

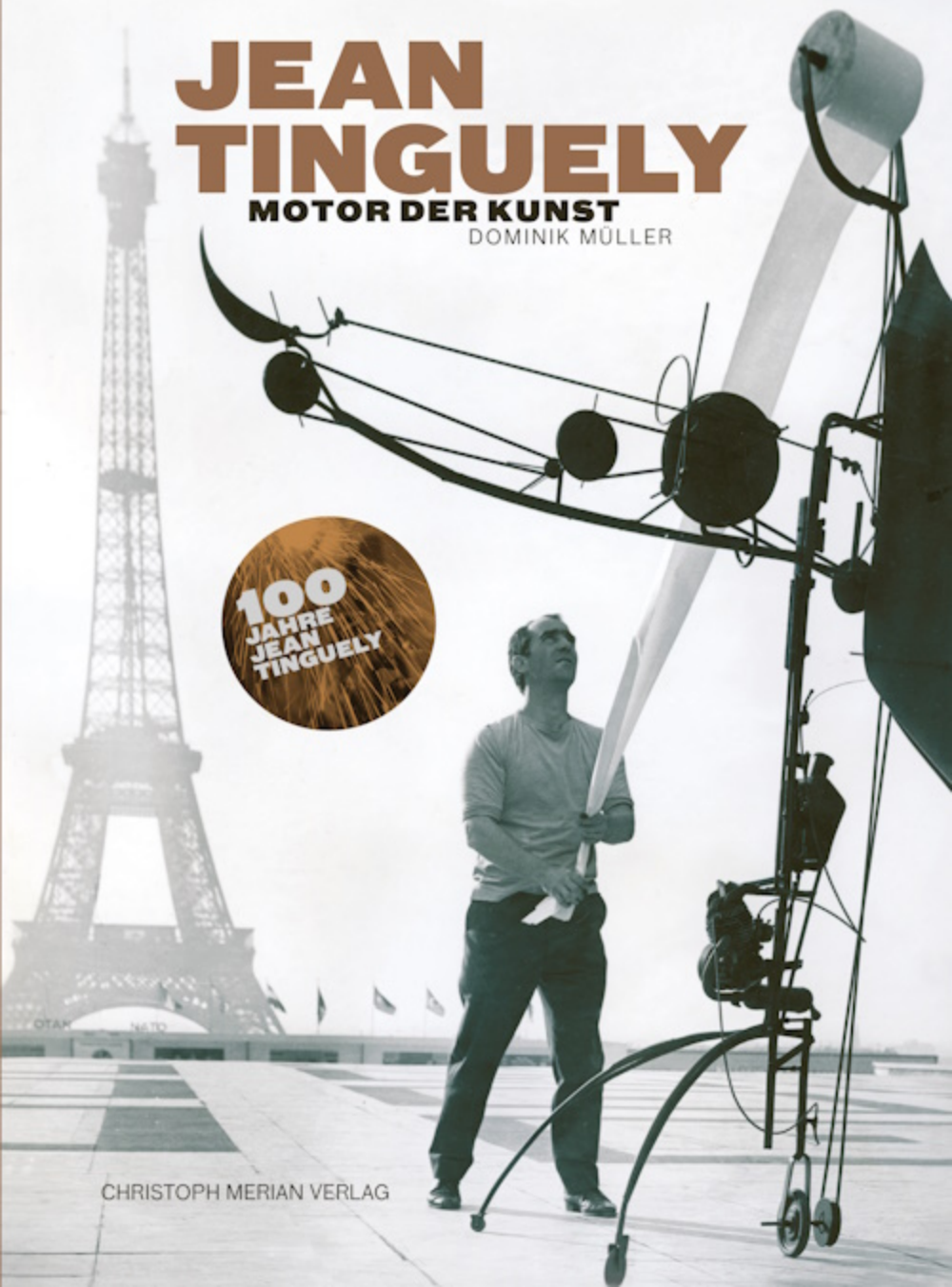
JEAN TINGUELY

MOTOR DER KUNST

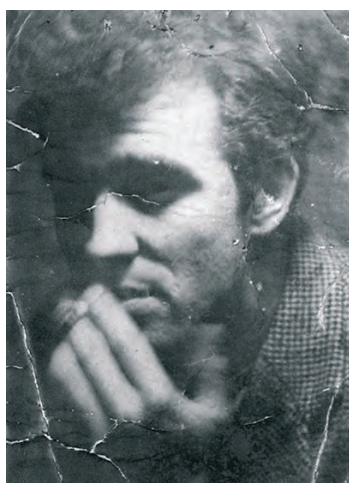
DOMINIK MÜLLER

**100
JAHRE
JEAN
TINGUELY**

CHRISTOPH MERIAN VERLAG



JEAN TINGUELY – MOTOR DER KUNST



JEAN TINGUELY

MOTOR DER KUNST
DOMINIK MÜLLER

CHRISTOPH MERIAN VERLAG

INHALT

6

Tinguely – ein unbekannter Bekannter

Heinz Stahlhut

11

Einleitung

14

1949

Mieux voir

Schaufensterdekoration Basel

Im Fokus: Das Schaufenster von Optik Ramstein
Anfänge und Ausbildung
Das Schaufenster als Präsentationsfläche
Bewegung im Burghof
Von Basel nach Paris

31

1958

Mes étoiles – Concert pour sept peintures

Klingende Reliefs
Paris, Stadt der künstlerischen Revolten
Die Künstlerkolonie in der Impasse Ronsin
Von der Schweiz bis nach Schweden
Zeit für die kinetische Malerei
Nicht mehr auf Kurs?
Kollaboration mit Yves Klein

49

1959

Für Statik

«Für Statik»: das Manifest und sein Vorläufer
Zeit der Kunst – Kunst der Zeit
Ein wirkliches Flugblatt?
Kulturelle Zusammenarbeit in Europa
Spektakel in
Düsseldorf und Amsterdam

59

1959

Méta-Matic No. 17

Biennale de Paris: eine Malmaschine
im Museumshof
Jede Maschine ist ein Künstler
Kunst, Maschinen und Kommerz
«Art, Machines, and Motion»: ein Happening

72

1960

