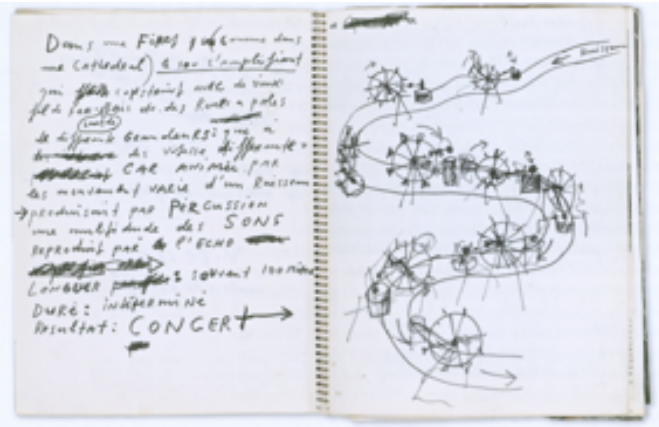
Jean Tinguely

Barocke Üppigkeit

Einmalig zeigt das Museum Tinguely die zwischen 1978 und 1985 entstandenen grossformatigen Musikmaschinen und präsentiert dazu Maschinenmusik zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler.

Was Jean Tinguely den Museumsbesucherinnen und -besuchern mit seinen Musikmaschinen bietet, ist eigentlich eine Zumutung. Der Künstler scheint alles daran zu setzen, sich über das Publikum lustig zu machen, das erfolglos versucht, die akustischen und visuellen Sinneseindrücke zu bewältigen. «Die Töne und Geräusche erklingen unvorhergesehen», schreibt Sandra Beate Reimann, Co-Kuratorin der Ausstellung, unter dem Titel «Méta-Harmonie» im Katalog. «Das Ohr ist hier schneller als das Auge. … Im Moment, in dem wir unseren Blick dem Klang zuwenden, ruht der Schlägel zumeist wieder. Mit etwas Glück sieht man vielleicht noch ein Becken schwingen.»

Die zeitweilige Reizüberflutung machte Jean Tinguely zweifellos Spass, und sie sollte auch den Betrachtenden Spass machen. Aber sein gestalterisches Konzept bei der Konstruktion seiner «Tonmischmaschinen», wie er sie nannte, ging über das blosse Vergnügen hinaus. Als profunde Kennerin verweist Annja Müller-Alsbach auf die lange Geschichte der Verbindung von Bewegung und Geräusch in Tinguelys Werk: «Alles, was sich bewegt, macht Töne», hielt er einmal fest. Im Archiv des Mu-



Tonmaschine im Bach: Was sich bewegt, macht Töne

Vom 19. Oktober 2016 bis 22. Januar 2017 präsentiert das Museum Tinguely in Basel zum ersten – und wohl zum einzigen – Mal Jean Tinguelys vier monumentale «Méta-Harmonien» aus den Jahren 1978 bis 1985 als Ensemble. Als erste dieser riesigen Musikmaschinen, die auf einzigartige Weise seine Ansichten über Töne und Klänge, Schall und Lärm illustrieren, konstruierte der Künstler 1978 für die legendäre «Hammer-Ausstellung» des Basler Galeristen Felix Handschin die dreiteilige «Méta-Harmonie I», in die er zahlreiche Musikinstrumente einbaute. Im Jahr darauf, als Tinguely gemeinsam mit Bernhard Luginbühl das Frankfurter Städel Museum in Beschlag nehmen durfte, entstand die ähnlich üppig mit Instrumenten bestückte, ebenfalls dreigeteilte «Méta-Harmonie II». Ein ganzes Klavier, eine mit Druckluft betriebene Melodica und zahlreiche Schlaginstrumente sind für die Skulptur charakteristisch. Gleichzeitig baute er um einen alten Bührer-Traktor herum seine Fahrskulptur «Klamauk», die nicht nur lärmte, sondern auch mit Rauch und Knallfröschen auftrumpfte. Die Tokioter Warenhauskette «Seibu» gab 1984 mit ihrem Auftrag den Anlass, die Reihe der Méta-Harmonien mit einer Nummer 3 fortzusetzen. Die Maschine fällt – nicht zuletzt wegen der offenbar grosszügigen finanziellen Ausstattung – durch ihre barocke Üppigkeit und 52 Elektromotoren auf. 1985 konstruierte Tinguely seine «Méta-Harmonie IV». Eine Kuhglocke, sowie eine Trommel und ein Becken sind hier die einzigen «Musikinstrumente»; die übrigen akustischen Effekte werden von industriellen Werkstücken erzeugt, darunter Metallfässer, Eisenstücke, Hämmer und Schraubenschlüssel. So entsteht zum gemächlich sich drehenden Räderwerk eine fabrikmässige Geräuschkulisse.

