

Robert Rauschenberg bei Tinguely

Kreativ im Kollektiv

1961 und 1962 stellten Robert Rauschenberg und Jean Tinguely nicht nur gemeinsam aus, sondern waren auch im Kollektiv kreativ. Die Doppelausstellung des Museums Tinguely dokumentiert die Spuren, welche diese kurze Zeitspanne im Schaffen der Künstler hinterlassen hat.

Kein Ausdruck kommt so häufig vor, wenn von Robert («Bob») Rauschenberg die Rede ist wie «Titan der modernen Kunst». Was damit gemeint ist, bleibt oft verschwommen: ein Rebell, wie die Etymologie nahe legt? (Tittainō heisst «sich recken».) Oder einfach bloss ein ganz Grosser seines Métiers?

Wer will, findet für beide Erklärungen in der Parallel-Show «Robert Rauschenberg: Gluts» und «Robert Rauschenberg – Jean Tinguely: Collaborations» Belege. Die «Gluts», eine Serie von meist grossen Assemblagen aus Metall, zeigt den Meister auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Selbstgewissheit. Souverän komponiert er Schrottblech zu ironisch überhöhten Kommentaren zur automobilen Zivilisation des Staates Texas, der in den achtziger Jahren wegen einer Ölschwemme in einer tiefen Rezession versank. Rauschenberg legt sich dabei nicht auf bestimmte Formen fest, sondern holt aus seinen Fundstücken heraus, was in ihnen steckt: Manche tragen Aufschriften, die plötzlich einen neuen Sinn vermitteln; andere provozieren bei den Betrachtenden dank Form und Farbe Assoziationen.

In der Tradition von Marcel Duchamp, den Bob Rauschenberg zu seinen grossen Vorbildern zählte, sind die Betrachter Teil des künstlerischen Schöpfungsaktes. Indem sie das Gesehene interpretieren oder mit ihren eigenen Erinnerungen aufladen, machen sie sich zu seinen Mitarbeitern. Der «Primary Mobiloid Glut» ist ein gutes Beispiel dafür – besonders, weil sich die Skulptur direkt auf Duchamps Readymade «Roue de bicyclette» von 1913 bezieht.

Gleich auf doppelte Weise ermöglicht das Museum Tinguely in Basel, einen der Pioniere der amerikanischen Moderne, den am 13. Mai 2008 im Alter von 82 Jahren verstorbenen Robert Rauschenberg, kennen zu lernen. Vom 14. Oktober 2009 bis zum 17. Januar 2010 präsentieren der neue Museumsleiter Roland Wetzels und die Kuratorin Annja Müller-Alsbach gleichzeitig die Zusammenarbeit Jean Tinguelys mit seinem amerikanischen

Freund «Bob» Rau-

schenberg und – unter dem Titel «Gluts» – eine Auswahl aus der gleichnamigen Werkgruppe aus dem Spätwerk, die zuerst in der Peggy Guggenheim-Collection in Venedig gezeigt wurde und von Basel nach Bilbao weiter wandern wird. Gestaltet wurde dieser Teil der Schau von Susan Davidson vom New Yorker Guggenheim-Museum und von David White, Kurator des Rauschenberg-Nachlasses.

Zur Ausstellung sind zwei Publikationen erschienen:

Robert Rauschenberg, Jean Tinguely: Collaborations. Basel/Bielefeld 2009 (Museum Tinguely/Kerber Verlag) Deutsch und Englisch. 256 Seiten, CHF 58.00

Robert Rauschenberg: Gluts. New York 2009 (Guggenheim Publications). Deutsche Ausgabe mit einem Geleitwort von Roland Wetzels. 120 Seiten, CHF 42.00



ROBERT RAUSCHENBERG: GLUTS
MUSEUM TINGUELY
BASEL | 14. 10. 09–17. 01. 10



ROBERT RAUSCHENBERG – JEAN TINGUELY. COLLABORATIONS
MUSEUM TINGUELY
BASEL | 14. 10. 09–17. 01. 10

Der Zivilisationsmüll der Mobilgesellschaft ist zwar das Grundthema der «Gluts». So jedenfalls werden sie gewöhnlich interpretiert. Rauschenberg selbst ist weniger eindeutig. «Ich möchte die Menschen mit ihren Ruinen konfrontieren. Ich gebe ihnen Souvenirs ohne Nostalgie», bestätigte er zwar 1987 in einem



