

*Museum Tinguely: Die Sammlung*

## Kunst als Revolte

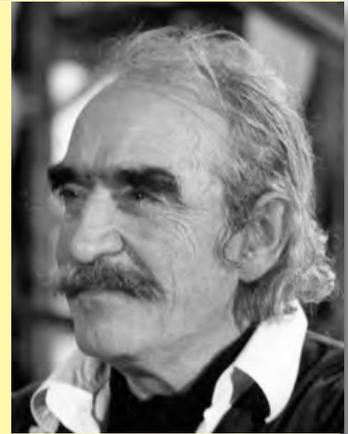
**Ruhelos wie viele seiner Werke hat Jean Tinguely fast 40 Jahre lang die Kunstwelt in Schwung gehalten. Ein neuer Sammlungskatalog und die Ausstellung «Tinguely@Tinguely» belegen seine überragende Rolle als Neuerer, Beweger und Anreger.**

Selten sind Sammlungskataloge so umfangreich und so vielgestaltig wie der, den das Museum Tinguely im November 2012 präsentierte. Zwei Jahre Arbeit steckten da drin, bemerkte stolz der Museumsdirektor. Und wenn man das dicke Buch in die Hand nimmt, glaubt man ihm das auch. Der Aufwand und das Engagement der Autorinnen und Autoren ist überall sichtbar, im Dokumentationsenteil am Schluss, in dem Claire Beltz-Wüest Jean Tinguelys Wirken akribisch registriert hat, ebenso wie in den Beschreibungen der Maschinenskulpturen, der Aktionen und Performances und im ausführlichen Teil über das zeichnerische Werk, das in einem Buch naturgemäß erst richtig zur Geltung kommt, besser als in jeder Ausstellung.

Wie zu erwarten ist, sind im ersten Teil des Buches die Maschinenskulpturen aus der Sammlung des Museums eine nach der anderen abgebildet und kenntnisreich beschrieben. Dabei lässt sich schon beim Blättern die Entwicklung von den ersten fragilen Draht-Reliefs des Jahres 1954 über die schwarz-weißen «Méta-Malevichs» zu den farbigen Drahtskulpturen der Reihe «Méta-mécanique» von 1955 verfolgen. Im gleichen Jahr kam die erste Zeichenmaschine hinzu, die das Konzept der automatischen Kunst auf die Spitze trieb, indem sie erstmals den Zuschauer als Teil des Kunstwerks aktivierte.

Es war eine der nachhaltigsten Innovationen in der Kunstwelt des 20. Jahrhunderts. Was den Einen als reine Spielerei erschien, verstanden Andere als die adäquate Antwort auf den Aufsatz «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», in dem der Philosoph Walter Benjamin 1935 die Wir-

*20 Jahre nach Jean Tinguelys Tod und 16 Jahre nach Eröffnung des Museums Tinguely in Basel erscheint ein neuer Sammlungskatalog, der die forschende, dokumentierende und restauratorische Museumsarbeit um-*



