Jean Tinguely

Autor(en): **Ammann, Jean-Christophe**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **53 (1966)**

Heft 3: **Berliner Architektur 1900 - 1965**

PDF erstellt am: **26.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-41182

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

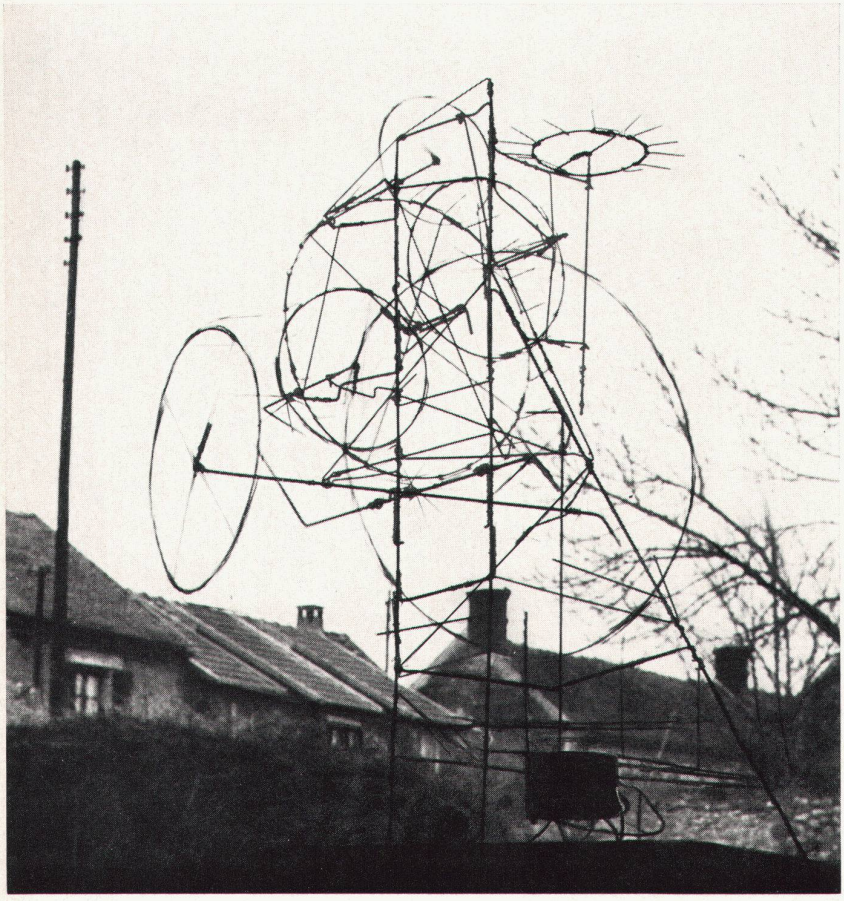
Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Jean Tinguely



1

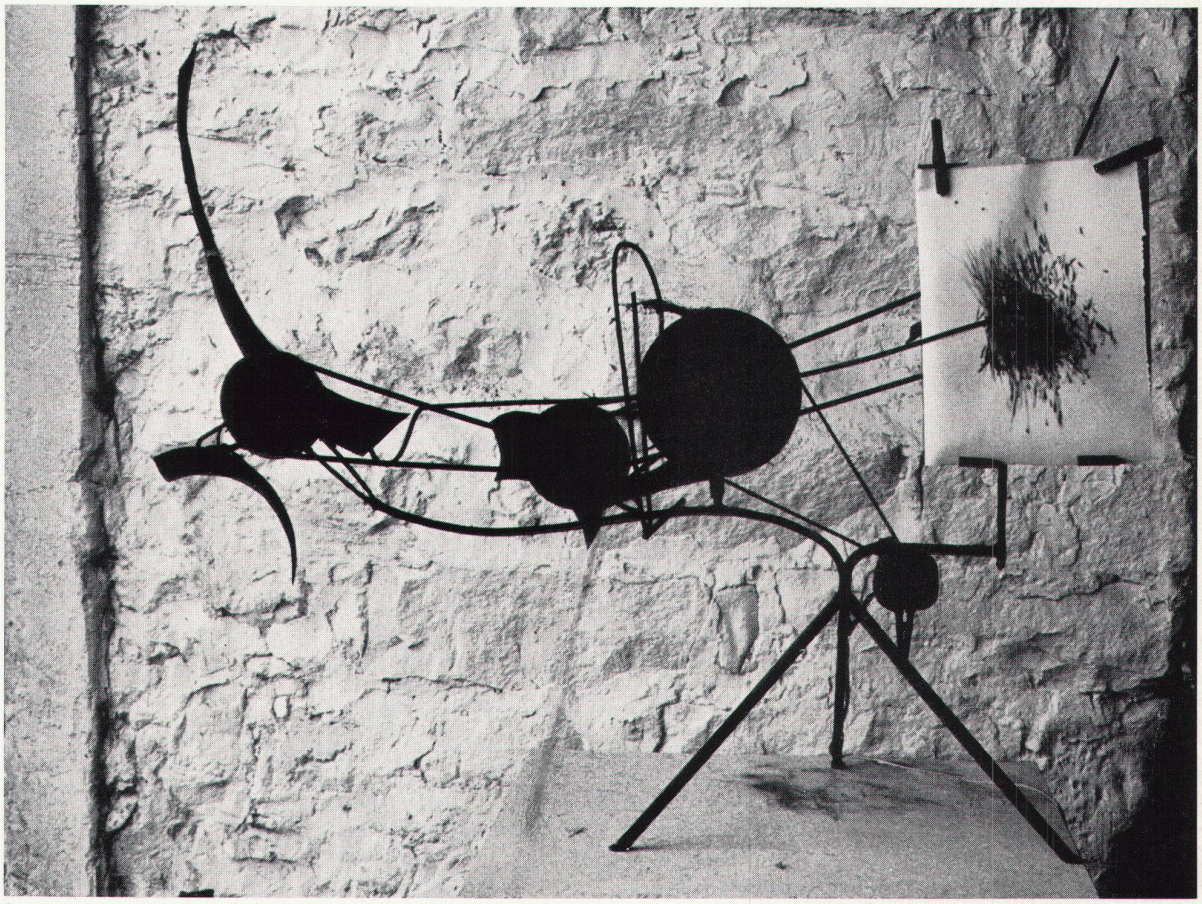
Voyez, voyez la machin' tourner,
Voyez, voyez la cervell' sauter
Voyez, voyez les rentiers trembler...
(Alfred Jarry, «Ubu Cocu»)

Bewegung[1] ist das schöpferische Prinzip im Werk des 1925 in Freiburg im Üchtland geborenen Jean Tinguely[2]. Sie realisiert sich, die Etappen der Entwicklung gleich einer Parabel kennzeichnend, als die Plastik total oder teilweise bestimmende Instanz. Wir können drei Phasen einer Durchdringung des plastischen Materials mittels der Bewegung unterscheiden. Die konstruktive Konzeption, die den Werken von 1954 bis 1959 zugrunde liegt, enthält den Bewegungsfaktor als rein komplementäres Moment. Die oft willkürlichen Häufungen von 1960 bis 1962 integrieren ihn total im Sinne einer Identifizierung mit dem Materialbestand (zum Beispiel «Hommage à New York»). In den Arbeiten ab 1963 wird erneut die Zweischichtigkeit der Pole betont; einerseits stärker akzentuiert als in der ersten Phase, weil das Gebilde bereits bei Stillstand eine schöpferische Vollendung aufweist, anderseits schwächer, auf Grund des intensiven Zusammenwirkens der Stadien Ruhe–Bewegung: Die Bewegung schafft eine Verinnerlichung, eine Steigerung der expressiven Qualität. – Die Entwicklung der Bewegungsbedeutung führt ab 1958/59 zu einer spezifisch inhaltlichen Komponente: einer humorgewürzten Ironie. Damit berühren wir das Gestaltungsprinzip Jean Tinguelys, die Narration (Ironie als deren Konsequenz). Wenn sie bereits in den Arbeiten von 1954 bis 1959 in der Art einer Demonstration des Bewegungsablaufes an sich, folglich neutral vorhanden ist (ausgenommen in den vereinzelt ab 1955 entstehenden Malmaschinen), so nimmt sie am Ende der ersten Periode, wo die Malmaschinen im Vordergrund stehen, der Betonung des ironischen Aspektes wegen, präzisere Formen an. Gemäß den drei genannten Entwicklungsstufen wird das erzählerische Prinzip 1959 durch einen außerhalb der Struktur sich vollziehenden ironischen Akt gekennzeichnet (Funktionscharakter der Malmaschine); 1960 bis 1962 durch die optische, die Bewegungsart auslösende Konstellation autonomer, dem Alltag entnommener Gegenstände, wobei die ironische Komponente sowohl bei Stillstand (latent) wie bei Bewegung (explizit) zum Ausdruck kommt. Ab 1963 wird das narrative Element nur mehr beim Bewegungsvollzug ersichtlich, weil die Bestandteile nicht mehr autonom dem plastischen Verband integriert sind, sondern einem übergeordneten, die Vollendung bei Stillstand anstrebenden Formwillen gehorchen. Der durch Funktion und Materialwahl bedingte ironische Aspekt der Maschine tritt zurück. Die Originalität eines Bewegungsaktes kann zwar eine humorvolle Wirkung besitzen; allgemein gesehen aber hat er jene die erste Phase kennzeichnende Neutralität zurückerhalten.

