmlich auf die Straße dringt. Ähnlich publikumswirksam war schon die Eröffnung der großen Ausstellung *Biennale de jeunes* im Oktober 1959 mit der *Métamatic N°17* verlaufen, Tinguelys Realisierung eines Gesamtkunstwerks, ein vollendetes Spektakel:⁶⁰ Die Maschine wurde von einem Benzinmotor angetrieben, dessen Abgase in einem großen Ballon aufgefangen wurden. Die Bilder, die sie zeichnete, schnitt sie selbsttätig anschließend von der Rolle ab und blies sie in die Luft, dazu machte sie Geräusche und versetzte die Abgase mit Veilchenduft. Da sie von den Künstlerkollegen im Ausstellungsraum als störend empfunden worden war, wurde sie auf den Vorplatz verbannt. Nichts

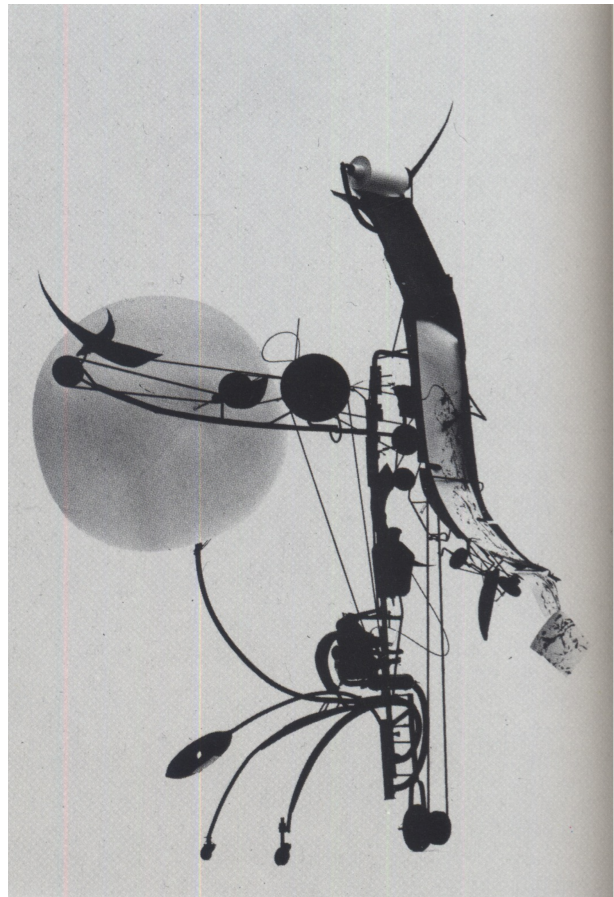


Abbildung 12: *Méta-matic N°17*, 1959, 330 cm, Moderna Museet, Stockholm

besseres hätte passieren können, denn so bekam die schön anzusehende, benzingetrieben lärmende, und dennoch duftende 3,3 Meter hohe Zeichenmaschine die Aufmerksamkeit jeder Besucher*in, die sich dem Eingang näherte. Dass darunter auch der französische Kunstminister war, kam Tinguely sicher nicht ungelegen.

Auto-destructive art – Gustav Metzger

Am 4. November des selben Jahres veröffentlichte Gustav Metzger sein Manifest „Autodestruktive Kunst“. Am 12. November nahm er an Tinguelys legendärer Vorstellung von dessen Zeichenmaschine im Institute of Contemporary Arts in London teil. Leider kam es nicht zu einem Treffen der beiden. Metzger und Tinguely hatten zur fast gleichen Zeit die gleiche Idee gehabt. Metzger gewann das (von ihm als solches bezeichnete) Rennen um die Urhebererschaft im März 1960: Teil 2 seines Manifestes erschien eine Woche und sein erstes Modell für eine Autodestruktive Skulptur präsentierte er 2 Tage vor Tinguelys „Homage to New York“ im Daily Express.⁶¹

⁶⁰ (Violand-Hobi 1995: 34)

⁶¹ (Unterdörfer/Metzger 1999: 51)

Sein Konzept setzt sich aus der „Auto-Creative“ und der „Auto-Destructive Art“ zusammen, wobei die zuerst erwähnte die bisher bekannten Möglichkeiten der Kunst wie Emotionalität, Freude und Freiheit umfasst, während zweite auf politischen Überlegungen beruht.⁶² Metzger verfasste von 1959 bis 1964 fünf Manifeste zur Autodestruktiven Kunst als „Angriff auf die Werte des Kapitalismus und den Trieb zu nuklearer Vernichtung“. Im Sinne von Metzgers Vorstellung, mittels „absichtsvoller Verschwendung von Ressourcen ohne antisoziale Auswirkungen“ als Ersatz für den Krieg⁶³ war Tinguely als Schöpfer unzähliger nutzloser Maschinen ebenfalls ein Autodestruktiver, auch wenn die beiden nicht in Kontakt standen. Metzgers Manifest wurde von anderen Künstlern nicht unterzeichnet. Dennoch können auch Yves Kleins Feuerbilder und Lucio Fontanas aufgeschlitzte Leinwände als vergleichbare Entwicklungen gesehen werden.⁶⁴

Metzger gelang es nicht, die von ihm in seinem fünften Manifest aufgestellten Forderungen an ein Autodestruktives Kunstwerk zu erfüllen. Die perfekte Verwirklichung würde eine genau vorbereitete Selbstzerstörung eines aus industriell gefertigten Teilen bestehenden Objekts erfordern, weshalb seine Nylonbilder, die er händisch mit Säure bemalt hatte, nicht der Definition entsprachen. Der Entwurf für „Fünf Wände mit Computer“, ein Monument mit aus tausenden Einzelementen zusammengesetzten Stahlwänden, die computergesteuert abgeworfen werden sollten, wurde nicht umgesetzt.

Im September 1966 veranstaltete er in London das „Destruction in Art Symposium – DIAS“, das auf sehr großes Interesse in der Kunstwelt stieß und den Austausch linker Gegenkultur auf internationaler Ebene voranbrachte.

Homage to New York

Zerstörung war für Tinguely nichts Neues, als er begann, über seine selbstzerstörerische Maschine nachzudenken. Schon früh hatte er die Fliehkräfte erforscht, wenn er mit rotierenden Objekten experimentierte, die sich bei höheren Drehzahlen zerlegten, er nannte es Entmaterialisierung. Die wesentlichen Themen seiner Arbeit seien schon da gewesen, erinnert er sich 1984.⁶⁵ Die rasende Geschwindigkeit und die Zerstörung waren wegweisend für Tinguelys Kunst.

In seiner Biographie stößt man bald auf seine aggressive Phase als junger Mann in Basel, die Eva Aeppli, seine erste Frau, und er gemeinsam durchstanden. Eva war als junge Mutter ori-

62 McNay, Anna. *Interview with Gustav Metzger on the occasion of the exhibition Gustav Metzger: Lift Off!* at Kettle's Yard, Cambridge, 24 May – 31 August 2014 <https://www.studiointernational.com/index.php/gustav-metzger-interview-kettles-yard-auto-destructive-auto-creative-art-liquid-crystal> 2014-07-28, aufgerufen 2021-04-28

63 Rautenberg. *Gustav Metzger FAQ*. wayback machine, 2007-06-30. <https://web.archive.org/web/20070630233944/http://www.luftgangster.de/gmfaq.html> aufgerufen 2021-04-28

64 (Unterdörfer/Metzger 1999: 51f.)

65 (Daignes 2002: 46)

entierungslos und so autodestruktiv sei sie gewesen, dass sie selbst ihn noch darin übertrumpfte, weshalb er schnell konstruktiv werden musste.⁶⁶ Es gelang ihm, seine Aggression in Arbeitswut zu transformieren. In 5 Jahren hatte er sich in Paris etabliert. Im Frühjahr 1959 hatte er die Méta-Matic Zeichenmaschinen erfunden und sie mit großem Erfolg erst in Paris präsentiert. Dann zeigte er sie in London und hielt einen experimentellen Tonbandvortrag, in dessen Verlauf zwei Radrennfahrer um die Wette in die Pedale traten, um das Publikum mit Zeichnungen zuzuschütten (Vgl. Kap. Zeichenmaschinen, S. 31). Er provozierte ständig auf ironische Weise gewann damit das Publikum. Die nächste Station war New York. Das Jahr 1960 kam und Tinguely sollte in der Galerie Staempfli zum ersten Mal in New York ausstellen. Das Ziel: die Eroberung der amerikanischen Kunstszene. Auf der Schiffsreise fertigte er Pläne für eine monumentale Zeichenmaschine an, die sich selbst zerstören sollte, „eine *autodestruktive Maschine*, die auf den Wolkenkratzer als Lebensform reagiert.“⁶⁷

Die Ausstellung von Zeichenmaschinen und anderen Arbeiten bei Staempfli fand im Jänner/Feber 1960 statt. Wie Violand-Hobi anmerkt, wirkte deren Erfolg unterstützend auf Tinguelys Bestreben, seine *Homage to New York* unbedingt im Museum of Modern Art aufzubauen. Dabei konnte er auch auf Marcel Duchamps und Richard Huelsenbecks gute Verbindungen zählen. Er hatte sich vorgenommen, dem Image dieser Stadt der Superlative und ihrer „Unruhe, als ob jeder am Rande eines Abgrunds lebte“ etwas Ephemerer, eine zusammenbrechende Maschine entgegenzusetzen. „Wie schön müsste es sein, gerade hier eine Maschine im Geiste völliger Anarchie und Freiheit zu bauen, nach Art eines chinesischen Feuerwerks“.⁶⁸

Tinguely und seine zahlreichen Unterstützer*innen konnten den im Garten des MoMA befindlichen Buckminster Fuller Dome nutzen, um in dreiwöchiger Arbeit die 8 Meter hohe Maschine zu bauen.⁶⁹ Sie enthielt alle Ingredienzen aus Tinguelys Repertoire: eine Zeichenmaschine, ein selbstspielendes Klavier, weißen Rauch, und auch eine Arbeit von Robert Rauschenberg, einen „*Money-Thrower for Tinguely's H.T.N.Y.*“, eine Anspielung auf den großen Aufwand der Aktion. Diese Arbeit hat die Selbstzerstörung der Apparatur übrigens überlebt und befindet sich aufgrund der Schenkung durch Pontus Hultén heute im Stockholmer Moderna Museet.⁷⁰

Bei den Arbeiten an „*Homage*“ lernte Tinguely auch den amerikanischen Plastiker Richard Stankiewicz kennen, der ihm nicht nur seinen Schrotthändler vorstellte, sondern ihn auch sehr beeinflusste. Nach dieser Begegnung wurde Eisenschrott in seiner Arbeit zu einem

66 Jean Tinguely. *Nachtschattengewächse*. Ausstellungskatalog Kunsthaus Wien, 1991. zit. n. (ebd.: 48ff.)

67 (Müller 2015: 72)

68 (Violand-Hobi 1995: 36)

69 (Müller 2015: 73)

70 Robert Rauschenberg. *Money-Thrower for Tinguely's H.T.N.Y.* <https://sis.modernamuseet.se/en/objects/63796/money-thrower-for-tinguelys-htny-homage-to-new-york> aufgerufen 2021-04-28

bestimmenden Faktor⁷¹. Auch die spätere Zusammenarbeit zwischen Rauschenberg und dem Elektroingenieur und Kunstkurator Billy Klüver geht auf dieses Ereignis zurück.

Autodestructive Art lässt sich als eine Sonderform der Performance Art verstehen, deren Choreographie direkt in das Kunstobjekt eingebaut ist, bzw. ist das Objekt selbst Performance. Ein oder mehrere Schritte zur Zerstörung sind vorprogrammiert und laufen ab, sobald die° Künstler°in den Prozess in Gang setzt. Gustav Metzger, beispielsweise, verwendete Säure, die das Kunstwerk innerhalb einer gewissen Zeit auflösen sollte. Der Bericht Billy Klüvers gibt einen Einblick in die Komplexität des Aufbaus:

„Ein kompliziertes System von Zahnrädern sollte langsam das Klavier zum Spielen bringen. Nach einigen Minuten würden dann die Eimer mit Benzin in die Flamme einer Kerze gegossen, so dass das Klavier Feuer fing. Eine zweite mechanische Anordnung im ersten Méta-matic goss drei Bierdosen Farbe auf ein Papier, das dem Publikum entgegenrollte. Oben auf der ersten Konstruktion gab es eine Rinne durch die Ein-Gallon-Flaschen rutschen sollten, angetrieben von einem Hebarm. Wenn sie am Boden aufschmetterten, sollte sich ein widerlicher Geruch verbreiten. Vor der Konstruktion sollte ein Kinderwagen hin und hergeschoben werden. Es dürfte in der Maschine ein System von mindestens hundert Abläufen gegeben haben.“⁷²

Die Beschreibung erinnert an eine Rube Goldberg Maschine und als solche wurde sie auch rezipiert. Allein, sie hielt sich nicht an ihre Choreographie.⁷³ Sie nützte die Unübersichtlichkeit der komplizierten Mechanik und nahm sich die Freiheit, ihre Zerstörung auf selbstgewählte Weise umzusetzen. So war die Vorführung nach nur 25 Minuten zu Ende. Tinguely gefiel das anarchische Verhalten seiner Kreation, eine typische Dada-Geste, diagnostiziert Violand-Hobi.