Zur Ausstellung erschien ein opulent bebilderter Katalog.
Müller-Alsbach, A., Reimann, S. B. (Hrsg. für das Museum Tinguely, Basel):Méta-Harmonie. Bielefeld/Berlin 2016 (Kerber). 192 Seiten, CHF 48.00.

seum gibt es die Skizze einer «Tonmisschmaschine», die er als Jugendlicher auf einem 100 Meter langen Abschnitt eines Baches konstruiert hatte. Die Faszination für Geräusche blieb seitdem eine Konstante in Tinguelys künstlerischem Schaffen – genauso wie der damit verbundene Reiz von Rhythmus und Geschwindigkeit.

Das passte zum Zeitgeist der 1950er- und 1960er-Jahre. Man denke an John Cage (1912-1992), der in den 1940er-Jahren begann, mit Alltagsgegenständen und ihren Geräuschen zu komponieren, und Klavieren durch den Einbau von Büroklammern, Reissnägeln und Holzstücken nie gehörte Klänge entlockte. Jean Tinguely, der Cage bewunderte, hielt 1955 mit seinen «Reliefs méta-mécaniques sonores» mit der Entwicklung Schritt. Das erste konstruierte er für den «Salon des Réalités Nouvelles», das zweite – das zur Sammlung des Museums Tinguely gehört – durch Vermittlung von Pontus Hultén (1924-2006), für die Ausstellung «métamécaniques» in Stockholm.

Beide Wandskulpturen sind ähnlich konstruiert: Über einer schwarzen Grundplatte sind Zahnräder aus Draht sichtbar, die sich – von Elektromotoren angetrieben – drehen und dabei in zufälliger Folge Hämmerchen auf Flaschen, Einmachgläser, Pfannen und Blechtrichter schlagen lassen. Zusätzliche visuelle Effekte erzielte der Künstler durch weisse Elemente, die sich vor dem schwarzen Hintergrund in ruckelnden Bewegungen drehen.

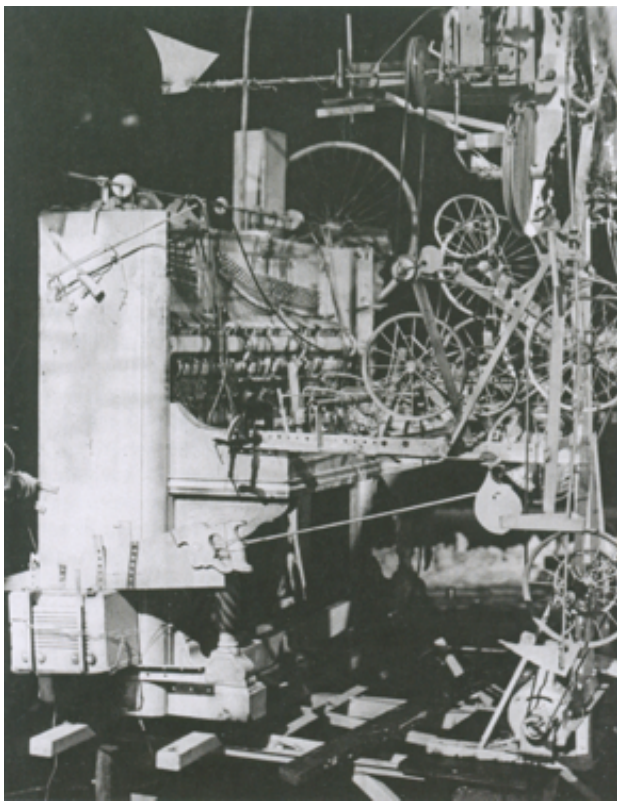
Wenig später waren Tinguely das feine Geklapper der Hämmerchen nicht mehr genug. Nun ging es darum, kräftigere Töne anzuschlagen und gleichzeitig das Publikum zum Mitgestalten einzuladen. Er hängte sieben Lärmmaschinen neben einander und überliess es den Besuchern, per Knopfdrücken ein Konzert zu geben. Eine Woche lang, im Juni 1958, spielten die «Pércussions Furieuses» in dem ganz schwarz getünchten Pariser Galerieraum von Iris Clert (1917-1986) an der Rue des Beaux-Arts ihre «groteske Symphonie». Das Getöse war so gross, dass die Polizei vorbeischaute und die Galeristin aufforderte,

Relief méta-mécanique sonore II (1955): Zufällige Folge

künftig Aufsehen erregende Ereignisse anzukündigen. In der Tat war das Entsetzen beim Kunstpublikum gross, und die Resonanz in den Zeitungen gewaltig.