Der ersten Ausstellung in der Galerie Arnaud (Paris) 1954 geht eine lange Zeit von Versuchen mit verschiedensten Materialien voraus[3]. Auf eine Periode ungegenständlicher Malerei folgen Drahtgebilde, eßbare Plastiken, Grashalmknüpfungen, Metall-, Holz- und Papierkonstruktionen. Schließlich 1948 die Verwendung der Geschwindigkeit für die Immaterialisation rotierender Objekte[4]. – Die Reliefs von 1954 erinnern an Gemälde von Malewitsch: auf einer Stütze montierte blau, weiß und rot gehaltene, in verschiedenen Schichten disponierte Stäbe, die sich langsam, bei konstanter Geschwindigkeit, über einem schwarzen Grund bewegen («Formes mouvementées»). Aus den Jahren 1954–1956 stammen die von farbigen Scheiben durchsetzten, ineinandergreifenden Drahträder, sowohl in Form von Reliefs («Méta-Mécanique Relief», 1954) als auch frei im Raum konstruiert («Prayer Wheel», 1954; «Sculpture méta-mécanique», 1956). – In der gleichen Zeit entstehen zwei sonore Reliefs. Die an Drahträdern und Scheiben befestigten Hämmer schlagen in Abständen auf Flaschen, so daß jeder formalen Konstellation ein bestimmter Tonkomplex entspricht.

1
Jean Tinguely, Moulin méta-mécanique, 1954. Galerie Iolas, Paris
Meta-mechanical mill

2
Jean Tinguely, Méta-Matic n° 9. Machine à dessiner, 1959
Meta-Matic no. 9. Drawing-machine

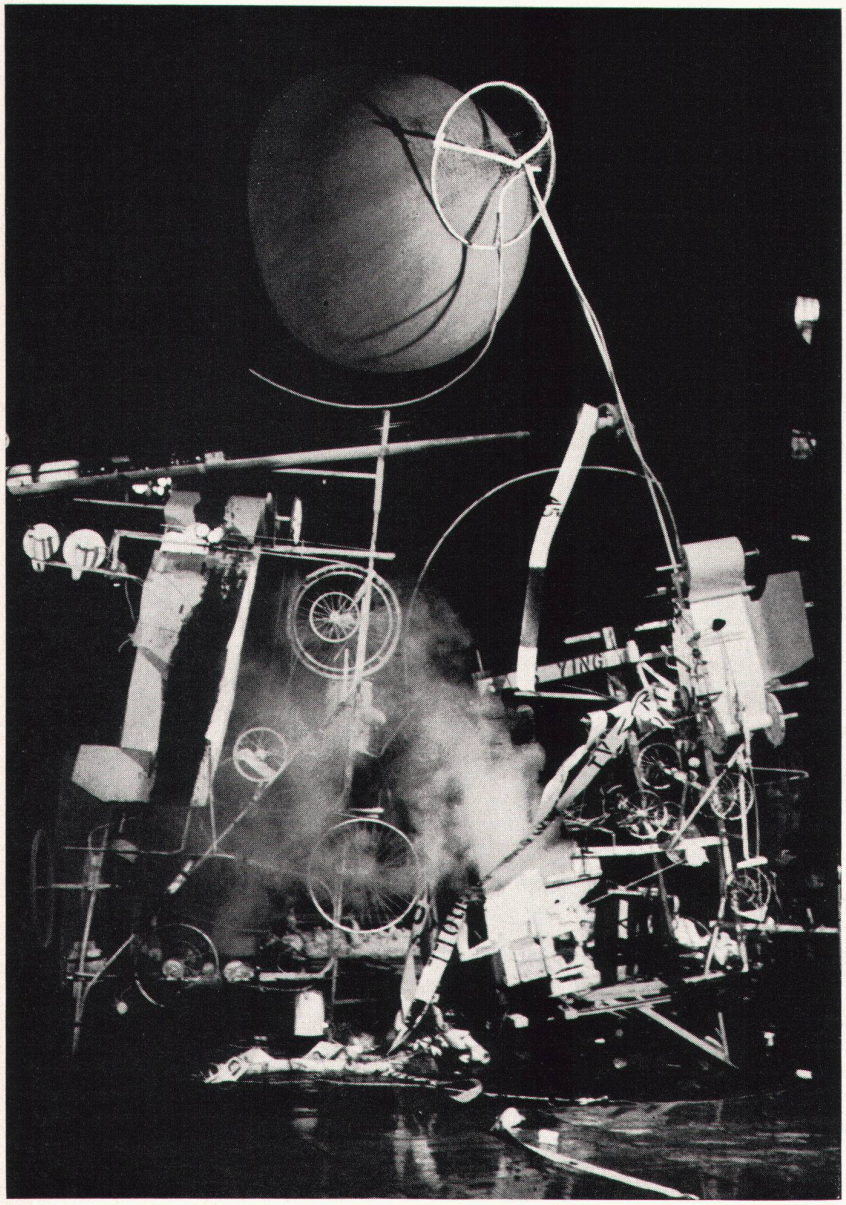


2

Von 1956 bis 1959 schafft Tinguely eine Reihe von sehr schönen Reliefs. Es sind weiße, unregelmäßig ausgeschnittene Metallflächen, auf Achsen über einem schwarzen Grund montiert. Dem Geviert als inselartiger Körper eingeschrieben, ergibt das Gesamtbild der rotierenden Elemente einen räumlichen Eindruck sich verschlingender und durchdringender Formen.

1959 ereignet sich eine Wandlung im Umwelterlebnis Tinguelys. Die Ausstellung mit Yves Klein ein Jahr zuvor bei Iris Clert in Paris («Vitesse pure et Stabilité monochrome») ist allein in bezug auf die Person Kleins ein Hinweis. Die Äußerungen erfolgen nun demonstrativ: in Form von Malmaschinen, von denen ein erster Versuch bereits auf 1955 zurückgeht («Métarobots-sonores, machines à peindre»), und im Abwurf von 150000 Flugblättern eines Manifestes «Für Statik» über Düsseldorf, anläßlich der Ausstellung in der Galerie Schmela («Es bewegt sich alles, Stillstand gibt es nicht. Laßt euch nicht von überlebten Zeitbegriffen beherrschen ... Hört auf, die Zeit zu 'malen'. Laßt es sein, Kathedralen und Pyramiden zu bauen, die zerbröckeln wie Zuckerwerk. Atmet tief, lebt im Jetzt, lebt auf und in der Zeit. Für eine schöne und absolute Wirklichkeit!»)[5]. – Die monumentale Zeichenmaschine «Métamatic-automobile odorante et sonore» bildete die Sensation der Ersten Biennale von Paris 1959[6]. Sie schuf während der Ausstellung auf einem vertikal befestigten, durch eine Schere in rhythmischen Abständen getrennten Rollpapierband 40000 mehrfarbige Bilder. Ergänzt wurde die Maschine durch einen Ballon, dem ein penetranter Geruch entströmte: eine viele Jahre zurückliegende Erinnerung an ein Triester Bordell. Mit Hilfe eines Spezialisten hat ihn Tinguely eigens für diese Plastik wieder hergestellt (die hierzu verwendete Essenz nennt sich «Rose rouge des Indes»). Geruchballon und Malakt sind eminent erzählerische Elemente, die aber noch ein betontes Eigenleben besitzen in dem Sinn, als sich die Funktion nicht mit der Struktur identifiziert. – 1959 findet auch die Ausstellung von siebzehn «Machines à dessiner Méta-Matics» bei Iris Clert statt. Es sind, allgemein gesehen, einfache Dreibeingebilde mit Transmissionsrädern und sichelartig ausfahrenden Segmenten (zum Beispiel «Méta-Matic» Nr. 9). Ein oder mehrere hektisch sich bewegende Arme führen auf einer Papierrolle oder einem mittels Klammern gehaltenen, beliebig auswechselbaren Blatt ungegenständliche Bilder aus. Die Malmaschinen parodieren somit einen bestimmten, Ende der fünfziger Jahre in sich selbst erschöpften Tachismus und Abstrakten Expressionismus. – Die Conférence-Happening «For Static», die er noch im gleichen Jahr im ICA in London hält, weist auf die genauen Kenntnisse der künstlerischen Entwicklung in New York, wo Allan Kaprow ein Jahr zuvor sein erstes Happening organisiert hatte.