Tinguely hatte John Chamberlain, Bruce Connor, Louise Nevelson, Frank Stella und Jasper Johns kennengelernt. Unter dem interessierten New Yorker Publikum befanden sich auch John Cage, Mark Rothko und wichtige Sammler, Prominente und Industrielle. Im MoMA wurde Tinguely zwar zur persona non grata erklärt,⁷⁴ doch davon unbeeindruckt stieg, wie geplant, seine Bekanntheit. Die Aktion hatte am 17. März stattgefunden und bereits am 23. März fragte Walt Disney an, ob Filmmaterial zur Verfügung stünde. In den Jahren 1964 und 1965 wurden 3 Unterhaltungsfilme veröffentlicht, in denen skurrile Maschinen und in (Neben)rollen Avantgarde-Künstler vorkamen.⁷⁵

71 Three Islands: June Leaf, Richard Stankiewicz, Robert Lax, Ausstellung im Museum Tinguely, 21. September 2004 – 16./23. Januar 2005 <https://www.tinguely.ch/de/ausstellungen/ausstellungen/2004/three-islands.html> aufgerufen 2021-04-28

72 Billy Klüver: *The Garden Party*. zit. n. (Müller 2015: 74)

73 *Hommage to New York*. Video, aufgenommen in der Michael Landy Ausstellung, Tate Liverpool. upload by Stephen Cornford, 2011. <https://vimeo.com/8537769> aufgerufen 2021-04-28

74 (Violand-Hobi 1995: 40)

75 (Müller 2015: 84)

Le Transport

Zurück in Paris stand einen Monat später eine Ausstellung in der *Galerie des Quatre Saisons* bevor. Tinguely baute 4 oder 5 große Maschinen, darunter *Cyclograveur*, eine Graviermaschine mit Pedalantrieb, die auch lärmte, eine weitere Skulptur, deren Antrieb von einer *Banc des amoureux* (Liebesbank) ausging, auf der sitzend die Liebenden ein Ölfass drehen konnten, wodurch ein Meissel einen Steinbrocken behaute, genannt *Machine à faire les sculptures* (Maschine zur Herstellung von Skulpturen) und eine *Machine à casser les sculptures* (Skulpturenzerstörmaschine).⁷⁶ Um die Arbeiten in die Galerie zu überstellen, lud Tinguely Freund*innen und Sammler*innen zu einem Umzug, der plangemäß volksfestähnlichen Charakter annahm, ein Happening. Die Karawane zog auch unterwegs Menschen an. Tinguely wurde festgenommen, die Maschinen gelangten dank Hultén und Spoerri dennoch zu ihrem Bestimmungsort. Es ist Tinguely gelungen, die Kunst auf die Straße zu bringen.

Welded Sculptures

Nach der Rückkehr von New York baute Tinguely keine Méta-matics und Reliefs mehr, er verfolgte keine seiner bisherigen Werkserien weiter. Müller führt das auf die neuen Erfahrungen, sowie den Kontakt mit Künstlern wie Rauschenberg, Johns, Stankiewicz und Chamberlain zurück. Aus Alteisen schweißte er nun immer verrücktere Maschinen zusammen, „die zucken, klirren, zappeln.“⁷⁷ Die Objekte sind sehr verschieden, Tinguely arbeitete völlig frei.

Es entstanden die *Balubas*, bizarr, oft hüpfende und an Figuren erinnernde Skulpturen. Der Name dieser Maschinenwesen stammt von den Kriegern im kongolesischen Unabhängigkeitskrieg⁷⁸ 1960 und kann als „Salut an die Freiheitskämpfer“ verstanden werden. Die ersten *Balubas* baute Tinguely im Jahr nach seiner Rückkehr aus New York. Im Unterschied zu seinen bisherigen Arbeiten verzichtete er auf die Planung. Er fertigte keine Zeichnungen an, sondern zeichnete mit dem Altmetall und Teilen aus Schrott direkt im Raum.⁷⁹ Gemeinsam ist den Skulpturen der enthaltene Lilliput-Elektromotor, dessen Drehzahl durch ein Untersetzungsgetriebe auf 100 Umdrehungen pro Minute reduziert wurde, und den Tinguely auf 1000 Arten quälte. Er kombinierte verschiedenste Materialien spontan nach Form und Farbe.⁸⁰ Ihnen ähnlich waren erste *Wasserplastiken*, deren Federn Tinguely durch wirre Wasserstrahlen ersetzt hatte.⁸¹

76 (ebd.: 86)

77 (ebd.: 76)

78 (Violand-Hobi 1995: 51)

79 (Hultén 1987: 349)

80 (ebd.: 350)

81 (Violand-Hobi 1995: 56)

Weitere Welded Sculptures, kleine und große, hier eine kleine Auswahl, erhielten Namen wie *La Prise*, *Ivan*, *La Brosse*, *Vehicule stable*, *Autoportrait conjugal*, *Gismo*, *Sculpture destroying machine* (zerstört), *Zyclograveur*, *Zytglogge*, *Hommage à Duchamp*, *Trottinette*, *Le Cerveau Elektro-Ironique*, *Dada Max*, *Marilyn*, *Le Frigo*, *IBM*, *Grabplatte für ein Kamikaze*. Es entstanden neue Serien wie die *Bascule* (Wippe), *Totem* und *Kanonen*.

Tirs – die Schießbilder von Niki de Saint-Phalle

Tinguely hatte 1957 in Bern in dem etwas jüngeren Eisenplastiker Bernhard Luginbühl schnell einen engen Freund gefunden, der nicht nur gut mit großen Eisenteilen umgehen konnte, sondern auch pyrotechnisches Interesse hatte. *Luginbühls Tagebuchnotizen* geben oftmals Aufschluss über Fragen, die von seriösen Biografien nicht beantwortet werden können. Selbigen zufolge hatten Tinguely und Niki de Saint-Phalle begonnen, auf Bilder zu schießen.⁸² Es folgt im typischen Luginbühl-Stil, meist ohne Satzzeichen und Großbuchstaben, die Geschichte von der Farbenkanone. Nebenbei erfährt man auch, wie wild Tinguely sein konnte.

„JT brachte freunde mit [...], anfänglich immer mit niki de saint phalle zusammen so war sie auch schnell mal in moosseedorf und so fragte mich JT ob ich nicht eine kanone mit einem größeren rohr bauen möchte das war längst geplant das rohr schon auf einer primitiven lafette flüchtig angeschweisst. JT hätte gerne farbe auf ein bild geschossen für niki de saint phalle. schnell musste bei JT alles gehen, sofort wollte er mit der kanonade beginnen, [er] hole niki und werde in einer stunde wieder bei mir sein, er kam schnell wieder, [es] war keine halbe stunde, mit niki und er entriss mir die vom schweissen noch heisse kanone und karrte sie in eine nahe gelegene kiesgrube, nah kein haus, die grube recht tief in einen sanften hügel geschaufelt, ein kirschbaum auf dem kiesgrubenrand, ein kleines kirschbäumchen unten im krater, an das eine pavatexplatte angelehnt wurde die zum bild werden sollte, er stellte sie vor die kanone, doch etwa fünf meter von dem rohr weg und ich sah wieder einmal wie schnell JT schaffte und anschaffte, jeano schüttete alles schiess- und sprengpulver ins rohr, dann alle farben die er kaufte, teure und billigere, leerte auch flüssige farbe in beutel die er zuschnürte. die kanone bis vorne vollgestopft. jeano der schnelle ungeduldige liebte die kurzen zündschnüre. viel zuviel pulver stopften wir in das kanonenrohr, die rohrladung stark verdichtet und das rohr so schlecht auf die lafette geschweisst, dass die kanone in stücke flog, die lafette in etwa drei stücke zerbarst und das rohr wie ein geschoß über die acker flog. als JT schallend lachte wusste ich wie sehr JT das ungestüme liebte, im laufe der zeit wiederholten sich sprengaktionen mit kniffligen momenten und ich hatte nach diesem moosseedorfschuss immer ein ungutes gefühl wenn JT mit pulver arbeitete, vom bild war nichts mehr da, auch das bäumchen blätterlos, von der farbe sah man wenig, sie wurde einfach weggepustet.

82 (Luginbühl 2003: o. S., 1 mm)

Vorarbeiten wie diese führten zu Nikis „Tirs“ (Schüsse),⁸³ Schießaktionen, bei denen sie auf weiße mit Farbbehältern präparierte Reliefs feuerte. Es fällt auf, dass sowohl de Saint-Phalle als auch Tinguely Freude an aggressionsgeladenen Arbeitstechniken hatten, die sie bald sehr bekannt machen sollten. Für beide war die Zerstörungskunst ein markanter, wenn auch nur Zwischen-Schritt auf dem Weg zu ihrem Hauptwerk.

Theater

Tinguely experimentierte immer wieder mit verschiedenen Formen von Theater. Schon in seiner ersten Zeit in Paris hatte er für Spoerris Farbentheater ein handbetriebenes bewegliches Bühnenbild gebaut. Die Konstruktion stürzte allerdings bei der Generalprobe ab und war somit einer der sehr wenigen Totalausfälle Tinguelys, so Spoerri.⁸⁴

Später brachte Niki de Saint-Phalle Tinguely wieder näher ans Theater. Nach der zweiten Studie für einen Weltuntergang in Nevada wechselten sie nach New York und trafen auf die avantgardistische Theaterszene des Chelsea Hotel. Sie spielten in einem Stück, „*The Construction of Boston*“,⁸⁵ von Kenneth Koch in einem Bühnenbild von Robert Rauschenberg gemeinsam mit Tänzern aus Merce Cunninghams Dance Company und anderen. Besonderes Element der Aufführung war eine Mauer aus Aschenbetonblöcken, die Tinguely vor dem Publikum aufbaute, womit das Stück dann auch endete. Die Show war ausverkauft und wäre eventuell wiederholt worden, hätte Tinguely nicht eingewandt, der Erfolg sei nur auf den Reiz des Neuen zurückzuführen.

1972 entwarf Tinguely Bühnenbild und Kostüme für die Barockoper *Cenodoxus* aus 1602 bei den Salzburger Festspielen. Regie führte Werner Düggelin.⁸⁶ Eine Maschine mit einem großen Waagebalken, die den Engeln den Übertritt vom Himmel zur Erde erlaubte und ein Riesenrad für die Hölle besetzten prominent die Bühne, wirkten aber klein angesichts der riesigen Fassade der Salzburger Felsenreitschule.

Feuerwerke und *Study for an End of the World*

1961 lud Marcel Duchamp Tinguely und Niki de Saint-Phalle nach Spanien zu einer Feier zu Ehren Salvador Dalis ein. Sie beteiligten sich mit einem pyrotechnischen Stier, den *Toro del Fuego*, der stark rauchte und dann explodierte.

Im selben Jahr installierte das Künstlerpaar im Louisiana Museum in Humlebaek in Dänemark eine „selbstvernichtend-dynamische und aggressive Monster-Skulptur“ mit dem Titel „*Etude pour une fin du monde N°1*“ (Studie für ein Ende der Welt).⁸⁷ Die autodestruktive

83 (Müller 2015: 45)

84 (Violand-Hobi 1995: 21)

85 (ebd.: 52)

86 (ebd.: 117)

87 (ebd.: 50)

Kunst wird nun definitiv ein Feuerwerkspektakel. 5 große und mehrere kleinere Maschinen waren beteiligt. Auf die Aktion folgte großes Medienecho, da die Friedenstaube, die auffliegen sollte, ihr Leben verloren hatte, worauf Tinguely wegen Tierquälerei angezeigt und zu einer Geldstrafe verurteilt wurde. Die Zeit war vom kalten Krieg zwischen Ost und West gezeichnet, weswegen die Performance eine hohe Symbolwirkung hatte.