Eine weitere kakophonische «Konzertausstellung» setzte Tinguely am 30. Januar 1959 mit neuen Krachmaschinen in der Düsseldorfer Galerie von Alfred Schmela (1918-1980) in Gang. Das Rheinland, wo unter anderen der Koreaner Nam June Paik und Tinguelys Freund Daniel Spoerri sowie der multimedial umtriebige Theatermann Claus Bremer (1924-1996) immer wieder für Aufsehen sorgten, galt damals als besonders produktive Brutstätte der Avantgarde. Spoerri, Bremer und seine Frau unterstützten Tinguelys Performance, indem sie – Fluxus ante portas! – simultan drei verschiedene Texte vorlasen.

Im Jahr darauf war Jean Tinguely in den USA und zelebrierte im Garten des Museum of



Homage to New York (1960): Mängel und Missgeschick

Modern Art seine «Homage to New York». In der Skulptur, die sich am Ende selbst zerstören sollte, führte der Künstler alle seine bisherigen Erfahrungen zusammen: Die Maschine sollte Kunst selbst herstellen; Zeichnungen und Musik gehörten ebenso zu ihrem Repertoire wie die Fähigkeit, sich selbst zu zerlegen.

Bedeutungsvoll war auch der Übergang in eine monumentale Dimension. Geräusche und Töne erreichten durch den Einbau grosser Instrumente und Klangkörper zusätzliches Gewicht. Wie später in den jetzt ausgestellten «Méta-Harmonien», gab es in der «Homage»-Skulptur ein Klavier, dazu kamen Perkussionsinstrumente aus Alltagsschrott wie ein Benzinkanister, eine Waschmaschinentrommel, eine Kinderbadewanne oder eine Glocke. Auf kreischende Sägen, die das Gestänge der Konstruktion hätten zerteilen sollen, musste Tinguely verzichten.

Der Aufenthalt in New York, seine zahlreichen Begegnungen mit gleichgesinnten Künstlern, darunter John Cage, der sich – wie zahlreiche andere Kollegen – das von technischen Mängeln und Missgeschick beeinträchtigte Spektakel im MoMA-Garten nicht entgehen liess, und Robert Rauschenberg, der als eine Art Co-Autor beteiligt war, und die Anregungen, welche die Metropole bot, waren für Tinguelys weiteres Schaffen von grosser Tragweite.

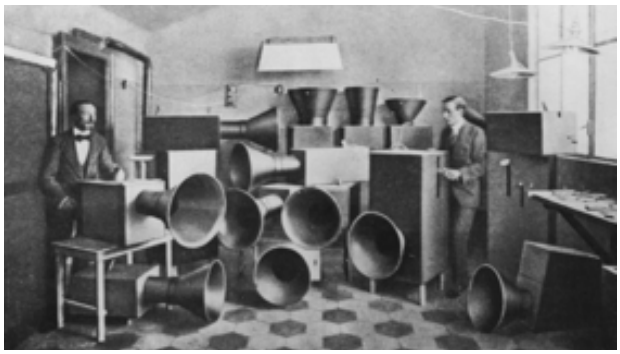
Am deutlichsten ist dies in seinen Radio-Plastiken ablesbar, deren erste in Rauschenbergs Sammlung Aufnahme fand, und die auch an John Cages schon 1951 erfundenes Musikstück «Imaginary Landscapes» anknüpfte. Die Komposition liess 24 Ausführende unter Anleitung des Dirigenten mit12 Radioapparaten hantieren. Die Zweierteams verstellten Sender, Lautstärke und Tonhöhe und erzeugten so ein von zahlreichen Zufällen bestimmtes, einzigartiges Konzert.

In ihrem Bericht über die Vorgeschichte der «Méta-Harmonie»-Maschinen erwähnt Annja Müller-Alsbach den Cage-Schüler Toshi Ichiyanagi, der 1960 im MoMA von Tinguelys Performance tief beeindruckt war. Nach Japan zurückgekehrt, komponierte er 1963 aus Aufnahmen der ohrenbetäubende Geräusche welche die eigens für die Ausstellung aus allerlei Fundstücken und gebrauchten Motoren gebauten Plastiken in Tinguelys erster Einzelausstellung in Tokio unter anderem das Stück «Music for Tinguely».