1960 ereignet sich eine grundsätzliche Strukturveränderung im Werk Tinguelys. Die Ausstellung in der Staempfli Gallery in New York bildet den Anlaß für die Konstruktion der «Machine – happening autodestructrice»: «Hommage à New York», im Garten des Museum of Modern Art. Die Veränderung des Umwelterlebnisses, das sich vorerst allein in der Funktion der Maschine manifestierte, bestimmt nun die Struktur selbst. Die Zeit bis Ende 1962 wird gekennzeichnet durch das auf eine geradezu obsessionelle Osmose ausgerichtete Offensein für alle Material- und Bewegungsreize. Die Auslösung eines spezifischen Bewegungsverlaufes erfolgt nun unmittelbar auf Grund einer Koordinierung der optischen Konstellation von Fundstücken, deren ursprünglich funktioneller Sinn einzig in bezug auf den Bewegungsmechanismus berücksichtigt wird. Die Bedingung der schöpferischen Einheit ist die Kohärenz des Gesamtmechanismus unterteilt in Teilmechanismen, welche die gleiche relative Individuationsstufe aufweisen. Entscheidend ist das Bewegungselement, das in dieser Periode eine später



3

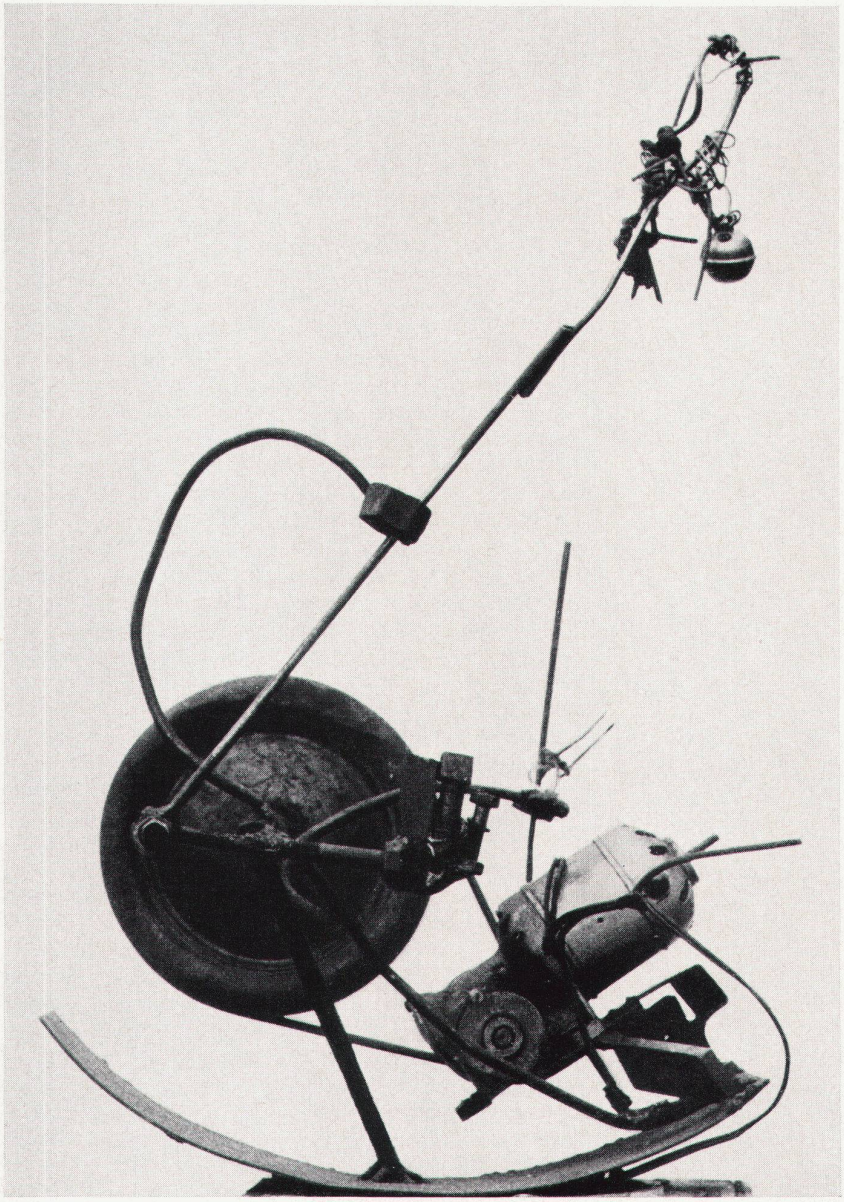
3
Jean Tinguely, Hommage à New York. Museum of Modern Art, New York, 7. 3. 1960
Homage to New York

4
Jean Tinguely, Bascule, 1960. Galerie Iolas, Paris
See-saw

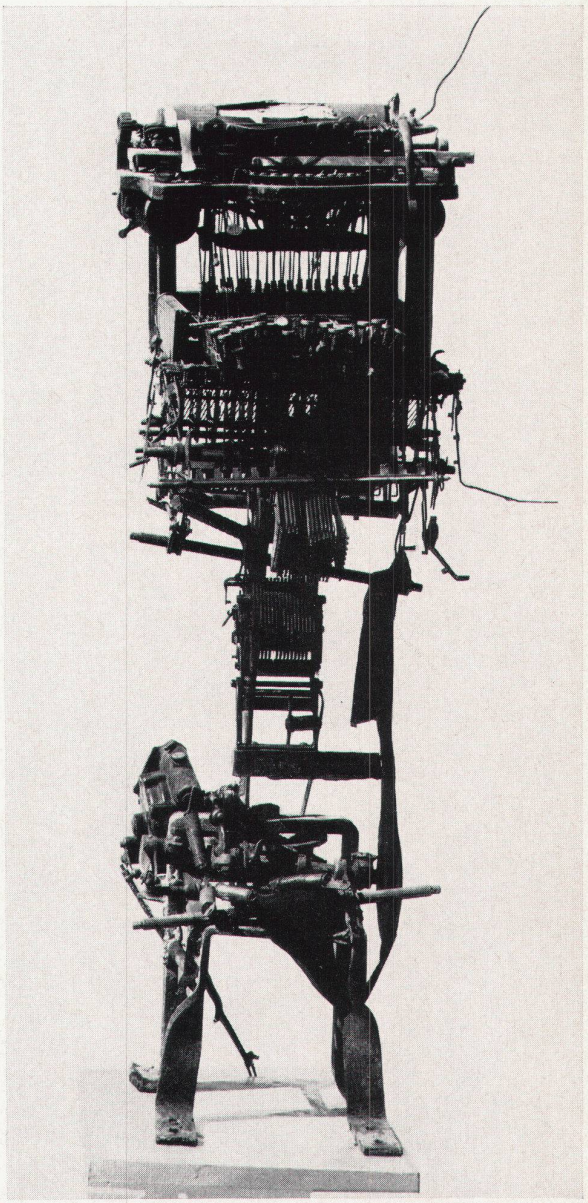
5
Jean Tinguely, Totem n° 4, 1960

nicht mehr erreichte konstitutive Kraft besitzt. Als schöpferische Manifestationen existieren die Skulpturen folglich nur in der Bewegung. Bei Stillstand bilden sie eine Häufung heterogener Elemente, die das Leben einzig potentiell in sich und in der Imagination des Betrachters bergen. Eine Maschine ständig in Bewegung zu halten ist gerade in dieser Zeit ein schwieriges Problem. Wenn Tinguely bis 1959 autogen geschweißt hat, das heißt mit Sauerstoff und Azetylen, was eine sorgfältige Arbeit verlangte, so schweißt er nun elektrisch, mit Elektrode, die, infolge des hohen Hitzegrades, ein sofortiges Zusammenwachsen der Eisenteile bewirkt. Ein Verfahren, das der Spontaneität des Einfalls und dem Prozeß der Häufung in idealer Weise entspricht, wobei allerdings der auf diese Art zusammengeschweißte Verband dem Bewegungsablauf oft nicht gewachsen war.