Duchamp im Hinterkopf: «Primary Mobiloid Glut»

Interview¹. Aber er wehrte sich oft auch dagegen, «dass die Leute nach verborgenen Bedeutungen hinter meinen Arbeiten suchen.» Und er präzierte an einem Beispiel, was er damit meinte: «Reifen sind ein ganz gewöhnlicher Aspekt des Lebens und haben eine einzigartige Form. ... In gewisser Weise sind es runde Endlosstempel. Andere beliebte Objekte meiner Arbeiten sind Uhren und Regenschirme. Es geht mir dabei in erster Linie um die Form, nicht um den Symbolgehalt der Dinge.»²

Rauschenberg pflegte eine elementare Beziehung zur Dingwelt, indem er den Gegenständen, auch dem Alltagsschrott oder gebrauchten Fahrkarten, eine eigene Bestimmung zubilligte: «Ich möchte, dass ein Busticket ein Busticket bleibt und nicht zu einem gelben Feld wird. Es sollte nichts von seiner Würde aufgeben müssen.»³

Sachen mit Seele; der Betrachter als Mitgestalter; die Ablehnung hochgestochener Deutungen kreativen Schaffens: Das sind wichtige Fixpunkte von Rauschenbergs Kunstverständnis, wie er sie als etablierter Künstler formulieren konnte. Am Anfang, in den fünf-

ziger und sechziger Jahren jedoch, als in den USA der einschüchternde Genie-Kult nach der Art Jackson Pollocks im Schwange war⁴, schien alles viel weniger klar. Ende 1958 sind in Pittsburgh erstmals Werke Rauschenbergs und Tinguelys für zwei Monate am gleichen Ort ausgestellt. Im Jahr darauf, als Tinguely an der Pariser «Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes» mit seiner ersten Zeichenmaschine «Méta-Matic No. 17» Aufsehen erregt, beteiligt sich Rauschenberg mit drei seiner «Combines» – und Tinguely ist hingerissen.

Persönlich begegneten sich die Kollegen vom Jahrgang 1925 zum ersten Mal, als Tinguely in der Staempfli Gallery seine erste Einzelausstellung mit «Kinetic Constructions and Drawing Machines» ausrichtete und sich aus diesem Anlass von den Dada-Vätern Richard Huelsenbeck und Marcel Duchamp in die New Yorker Kunstszene einführen liess. Neben Rauschenberg traf er Jasper Johns, Frank Stella und andere.

In diesen Wochen baute Tinguely im Garten des Museum of Modern Art seine erste Gross-Skulptur «Homage to New York», zu der Rau-



Freundschaftsgeste: Geldschleuder «Money Thrower»

¹ Fort Myers News-Press, 26.3.1987. Zitiert im Katalog «Gluts»

² art-magazin 12/2006

<http://www.art-magazin.de/div/heftsuche/Rauschenberg/2006/2006/0/OGOWTEGWPPAOWPOGEEEREGATWWSGRPEEPRA/%22Ich-brauche-Unsicherheit%22>>

³ art-magazin 12/2006

⁴ Vgl. dazu die Besprechung der Ausstellung «Action Painting» in der Fondation Beyeler 2008

<http://www.juerg-buerger.ch/Archiv/KunstA/assets/Action%20Painting.pdf>

schenberg als Glücksbringer und Freundschaftsgeste den «Money Thrower for Tinguely's H.T.N.Y.» beisteuerte. Tief beeindruckt von der spielerischen Leichtigkeit, mit der Tinguely seinen Eingebungen folgte, war er stolz, «wenn ich ihm einen Schraubenzieher reichen konnte», wie er sich später erinnerte. Seine Bewunderung drückte Rauschenberg im gleichen Jahr auch künstlerisch aus, indem er ihm mit «Trophy III» gleichsam einen Altar errichtete.

So wurde die selbstdestruktive Maschine sowohl für Tinguely als auch für Rauschenberg zu einem Schlüsselereignis.