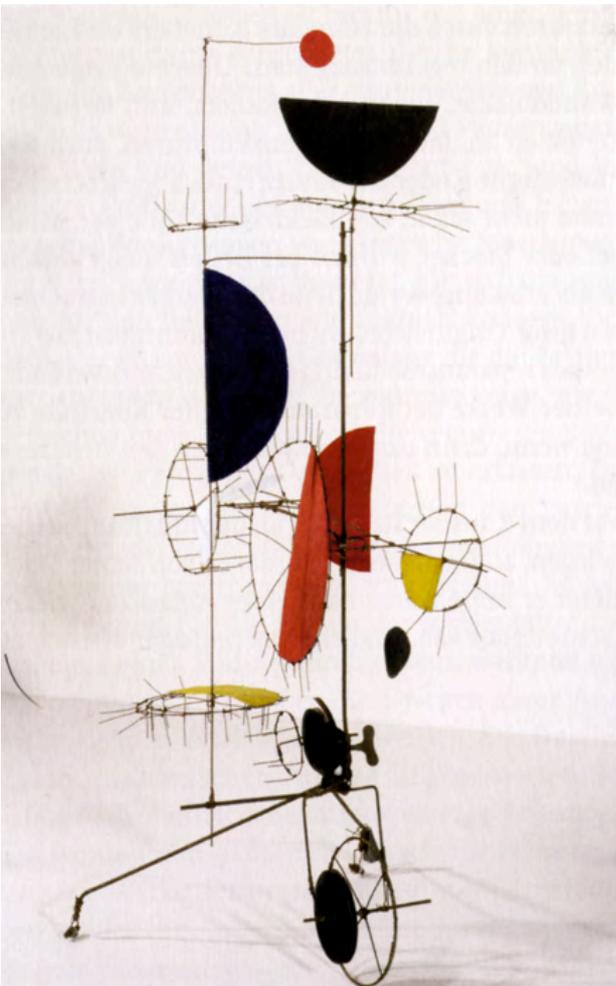
*fassend widerspiegelt und allen, die den grossen Innovator und Anreger des Kunstbetriebs schätzen, eine Fülle von Material zur Verfügung stellen. Anders als gewöhnlich, wo ein Katalog eine Ausstellung begleitet und Auskunft über die Absichten der Kuratoren gibt, reflektiert jetzt fast ein Jahr lang, vom 6. November 2012 bis zum 30. September, eine Ausstellung die Bestandsaufnahme der Katalog-Autorinnen und -Autoren. Zwar dominieren die spektakulären Maschinen-Skulpturen auch die Schau «Tinguely@Tinguely», doch die weniger grossformatigen Werke erhalten deutlich mehr Gewicht als gewöhnlich. Das Frühwerk mit seinen feinen, mobilen Reliefs findet auf der Galerie den Raum, der ihm als Beleg von Tinguelys ungestümmen Innovationskraft zusteht. Und im zweiten Stock haben die tönenden Skulpturen einen fulminanten Auftritt. Im Untergeschoss findet Tinguelys Begeisterung für Autorennen seinen Ausdruck und seine vielfältigen Kollaborationen mit anderen Künstlern. Hier zeigt sich zudem, wie konsequent er den Zeichnstift einsetzte – nicht nur, um mit der gesamten Kunstszene zu kommunizieren, sondern auch um Ideen festzuhalten und sie planmässig umzusetzen.*

Andres Pardey (Hg.): Museum Tinguely Basel. Die Sammlung. Basel/Heidelberg 2012 (Museum Tinguely/Verlag Kehr) 552 Seiten CHF 58.00. (Deutsche Ausgabe; im Januar 2013 folgen eine englische und eine französische Version.)

kung des technischen Fortschritts, vor allem von Fotografie und Film, auf die Rezeption von Kunstwerken und ihre kollektive Wahrnehmung beschrieben hatte. Der im Pariser

Exil verfasste und nach dem tragischen Tod des Autors in Vergessenheit geratene Essay wurde erst in den 1960er- und 1970er-Jahren neu entdeckt und breit diskutiert.

Jean Tinguely brauchte keine gelehrten Erwägungen, um seine ungezügelt Kreativität zu entfalten. Er war Ende 1952 mit Eva Aeppli von Basel nach Paris gezogen, wo er – zunächst unter prekären Umständen in einem billigen Hotelzimmer – mit der Umsetzung seiner Ideen begann. Schon zwei Jahre später konnte er seinen Brotjob als einfallsreicher Dekorateur von Basler Schaufenstern an den Nagel hängen und sich ganz seinen neuartigen Maschinen-Skulpturen widmen. Im gleichen Jahr 1954 erhielt er im Sommer seine erste Einzelausstellung in der Galerie Arnaud in Paris, schloss Freundschaft mit dem ein Jahr älteren Schweden Pontus Hultén (1924-2006) und präsentierte in Mailand eine Reihe am Ausstellungsort angefertigter Arbeiten.