«Hommage à New York», ein Markstein im Werk Tinguelys, ist die kompromißlose Verwirklichung einer Idee. Die spektakuläre, ferngesteuerte, dreißig Minuten dauernde progressive Zerstörung des in einem Höchstmaß sich realisierenden Werkes am 17. März 1960 bedeutet an sich nichts anderes als die Verhinderung eines Zurücksinkens auf eine nur potentiell vorhandene Qualitätsaussage[7]. Daß Tinguely diese Kompromißlosigkeit als künstlerischen Prozeß nicht weiterführen konnte, versteht sich von selbst. Ihrer Einmaligkeit wegen wiederholt er allerdings diese autodestruktiven «Happenings» in verschiedenen Ländern, schafft dabei aber stets eine neue Ausgangslage. So konstruiert er im August 1961 gemeinsam mit Niki de Saint-Phalle in der Arena von Figueras einen raketenspeienden, sich durch feuerwerkartige Explosionen zerstörenden Stier («Hommage à Dali», organisiert von Salvador Dali und finanziert durch Coca Cola!). In Verbindung mit einer Ausstellung im Louisiana-Museum, Kopenhagen, veranstaltet er im September des gleichen Jahres eine «Etude pour une Fin du Monde»: «Monstre-sculpture-autodestructrice-dynamique et agressive». Teils versteckte, teils sichtbare Gebilde ratterten und explodierten im Gelände nach einem präzis vorgeschriebenen Schema[8]. Im Verzeichnis der Bestandteile, ihrer Funktionen und Auswirkungen findet man: «Puppenwagen, Zünder, erste Explosion, weißer Rauch, schwarzer Rauch, Anfangs-Allegorie, Friedenstaube, Schaukelpferd, Nähmaschine, Gagarin, Vernichtungsstimmung», oder die Bemerkungen: «roter Puppenwagen erscheint aus den Bäumen, stopp bei 4 m! kleiner weißer Rauch aus Puppenwagen; Gagarin abschießen – verfehlt» usw. Zur letzten dieser Realisationen schreitet er im



4



5

März 1962 in der Wüste Nevada in Zusammenarbeit mit der NBC («Fin du Monde», Fernsehfilm).

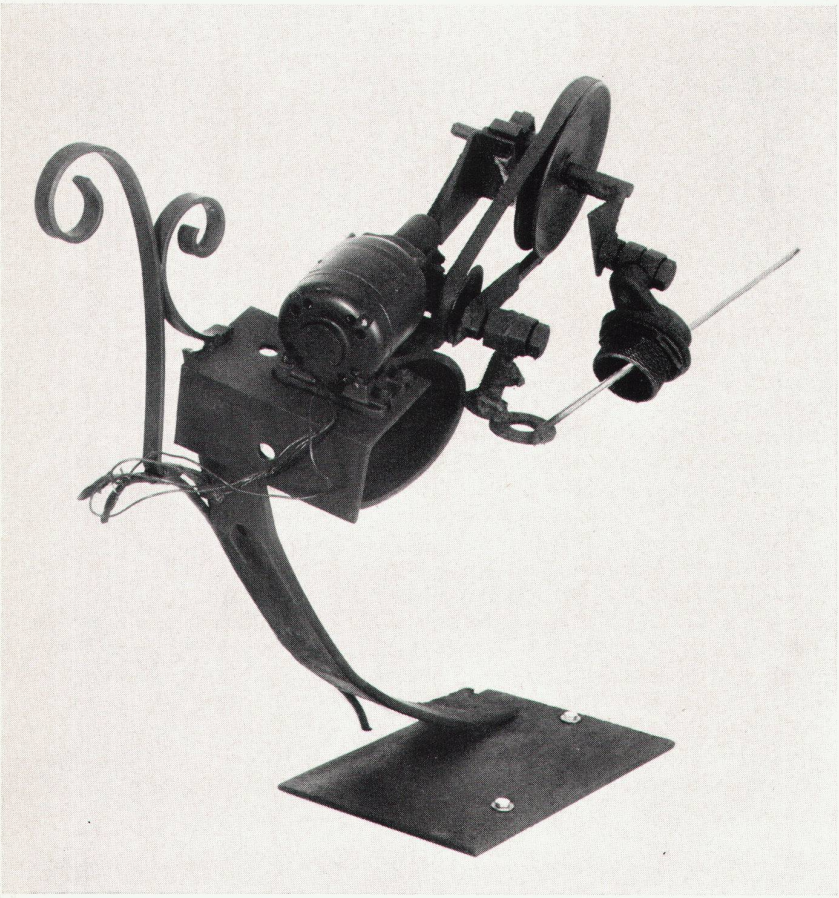
Die zahlreichen Ausstellungen in den Jahren 1960 bis 1962 sind charakteristisch für die Arbeitsweise Tinguelys. Viele der Maschinen sind jeweils am Ausstellungsort selbst entstanden: spontane Umsetzungen eines schöpferischen Einfalls. – Es stellt sich nun die Frage nach der Bedeutung der Bewegung, die je nach der Phraseologie des Kontextes eine gänzlich unterschiedliche Inhalts- und Funktionsbestimmung aufweisen kann. Was die Periode von 1960 bis 1962 angeht, lassen sich vier Richtungen plastischer Formulierungen unterscheiden.

In den Maschinen, welche den Typ «Hommage à New York» weiterführen, werden die Bewegungsabläufe durch einen hohen Grad an Irrelevanz gekennzeichnet. Die Unmöglichkeit des Erfassens von Kausalzusammenhängen schafft die Originalität des Entwurfs (zum Beispiel «Electro-ironique», «Totem Nr. 4», beide von 1960).

Eine zweite Richtung wird durch Arbeiten bestimmt, die in der Konfrontation weniger einfacher Elemente einen ironischen, humorvollen Inhalt umreißen. Wenn im Vorhang aus Plasticschnüren die Bewegung das Objekt transzendiert – die hin und her gestoßene Tragleiste versetzt die Schnüre in eine Schlangenbewegung, wodurch die Vorstellung an eine Bauchtänzerin wachgerufen wird –, so bleibt im Falle der stereotyp auf einen Haufen Glasscherben wuchtenden Kugel der unmittelbare Sinn der Handlung auf sie selbst beschränkt. Dasselbe trifft für die in einer drehbaren Metalltonne holpernden Flaschen zu. – Mit diesen beiden Richtungen situiert sich das Werk Tinguelys von 1960 in einen typisch urbanen Kontext, wo die Qualität des Schrotts gleichsam proportional zur Ausdehnung der Stadt steht. Analoge, auf das Material gerichtete Manifestationen finden gleichzeitig in Paris wie New York statt[9].