Eine weitere aufwändige Selbstzerstöraktion mit dem Namen „Study for an End of the World N°2“ veranstalteten Jean und Niki, die längst unter dem Beinamen „Bonny and Clyde der Kunst“ bekannt waren, auf dem Atomtestgelände in Yucca Plants, Nevada, wo zwischen 1951 und 1992 über 1000 Nuklearsprengungen, davon 100 oberirdisch, durchgeführt wurden.⁸⁸ Die endlos scheinende Weite der Wüste gab eine grandiose Kulisse für Tinguelys Aufbauten ab. Ein Fernsehteam der NBC filmte für „David Brinkley’s Journal“. Tinguely war glücklich über die gute Verfügbarkeit von Sprengstoff, „gibt es hier in jedem Haushaltswarenladen zu kaufen, und ich schwelgte in Dynamit“. Wieder funktionierte nicht alles, das Stromaggregat war zu schwach, um gleichzeitig die Maschinen und die Kameras zu betreiben, weshalb die Filmaufnahmen früher eingestellt werden mussten.⁸⁹

Das im Sinne der Selbstauslöschung eines Kunstwerks wohl am besten geglückte Event war vermutlich „La Vittoria“, die 6 Meter hohe Phallus-Skulptur, die mit einem Feuerwerk rauchend, und schließlich brennend, zugleich das Begräbnis und den Zehnjahrestag der Nouveaux Réalistes feierte. Das Objekt war vor dem Mailänder Dom aufgebaut und vor Beginn der Aktion verhüllt und mit den Initialen „NR“ versehen, was auch als Anspielung auf die Inschrift „INRI“ am Kreuz Christi verstanden werden sollte. Während das anwesende Publikum überwiegend amüsiert reagierte, wurde die Aktion von offizieller Seite als derart skandalös empfunden, dass die Aufnahmen des staatlichen italienischen Fernsehsenders RAI jahrelang nicht veröffentlicht wurden. Das Spektakel erstreckte sich über 3 Tage, an denen die NR-Künstler*innen ihre Arbeiten an verschiedenen Orten der Stadt präsentierten.⁹⁰

Wassermaschinen, Spritzwasserplastik und Brunnenskulpturen ab 1960

Ab 1960 beschäftigt sich Jean Tinguely immer wieder mit der Idee der Brunnenskulptur oder der «Spritzwasserplastik», wie er sie nennt. Meist sind es transportable Skulpturen, die nicht zum dauernden Einsatz gedacht sind, sondern, die – Rasensprengern ähnlich – auf das Gras geschoben werden, und die am Abend nach getaner Arbeit wieder weggeräumt werden. Die Erweiterung der Skulptur mit Wasser gibt ihr – ähnlich wie Töne und Bewegung – eine weitere, immaterielle, Dimension, die die Grenzen des reinen Materials überschreitet.

88 Nevada Test Site, Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Nevada_Test_Site aufgerufen 2021-04-28

89 (Müller 2015: 78)

90 (Violand-Hobi 1995: 43)

Das Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien besitzt eine frühe Spritzwasserplastik Tinguelys mit dem Namen „Demi Baroque“ (1961-1962), auf deutsch „Halbbarock“, die nur im Stillstand besichtigt werden kann. Als Wasserplastik besitzt sie gleich zwei hauptsächliche Eigenschaften, die sie für eine Ausstellung in einem Museum ungeeignet machen: Bewegung und Wasser. So bleibt sie für die° Betrachter°in nur mahnendes Beispiel für die gleichzeitig konservierende als auch abtötende Wirkung des Museums. „Für Tinguely waren Museen sterile Sphären, die die Kunst in einem Vakuum gefangen halten [...]“, so Violand-Hobi.⁹¹ Der Beschreibungstext zum Objekt enthält den Satz: „Die barocke Wirkung verursachen verschnörkelte Formen, vermutlich von einem alten Balkongeländer, die so eingesetzt sind, dass Funktion und Bewegung der Maschine auch im ruhenden Zustand ablesbar sind.“⁹² und darf bezweifelt werden. Paul Walder, Tinguelys Ingenieur für die Wassertechnik seit 1975, berichtet, dieser habe „die Wasserformen in der Luft als Fortsetzung der Bewegung der Skulptur gedacht [...], was der Maschine Dynamik und Spannung gibt.“⁹³ Um eine Vorstellung zu bekommen, welche Bewegungen Wasserstrahlen bei Tinguely ausführen, wird zu dem Video des Fasnachtsbrunnens auf der Wikipedia-Internetseite verwiesen.⁹⁴

Die 10 Brunnenskulpturen des „Theaterbrunnens“, für Dominik Müller sind es die berühmtesten Schauspieler Basels, befinden sich das ganze Jahr über an ihrem nassen Platz an der Stelle der Bühne des früheren Stadttheaters in einem 16x19 m großen Becken.⁹⁵ Wenn sie im Winter wegen Vereisungsgefahr außer Betrieb genommen werden, wirken sie wie vor Kälte erstarrt. Unter dem Becken befindet sich eine Brunnenstube, in der das Wasser auf 5° C vorgeheizt wird, damit auch in der kalten Jahreszeit das vergnügliche Spiel aus torkelndem Spritzen und Wasserzerstäubung stattfinden kann. Der Aufwand hinter dem fröhlichen Wasserspiel ist hoch. Die Kombination aus Wasser und Elektrizität ist störungsanfällig. Das Vereisen der Maschinen bei tiefen Temperaturen bringt hohe mechanische Belastungen mit sich. Eine lange Betriebsdauer war ursprünglich nicht das Ziel Tinguelys, der viele seiner Werke auch selbst restaurierte. Erst als Reparaturen notwendig wurden, begann er, Rostschutz und besser haltbare Zweikomponentenlacke einzusetzen, kann man dem Sammlungskatalog des Museums Tinguely entnehmen. Der Tausch von Lagern, Riemen und Motoren ist Voraussetzung für die Erhaltung der beliebten Wasserplastiken.

„Das Programm zur Einweihung glich einem Multimedia-Spektakel. Mitten in der Nacht und bei Wind und Regen spielten die als Seeleute kostümierten Kuttlebutzer⁹⁶ den frisch von

91 (ebd.: 36)

92 mumok Wien, *Objektbeschreibung*. <https://www.mumok.at/de/demi-baroque> aufgerufen 2021-04-28

93 (Bek 1996: 206)

94 Video „Fasnachtsbrunnen“, Wikipedia, 2014, https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Tinguely_fountain.webm aufgerufen 2021-04-28

95 (Müller 2015: 150)

96 Name der Fasnachtsclique, zu der auch Tinguely zählte (Butz=verkleidete Person)

Lukas Burkhardt und Otto Wick komponierten *Brunnenmarsch* und gaben dem Ereignis eine angemessenen karnevaleske Note [...].⁹⁷ Zweifelsohne war für die Zeremonie ein Spektakel vorgesehen, Der Bürgermeister wurde naß und Tinguely ritt auf einem Kamel aus dem Basler Zoo heran.⁹⁸

Nähert man sich dem Basler Theaterbrunnen, zeigt sich zunächst das Bild einer Gruppe bedächtig wie beständig werkender Maschinen, wobei der Zweck ihrer Anstrengungen nicht leicht zu erraten ist. Der Verdacht, es könnte sich dabei um sinnvolle Arbeit handeln, lässt sich schnell verwerfen. Die Apparate gestikulieren in theatralischer Manier. Sie wirken lebendig und doch auf eigenartige Weise verhalten. Aus ihnen drängen Wasserstrahlen heraus, die scheinbar zeitversetzt die Bewegungen der Maschinen imitieren oder gar parodieren und sie dabei zu ausladenden Gebärden vergrößern. Der gesamte Brunnen vollführt eine ständig sich erneuernde Wellenbewegung.

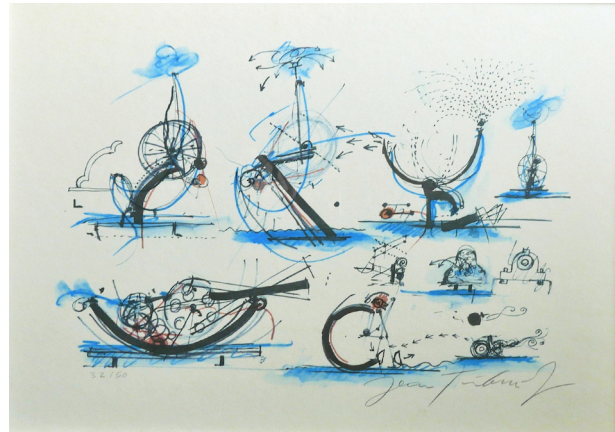


Abbildung 13: Fasnachtsbrunnen, Serigraphie 40 x 56 cm, Samovar Kunsthandel, Zürich

Das Vokabular der Ausdrucksmittel reicht von schnell auf und ab schlenkernden, scharfen kurzen, bedächtig langen und pendelnden Strahlen zu rotierenden und winkenden Sprühnebeln. Selbstverständlich produziert er währenddessen eine Klangkulisse aus Prasseln, Zischen und hellem Gurgeln bis hin zum Blubbern. Die Klänge des Brunnens mischen sich unter jene der belebten Umgebung. Der Sound lenkt die Aufmerksamkeit auf seine Quelle, manch eine nimmt man erst aus nächster Nähe wahr. Er erzeugt einen Raum, der das Geschehnis vereint. Die visuellen Eindrücke werden durch die Hinzunahme des Hörerlebnisses in eine Gesamtwahrnehmung emulgiert. Das Räderwerk wird zum Getriebe.

Woran arbeitet die Maschine nun? Ihre Äußerungen scheinen dem 40 Meter entfernten Theaterbau zu gelten, verfolgt man die Richtung der Mehrheit der Wasserstrahlen. Das Brunnenbecken befindet sich an der Stelle der Bühne des früheren Basler Stadttheaters, das nach der Fertigstellung des Neubaus 1975 gesprengt wurde.⁹⁹ Das auf den ersten Blick sich als unergründliches Chaos darstellende Geschehen lässt sich durch Betrachtung der Einzelfiguren durchschauen. Müller¹⁰⁰ bezeichnet sie als Schauspieler. Der Brunnen besteht aus zehn kinetischen Skulpturen, deren Bestandteile zum Teil Reste des abgerissenen alten Theaterge-

97 (Violand-Hobi 1995: 94f.)

98 (ebd.: 95)

99 SRF.ch, 2015, <https://www.srf.ch/news/regional/basel-baselland/vor-40-jahren-sprengten-die-basler-ihr-theater> aufgerufen 2021-04-28

100 (Müller 2015: 150)

bäudes sind. Ihre repetitierenden Bewegungsfolgen spiegeln sich in ihren Namen wieder. Sie unterscheiden sich neben der Form besonders durch die Art ihrer Wasserstrahlen und klanglichen Eigenschaften. Die Brunnenfiguren repräsentieren wie oft bei Tinguely individuelle Charaktere, die eine auf eigenartige Weise distanzierte Kommunikation mit dem Publikum suchen, diese aber durch ihr repetitierendes Bewegungselement wieder verlieren. Dabei wirken sie weiter freundlich und lassen sich gerne beobachten.

Da wegen der erschwerten Betriebsbedingungen die Bauweise der Wasserskulpturen, verglichen mit anderen, sehr professionell erfolgt ist, steckt in der Bewegung der Teile vermutlich weniger Chaos als bei Tinguely üblich. Das kühlt die Ausstrahlung etwas ab und macht die Bewegungen leichter vorhersehbar. Das könnte den etwas distanzierteren Charakter der Skulpturen erklären. Selbige Überlegung passt auch zu den meisten Großplastiken, da ihre Verlässlichkeit im Betrieb Vorrang vor dem Chaos hat.

Großplastiken *Heureka*, *Chaos N°1* – Maschinenmonumente

1964 baute Tinguely seine bisher größte Plastik, die *Heureka*, für die Expo in Lausanne. Ursprünglich vom Auftraggeber als Turm vorgesehen, interpretierte Tinguely sie zu einer Archiskulptur um.¹⁰¹ Mit einer Länge von 6 ½ und einer Höhe von 8 Metern hat sie eine beeindruckende Größe für eine nutzlose Maschine. Sie steht seit 1967 am Zürichhorn¹⁰² Durch ihre monumentale Größe ruft sie Interesse hervor und durch die Bewegungen, die sie ausführt, wird die Aufmerksamkeit der° Betrachter°innen gefesselt.

Ähnlich in der Größe ist die Arbeit *Chaos N°1* in Columbus, North Carolina. Sie steht in der Aula eines Einkaufszentrums auf einem massiven geschwungenen Bein und sieht mit ansprechendem Räderwerk ansprechend aus. Außen herum verläuft eine Kugelbahn. Ihre Geräusche sind relativ leise. Die Maschine kann von den freitragenden Treppen der Halle auch von der Seite betrachtet werden.