Méta-mécanique (1955): Entwicklung der Kinetik



«Méta-Matic No. 6» (1959): Automatische Kunst

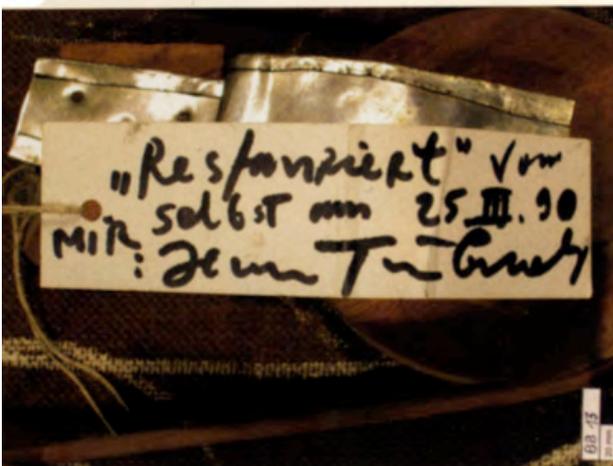
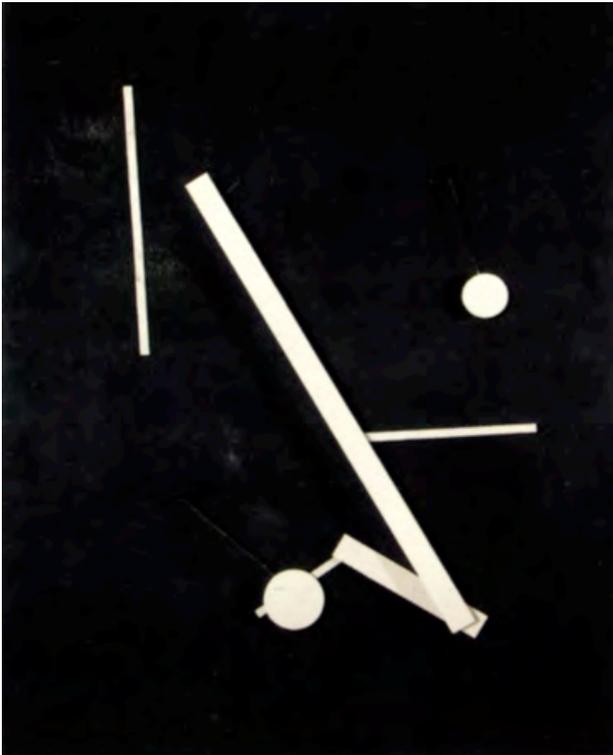
Den Durchbruch brachte im April 1955 eine Gruppenausstellung unter dem Titel «Le Mouvement» in der Galerie Denise René. Die Resonanz war frenetisch, und sie stachelte Tinguely erst richtig an: «Seine Kunst», kommentiert sein Biograf Dominik Müller im Katalog, «wird komplexer, provokativer, varianten- und erfindungsreicher und humoristischer. Mit seinen Reliefs und Skulpturen prägt er die Entwicklung der Kinetik und Ausstellungen dieser Kunstrichtung nachhaltig.»

Wie intensiv seine Wirkung war, ist auch daran abzulesen, wie schnell sich seine Kunstauffassung in Spielfilmen niederschlug. 1964, in «What A Way To Go!», verliebt sich Shirley MacLaine in Paul Newman, der eine Maschine konstruiert, die Töne automatisch in Bilder umsetzt, und damit ungeheuren Erfolg hat. Im gleichen Jahr gab es in der Komödie «Good Neighbor Sam» nicht nur Romy Schneider und Jack Lemmon zu bestaunen, sondern auch eine groteske Maschinenskulptur, die der Drehbuch-Autor Everett Greenbaum eigenhändig gebaut hatte. Im Film «Mickey One» trat 1965 unter der Regie von Sean Penn ein stummer Künstler auf, der eine sich selbst zerstörende Maschine mit dem Titel «Yes» konstruierte – eine Hommage an Jean Tinguely, wie die «New York Times» noch vor dem Kinostart feststellte.

Die Skulpturen-Galerie im Katalog zeichnet Tinguelys Entwicklung eindrücklich nach. Sie zeigt auch, wie sich der Künstler immer von Vorgefundenem anregen liess. In den ersten Jahren war die Verwertung von Schrott und Abfall in erster Linie eine lebenspraktische Entscheidung und weniger ein Statement

gegen die Überflussgesellschaft. Später, als Geld genug da war, um Material zu kaufen, überwog die kreative Herausforderung des Recyclings.

Interessant ist in diesem Zusammenhang die Beobachtung, dass Tinguely lange nicht an die Dauerhaftigkeit seiner Arbeiten dachte. Er war der Ansicht, dass seine Schrott-Assemblagen nach einiger Zeit wieder dorthin zurückkehren sollten, woher das Material dafür stammte: auf die Müllhalde. Später nahm er es mit der Vergänglichkeit nicht mehr so ge-



Méta-Malevich (1954): «Restauriert» von mir selbst

nau – gezwungenermassen. Denn die Käufer seiner Werke verlangten Dauerhaftigkeit. Das Umdenken begann wohl im Februar 1963 in Tokyo, wie Manuel Gasser in der Zeitschrift «Du» erläuterte<sup>1</sup>: «Die Apparate, die Tinguely in Japan konstruierte und ausstellte, wurden von Händlern und Sammlern angekauft. Das schloss die Verpflichtung mit ein, den Werken grösstmögliche Dauerhaftigkeit zu verleihen.» Dies habe dazu geführt, dass er sorgfältiger und exakter arbeitete, Kugellager verwendete und sogar so weit ging, «in die Apparate kleine Kästchen einzubauen, in denen der Besitzer Ersatz für Treibriemen und Bestandteile findet, die der Abnutzung besonders ausgesetzt sind».