Eine dritte Richtung ergeben die 1961/62 konstruierten mit zahlreichen Anhängseln versehenen Gebilde. Die ersten dieser Reihe sind mit «Baluba» bezeichnet: vertikale Draht- und Eisengestänge mit Spiralen, Fellen und Glöckchen. Durch einen Motor in eine Schüttelbewegung versetzt, scheinen sie sich in einem Trancezustand zu befinden. Eine Weiterentwicklung dieses Typus bilden die gleichen Bewegungsgesetzen unterworfenen «Fourrures»: einzig mit Fellteilen überzogene und behängte Drahtgerüste. – In der selben Zeitspanne sind die erstmals am 11. September 1962 im Kurpark von Baden vorgeführten «Wassersprühmaschinen» (Reinhold D. Hohl)[10] entstanden. Aus Rädern und Schrottelementen zusammengefügt,

6



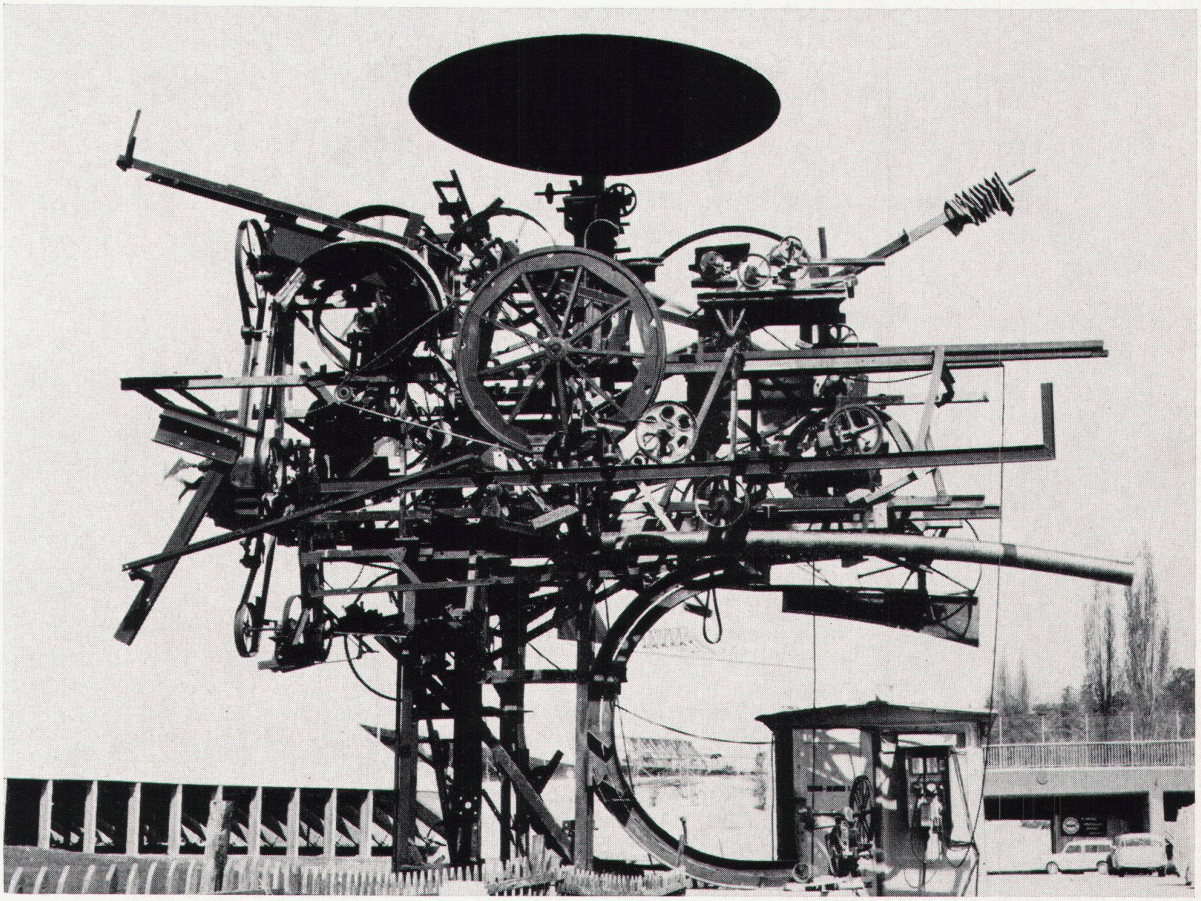
7

umgarnt und durchdrungen von farbigen Schläuchen, sprühen sie das Wasser, ferngesteuert, aus verschieden eingestellten Düsen und mit Hilfe eines Motors in autonomen Bewegungsformen wie Schleifen, Spiralen und Schleiern; am eindrücklichsten vielleicht in die Fächer der auf die Maschinen gerichteten Scheinwerfer. Die Bewegung ist auch hier vitales Prinzip: «Steht der Motor still, dann ereignet sich plötzlich eine schauerliche Metamorphose: ... was Form war, wird Unform ...» (Hohl).

Die vierte Richtung schließlich bilden die «Radio Drawings» von 1962/63[11]. Sie sind für die Entwicklung des zeichnerischen Stils Tinguelys von eminenter Bedeutung. Es handelt sich um teils isolierte Radiobestandteile, die in freier Gestaltung hinter Glasflächen befestigt sind. Das Bewegungselement ist hier ausgeklammert. An seine Stelle tritt ein verfremdeter, denaturierter Ton, der das akustische Komplement zu den demontierten Apparaten bildet. Das sonore Element schafft gewissermaßen die zeitlich-imaginäre Dimension des narrativen Kontextes. Dieselbe narrative Struktur findet sich in den Collage-Zeichnungen von 1964 und 1965, wo die willkürliche Konfrontation von autonomen Gebilden (zum Beispiel Leopard – Fechter – Blumenstrauß – Mörser – anatomische Schädelzeichnung) ein analoges Resultat ergibt: Wenn die bildnerischen Demontagen der «Radio Drawings» auf Grund des Fehlens einer optischen Antithetik ein Minimum an inhaltlicher Bestimmung aufweisen (erst der Ton bringt diese zum Ausdruck), so schließt die Gegenüberstellung von selbständigen, durch eine spezifische Aussage definierten Bildern das akustische beziehungsweise inhaltliche Element mit ein: Spontan Empfundenes, Gesehenes und Erlebtes schaffen im unmittelbaren Zusammenwirken die imaginäre Dimension.

1963 erfolgt der Übergang zur dritten Periode. Tinguely konstruiert nun Maschinen, die bei Stillstand einen hohen Grad an Autonomie besitzen. Skulpturen wie «Wait for me» (1963) sind durch extreme Gleichgewichtssituationen gekennzeichnet. Dies führt zu einer beträchtlichen Einschränkung des Bewegungselementes, welches das plastische Gefüge nicht mehr total durchdringt, sondern auf einen spezifischen Aspekt seiner Expressivität verweist. Es entsteht in der Folge eine grundsätzliche Zweischichtigkeit, deren komplementäre Verknüpfung das Hauptanliegen bildet. Von «Eureka» sprechend, sagte Tinguely in einem Interview: «Après toutes les œuvres d'art abstrait que l'on a contemplées ces dernières années, on serait presque tenté d'y voir une sculpture. Mais au moment où elle bouge, ce n'est plus une sculpture: c'est une machine.»[12]

Skulptur und Maschine: Das Problem liegt äußerst komplex, denn es geht um die funktionelle Kongruenz des statischen und dynamischen Faktors. Der Stellenwert eines Elementes im statischen Kontext (Skulptur) muß dieselbe immanente Notwendigkeit im dynamischen (Maschine) besitzen, wobei es jeweils eine ausdrückliche Neuorientierung erfährt. Der Kontext allerdings, der Maschine-Skulptur-Entwurf, bleibt, im Unterschied zu den Arbeiten von 1960 bis 1962, wesentlich unverändert. Damit stellt sich erneut die Frage nach der inhaltlichen Bestimmung der Bewegung. Wenn in der Zeit von 1960 bis 1962 die ironische Ausrichtung auf Grund des gänzlich als Bewegung konzipierten heterogenen Materialverbandes erfolgte (die stillstehende Maschine ironisierte gleichsam ihre Impotenz), so erscheint nun das Bewegungselement infolge der Reduzierung seiner Intensität in einem neuen Sinnzusammenhang. Es wird, entsprechend dem einem skulpturalen Formwillen untergeordneten Material, neutralisiert, rein qualitative Äußerung ohne bewußte Schattierung (analog zur ersten Periode). Diese Distanzierung von der Ironie schließt den Humor nicht aus, der sich verschiedentlich spontan einem durchdachten Bewegungssystem unterschiebt. So schreibt Arnold Kübler in seinem Expo-Bericht treffend über «Eureka»: «Das atmet, weitet sich, zieht sich zusammen, und der schwarze Deckel oben hebt



8

und senkt sich bedächtig in geradezu feierlicher Weise, wie ein vornehmer Herr im schwarzen Hut die Vorübergehenden grüßend»[13].