Kulturstation - Begehbare Maschinen

Dylabi

Tinguely arbeitete gerne zusammen mit anderen Künstler°innen. Ende 1962 zeigte das Stedelijk Museum in Amsterdam das Gemeinschaftskunstwerk *Dylabi*, ein Dynamisches Labyrinth. Tinguely, Robert Rauschenberg, Niki de Saint-Phalle, Per Olof Ultvedt, Daniel Spoerri und Martial Raysse gestalteten jeweils eigene Räume als Environments,¹⁰³ u. a. sich bewegende Stühle von Ultvedt, Raysse Beach, eine Schießgalerie von Niki de Saint-Phalle mit platzenden Farbbeuteln und in Käfigen gesperrte Uhren von Rauschenberg. Tinguely steu-

¹⁰¹ (ebd.: 94)

¹⁰² (ebd.: 104)

¹⁰³ (Violand-Hobi 1995: 52)

erte einen mit umher geblasenen Luftballons gefüllten Raum bei. Da er größtenteils mit Organisationsaufgaben beschäftigt war, nur 2 Maschinen, eine Radioskulptur und eine Heinrich Anton Müller Baluba.

Mit Bernhard Luginbühl konzipierte er 1968 das *Gigantoleum – Kulturstation* für die Stadt Bern, einen mehrgeschoßigen Stahlgerüstbau mit integriertem Riesenrad, das nicht verwirklicht wurde. Es sollte ein monumentales Gemeinschaftswerk werden, worin „nichts zu verkaufen, für Kunsthändler oder Museen nichts zu holen war“¹⁰⁴

Le cyclop

Tinguely begann, die Idee in die Wirklichkeit umzusetzen, auf eigene Kosten. Es sollte der Kopf eines Riesen werden, der in der Erde steckt, und dessen Füße auf der anderen Seite der Welt aus dem Boden kommen.¹⁰⁵ Der Bau begann 1970 und dauerte mit Pausen bis 1986. Die 22 Meter hohe begehbare Plastik steht in einem Wald in Milly-la-Forêt. Ihr Name änderte sich von dem Kopf, *La Tête*, über das Monster im Wald, *Le Monstre dans la Forêt*, zu *Le cyclop*. An der Errichtung arbeiteten Niki de Saint-Phalle, Bernhard Luginbühl samt seiner ganzen Familie und seinen Assistenten Paul Wiedmer und Rico Weber mit. Für die anspruchsvollen Schlosserarbeiten stellte Tinguely Sepp Imhof an.¹⁰⁶

In und am *cyclop* befinden sich Arbeiten der Künstler*innen Eva Aeppli, Bernhard Luginbühl, Larry Rivers, Arman, Niki de Saint-Phalle, Daniel Spoerri, Jesús Rafael Soto, Joseph Imhof, Jean Tinguely, Rico Weber, Paul Wiedmer, Rainer von Hessen, Giovanni Podestà, Yves Klein, Keith Haring, Julian Schnabel, Robert Rauschenberg.¹⁰⁷ Von außen sichtbar ist das mit Spiegeln verkleidete Gesicht, das den Riesen im Blätterwald verschwinden lässt. Ein riesenhaftes Ohr von Luginbühl bewegt sich seitlich in großer Höhe wie auch ein ganzer Eisenbahnwaggon mit der Arbeit von Eva Aeppli. Im Inneren verläuft eine Kugelbahn und ein gigantischer Maschinenraum wird sichtbar und erlebbar durch eine Méta-Harmonie. Weiters gibt es eine Wohnung und ein Theater mit bewegten Sitzen und ganz oben ein flaches Wasserbecken in Andenken an Yves Klein, in dem sich der Himmel spiegelt.¹⁰⁸ Der *cyclop* ist Tinguelys gelungenste Form einer erlebbaren Maschine.

Zur Eröffnung des Centre Pompidou im Jahr 1978 bauten Tinguely und Freunde im Auftrag des Eröffnungsdirektors Pontus Hultén eine riesige Vergnügungsinstallation in die zwei Untergeschoße des Hauses, das Crocodrome. Wieder war das Ziel, ein Erlebnis zu schaffen, diesmal mit mehr auf Kinder ausgerichteten Attraktionen. Die Liste Tinguelyscher Erlebnis-

104 (ebd.: 79)

105 (Lütgens et al. 2000: 313)

106 (Violand-Hobi 1995: 80)

107 (Präger 2002: 125)

108 (ebd.: 127)

ausstellungen ist lange. Zu erwähnen ist jedenfalls die Rotozaza I, eine Ballwurfmaschine, die bei Kindern sehr beliebt ist.

Die Ausstellung *Hon (Sie)*, 1966 im Moderna Museet, Stockholm, war ebenfalls ein Auftrag Pontus Hulténs. Niki de Saint-Phalle, Per Olof Ultvedt, Hultén und Jean Tinguely bauten eine riesige liegende Frauenfigur, in deren Innerem sich ebenfalls eine vielfältige Erlebnis-ausstellung befand, allerdings ohne den Focus auf die Maschine, und die zu einem großartigen Erfolg geriet.

Méta-Harmonie

Bei den Maschinen der Serie Méta-Harmonien ging es Tinguely um Klang. Er nannte sie auch Tonmischmaschinen.

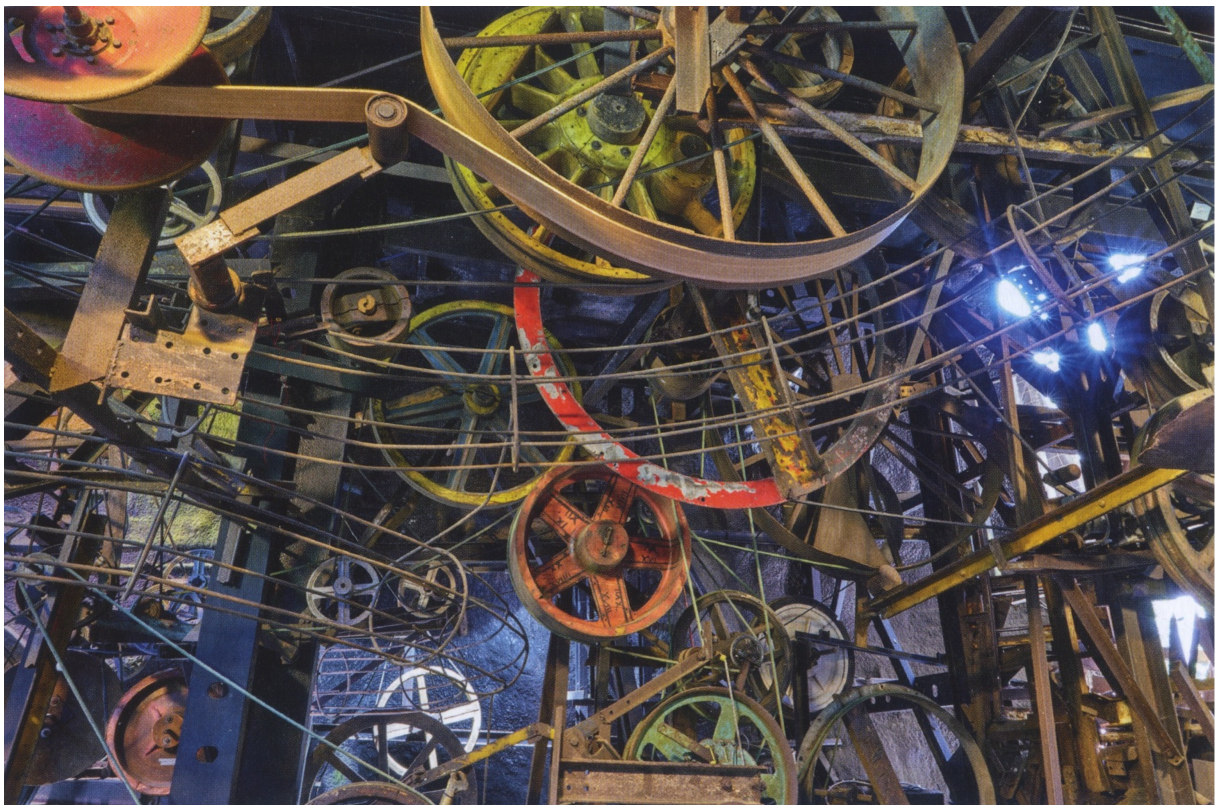


Abbildung 14: Méta-Harmonie mit Kugelbahn in Le Cyclop, Teilansicht, ca. 1980. Milly-la-Forêt

Die größte von ihnen heißt Große Méta-Maxi-Maxi-Utopia und ist begehbar, bei der Größe von 730 x 1700 x 700 cm¹⁰⁹ gibt es ausreichend Details zu entdecken, die von kunstgeschichtlichen Anspielungen bis zu witzigen Einfällen reichen. Das Wesentliche ist aber, sich zwischen riesigen Rädern durch das Werk bewegen zu können. Mit dieser Maschine schaffte Tinguely eine Möglichkeit, im Museum ganz tief in seinen Maschinenkosmos einzutauchen. Die Maschine entstand 1987 für die Retrospektive in Venedig.¹¹⁰

109 (Bischofberger 2005: 64)

110 (Müller 2015: 173f.)

Lokaleinrichtungen

Jean Tinguely gestaltete auch Einrichtungen für drei Lokale: *Cafés Münz*, *Café Kyoto*, und *Le Tinguely* in Lausanne, in denen man seine Maschinen aus nächster Nähe erfahren konnte.

Für das erste Lokal, das Züricher Café Münz, gestaltete Tinguely 11 Lampensculpturen und Möbel für die Lokaleinrichtung.¹¹¹ 1987 folgte das Café Kyoto, für das er 14 Lampen zum Teil aus verunfallten japanischen Motorrädern baute, er sagte darüber „Rückführung des Schrotts, der vielen jungen Menschen das Leben kostet, nach Japan“.¹¹² Er gestaltete die komplette Inneneinrichtung samt Bar, Tischen, verschiedenen Stühlen und Geschirr bis hin zur Menükarte. Darunter befinden sich auch unmotorisierte Skulpturen, die trotz Stillstand im Ensemble dennoch ein Spektakel aufführen. 8 Stuhlprototypen als Vorlage zur Produktion von insgesamt 64 Stühlen für die Café-Bar Kyoto.¹¹³ Ein drittes Lokal, „Le Tinguely“ in Lausanne, eröffnete noch in seinem Sterbejahr 1991.



Abbildung 15: Café Münz, Zürich, 1984

Keine der drei Lokalinstallationen ist erhalten, die Objekte befinden sich im Privatbesitz. Das Museum Tinguely in Basel zeigte 2003, im Jahr der Auflösung des Café Kyoto, die Lampensculpturen und die Tische und Stühle.

Altäre

In seinem Spätwerk begann Tinguely, Altäre zu bauen. Durchaus ironisch wirken sie, strahlen aber deutlich eine sakrale Stimmung aus. In der Aufstellung können einzelne kleinere Maschinen im Raum verteilt stehen, wodurch ein Gefühl, Teil des Geschehens zu sein, geweckt wird. Die Rennwagenskulptur *Pit-Stop* aus 1984 nützt dazu auch eine integrierte Filmprojektion.

111 (Hultén 1987: 295)

112 (Bischofberger 2005: 376)

113 (ebd.: 63)

Der *Cenodoxus (Isenheimer Flügelaltar)*¹¹⁴ aus 1981 ist dreiteilig als Rahmenkonstruktion aufgebaut und enthält neben Glühbirnen und Federsträußen einen Ochschädel mit Hörnern. Die mechanische Bewegung der knienden Figur auf dem Fließband bezieht sich auf die büßende Figur im Isenheimer Altar Grünewalds. Tinguely gibt kein Erlösungsversprechen, sondern weist durch die ständige Bewegung auf die Dynamik des Lebens hin und damit auf die absolute Unausweichlichkeit des Todes.

Tinguelys Assistent Josef Imhof in einem Interview:¹¹⁵

Kunstwissenschaftler beurteilen Tinguelys Spätwerk zum Teil skeptisch und werfen dem Künstler vor, er habe sich auf den Lorbeeren ausgeruht. Wie sehen Sie das?