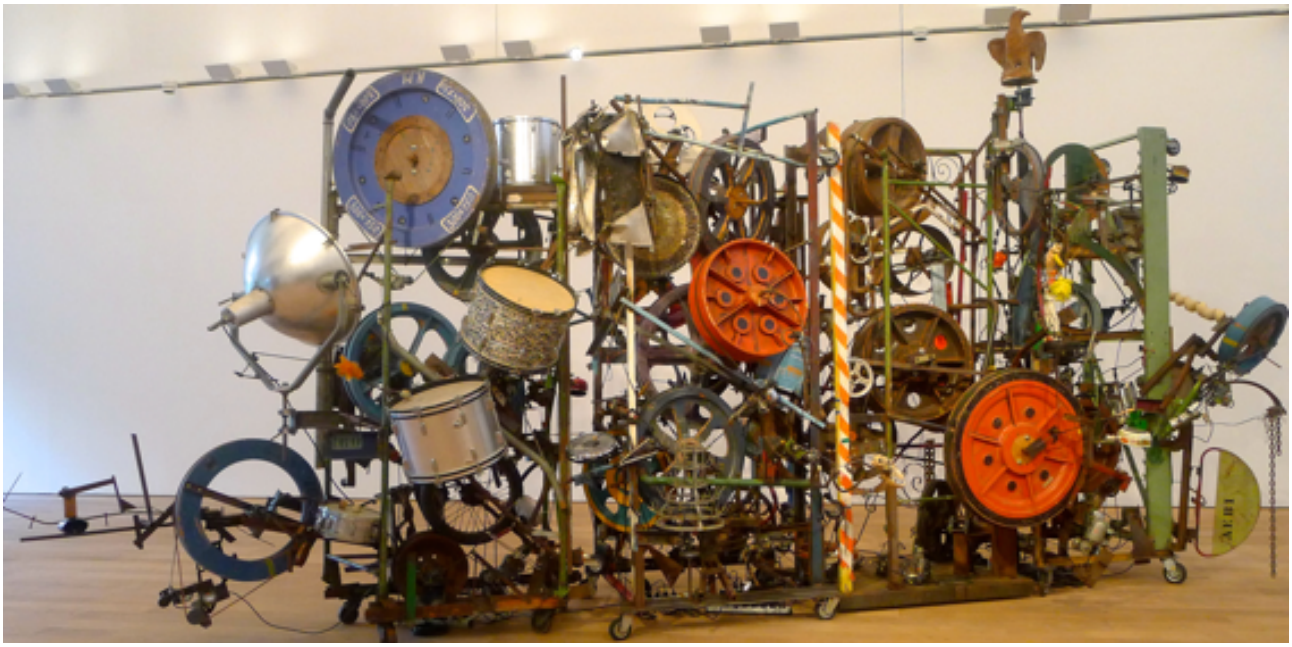
Auch wenn die Ausstattung von Tinguelys «Tonmisschmaschinen», seien sie von kleinem oder monumentalem Format, von vielerlei Zufällen und Gelegenheiten abhängig war, ist doch die künstlerische Absicht konstant, jede Skulptur zu einem synästhetischen – das heisst: mehrere Sinne gleichzeitig ansprechenden – Erlebnis zu machen. Lärm und Geräusch sind für alle diese Werke ebenso charakteristisch wie das Element der Bewegung.

In einem informativen Aufsatz stellt die Musikwissenschafterin Heidy Zimmermann, Kuratorin der Paul Sacher-Stiftung in Basel, den zweiten Teil des Ausstellungstitels «Maschinenmusik» in Bezug zum ersten «Musikmaschinen». Sie zeigt wie Musikautomaten, die es seit der Spätantike gab, bis in die zeitgenössische Musik nachwirken. Berühmte Komponisten wie Joseph Haydn, W.A. Mozart und Ludwig van Beethoven haben Stücke für Flötenuhren komponiert, und später entstanden lochkarten-gesteuerte Maschinen, die ganze Orchester imitierten. Anders als diese Apparate, welche die blosse Reproduktion vorgegebener Kompositionen ermöglichten, konstruierten die technikbegeisterten Futuristen Ugo Piatti (1888-1953) und Luigi Russolo (1885-1947) noch vor dem Ersten Weltkrieg Tongeneratoren, um Geräuschmusik zu erzeugen.