Der Standort von «Eureka» entspricht im Gesamtwerk Tinguelys jenem von «Hommage à New York». Beide, in ihren Dimensionen monumental, stehen stellvertretend für die Periode, die sie einleiten beziehungsweise deren charakteristischen Zug sie prägen. – Die ersten Entwürfe entstehen 1963. Ihnen folgen zahlreiche Studien, auf denen der Aktionsradius fast jedes einzelnen Rades festgehalten ist[14]. Eigens nach Plänen wurden das C-Element in der Sockelzone sowie die kreisförmige Schale angefertigt. Sieben 2- und 3-PS-Motoren sind die Bewegungsauslöser. Die Maße variieren in einer Höhe zwischen 7,60 und 8,80 m, in der Länge zwischen 9,20 und 10,60 m; die Breite ist mit 5,30 m unveränderlich. Kräftige schwarze Striche zeigen in einem der Entwürfe[15] das stabile Kerngerüst, welches die verschieden großen Räder mantelartig umhüllen. Typisch für diese letzte Periode ist der stationäre Charakter des Bewegungsfeldes. Wohl ergeben sich Verschiebungen, vor allem in den Randzonen (Eisenarme, Schale, auch ein im Innern hin und her fahrender Wagen); die Veränderung aber betrifft trotz dem Höchstmaß an simultanen Bewegungsmomenten nur die Oberfläche; das heißt: den Bestandteilen wird nicht mehr, wie in der vorigen Periode, eine quasi totale Freiheit zugesprochen, sondern nur mehr ein beschränkter, eine Modifizierung bewirkender Spielraum. – «Eureka» hat Tinguely zu einer gründlichen Revision seiner bisherigen Schweißtechnik gezwungen. Dieser rein technische Aspekt bestimmt in der Folge nicht unbeträchtlich die Züge seines Werkes. Ein hoher Grad an Perfektion ist den Gebilden eigen, die alle streng auf die Bivalenz Skulptur–Maschine ausgerichtet sind.

In Verbindung mit «Eureka» stehen Maschinen wie «MKA III» (1964) und «Char» (1965). Der Wagen ist ein Motiv, das Tinguely stets fasziniert hat. Bereits die monumentale Malmaschine von 1959 war auf Rädern konstruiert. Seit 1960 tritt er als Bestandteil immer wieder auf (ausnahmsweise sogar isoliert: «Véhicule stable», 1960). Hier haben wir es nun mit autonomen Realisierungen zu tun. In «MKA III» ragt in der einen Position des Vehikels ein wuchtiger Kolben über das Hauptrad, in der anderen ein steil emporragendes, halbkreisförmiges Rohr. In «Char» (Höhe: 2,20 m; Länge: 5 m), einer komplexen Verkeilung von zahlreichen Rädern (man denkt an den Unterbau einer Dampflokomotive), setzt das Vor- und Rückwärtsfahren ein weit geschwungenes, hackmesserartiges Metallstück in Bewegung. – In eine andere Richtung weisen die Maschinen vom Typ «Bascule» und «Eos». «Bascule» geht bereits auf 1960 zurück. In der kufenartigen Unterlage der älteren Ausführung ist am einzigen Rad eine Stange mit Glöckchen und Metallteilen befestigt, in jener von 1965 («Bascule» Nr. 5) ein langes

6
Jean Tinguely, Fourrures, 1962. Galerie Iolas, Paris

7
Jean Tinguely, Wait for me, 1963. Dwan Gallery, Los Angeles

8
Jean Tinguely, Eureka, 1963/64

breites Rohr. In der Mitte aufliegend, folgt es in einem wellenartigen Rhythmus den stationären Bewegungen des Rades. Die «Eos» sind in der Anlage ähnlich. Um einen schräg in den Raum stoßenden Mast sind im oberen Teil Motor und Hauptrad gruppiert, an dessen Speiche, analog zum vorigen Fall, ein breites, diesmal jedoch leicht nach oben geschwungenes Rohr montiert ist («Eos III»). Der dynamisch-skulpturale Akzent, der sich durch den kufenartig gebogenen Sockel ergab, erscheint hier, bei einer neutralen Plattengestaltung des Fußes, in der Krümmung des Rohres. Tinguely spricht im Zusammenhang mit diesen Maschinen vergleichsweise von der Arbeit des Sisyphos, der den vom Berg rollenden Stein immer wieder hinaufträgt.

Eine dritte Richtung bilden die vertikal akzentuierten, gleich Signalen emporragenden Maschinen (zum Beispiel «Isidor», «Célestin», «Casimir», alle von 1965). Der dreistufige Aufbau von «Isidor» führt von einem trapezähnlichen Sockel über ein Kreiselement zu einem spitzwinkligen Gelenk, das in einen Aufsatz mit langarmigem auf und ab sich bewegendem Hebel mündet. «Célestin» besteht aus zwei gebogenen, Rücken an Rücken stehenden Eisenstangen, in deren Gabelöffnung ein zur Hälfte durch einen Kotflügel verdecktes Rad eingesetzt ist. Die Bewegung läßt den Flügel in kurzen Stößen nach links und rechts schlagen. Gerade in diesen Werken kommt die sinnvolle Konkordanz von Skulptur und Maschine in großartiger Weise zum Ausdruck, indem der konstruktiven Ökonomie bei einem hohen Originalitätsniveau ein minimaler Bewegungsablauf entspricht.

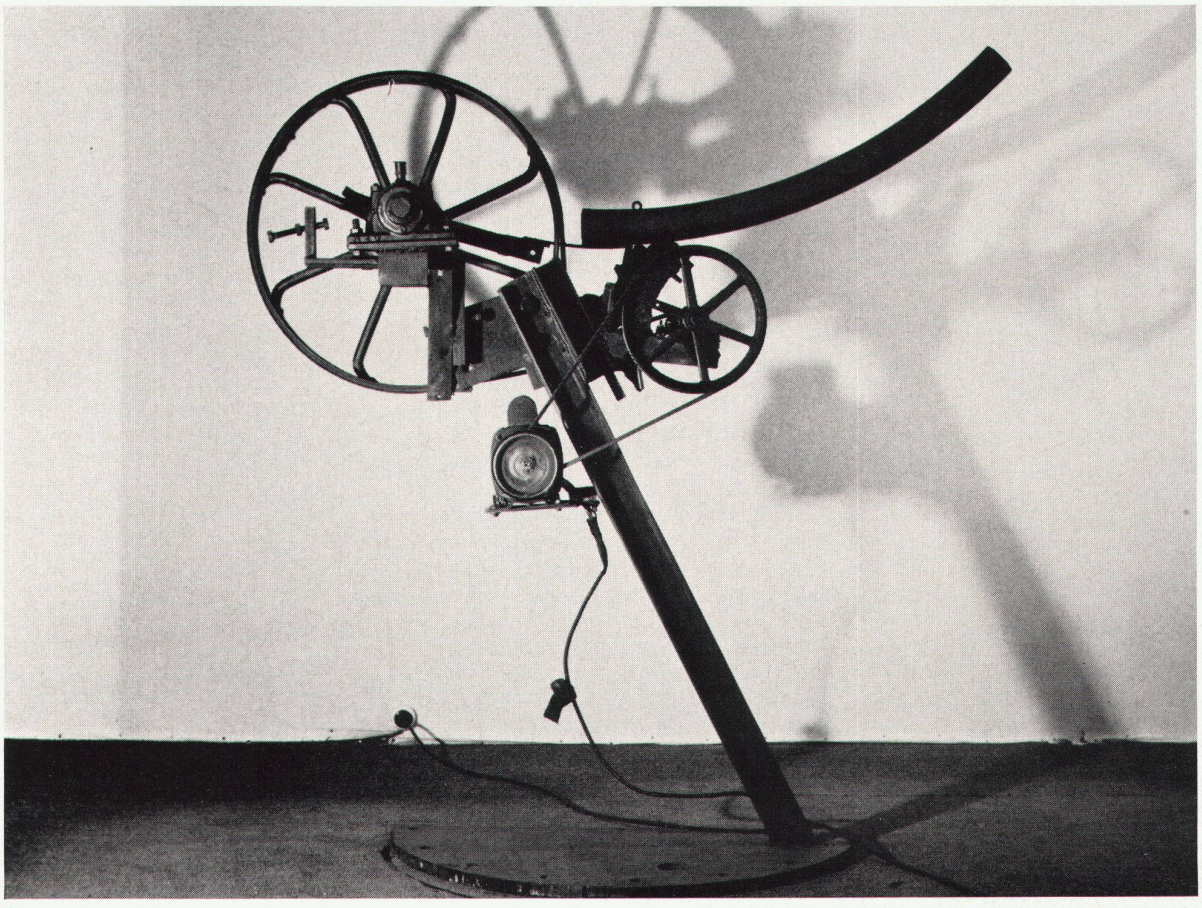
Eine der letzten Arbeiten Tinguelys, anläßlich der Ausstellung im Jewish Museum New York entstanden, faßt eine Anzahl überdimensionierter Kellen auf einer Achse zusammen. Der Betrachter «füttert» die Maschine mit am Boden herumliegenden Bällen, die von ihr in den Raum katapultiert werden.