Eva Aeppli sagte einmal zu Tinguely: «Du machst ja nur noch Rädchen, etwas anderes fällt dir nicht mehr ein.» Als Künstler muss man immer etwas Neues bringen, wie das dann beurteilt wird, ist allerdings wieder eine ganz andere Sache. Zum Beispiel der «Mengele-Totentanz» (1986). Er entstand völlig zufällig. Was da aber alles «kunsthysterisch» hineininterpretiert wurde! Wäre das Bauernhaus beim Atelier in Neyruz nicht abgebrannt, wäre dieses Werk nie entstanden. Dazu kam Jeannots Herzoperation. Die Kritiker glaubten zu erkennen, dass diese Erfahrung in den «Mengele-Totentanz» eingeflossen sei. Wenn ich an all die Autounfälle denke, die Tinguely verursachte, würde ich sagen, er hatte in seinem Leben dem Tod viele Male ins Auge geblickt... Aber man muss halt eine Geschichte erzählen können. Ob das Frühwerk oder das Spätwerk besser gewesen sein soll, ist doch pure Ansichtssache.

Als 1986 das Bauernhaus seines Nachbarn abbrannte, holte er sofort aus den noch rauchenden Trümmern die Reste von Landmaschinen, um sie seiner Schrottsammlung hinzuzufügen, die niemals groß genug sein konnte. Aus den Teilen einer Erntemaschine der Marke Mengele baute er bald darauf eine aus 18 Maschinenskulpturen bestehende Altarplastik, den „Mengele-Totentanz“, die im Rahmen seiner Retrospektive 1987 in Venedig in der dem Palazzo Grassi benachbarten Chiesa San Samuele installiert war. Der Name Mengele steht in einer grausigen Beziehung zum Tod in der Person des nationalsozialistischen Kriegsverbrechers und KZ-Arzt von Auschwitz, Josef Mengele, dessen Vater das Landmaschinenunternehmen aufgebaut hatte, das bis in die 1980er Jahre von dessen Enkeln geleitet wurde, bis es wegen Umsatzschwierigkeiten in seinem Todesjahr verkauft werden musste.¹¹⁶ Der Hochaltar mit dem Schädel eines Flusspferdes ist von den „Vier Ministranten“ umgeben, der Gemütlichkeit, der Schnapsflasche, dem Bischof und dem Fernseher. Die 13 weiteren Plastiken tragen die Namen: Bascule Nr. 13, der Rammbock, des Rammbocks Fee, der Skarabäus, Zur Mondscheinsonate, Aggression, die Spinne, die Sonne, die Mutter, der Krebs, Hommage

114 (Violand-Hobi 1995: 118)

115 Tageswoche. Interview mit Seppi Imhof, Tinguelys Assistent ab 1969. 2012, <https://tageswoche.ch/form/interview/tinguelys-mann-fuers-grobe/> aufgerufen 2021-04-28.

116 Mengele Agrartechnik https://de.wikipedia.org/wiki/Mengele_Agrartechnik aufgerufen 2021-04-28

Rotatif »La plume furieuse« (die zornige Vogelfeder), »Targa-Florio« alias die Gottesanbeterin, Transmission de la mort (Transportband des Todes) [Bisc05, S. 16ff.]

«So mache ich ein Spiel, einen Tanz, einen Totentanz mit diesem Tod. Ich spiele mit ihm, ich versuche, ihm die lange Nase zu machen, mit ihm Unfug zu treiben, im Stil von Scherzartikeln, aber als Lebender bin natürlich auch ich zum Sterben verdammt.»¹¹⁷

Jean Tinguely, 1990

Der Begriff Spektakel

Auf der Suche nachdem Wert und Sinn des Spektakels stößt man zwangsläufig einmal auf das Thema Theater. Tinguely war für das Theater sehr offen. Tinguelys Entscheidung für Motoren fiel im Zusammenhang mit Theater, erinnert sich Daniel Spoerri.

In dieser Arbeit verfolge ich eine Spur, die der Skulpteur Jean Tinguely selbst legt, indem er an zahlreichen Stellen in Interviews seine Vorliebe für Spektakel aller Art gesteht. So liebte er die traditionellen Fasnachtsumzüge seiner Heimatstadt Basel, an denen er sich auch selbst beteiligte. Die Erregung von Aufmerksamkeit ist ein inhärenter Bestandteil seines Werks. Durch die Bewegung erweckt er jedwedes Material zu geräuschvollem Leben.

Die Fragestellung nach der Relevanz des Spektakels in Tinguelys Arbeitsweise macht eine Untersuchung dieses Begriffs notwendig. Im Allgemeinen wird alles, dem das Label „Spektakel“ anhängt, mit Argwohn betrachtet. Sein schlechter Leumund ist nicht aus der ursprünglichen Bedeutung des Wortes ableitbar. „Spectaculum“ (lat.) bedeutet Anblick, Schaustück, Schauspiel, Schaustellung, theatralische Aufführung jeder Art. Der Bedeutungswandel vollzog sich von „aufsehererregendem Vorfall“ über „Schimpf“ bis hin zu „Lärm“.¹¹⁸

Das Spektakel erzeugt demnach Aufmerksamkeit, es handelt sich um einen Blickmagnet. Diese Eigenschaft gereicht dem Spektakel durchaus nicht zur Ehre – sei es in der Kunst oder im Theater. Ulf Otto meint dazu in seinem Aufsatz „Die Verachtung des Spektakels“¹¹⁹ mit Blick auf das Theater, dass

„der Begriff des Spektakels eine wichtige strategische Position ein[nimmt], in der sich drei konnotative Trajektorien kreuzen. Erstens steht Spektakel meist für die illegitime Seite des Theaters, für jene auf sinnliche Wahrnehmung abzielenden

117 Museum Tinguely. *Biographie Jean Tinguely* <https://www.tinguely.ch/de/tinguely-sammlung-restaurierung/tinguely-biographie.html> aufgerufen 2021-04-28

118 «Spektakel» im Deutschen Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961, Bd. 16, Sp. 2132.

119 Otto, Ulf in: Spektakel als ästhetische Kategorie 2018 S.35

Genres und Effekte, die nicht ins gereinigte Schauspiel passen. [...] Drittens ist häufig dort vom Spektakel die Rede, wo das Theater an Verfahren der technischen Reproduktion und massenhaften Vermarktung ausgerichtet ist.“

Die Verachtung des Spektakels führt Otto auf eine lange Tradition „abendländischer Theaterfeindlichkeit“¹²⁰ zurück, der Bekämpfung und Abwertung des „spectaculum“, dem Schauspiel und der Schaustellung ursprünglich durch das Christentum, in der Folge dann im bürgerlichen Theater in Form eines „Misstrauens gegenüber allem offensiv Theatralen“. Das führt zu einer Trennung in ein legitimes und ein illegitimes Theater, dessen dem Schauspiel zugrundeliegendes Theatralisches dessen literarischen Anspruch gefährdet: „Letzteres ist, durch einen engen Bezug auf die Literatur, jene Identität der Dinge mit sich selbst zu wahren bemüht, die der theatrale Akt an sich gefährdet.“ Otto nennt das „die symbolische Vertreibung des Harlekin von der Bühne des aufgeklärten Theaters.“ und zitiert die 1635 verfasste Polemik des englischen Hofdichters Ben Jonson¹²¹ gegen die masque, ein höfisches Genre, das ein Gesamtkunstwerk aus Dichtung, Musik und Malerei bezeichnete, und erkennt: „Die Unabhängigkeit vom Wort ist es also, die das Spektakel dem Dichter verdächtig macht [und] es in der Hierarchie der Künste degradiert [.]“ In diesem Sinn war und ist nach wie vor ein Drang hin zu einer „bürgerliche[n] Reinigung des Theaters von den ablenkenden Sinnenreizen des Spektakels“¹²² zu beobachten.

Doch nicht nur im Theater, auch in anderen Bereichen ist vom Spektakel die Rede:

„Ebenso werden seit der Neuzeit zur Sichtbarmachung und Aufmerksamkeitssteuerung bei der Vermittlung von Wissen spektakuläre Formate fruchtbar genutzt, etwa in Form öffentlich vorgeführter Experimente, Debatten, Vorführungen und Vorträge.“¹²³

Die Wissenschaft bedient sich demnach ebenfalls dieses Stilmittels, es wurde und wird zur Generierung von Publikum für so gegensätzliche Ereignisse wie Weltausstellungen, Hinrichtungen oder Hochzeiten inszeniert.¹²⁴

Auch hier findet man zwei grundsätzlich verschiedene Präsentationsformate vor, die zum Einen auf die seriöse Beobachtung naturwissenschaftlicher Phänomene setzen, zum Anderen aber ungeniert mit Manipulation und trickreichen Inszenierungen arbeiteten.¹²⁵

„Von kultur- und medienwissenschaftlich wichtiger Bedeutung ist vor allem der in den Beispielen angedeutete Aspekt, der die Frage aufwirft, was Spektakel hervor-

120 Ulf Otto, „Die Verachtung des Spektakels“, in: Spektakel als ästhetische Kategorie, 2018, S. 35-37.

121 Ben Johnson, „Expostulation with Inigo Jones“, in: The works of the English poets, Bd. V, hg. v. Samuel Johnson, London 1810, S. 537. zit. in: Otto, 2018, S.37

122 Otto, Ulf in: Spektakel als ästhetische Kategorie, 2018, S.36

123 Frisch, Spektakel als ästhetische Kategorie, 2018, S.12

124 Frisch, 2018, S.13

125 Cassandra Najas in: Frisch, 2018, S.213

*bringen und wie sie das tun. Spektakel bringen zur Anschauung, sie unterhalten, sie zeigen, sie berühren und sie beweisen. [...] verbreiten Wissen, indem sie große Mengen als Zuschauer vereinen und durch spezifische Inszenierungsformen deren Aufmerksamkeit anziehen.*¹²⁶

Sehr ähnlich ist es im Sport, bei dem im Sinne einer modernen Inszenierung um die Aufmerksamkeit des Publikums gebuhlt wird. Es geht, wie Frisch ausführt, „[i]n einem Fußballspiel [...] im Kern nicht darum, dass 2 Menschen einem Ball hinterherlaufen, ebenso wenig, wie es in einem Autorennen darum geht, mit Autos im Kreis herumzufahren.“ Vielmehr stünden die „Möglichkeiten und [...] Grenzen der Belastung des menschlichen Körpers im Zentrum der Vorführung“. Sportliche Wettkämpfe sind demnach, so Frisch, „anthropologische Spektakel.“¹²⁷ Durch die Brille dieses Spektakel-Begriffs betrachtet Frisch darüber hinaus auch das Rechtswesen, wenn er meint, dass im „juristischen Spektakel [...] das Recht zur Aufführung [gelangt], beziehungsweise Gerechtigkeit und zugleich der funktionierende Staat, wobei die Zeugenschaft der Zuschauenden das Urteil oder die Bestrafung beglaubigt.“¹²⁸

Mit dieser Thematisierung der Rolle des Publikums wird ein Bogen zur Kunst gespannt, die bekanntlich ebenfalls von den Blicken der Betrachter*innen abhängig ist. Das Spektakel wie die Kunst benötigen ein Publikum, ebenso wie ein Staat nicht ohne Bürger*innen und Herrscher*innen nicht ohne Untertanen denkbar sind.

Die Opernaufführungen am Hof Ludwigs XIV fanden nicht nur im Beisein des Königs statt, vielmehr nahm der König selbst Rollen in den Stücken ein. Wenn sich die Oper gegen Ende der Ära des bedeutenden Barockkomponisten und Freund Ludwigs XIV, Jean-Baptiste Lully, breiteren Bevölkerungsschichten öffnet, während am Hof Opern immer seltener aufgeführt werden, verschwindet der Herrscher nur scheinbar aus der (spektakulären) Inszenierung. Darin, so Gess, könne man „die Tautologie der Spektakelgesellschaft nach Debord bestätigt finden, in der das Spektakel des Souveräns beziehungsweise der Souverän als Spektakel keiner außer ihm liegenden Begründungsinstanz mehr bedarf“.¹²⁹

*Das Spektakel stellt sich als eine ungeheure, unbestreitbare und unerreichbare Positivität dar. Es sagt nichts mehr als: ‚Was erscheint, das ist gut; was gut ist, erscheint.‘*¹³⁰

126 (Frisch, 2018, S.13)

127 (ebd.)

128 (ebd.)

129 (Gess, 2018, S.166)

130 (Debord, 1996, S.17, § 12.)