Beide orientierten sich damals an Marcel Duchamps Ablehnung der konventionellen Vorstellungen von Kunst und Künstler. Und beide begannen unmittelbar danach eine Periode enger Zusammenarbeit. Wenige Wochen nachdem sich Tinguelys «Homage to New York» im Garten des MoMa unter Getöse selbst dekonstruiert hatte, nahmen sie ge-



Altar der Bewunderung: «Trophy III (for Jean Tinguely)»



Musketiere in Schweden: Niki mit Bob und Jean

meinsam an mehreren Kunstaktionen in Paris, Venedig und Mailand teil.

Im März 1961 ging die Kooperation an der bisher wichtigsten Präsentation kinetischer Kunst weiter: Die Ausstellung im Stedelijk Museum Amsterdam hiess «Bewogen Bewegung» und reiste anschliessend nach Stockholm («Rörelse i Konsten» im Moderna Museet) und ins dänische Humlebæk («Bevægelse i Kunsten» im Louisiana Museum of Modern Art) weiter. Tinguely, der sich mit 30 Exponaten beteiligte, festigte durch die Schau, an der 90 Künstler teilnahmen, seinen Ruf als einer der führenden Kunst-Kinetiker. Rauschenberg brillierte mit «Black Market» aus der Reihe seiner «Combines»: Unter der Kombination aus einem Ölbild und darauf montierten Fundstücken lag ein Köfferchen mit Gegenständen, welche die Besucher darin deponierten oder daraus entnehmen konnten. Klar, dass am Ende der Ausstellung in Amsterdam nichts mehr drin war – zur grossen Enttäuschung des Kurators Pontus Hultén, der Billy Klüver beschwor, Rauschenberg müsse für die weiteren Ausstellungsorte unbedingt für Ersatz sorgen.

Im Mai, zur Ausstellungseröffnung in Stockholm, inszenierten Tinguely und Per Olof Ulvstedt ein Anti-Feuerwerk und traten mit Niki de Saint-Phalle und Rauschenberg als «vier Musketiere» auf. Weitere Happenings und Performances folgten in den nächsten Monaten. Gemeinsam ist diesen Präsentationen, dass sie nie Einzelaktionen waren: «Man soll nicht immer in seinem eigenen Kakao ste-

hen», kommentierte Tinguely die kreativen Kollaborationen, die ihn ein Leben lang beflügelten. «Zusammenarbeit bringt dich für einige Zeit von dir selbst weg, denn so ein Leben mit dem eigenen ich ist doch recht lang.»

In Stockholm assistierte Rauschenberg Niki de Saint-Phalle bei einer ihrer Schiessaktionen. Im Juni, zurück in Paris, improvisierte die Musketier-Truppe im Theater der amerikanischen Botschaft eine Performance zu Ehren des Avantgarde-Musikers David Tudor. Zur Musik von John Cage liess Tinguely einen mechanischen «Stripper» tanzen, während de Saint-Phalle vom «zweitbesten Profischützen der Welt» auf ihr Gipsrelief «Shooting Painting America Embassy» schiessen liess und Bob Rauschenberg sein «First Time Painting» anfertigte, wobei das Publikum dank Mikrofonen auf der Leinwand nur das Kratzen des Pinsels wahrnahm, ohne das Bild je zu sehen.

Das Pariser Publikum war – im Gegensatz zu den Kreativen auf der Bühne – überhaupt nicht amüsiert. Schon vor der Pause begann sich der Saal zu leeren, und der Leiterin des amerikanischen Kulturzentrums wurde anschliessend untersagt, die Avantgarde je wieder ins Haus zu lassen.

Doch die künstlerische Spass-Guerilla, zu der seit dem Tudor-Konzert auch Rauschenbergs Freund Jasper Johns gehörte, machte fröhlich weiter. Es wurde geschossen und gefeuert. Im Garten des Louisiana Museums kreierte Tinguely seine erste Weltuntergangs-Etude, bei der sich eine «monstre-sculpture-autodéstructive-dynamique et agressive» in ihre Einzelteile auflöste. Nach gemeinsamen Ausstellungsauftritten im Herbst in New York, Pittsburgh und San Francisco versammelten sich die Musketiere im Frühling 1962 in Kalifornien zu einer weiteren «Tir-Session», bevor sie am 4. Mai im New Yorker Maidman Playhouse in einer Performance «The Construction of Boston» inszenierten.