Paulhan sprach von Braque als «le patron». Wir möchten es auf Tinguely beziehen: Er ist ein unbestreitbarer Meister, dessen Werk zum Vitalsten gehört, was die Skulptur des 20. Jahrhunderts geschaffen hat. – James Johnson Sweeney hat im Katalog der Ausstellung von Houston (Texas) die so wesentlichen Worte Tinguelys zitiert: «La machine me permet, avant tout, d'atteindre à la poésie. Si l'on respecte la machine, entre en jeu avec elle, on peut espérer faire une machine vraiement joyeuse, par joyeuse j'entends libre; c'est merveilleux, non?»

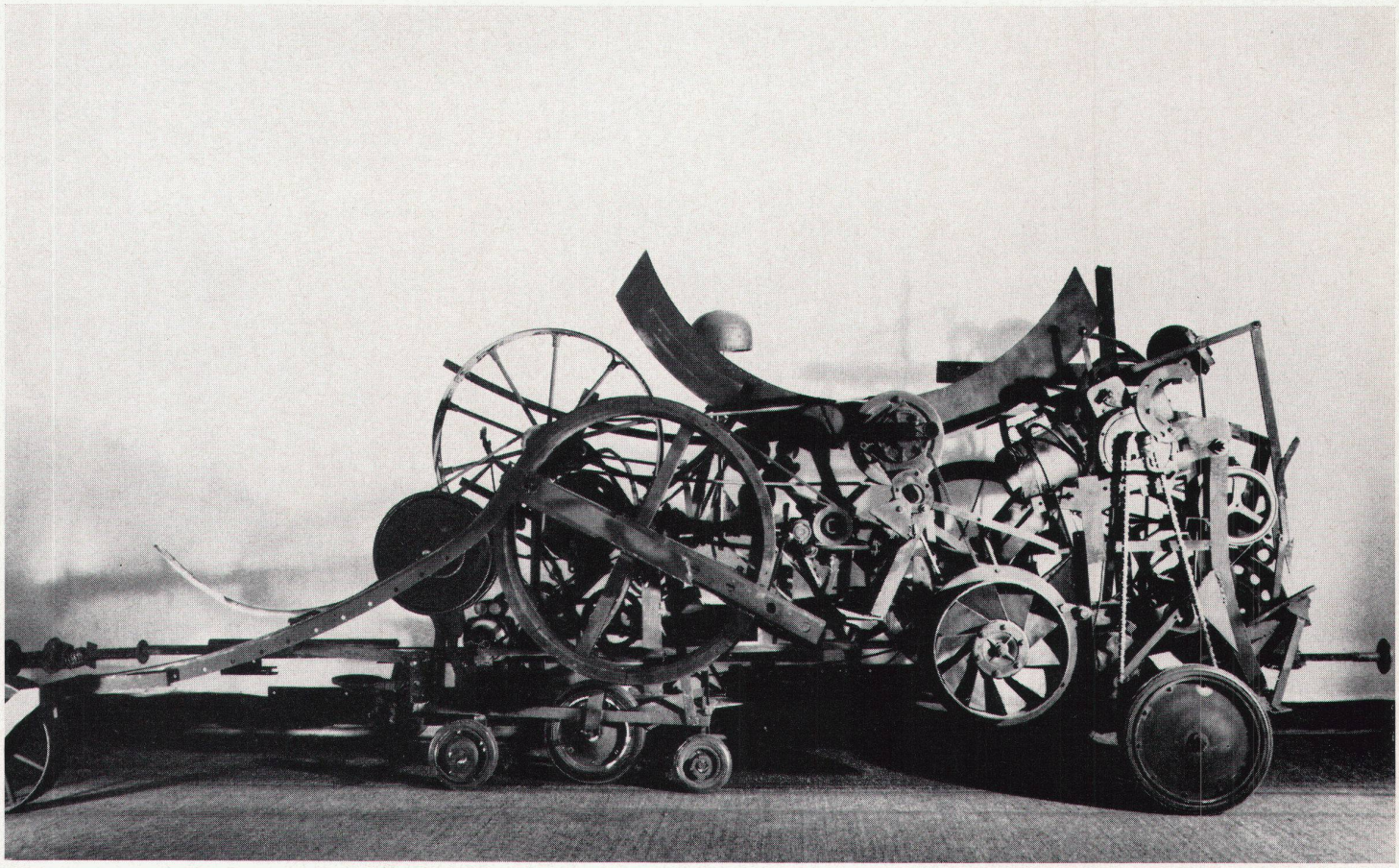
9
Jean Tinguely, Eos n° 3, 1965. Galerie Iolas, Paris

10
Jean Tinguely, Le Char, 1965, in Ruhestellung
«Le Char» à l'arrêt
'The Chariot' at rest

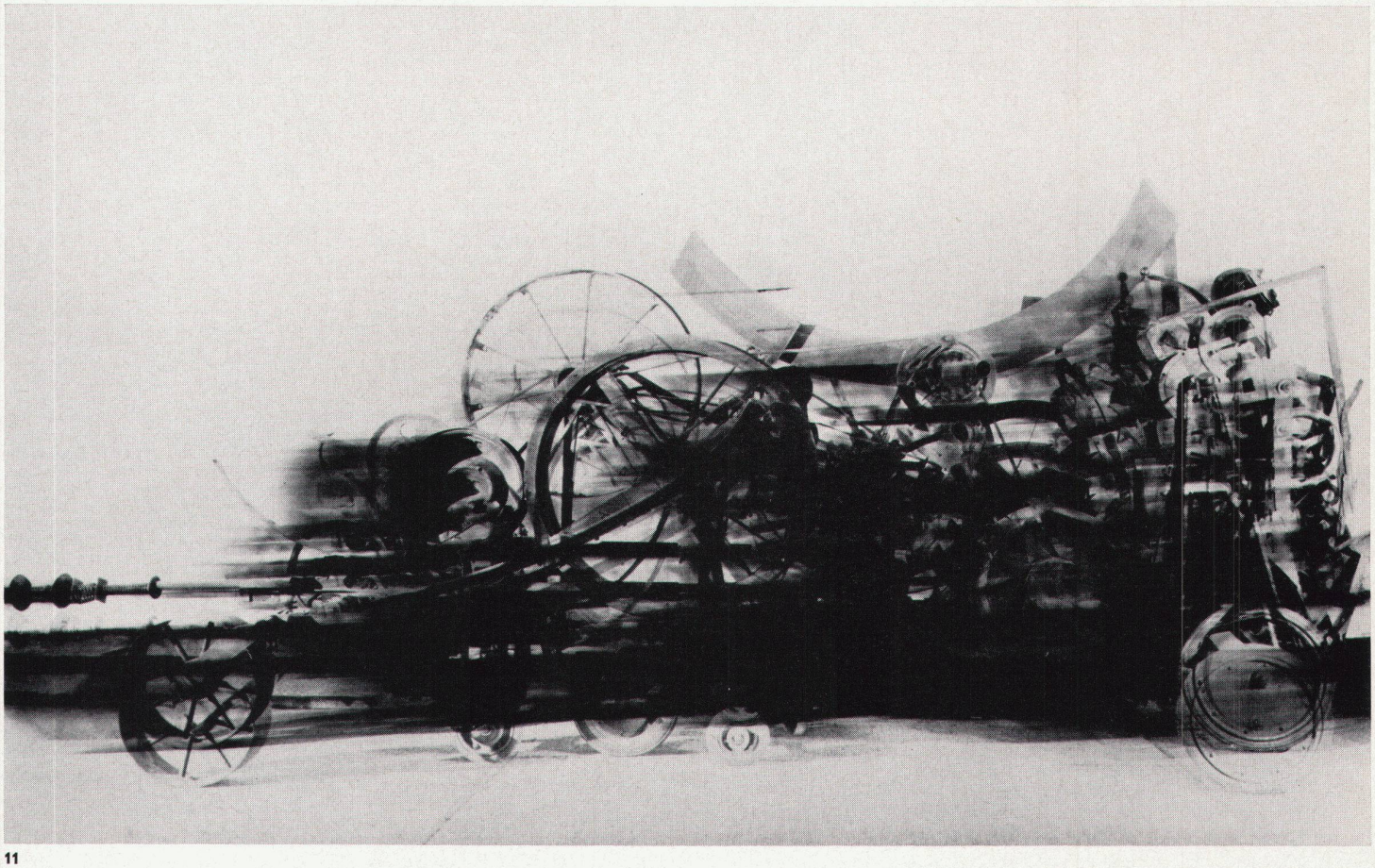
11
Jean Tinguely, Le Char, in Bewegung
«Le Char» en mouvement
'The Chariot' in motion