Nicola Gess betrachtet die Barockoper als „auf die Schau-Lust zielendes Schau-Stück“.¹³¹ Die daran ab dem 18. Jahrhundert einsetzende Kritik formte den bis heute abwertenden Gebrauch des Spektakelbegriffs als in erster Linie auf Effekt abzielendes Ereignis. In diesem Sinne kritisierte auch Richard Wagner¹³² die herkömmliche französische und italienische Oper, sie strebe als alleiniges Ziel an, das Publikum sinnlich zu überwältigen. Um sich dem Phänomen Spektakel in gerechterer Weise anzunähern, lohnt sich ein Blick auf die frühe Oper, die im 17. Jahrhundert noch als „›Rettungsmaßnahme‹ für eine verloren gehende Kultur der Präsenz“ (Hans Ulrich Gumbrecht) verstanden werden kann.¹³³

Für das Staunen, ein weiteres wesentliches Ziel bei der Inszenierung einer Barockoper, kommen insbesondere die eigens konstruierten Theatermaschinen zum Einsatz. Die Maschine, deren erster Zweck die Schaffung einer Illusion ist, wird selbst zum staunenswerten Kunststück, sobald der Blick hinter die Kulissen gewährt wird. Maschinenbücher aus dem 17. Jahrhundert offenbaren und verbergen gleichermaßen technische Details.¹³⁴ Indem sie auf diese Weise das Rätselhafte bewahren und das Interesse des Publikums weiter steigern, werden sie selbst zum Spektakel.¹³⁵ Nicola Gess nennt das die „umfassende Auratisierung der Theatermaschine.[...] Entsprechend versteht Furetière in seinem Dictionnaire (1695)¹³⁶ die Machines de Ballet auch als Extremfall des ‚auf Verwunderung angelegten technischen Apparates‘.“¹³⁷ So verwundert es nicht, dass auch Michel de Pure, Berater Ludwigs XVI, in seiner „Idée des spectacles anciens et nouveaux“ (1668) über die Benutzung der Theatermaschinen schreibt:

*»Es muss den Sinnen gefallen und [das heißt (Anm. N.G.)] gewöhnlich den Augen, deren Blick nicht weiter reicht als bis zu den sichtbaren Dingen«.*¹³⁸

Das Maschinenstück „Andromède“ von Pierre Corneille aus 1650 gilt als Vorläufer der Oper und ist bereits gezielt auf das sinnliche Vergnügen ausgerichtet. So hofft der Komponist, „die Schönheit der Szene [werde] für die Armut an schönen Versen [entschädigen], denn hier kommt es vor allem darauf an, das Auge durch den Glanz und die Mannigfaltigkeit zu

131 (Gess 2018: 155)

132 Richard Wagner, Die Oper und das Wesen der Musik, Kap. VI. in: ders., *Oper und Drama*, Leipzig, 1852, <https://www.projekt-gutenberg.org/wagner/operdram/operd161.html> aufgerufen 2021-04-14

133 Hans Ulrich Gumbrecht, »Production of presence, interspersed with absence. A modernist view on music, libretti and staging«, in: *Music and the aesthetics of modernity. Essays*, hg. v. Karol Berger, Anthony Newcomb, Cambridge, 2005, S. 343-355, zit. in: Gess 2018. S.156.

134 Gess 2018 S. 169

135 Lazardzig 2007 S. 62, zit. in Gess 2018, S. 160.

136 Antoine Furetière, *Le dictionnaire universel*, 1695, zit. u. übers. n. Lazardzig 2007 (wie Anm 7 de Pure 137) S. 49. zit. in: Gess 2018, S. 161

137 Michel de Pure, *Idée des Spectacles anciens et nouveaux* [1668], Paris, o.J., S. 302, zit. u. übers. n. Jan Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*, Berlin, 2007, S.85, zit. in: Gess 2018, S. 159

138 ebd., S. 157

befriedigen, nicht aber, den Geist zu bewegen durch die Kraft der Gedanken oder das Herz zu rühren durch die Delikatesse der Passionen.“¹³⁹

Doch ist es nicht allein die visuelle Opulenz, die das Bühnengeschehen der tragédie lyrique in den Augen der Zeitgenossen so eindrucksvoll macht. Der Bild- und Theatertheoretiker Claude-François Ménéstrier unterscheidet in seiner *Art du Blason* (1673), in der er die Grundzüge einer allgemeinen »Philosophie der Bilder [philosophie des image]« entwirft, vier Kategorien von Bildern.¹⁴⁰ Die »öffentlichen Spektakel [spectacles publiques]«, zu denen er auch Aufführungen, Tragödien, Komödien, Ballette, Empfänge und Maschinen zählt, ordnet er dabei der Kategorie der Bilder der Augen [images des yeux]« zu.¹⁴¹ Die höfische Festkultur, in die Theateraufführungen so selbstverständlich integriert sind, wie sie insgesamt einer theatralen Dramaturgie folgt, will also auch bei Ménéstrier vor allem den Augen etwas zu sehen geben. Dabei setzt sie aber auf ganz spezifische Bilder, die für Ménéstrier gerade deswegen eine besondere Augenlust hervorrufen, weil sie – anders als die der Malerei – bewegt sind. Es handle sich um »images d'action«, ¹⁴² das heißt Bilder von Handlungen ebenso wie in Bewegung begriffene Bilder, die sich vor den Augen der Zuschauer kontinuierlich transformieren.¹⁴³ Ménéstrier interessiert sich hier insbesondere für solche theatralen Formen wie das Ballett und die Oper, die im Gegensatz zum Sprechtheater weniger streng an die aristotelischen Forderungen nach der Einheit von Raum, Handlung und Zeit gebunden sind.¹⁴⁴ Durch diese größere Freiheit und die Einbindung verschiedenster Formen der Bewegung, das heißt, des Tanzes, aber auch der Szenenwechsel und der Maschinen, verfügen sie seiner Ansicht nach über ein größeres Ausdruckspotenzial. Neben äußeren Handlungen könnten sie so auch »die Leidenschaften und Stimmungen des Herzens«¹⁴⁵ nachahmen und auslösen:

139 Pierre Corneille, »Argument d'Andromède [1650]«, in: ders. *Théâtre complet*, Bd. 2, *Pièces de »Polyeucte« à »Pertharite«*, Rouen, 1985, S. 501-503, hier S. 502, zit. u. übers. n. Margret Dietrich, »Der barocke Corneille. Ein Beitrag zum Maschinen-Theater des 17. Jahrhunderts«, in: *Maske und Kothurn* 4/1958, S. 199-219, S. 316-345, hier S. 212., zit. in: Gess 2018, S. 156.

140 Claude-François Ménéstrier, »Avertissement«, in: ders., *L'art du blason ou l'usage des armoiries* [1773], hg. v. Karl Möseneder, Mittenwald, 1981, o.S., zit. in: Gess 2018, S. 157.

141 ebd. (Fußnote 18)

142 Claude-François Ménéstrier, »Préface«, in: ders., *Des Représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, 1685, o.S., zit. in: Gess 2018, S. 158.

143 Margret McGowan, »Ménéstrier, maître des spectacles au théâtre de forme irrégulière«, in: *Claude-François Ménéstrier. Les jésuites et le monde des images*, hg. v. Gérard Sabatier, Grenoble, 2009, S.131-144, hier S. 131. Doris Kolesch betont, dass der Transformation der Bilder eine der Subjekte entspreche: »Wie bei den höfischen Spektakeln dominiert auch in der Oper [...] der Eindruck beständiger Transformation. [...] All dies führt zu Veränderungen des wahrnehmenden Subjekts selbst [...]: ein *sujet en procès*.« Doris Kolesch, *Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV*, Frankfurt am Main, 2006, S. 196. (Herv.i.O.), zit. in: Gess 2018, S. 158. (==»Hervorhebung im Original«==)

144 McGowan 2009 (wie Anm. Fußnote 21), S. 131-144., zit. in: Gess 2018, S. 158.

145 Claude-François Ménéstrier, *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, 1683, S. 41. (Übers. N.G. = Gess), zit. in: Gess 2018, S. 158.

*Wie die anderen Künste auch beruht das Ballett auf Nachahmung und hat gerade das mit ihnen gemein. Der Unterschied besteht darin, dass die anderen Künste nur gewisse Dinge nachahmen, [...] während das Ballett die Bewegungen wiedergibt, die die Malerei und die Bildhauerei nicht auszudrücken vermögen.*¹⁴⁶

*Wie Eunapios von Sardes treffend formulierte, tanzt die Seele in den Augen, weil es nur wenige Leidenschaften gibt, die sich nicht in der Bewegung ausdrücken lassen und so fassbar werden.*¹⁴⁷

Es sind die kinetischen Effekte, die diese neuen Bühnenspektakel so attraktiv machen. Auch Michel de Pures Ausführungen belegen, dass die Theatermaschinen zwar durch ihre »überraschende Neuheit« die »Augen des Betrachters in den Bann« zögen, aber vor allem durch ihre »Erfindung und Darbietung ganz neuer Bewegungen und Tätigkeiten« auf diesen wirken würden.¹⁴⁸ Neben visueller Opulenz und Mannigfaltigkeit ist somit unbedingt die Bewegung zu berücksichtigen, wenn das visuelle Spektakel der tragédie lyrique aus Sicht ihrer Zeitgenossen genauer bestimmt werden soll.¹⁴⁹

Die Bühnentechnik des Barock verbreitete sich Anfang des 17. Jhs. von Italien ausgehend nach Frankreich und England. Wie die aufwändigen Maschineninstallationen, so wurden auch deren Erbauer bewundert. Giacomo Torelli, der das Maschinentheater nach Frankreich brachte, hatte ein System entwickelt, das den Wechsel der Szenen vereinfachte, indem auf Schienen laufende Kulissen über Seilzüge bewegt wurden.

Zurück zu Debord, der vom Schein spricht, von der Blendung des Publikums durch das Spektakel, das von einem wahren Kern der Verhältnisse ablenken soll. Es sollen die Gebildeten infiltriert, überwältigt und vom Denken abgehalten werden.¹⁵⁰ Für diese Kritik gibt es Vorläufer, die sich bis in die Antike zurückverfolgen lassen – man denke nur an Platons Höhlengleichnis¹⁵¹ oder an den Komponisten Richard Wagner, der gut hundert Jahre vor Debord den Spektakelbegriff verwendet, um damit jene Art von Oper zu beschreiben, bei der die „reinen Effekte“ die Aufmerksamkeit von der Musik ablenken würden:

„Denn zu dieser Musik will man nun auch etwas sehen, und dieses Zusehende wird dabei zur Hauptsache, wie dies die ‚Oper‘ recht deutlich zeigt, wo das Spektakel,

146 Ebd. S.40-41. (Übers. N.G.)(=Fußn. 23)

147 Ebd.

148 De Pure 1668 (wie Anm. 7, das ist bei mir Fußnote 16), S. 301-302, zit. u. übers. n. Lazardzig 2007 (wie Anm. Fn. 16), S.85, zit. in: Gess 2018, S. 159.

149 Dass es darüber hinaus auch auditive Formen des Spektakels gibt, ja dass die *tragédie lyrique* letztlich auf eine multi-modale Ansprache des Publikums zielt, steht außer Frage, kann aber im Rahmen dieses Aufsatzes nicht näher behandelt werden. (Anmerkung von Gess), Gess 2018, S. 159.

150 Debord 1978, S. 4, § 2 zit. nach Hegenbart 2018, S. 251.

151 Platon, Politeia/Höhlengleichnis, zit. in Hegenbart S.253., Vgl. Platon: Sämtliche werke, Bd. 2: Lysis, Symposium, Phaidon, Kleitophon, Politeia, Phaidros, Übers. v. Friedrich Schleiermacher, Reinbeck bei Hamburg, 2004.

*das Ballett usw. das Anziehende und Fesselnde ausmachen, was ersichtlich genug die Entartung der hierfür verwendeten Musik herausstellt.*¹⁵²

Das Spektakel lenkt demnach vom „Eigentlichen“, nämlich der Musik, ab. Wagner bekämpfte seinen Konkurrenten, den populären Opernkomponisten Meyerbeer, dessen Opern „visuell überwältigend“¹⁵³ waren, und oft mit großem Chor und Ballett aufgeführt wurden. Es handelte sich dabei laut Wagner um reine Effekthascherei: „Das Geheimnis der Meyerbeerschen Opernmusik ist – *der Effekt*“.¹⁵⁴

Zurück zu Debord, bei dem das Spektakel den Kern des Kapitalismus darstellt, würde es sich bei seiner Auseinandersetzung mit diesem Begriff weniger um einen etymologischen Zugang handeln, sondern um dessen Entlarvung als „Scheinwelt“, in deren Rahmen es „zur Selbstentfremdung des Individuums“ komme.¹⁵⁵ Debord (pdf Ges.d. Spek. online kritisiert das Spektakel insbesondere als Mittel zur Etablierung und Aufrechterhaltung des Kapitalismus.