Das Script zu dem komplexen Ulk-Theater steuerte Kenneth Koch bei, das Bühnenbild gestaltete Bob Rauschenberg und der Choreograf Merce Cunningham führte Regie. An

dem Spektakel vor ausverkauftem Haus war alles beteiligt, was in der New Yorker Avantgarde Rang und Namen hatte.

Im August versammelten sich die Freunde für ihr letztes grosses Gemeinschaftsprojekt, das «Dylaby» (Dynamic Labyrinth), im Stedelijk Museum in Amsterdam. Nach einem Konzept von Daniel Spoerri gestalteten sie neben und mit einander Erlebnisräume, welche die Zuschauer wie auf einem Parcours zu durchlaufen hatten. Rauschenberg, Tinguely, de Saint-Phalle, Utvedt, Spoerri und Martial Raysse liessen sich auf das ungewisse Abenteuer ein.

In einem Brief an Pontus Hultén berichtete Niki über die kreative Gruppen-Dynamik: «Jean und ich haben sich wegen der Monster beinahe getrennt. Ich hatte Hante (Per Olof Utvedt) gebeten mir das Skelett aus Holz zu machen. SCHWERER FEHLER. Jetzt haben wir uns wieder versöhnt, und das Monster erhält ein eisernes Gerüst. Das Gemeinschafts-Labyrinth nimmt wirklich Gestalt an. Hante macht sein Meisterwerk. Bob hat Schwierigkeiten. Jean startet morgen. Raysse entspannt sich, aber sein Strand wird gleichwohl ganz prima. Daniel macht, glaube ich, sein bestes Werk. Schwarz passt ihm!»

Der Bericht im Telegramm-Stil belegt, dass die Arbeit im Kollektiv nicht problemlos war. Mit dem «Dylaby» endete Rauschenbergs



Unschuld der selbstlosen Energie: Bob und Jean 1988/89

Ausflug in die Welt der Kinetiker. «Die Unschuld der selbstlosen Energie überlebte ‹Dy-laby› nicht», schrieb er im Rückblick.

Und auch Jean Tinguely beendete (mit der Inszenierung des Weltuntergangs in der Wüste Nevada) die Reihe seiner spektakulären Aktionen – ohne allerdings die Idee der künstlerischen Kollektiv-Anstrengung je aufzugeben: 1969 begann er im Wald von Milly-la-Forêt mit Niki und Bernhard Luginbühl am Cyclop zu arbeiten, einer «Collaboration ouverte & à long terme». Die Monsterskulptur wurde erst 1994, drei Jahre nach Tinguelys Tod, fertiggestellt.

Die Freundschaft zwischen Tinguely und Bob Rauschenberg blieb von den unterschiedlichen künstlerischen Wegen, die sie fortan einschlugen, unberührt. Während Tinguely seine Maschinenkunst perfektionierte, blieb Rauschenberg dem Experimentieren mit Formen und Materialien treu. Und anders als der Schweizer engagierte sich Rauschenberg zeitlebens politisch. Er war der festen Überzeugung, dass die Kunst einen Beitrag zum friedlichen Zusammenleben der Völker leisten kann.

Vieles, was hier ausgebreitet wird, ist in der Ausstellung «Collaborations» naturgemäss nicht zu sehen. Zwar sprechen die einzelnen Exponate zu den Betrachtern, aber sie sind nicht in der Lage, die Zusammenhänge zu erklären, denen sie ihre Existenz verdanken. Mehr als in anderen Präsentationen lohnt es sich deshalb diesmal, das im Katalog ausgebreitete Material und die erläuternden Aufsätze zur Kenntnis zu nehmen. Dies gilt in besonderem Mass für die «Collaborations», deren Kuratoren, aus dem reichen Archivbestand des Museums Tinguely schöpfend, zeigen, wie entscheidend die wilden frühen sechziger Jahre nicht nur die künstlerische Entwicklung Rauschenbergs und Tinguelys beeinflussten, sondern eine ganze Generation mit aufmüpfigen Ideen imprägnierten.

© Jürg Bürgi 2009 (Text und Bilder Seiten 2 und 3 unten). Bilder Seiten 3 oben und 4 aus dem Katalog (S. 47, Shunk-Kender. S. 237, Galerie Jamileh Weber).

<http://www.juerg-buergi.ch>