Im gleichen Jahr, in Los Angeles, liess er in einem Begleitheft zur Ausstellung seiner Radio-Skulpturen, nicht nur die Telefonnummern der New Yorker Iolas Galerie (wo die Stücke zuerst gezeigt worden waren) und der Dwan Gallery abdrucken, sondern auch die seiner technisch versierten Künstlerfreunde Larry Rivers und Ed Kienholz, die im Notfall – der eine an der Ostküste, der andere in Kalifornien – Reparaturen ausführen konnten. In Einzelfällen übernahm Tinguely selbst die Instandstellung, wie im Katalog am Beispiel der Skulptur «Méta-Malevich» demonstriert wird.

Reinhard Bek, Chef-Konservator des Museums, berichtet im Katalog ausführlich über die Strategien, denen er und sein Team bei der Restaurierung der Maschinen-Skulpturen folgen. Am Anfang steht dabei eine sorgfältige Analyse von Tinguelys Arbeitsweise und der Dauerhaftigkeit des verwendeten Materials.

Der Künstler selbst empfahl mit einer gewissen Nonchalance, seinen Kreationen gegenüber «guten Willen» zu zeigen und ihnen «Liebe» entgegenzubringen. Pflege und Unterhalt bedeuten in diesem Kontext heute in erster Linie, dass die Betriebszeiten der Apparate beschränkt werden. Das Museum verfügt über eine zentrale Steuerung, die es erlaubt, die Lauf- und Pausenzeiten dem Zustand der einzelnen Skulpturen anzupassen. Das heisst

<sup>1</sup> Du, April 1964, S. 28



ab Mitte der sechziger Jahre eine zunehmend eigenständige Stellung im Oeuvre ein bis sie, im Alterswerk, zusammen mit Plakaten und anderen Arbeiten auf Papier, als wohlfeile Drucke vermarktet wurden.

«Tinguelys Zeichnungen», beschreibt Annja Müller-Alsbach, «als direkte Verbildlichung der Dynamik seiner Einfälle» – eine Dynamik, die auch seine Künstlerfreunde immer wieder in Erstaunen versetzte. Besonders Bernhard Luginbühl, der seine Eindrücke während Jahrzehnten in einem Tagebuch festhielt, war von der ruhelosen Kreativität Tinguelys immer wieder beeindruckt. Meistens arbeitete er an mehreren Werken gleichzeitig und liess sich vom vorhandenen Material inspirieren. Er baute Maschinen-Skulpturen, entwarf Ausstellungen und war auch immer für eine Zusammenarbeit mit Freunden zu haben – oft alles zur gleichen Zeit.

Tinguely war dabei gleichzeitig gern gesellig und gern allein. Er pflegte lebenslange Freundschaften, blieb aber immer unabhängig. Liest man Bernhard Luginbühls Tagebuch, so gewinnt man den Eindruck, dass «Jeano», wie er seinen Freund nannte, zwischendurch mit seiner fordernden Art auch tüchtig nerven konnte. Im Gegensatz zum behäbigen Berner Familienmenschen, konnte sich Tinguely furchtbar aufregen, wenn er sich selbst, seine Freunde oder seine Überzeugungen angegriffen sah.

Als das deutsche Nachrichtenmagazin «Der Spiegel» 1985 ein leicht polemisches Porträt der depressiv gestimmten Stadt Basel publizierte<sup>2</sup>, schrieb er dem gänzlich unbeteiligten Kunstsachverständigen des Blattes einen geharnischten Protestbrief. Als Autor jener Geschichte frage ich mich bis heute, was ihn so wütend gemacht haben könnte. Denn fünf Jahre später beklagte er selbst die Mutlosigkeit der Basler, als er – zusammen mit Niki de Saint-Phalle, Sepp Imhof und den Luginbühls – mit einem eigenen, spektakulären Projekt für den Neubau der Wettsteinbrücke vor-



Grosse Méta-Maxi-Maxi-Utopia (1987): Türöffner

preschte, die in der Mitte von einem 100 Meter hohen Turm überragt wurde.