*„In seiner Totalität begriffen, ist das Spektakel zugleich das Ergebnis und die Zielsetzung der bestehenden Produktionsweise. Es ist kein Zusatz zur wirklichen Welt, kein aufgesetzter Zierrat. Es ist das Herz des Irrealismus der realen Gesellschaft. In allen seinen besonderen Formen: Information oder Propaganda, Werbung oder unmittelbarer Konsum von Zerstreuungen ist das Spektakel das gegenwärtige Modell des gesellschaftlich herrschenden Lebens. Es ist die allgegenwärtige Behauptung der in der Produktion und ihrem korollären Konsum bereits getroffenen Wahl. Form und Inhalt des Spektakels sind identisch die vollständige Rechtfertigung der Bedingungen und der Ziele des bestehenden Systems.“*¹⁵⁶

Das Leben im Kapitalismus ist dieser Ansicht zufolge ein einziges Spektakel, der Kapitalismus ohne derartige Formen der Betäubung und der Ablenkung nicht denkbar. Problematisch an beiden Lesarten des Spektakels, Wagners wie Debords, ist, dass sie die Infiltration durch den Effekt, der durch die Produktionsweise intendiert wird, mehr fürchten, als sie die Fähigkeit des Individuums einschätzen, mit dem Effektvollen kritisch umgehen zu können. Die Kritik des Spektakels bei Debord wie auch bei Wagner stellt das Individuum als handlungsunfähig und fremdbestimmt dar, anstatt es als autonom zu begreifen. Die Bewertung des Begriffs des Spektakels ist somit eng mit der Frage nach der Verhinderung beziehungsweise Ermöglichung von Rezeptionsbedingungen verknüpft, die eine Autonomie des

152 Richard Wagner, »Beethoven« [1870], in: ders., Dichtungen und Schriften, Jubiläumsausgabe in zehn Bänden, Bd. 9, hg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt am Main, 1983, zit. in: Hegenbart 2018

153 Hegenbart S. 254

154 Richard Wagner, *Oper und Drama, Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*, Bd. 7. hg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt am Main, 1983, S. 98, zit. n. Hegenbart 2018, S. 254

155 (Hegenbart 2018: 252f.)

156 Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*. Hamburg, 1978, S.4 §6., zit. n. (ebd.: 255) https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/interart/media/dokumente/oberseminar/debord_guy_die_gesellschaft_des_spektakels.pdf aufgerufen 2021-04-28

Betrachters/der Betrachterin ermöglichen. Aber kann das Spektakel die Autonomie der Betrachtenden nicht auch fördern, anstatt sie zwangsläufig einzuschränken?¹⁵⁷ Während Debord die Selbstentfremdung durch das Spektakel in den Vordergrund rückt, weist Hegenbart darauf hin,¹⁵⁸ dass in dem Wort auch *speculum*, lat. für den Spiegel, steckt, das Spektakel könnte uns also genauso gut dazu bringen, uns selbst zu sehen, in uns hinein zu sehen, in Form einer *Introspektion*. Sie fragt: „Besteht somit die Möglichkeit eines Spektakels, das die Kritikfähigkeit des Betrachters oder der Betrachterin bestärkt, anstatt sie auszumerzen? Und wenn ja, wie müsste ein solches Spektakel aussehen?“¹⁵⁹

300 Jahre später, im 20. Jahrhundert, werden in der Kunst zunehmend Aufmerksamkeit erregende Präsentationsformen erprobt. Der italienische Futurismus und etwas später Dada setzen u.a. die Provokation als Stilmittel ein. Zwischen 1940 und 1960 folgen Tachisme und Action Painting, bis letztlich im Happening auch das Publikum miteinbezogen wird. Zur Entwicklung letzterer Gattung führt Susanne von Falkenhausen zwei „Motivationsströmungen“ an. “[U]m zu Kunstpraktiken der Präsenz zu gelangen“, konzentriert man sich zulasten des Kunstgegenstandes und „zugunsten von Partizipation und einer Verschmelzung von Kunst und Leben [auf den Prozess, um] die Bewertung, aber vor allem auch die Formen der Wahrnehmung von Kunst [aufzubrechen.]“¹⁶⁰ Aus der Perspektive des 21. Jahrhunderts wird allerdings deutlich, dass eine dauerhafte Wirkung dieses Aufbruchs bestenfalls noch auf sich warten lässt. In der Rückschau auf die großen Ausstellungen zur Jahrtausendwende, „die eine Gesamtschau der Kunst des 20. Jahrhunderts bieten sollten, [...] gewinnt man den Eindruck, dass sich die Kunst des letzten Jahrhunderts zwar mit neuen Formen, aber ansonsten unerschüttert in den Bahnen der traditionellen Gattungen bewegt habe.“ So bemängelt sie, dass durch solche Ausstellungen die Bildung des Kunstkanons weiterhin von der „museal am einfachsten zu verwaltenden Gattung“, der Malerei, geprägt werde und vermisst etwa in der Andy Warhol-Retrospektive der Neuen Nationalgalerie Berlin im Jahr 2001 eine angemessene Präsentation seiner Filme und Gruppenarbeiten seiner Factory. Man fühlt sich widerwillig an das von Ulf Otto über die illegitime Seite des Theaters gesagte erinnert.¹⁶¹ Tinguely bezeichnete die Museen als Friedhöfe der Kunst.¹⁶²

Tinguely, der seine ersten Arbeiten während der Hochzeit der damals in Paris vorherrschenden Strömung des Tachisme präsentierte, hatte mit ihnen ein gleichwertiges Gegengewicht zu der aufmerksamkeitswirksamen Malerei. Das Spektakel war bereits in das Kunstwerk integriert.

157 (ebd.)

158 (ebd.: 256)

159 (ebd.)

160 (Falkenhausen 2011: 148)

161 s. Anm. 1 u. Anm. 2, S. 9

162 (Hultén 1968)

Analyse des Werks

Wer sich auf die Suche nach dem Spektakel in Tinguelys Werk macht, entdeckt es bald in fast jedem seiner Objekte. Legt man den Fokus auf die Deutlichkeit, bzw. Intensität, aber auch die Art oder Qualität der hinterlassenen Eindrücke, beginnen sich Muster der Interaktionen zwischen Menschen und Maschinen zu zeigen. Es ergibt sich eine Strukturierung nach den verschiedenen möglichen Beziehungen zwischen Objekt und Betrachter°in, die letztlich einfach als Funktion ihres Abstandes bzw. Nähe zueinander aufgefasst werden kann. Im Gesamtwerk lässt sich so eine neue Ordnung erkennen, die ahnen lässt, wie Tinguely durch seine Maschinen kommunizierte.

Ausgehend von der Annahme, Tinguely liebte es, mit seinen Maschinen zu leben und sein künstlerischer Ausdruck habe darin bestanden, durch sie zu sprechen, ergeben sich 4 Kommunikationsvarianten, über die er die Menschen erreichte, man kann sie auch grob als abhängig von der Entfernung zwischen Betrachter°in und Objekt verstehen.

1. Aufmerksamkeit – Es gibt ein weithin sichtbares und hörbares Spektakel, eine Sensation. Interesse wird geweckt, das Publikum aus der Ferne angezogen, erwartungsvoll kommt es näher – auf Sicherheitsabstand.
2. Staunen – Eine außergewöhnliche Szene ist zu beobachten, überraschende Erfahrungen locken, man sieht und hört. Ein Spektakel von außen betrachten.
3. Kulturstation – Innen im Maschinenkosmos: Man betritt das Werk, wird vom Lärm, Geruch und der Bewegung gefangen, hat nur wenig Abstand zu den Maschinenteilen. Man kann dem Spektakel zusehen, wie es von der Maschine ausgeht.
4. Teilnahme, direkte Interaktion – Man sitzt auf oder in der Maschine und handelt selbst, berührt sie, spannt Papier und Stifte ein, dreht an einer Kurbel oder tritt in Pedale. Die intensivste Kommunikation entsteht beim Bau und der Reparatur einer Maschine. Das Spektakel steckt Tinguelys Maschinen in den Genen.¹⁶³

163 Die obige Liste lässt sich auch auf den Alltag von Menschen in Industrieländern übertragen, indem man z.B. Fahrzeuge ausprobiert:

1. - Ein Kranwagen fährt langsam durch mein Dorf. 2. - Ein Elektro-Motorrad parkt vor dem Eisgeschäft.
3. - Ich betrete eine Autowerkstätte. 4. - Ich arbeite mit einer Trennscheibe

In der folgenden Aufstellung werden den oben definierten Kategorien ausgewählte Werke und Werkgruppen zugewiesen.

① Aufmerksamkeitsmagnete

Durch Sensation und Lärm erfährt die Besucher*in vom Geschehen, die lässt sich auch über Massenmedien verbreiten. Die Ankündigung von Explosionen zielt auf die gruselige Lust der Gefahr. In der Kunst spielt die Erregung von Aufmerksamkeit eine wichtige Rolle, denn sie steigert den Bekanntheitsgrad eines Werks bzw. der* Künstler*in. Zu diesem Punkt zählt besonders Tinguelys Serie der *Autodestructive Art* der 1960er-Jahre.

Folgende Werke zählen zur Kategorie Aufmerksamkeitsmagnete:

Homage to New York (1960) – S. 34

Schießbilder (1960) – S. 38

Study for an End of the World I (1961) und II (1962) – S. 39

Rotozaza II (1968) Flaschenzertrümmerungsmaschine

Rotozaza III (1969) Tellerzertrümmerungsmaschine

La Vittoria (1970) – S. 39

Während die *Homage to New York* noch als reines Kunstspektakel gilt, erreicht sie die Aufmerksamkeit der Medien. Das führt später zur Produktion von Fernsehaufnahmen der *Study for an End of the World N°2*, wodurch noch mehr Menschen davon erfahren.

Zerstörung ist werbewirksam.

② Staunen ohne Berührung

Ein weit sanftere Art, ein Spektakel aufzuführen, zielt auf das Staunen des Publikums ab. Tinguely beginnt schon als junger Schaufensterdekorateur damit und erlebt entsprechende Erfolge. Die Arten der Präsentation sind ähnlich einer Bühne und betreffen Schaufenster, Ausstellungen, Theater und Film.

Werke Tinguelys, die ihren Ausdruck gut an das staunende Publikum übertragen:

Reliefs Méta-mécanique (1954) – S. 43

Vitesse pure et stabilité monochrome (1958) – S. 30

Le Transport (1960) – S. 37

Welded Sculptures (ab 1960), z.B. Balubas – S. 37

Brunnen (ab 1960) – S. 40

Großplastiken (ab 1964) – S. 43

Beispiel: Ein°e Betrachter°in stößt auf eine Großplastik wie die *Heureka* am Ufer eines Sees oder *Chaos N°1* in der Aula eines Einkaufszentrums, sie° tritt näher, die Betrachtung ist aber nur aus einem Mindestabstand möglich. Es gibt viel zu sehen, aber man kommt nicht ganz hin.

Näher kommt man Skulpturen wie den Balubas und anderen kleineren Plastiken, eine besondere Anziehung üben sie aus, wenn sie menschliche oder tierische Züge erkennen lassen.

③ Kulturstation Begehbare Plastiken, Altäre

Mit seinen Kulturstationen schaffte Tinguely besondere Erlebnisräume, die es erfordern, dass man sich in sie hineinbegibt. Vermutlich war seine Intention, das Erlebnis Maschine erfahrbar zu machen, das nur im *cyclop* und auf der *Großen Méta-Maxi-Maxi-Utopia* der Fall ist. Allerdings steckt auch in den anderen Kulturstationen/Gemeinschaftswerken eine hohe Dosis Spektakel. Es folgt eine Auflistung:

Le transport (1960) – S. 37

Dylabi (1962) – S. 43

Hon (1966)

Le cyclop (1970-) – S. 44

CroCroDrome (1978)

④ Mitmachen

Jene Menschen, die mit und an den Maschinen arbeiten, treten ebenfalls in eine Kommunikation mit Tinguelys Werk. Sie erlernen die Sprache der Maschinen höchstpersönlich und damit auch, wie die Maschinen mit dem Publikum kommunizieren. Sie sind direkte Schnittstellen zu Tinguelys Vermächtnis von der unperfekten lebendigen (vom Aussterben bedrohten) Maschine der Zukunft. Streng genommen gibt es nur eine Arbeit Tinguelys, die diese Nähe umfassend ermöglicht, es ist der Plan zum Selbstbau des *Maschinenbilds Haus Lange*.

Am anderen Ende des Kunstbetriebs befindet sich die Restaurierung. Es ist Auch Restaurateur°innen kommen den Kunstwerken ganz nah.