9



10



11

12

12
Jean Tinguely, Zeichnung mit Collage, 1965. Galerie Iolas, Paris
Dessin avec collage
Drawing with collage

Photos: 3 David Gahr, New York; 5 Leonardo Bezzola, Flamatt; 9–11 André Morain, Paris; 12 Jacqueline Hyde, Paris

Anmerkungen

[1] Die Kinetische Kunst wird durch einen charakteristischen Zug geprägt: Sie bleibt, was den einzelnen Künstler betrifft, nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch konstant. Ob es sich um plastische oder chromo-dynamische Vorgänge handelt, fast stets ereignen sich nur Veränderungen oder Verfeinerungen des technischen Aspektes. Solches ist bis zu einem gewissen Grad verständlich, denn Präzisionsmaschinen oder andere komplizierte motorische Bauten stellen nicht ein im traditionellen Sinn verstandenes bildnerisch-plastisches Vokabular dar. – Kinetische Kunst gibt nicht unmittelbar ein soziologisches Phänomen wieder, sondern geht von einem autonomen, industriell-technisierten Abstraktum aus. Daß dabei Entwicklung und Stil eine oftmals bewußt untergeordnete Rolle spielen, ergibt sich von selbst. Daher auch die zahlreichen Gruppenbildungen. In diesem Zusammenhang ist es daher falsch, das Werk Tinguelys unter die Kinetische Kunst zu reihen. Er überragt sie durch seine Persönlichkeit (Stil) und seine schöpferische Phantasie, die stets mit der Umwelt unmittelbar in Verbindung steht.

[2] Bereits als Schüler an der Kunstgewerbeschule in Basel (1941–1945) baut Tinguely an einem Wasserlauf mit Hilfe verschieden großer Mühlräder, Konservenbüchsen und Klöppel eine rudimentäre rhythmisch-melodische Tonfolge.

[3] Was die biographischen Daten betrifft, verweisen wir auf den Katalog der Ausstellung «Licht und Bewegung – Kinetische Kunst» (Kunsthalle Bern, 3. Juli bis 5. September 1965), wo im Rahmen einer «Chronologie der Kinetischen Kunst im 20. Jahrhundert» die Leistungen Tinguelys gewürdigt werden. In bezug auf Ausstellungen und Bibliographie hat der Katalog der vom Jewish Museum, New York (23. November 1965 bis 2. Januar 1966), organisierten Wanderausstellung «2 Kinetic Sculptors – Nicolas Schöffer and Jean Tinguely» Gültigkeit. In Vorbereitung: Künstler-Lexikon der Schweiz, XX. Jahrhundert, Lieferung 12, Frauenfeld 1966. Wir führen im folgenden die wichtigsten Ausstellungskataloge an, weil sie die Abbildungen zu den meisten behandelten Arbeiten enthalten: Galerie Arnaud, Paris, Mai 1954; Museum Haus Lange, Krefeld, September–Oktober 1960; Kunsthalle Bern (Kricke – Luginbühl – Tinguely), 24. September bis 30. Oktober 1960; Galerie Alexandre Iolas, Paris, 10. Dezember 1964 bis 9. Januar 1965 (der Katalog wurde von Tinguely selbst entworfen); The Museum of Fine Arts, Houston (Texas), 3. April bis 16. Mai 1965; Musée des Arts Décoratifs, Paris (César-Roël d'Haese-Tinguely), Juni–September 1965; 8. Biennale von São Paulo 1965 (herausgegeben vom Eidgenössischen Departement des Inneren).

[4] Die einzige uns bekannte Photographie einer solchen Arbeit («Volume virtuel») befindet sich in «Movens», Wiesbaden 1960, S. 81.

[5] In: DU, August 1959. Nr. 222, S. 52 (mit Abbildung der verschiedenen Phasen eines Schwarzweiß-Reliefs von 1958).

[6] Für *Pierre Restany* bildete die Malmaschine zusammen mit den Werken von Hains und Klein den unmittelbaren Anlaß für die Gründung der Gruppe der «Nouveaux Réalistes»: «A partir de 1959 et notamment lors de la Première Biennale de Paris où étaient exposées une proposition monochrome d'Yves Klein, la monumentale machine à peindre abstrait de Tinguely (Métamatic), et la palissade de Raymond Hains, j'ai pressenti le dénominateur commun de ces démarches en apparence fort diverses: un geste fondamental d'appropriation du réel, lié à un phénomène quantitatif d'expression (le primat de la couleur pure chez Klein, l'animation mécanique chez Tinguely, la sélection de l'affiche lacérée chez Hains)» (in: Katalog der Ausstellung «Les Nouveaux Réalistes», Neue Galerie im Künstlerhaus, München, Februar 1963). – Tinguely hat stets, auch wenn er an den Ausstellungen der Gruppe teilnahm, eine Identifikation mit den Thesen Restanys abgelehnt.

[7] Die einzige uns bekannte Abbildung einer Zeichnung von «Hommage à New York» (das Werk maß ca. 8 m in Höhe und Breite) befindet sich im Kalender für das Jahr 1966, herausgegeben vom Museum of Modern Art, New York (Tafel 19). Ein von Breer gedrehter, zehn Minuten dauernder Film des Ereignisses («Hommage to Jean Tinguely's Hommage to New York) ist im Besitz des Moderna Museet Stockholm.

[8] Schema und Photos sind in der Jean Tinguely gewidmeten Sondernummer der Zeitschrift «Mobilia» (Snekkersten, Dänemark, 1961) abgebildet.

[9] Armans «Le Plein», eine willkürliche Häufung von Schrottmaterial, erfolgte 1960 in der Galerie Iris Clert, Paris. César stellte seine «Compressions dirigées», zu tonnenschweren Kuben gepreßte Automobile, erstmals 1960 auf dem Salon de Mai in Paris aus. In New York traten in der Verarbeitung von Schrottmaterial vor allem Stankiewicz ab 1957 und Chamberlain ab 1959 hervor.

[10] Siehe diesbezüglich die ganzseitige Besprechung von *Reinhold D. Hohl*, in: National-Zeitung (Basel), 16. September 1962, Nr. 427, sowie jene *Richard Häslis*, in: Neue Zürcher Zeitung, 14. September 1962, Nr. 3483. Zeichnungen und Photos enthält der Katalog der Ausstellung in der Kunsthalle Baden-Baden, 5. bis 27. Juli 1964.

[11] Siehe den Katalog der Ausstellung in der Galerie Alexandre Iolas, New York, 27. November bis 30. Dezember 1962.

[12] *Henri Stierlin*, A l'Exposition Nationale, Tinguely construit son antimachine, in: Radio je vois tout, 20. Februar 1964, Nr. 8, S. 11.

[13] In: Neue Zürcher Zeitung, 30. April 1964, Nr. 1857.

[14] Siehe die Rückseite des Katalogs von São Paulo (a. a. O.) sowie den Bildbericht über Tinguely, in: DU, April 1964, Nr. 278, S. 32 und 34.

[15] In: DU (1964), a. a. O., S. 34.