Tinguely als «Infernalpatriot» (Selbsteinschätzung) hatte auch kein Verständnis für den Boykott der Jubiläumsfeiern der 700-jährigen Eidgenossenschaft, den die grosse Mehrheit der Künstler unterstützte. Er führe, wie er wenige Wochen vor seinem Tod der «Basler Zeitung» anvertraute, «einen Schützengrabenkrieg, um die Schweiz gegen die EG zu verteidigen.» Er wehre sich gegen Frankreich, weil die Atomkraftwerke dort «unsere energiepolitische Unabhängigkeit bedroht». Angst machte ihm auch die deutsche Wiedervereinigung. «Da verteidige ich meine Schweiz, auch jedes einzelne Horn unserer Kühe, die in der EG keine Chance hat.»<sup>3</sup>

Im Gegensatz zu damals, und auch im Gegensatz zur Zeit, als das Museum Tinguely eröffnet wurde, ist der Überblick über das fulminante Werk des «Maschinen-Künstlers» heute so gut, dass auch ein Urteil über seine Bedeutung für die Geschichte der bildenden Kunst möglich ist. Die Katalog-Autorinnen und -Autoren verteilen die Gewichte mit Bedacht, und wer dem Vorschlag folgt, die Exponate in chronologischer Folge zu betrachten, kann ihnen beipflichten: Die Anfänge, die eine eigentliche Eruption der kreativen Energie darstellen, verdienen eine stärkere Beachtung als bisher.

<sup>2</sup> DER SPIEGEL, 4.3.1985

<sup>3</sup> Basler Zeitung, 8.6.1991



Mengele-Totentanz (1986): Existenzielle Themen

Und auch die Einbindung autodestruktiver Prozesse in den Kunstprozess müsste stärkeres Gewicht erhalten – und zwar nicht nur vom Ende, von der Zerstörungsaktion her, sondern von Anfang an, von der Wahl des Ortes und der Materialien bis zur Gestaltung der skulpturalen Elemente. Miranda Fuchs hat im Katalog sorgfältig zusammen getragen, was über die flüchtigen (ephemeren) Werke bekannt ist. Nicht zufällig dominiert den Umschlag des Katalogs ein Bild aus dem Film, den der TV-Sender NBC von Jean Tinguelys und Niki de Saint Phalle's Zerstörungswerk «Study for an End of the World No. 2» in der Wüste von Nevada anfertigt.

«Kunst ist Unsinn», kommentierte Jean Tinguely 1967 in der Basler «National-Zeitung» «und – wie alles – nicht sinnlos.» Der aufklärerische Text über «Moderne Kunst» des ehemals engagierten Jungkommunisten und späteren Anhängers des Buchhändlers und stadtbekanntem Anarchisten Heiner Koechlin erschien im Rahmen der legendären Artikelserie «NZ packt heiße Eisen an». Titel: «Kunst ist Revolte».<sup>4</sup>

So wichtig die Gewichtsverschiebungen sind, welche im neuen Sammlungskatalog vorgeschlagen werden, so klar ist auch, dass die spektakulären Maschinen-Skulpturen, die für fast ein Jahr das Erdgeschoss dominieren, weiterhin die Publikumsmagnete bleiben, die für die Vermittlung von Jean Tinguelys revolutionärer Kunst – und nicht für sie allein! – ausschlaggebend sind. Sie können nun als Türöffner für jene Werkgruppen dienen, die sich mit existenziellen Themen auseinandersetzen – mit Vergänglichkeit, Unmenschlichkeit und Tod – wie zum Beispiel die Skulpturengruppe «Mengele Totentanz», die, ebenfalls im Erdgeschoss, in einem abgedunkelten, sakral anmutenden Raum zu sehen sind.

© Jürg Bürgi, 2012. Text und Bilder Seiten 5 u. und 6.

S. 1: Vera Isler 1988 s/w; (Ausschnitt).

S. 2, 3, 4: Katalog.

Abdruck und alle anderen Publikationsformen honorarpflichtig.

<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

<sup>4</sup> National-Zeitung, Basel, 13.10.1967