Resümee

Aus der näheren Betrachtung von Tinguelys Werk lässt sich nicht herauslesen, dass das Spektakel grundsätzlicher oder unverzichtbarer Bestandteil ist. Vielmehr scheint es in der Person Tinguely eine gewichtige Rolle eingenommen zu haben, und wenn er Ideen aus seinem Inneren eruptiv hervordringen und zu Materie werden ließ, war mitunter eine Prise Spektakel dabei.

Großen Anteil am Spektakel hat auch immer das Tempo. Eine Abfolge mehrerer ironischer oder absurd wirkender Arbeiten erzeugt eine Spektakel-Stimmung, die Tinguely kannte und nützte. Gepaart mit seiner Fähigkeit, mit Menschen in Kontakt zu treten, ergab sich schnell eine mitreißende Stimmung, die entweder den Schaffensprozess mit den an den Arbeiten beteiligten Freunden befeuerte, oder im Falle öffentlicher Präsentationen volksfesthafte Züge hervorrief.

Tinguely machte sich auf, die Kunst um die Dimension der Bewegung zu erweitern. Durch seine besondere, ehrgeizige und lebenslange Präsenz wirkte seine Kunstrichtung vorerst wie eine Erneuerung, in der Rückschau bleibt sie aber nur ein kleines Kapitel der Kunstgeschichte. Heute wird die Bewegung nicht weiter wahrgenommen und Tinguelys Werk wird etwas hilflos der Skulptur zugerechnet, als wäre es ebenfalls statisch. Liegt es an der Vergänglichkeit der Maschinen? Sie erwachen zum Leben, sobald ihre Motoren in Gang gesetzt werden, aber sie sterben auch wieder, wenn ihre Energiezufuhr abgestellt wird.

Tinguely machte etwas sichtbar, das vor ihm schon Chaplin gesehen hatte. Sein darauf Hindeuten, das er sein Leben lang machte, hörte mit ihm auf und ist prompt verschwunden. In der allgemeinen Wahrnehmung hat die Maschine nicht diesen Ausdruck. Anscheinend haben die Menschen kein Gefühl für das kabarettistische Element im Verhalten der Maschinen. Geblieben ist ihr furchteinflößender Charakterzug, der schon vor Tinguely vorherrschte, der ständig wahrgenommen wird und mit Angst besetzt ist. Es gibt selbstverständlich zahlreiche Filme, die diese Ängste bedienen, ebenso Kunsta Ausdruck, der damit arbeitet, wie z. B. Mutoid Waste Company, Survival Research Laboratories.

Die verspielte, sympathisch-tollpatschige Maschine, vor der man keine Angst hat, sondern mit der man fast mitfühlt, ist wieder aus der Wahrnehmung verschwunden. Damit ist auch eine Chance verloren, den „echten“ Maschinen der Zukunft diese Eigenschaften zu erlauben, besser noch, mitzugeben, was eventuell zu einer menschlicheren Maschinenwelt führen könnte. Man könnte fast vermuten, Tinguely habe versucht, die Evolution so zu beeinflussen, dass zukünftig Maschinen entstehen, die mit sich diskutieren lassen. Doch dann wurde er trotz wirklich großem Getöse nicht verstanden.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Alexander Calder: S and Star. Motorisierte Skulptur. 1940. Quelle: Calder Foundation, New York.....	13
Abbildung 2: Dreherei Maffei, München, 1849. Quelle: Wikipedia, gemeinfrei, aufgerufen 2021-04-14.....	20
Abbildung 3: Für Statik, Flugblatt, 14. März 1959, Museum Tinguely, Basel.....	21
Abbildung 4: Auto-Mobile, Meta-mechanische Skulptur, 1955, Höhe 130 cm, Privatsammlung, Schweiz...24	
Abbildung 5: Élément détaché II (Detail), Relief méta-mécanique, 1954, 85 x 140 x 36 cm, Museum of Fine Arts, Houston.....	25
Abbildung 6: Élément détaché I, Relief méta-mécanique, 1954, 81 x 131 x 35,5 cm, Museum Tinguely, Basel	25
Abbildung 7: Méta-Malevich, Relief, 1954, 61,5 x 49 x 10 cm, Vorder- und Rückansicht mit Riemenmechanik, Galerie Arnaud, Paris, Quelle: (Bischofberger 1982: 22).....	27
Abbildung 8: Machine à dessiner N°2, Metamatic-Relief, 1955, Privatsammlung, Schweiz.....	28
Abbildung 9: Bauplan Maschinenbild Haus Lange, 1960, Archiv Jean Tinguely, Basel.....	29
Abbildung 10: Yves Klein, Jean Tinguely. La Vitesse Totale, Ø 80 cm, 1958, Sammlung Theo und Elsa Hotz, Zürich.....	30
Abbildung 11: Méta-matic N°9, Zeichenmaschine, 1959, 90 x 144 x 36, Gesamtansicht und Details, Quelle: Museum of Fine Arts, Houston.....	32
Abbildung 12: Méta-matic N°17, 1959, 330 cm, Moderna Museet, Stockholm.....	33
Abbildung 13: Fasnachtsbrunnen, Serigraphie 40 x 56 cm, Samovar Kunsthandel, Zürich.....	42
Abbildung 14: Méta-Harmonie mit Kugelbahn in Le Cyclop, Teilansicht, ca.. 1980. Milly-la-Forêt.....	45
Abbildung 15: Café Münz, Zürich, 1984.....	46

Bibliographie

- Bek, Reinhard (1996): Erhaltungsstrategie. In: Botta, Mario (Hg.): Sammlungskatalog Museum Tinguely. Basel: Museum Tinguely, 203–207.
- Bezzola, Leonardo (1974): Leonardo Bezzola fotografierte & beobachtete Jean Tinguely & Co.... Zürich: Die Arche.
- Bischofberger, Christina (2005): Jean Tinguely - Werkkatalog 1986-1991. Skulpturen und Reliefs. Meilen/Zürich: Edition Galerie Bruno Bischofberger.
- Bischofberger, Christina (1990): Jean Tinguely - Werkkatalog 1969–1985. Skulpturen und Reliefs. Küsnacht/Zürich: Edition Galerie Bruno Bischofberger.
- Bischofberger, Christina (1982): Jean Tinguely - Werkkatalog 1954-1968. Skulpturen und Reliefs. Küsnacht/Zürich: Edition Galerie Bruno Bischofberger.
- Buderer, Hans-Jürgen (1992): Kinetische Kunst - Konzeptionen von Bewegung und Raum. Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft.
- Daignes, Jocelyn (2002): Jean le Jeune - Ein wilder Philosoph in Basel. In: Jean le Jeune - Jean Tinguelys politische und künstlerische Basler Lehrjahre und das Frühwerk bis 1959. Bern: Benteli, 23–65.
- Falkenhausen, Susanne von (2011): Gattungskrisen im 20. Jahrhundert - Das Jahr 1960 als „Schaltjahr“ oder vom Action Painting zum Happening. In: Praktiken des Sehens im Felde der Macht - Gesammelte Schriften. Hamburg: Fundus-Bücher 209.
- Gabo, Naum/Pevsner, Antoine (1986): Das Realistische Manifest. In: Nash, Steven A./Merkert, Jörn (Hg.): Naum Gabo. Sechzig Jahre Konstruktivismus. Prestel.
- Gess, Nicola (2018): Ästhetik des Spektakels. Barockoper revisited. In: Frisch, Simon/Fritz, Elisabeth/Rieger, Rita (Hg.): Spektakel als ästhetische Kategorie - Theorien und Praktiken. Paderborn: Wilhelm Fink, 155–178.
- Hegenbart, Sarah (2018): African Twin Towers: Spektakel der Selbstfindung. In: Frisch, Simon/Fritz, Elisabeth/Rieger, Rita (Hg.): Spektakel als ästhetische Kategorie - Theorien und Praktiken. Paderborn: Wilhelm Fink, 251–268.
- Historisches Lexikon der Schweiz, e-HLS (2017): Basel-Stadt. Basel-Stadt. <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D7478.php>, 09.04.2018.
- Hultén, K.G. Pontus (1987): A Magic Stronger than Death. Published on the occasion of the exhibition Jean Tinguely 1954-1987' Palazzo Grassi, Venice, 1987. London: Thames and Hudson Ltd.
- Hultén, K.G. Pontus (1968): The machine as seen at the end of the mechanical age. New York: The Museum of Modern Art.
- Luginbühl, Bernhard (2003): jeantinguelytagebuchnotizen 2. Museum Jean Tinguely Basel. Wabern-Bern: Benteli Verlags AG.
- Lütgens, Annelie/van Tuyt, Gijs/Hadders, Gerard (2000): L'Esprit de Tinguely. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Wolfsburg vom 20. Mai bis 3. Oktober 2000 sowie Museum Jean Tinguely, Basel, vom 15. November 2000 bis 22. April 2001. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.
- Marinetti, Filippo Tomaso (1909): Futuristisches Manifest. In: Le Figaro. Paris, 20.02.1909.
- Müller, Dominik (2015): Jean Tinguely - Motor der Kunst. Basel: Christoph-Merian-Verl.

- Museum des 20. Jahrhunderts (Hg.) (1967): Kinetika. Katalog zur Ausstellung vom 7. Juli bis 15. Oktober 1967. Museum des 20. Jahrhunderts, Schweizergarten. Wien: Museum des 20. Jahrhunderts.
- Pardey, Andres (2002): Mes étoiles - Concert pour sept peintures. In: Jean le Jeune - Jean Tinguelys politische und künstlerische Basler Lehrjahre und das Frühwerk bis 1959. Bern: Benteli, 159–164.
- Pardey, Andres (2002): Volumes virtuelles. In: Jean le Jeune - Jean Tinguelys politische und künstlerische Basler Lehrjahre und das Frühwerk bis 1959. Bern: Benteli, 144–157.
- Pardey, Andres (2000): Pflege und Wartung - Wie Tinguelys Maschinenskulpturen ein Museum herausfordern. In: Kunstmuseum Wolfsburg (Hg.): L'Esprit de Tinguely, Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Wolfsburg vom 20. Mai bis 3. Oktober 2000 sowie Museum Jean Tinguely, Basel, vom 15. November 2000 bis 22. April 2001. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 360–367.
- Perrier, Danièle (1997): Die kinetische Kunst: Ein Spiel mit der Technik als Träger neuer Gedanken in den 50er Jahren. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 58, 101–124.
- Präger, Christmut (Hg.) (2002): Le Cyclope - Eine ›Anti-Freiheitsstatue‹ als Herausforderung. In: Jean Tinguely »Stillstand gibt es nicht!«. München: Prestel, 120–129.
- Schweri, Sylvia (2016): In Pursuit of an Impact: Local Outreach and Investment in the Context of the Watts Towers Conservation Project. In: Journal of Conservation and Museum Studies 14(1), 4.
- Stahlhut, Heinz (2002a): Frühe Werke. In: Jean le Jeune - Jean Tinguelys politische und künstlerische Basler Lehrjahre und das Frühwerk bis 1959. Bern: Benteli, 67–74.
- Stahlhut, Heinz (2002b): Méta-Herbins. In: Jean le Jeune - Jean Tinguelys politische und künstlerische Basler Lehrjahre und das Frühwerk bis 1959. Bern: Benteli, 101–110.
- Stahlhut, Heinz (2002c): Moulins à prière und Drahtreliefs. In: Jean le Jeune - Jean Tinguelys politische und künstlerische Basler Lehrjahre und das Frühwerk bis 1959. Bern: Benteli, 74–83.
- Szeemann, Harald (2002): Marcel Duchamp. Anlässlich der Ausstellung „Marcel Duchamp“, Museum Jean Tinguely Basel, 20. März bis 30. Juni 2002 Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
- Thümena, Thomas (2011): Tinguely. Hugofilm.
- Tomkins, Calvin (1999): Marcel Duchamp, eine Biographie. Duchamp, a biography <dt.>. München/Wien: Hanser.
- Trier, Eduard (1980): Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert. 2. Aufl. Gebr.-Mann-Studio-Reihe. Berlin: Mann.
- Unterdörfer, Michaela/Metzger, Gustav (1999): Gustav Metzger - Ein Schnitt entlang der Zeit. Eine Publikation der Kunsthalle Nürnberg aus Anlass der gleichnamigen Ausstellung vom 24. Juni - 12. September 1999 Nürnberg: Verl. für moderne Kunst.
- Violand-Hobi, Heidi E. (1995): Jean Tinguely - Biographie und Werk. München: Prestel.
- Walter, Bernadette (2007): „Dunkle Pferde“: Schweizer Künstlerkarrieren der Nachkriegszeit. Kunstgeschichten der Gegenwart. Bern Wien [u.a.]: Lang.