In den 1920er Jahren gab es einen regelrechten Boom von Maschinenmusik-Kompositionen. Einer der Höhepunkte war das «Ballet



Futuristen Russolo und Piatti: Geräuschmusik



Pandämonium No. 1 – Méta-Harmonie 3 (1984): Barocke Üppigkeit mit Trommeln, Rädern und 52 Motoren

mécanique» von George Antheil. In der Konzertfassung spielen nicht nur mehrere Klaviere und ein grosses Schlagzeug, sondern auch elektrische Telefonklingeln, eine Sirene und drei verschiedene Flugzeugpropeller. 1925 verkündete Antheil selbstbewusst: «My ‹Ballet mécanique› is the first piece of music that has been composed OUT OF and FOR machines, ON EARTH…»

Der Zürcher Musiker und Opernintendant Rolf Liebermann (1910-1999) verzichtete ganz auf traditionelle Instrumente, als er für die Landesausstellung Expo 64 in Lausanne die Symphonie «Les Echanges» komponierte, ein Stück für 156 Maschinen – darunter Schreib-, Rechen-, Buchungs- und Telexmaschinen, aber auch Klebestreifenbefeuchter, Registrierkassen und Eisenbahnläutwerke sowie ein Hubstapler. (Im Rahmen der aktuellen Ausstellung wollen Studierende der Klassen für Schlagzeug und freie Improvisation der Hochschule für Musik/FHNW am 7. Januar 2017 Liebermanns Symphonie von 1964 neu interpretieren.)

Obwohl das Werk aufs Präziseste geplant und die Steuerung von dem Automatik-Spezialisten Fritz von Ballmoos und weiteren Fachleuten eingerichtet wurde, kommt uns beim Nachhören in den Sinn, dass es schon damals – wie jetzt bei Tinguelys «Méta Harmonien» – unmöglich war zu erkennen, welche Maschinen die gerade gehörten Töne und Geräusche erzeugten. Hatte man auf eine Tonquelle fokussiert, war schon eine ganz andere am Zug.

Einen anderen Weg ging György Ligeti, als er 1962 – zweifellos fluxus-begeistert – sein «Poème Symphonique» erfand, ein Stück für 100 Metronome, das zunächst als detailliert geplantes Happening inszeniert, später aber ohne menschliche Helfer dargeboten wurde. (Am 4. Dezember 2016 wurde das Stück inmitten der Méta-Harmonien aufgeführt.) «Was Ligeti an der hierbei entstehenden Musik faszinierte», schreibt Hedy Zimmermann, seien «die rhythmischen Gitter, die zu Beginn – solange die 100 Metronome ticken – so dicht sind, dass sie flächig und statisch wirken. Mit dem Stehenbleiben von immer mehr Metronomen verdünnt sich das gleichmässige diffuse Ticken und allmählich schälen sich komplexe Rhythmen heraus.»

Es liegt in der Natur des Ausstellungsmachens, dass nur ein Teil der bei der Vorbereitung gesammelten Erkenntnisse publikumswirksam dargestellt werden kann. Deshalb sind Kataloge so wichtig – auch wenn die darin enthaltenen Texte leider selten gelesen werden. Gerade im Fall der aktuellen Musikmaschinenschau ist das besonders bedauerlich. Denn der zweite Teil des Titels – die Maschinenmusik – ist eigentlich nur in der Be-

gleitpublikation fassbar gemacht. Und auch die Einbettung von Tinguelys «Méta-Harmonien» in sein ganzes Œuvre von Geräusche erzeugenden Skulpturen sowie die vielgestaltigen Bezüge zur Geschichte der Avantgarde-Kunst sind nur im Katalog präsent.

Man muss auch dies bedauern – und gleichzeitig Verständnis für die strenge Fokussierung der Präsentation auf die barocke Üppigkeit der vier Méta-Harmonien haben. Denn abgesehen von äusserlichen Umständen (Umbau des Museums, Tinguely-Retrospektive in Düsseldorf und Amsterdam mit zahlreichen Leihgaben aus Basel), die das Konzept beeinflussten, bilden die ausgestellten Werke eine geschlossene Gruppe. Nur hier hat Tinguely so zahlreich Musik- und Schlaginstrumente eingebaut. Und nur in diesen monumentalen Konstruktionen spielen sie die Hauptrolle.

Als besondere Zugaben ergänzen neben den üblichen Führungen, Workshops und Familien-Events zahlreiche Gast-Auftritte von Musikern und Performance-Künstlern das Ausstellungsprogramm.

© Jürg Bürgi, 2016 (Text und Bilder Seiten 1 oben und 4).
© Bild Seite 1unten: Scan aus Katalog S. 46; Seite 2 oben: Scan aus «Museum Tinguely Basel, Die Sammlung» (Kehrer, 2012); unten: Scan aus Katalog S. 58; Seite 3: http://ilgiornaleoff.ilgiornale.it/category/musica/page/5/.
http://www.juerg-buergi.ch

Wenn Sie unsere Arbeit fördern wollen, freuen wir uns über jeden Beitrag:
PC-Konto 40-32963-0; Jürg Bürgi, Basel
IBAN CH75 0900 0000 4003 2963-0