Homage to New York

Wolkenkratzer und Maschinen
Ein Happening im MoMA
Land der unbegrenzten Künste
Der Weltuntergang, out of order
Tinguely Superstar

86

1960

Le Transport

Ein bunter Umzug durch Paris
Tinguely wird museal
Pierre Restany und der Nouveau Réalisme

94

1964

Heureka

Heureka, die Expo!
Vorwärts, rückwärts, seitwärts
Von Lausanne nach Zürich
Neue Freundschaften

106

1966

HON – en katedral

Gestrandet auf der Insel Skeppsholmen
Alles, nur keine Pop-Art
Zeit für Gemeinschaftsprojekte
Tinguely, ein Klassiker?

115

1967

Rotozaza No. 1

«Rotozaza» oder die Mechanik des Absurden
Ein Aufruf in der «National-Zeitung»
«Rotozaza No. 2»: der Bierflaschenzertrümmerer
«Rotozaza No. 3»: eine Menge
zerschlagenes Geschirr

125

1968

Hannibal II

Die Feldherren-Maschine
Sammeln für Pablo und Jean

131

1970–1994

Le Cyclop

Ein bewohnbares Monster im Wald
Pläne für ein «Gigantoleum»
Ein Assistent auf lange Zeit
Unter dem Schutz des Präsidenten

143

1972–1974

Chaos No. 1

Chaos im Kaufhaus
Schwierigkeiten beim Entstehen des
«Chaos»
Dr. Jekyll und Mr. Hyde

150

1977

Fasnachtsbrunnen

Schauspiel im Wasser
Ein grosser Bums
Ein feuchtes Vergnügen

163

1986

Mengele-Totentanz

Tanz der Maschinen
Der Totentanz – eine Basler Tradition
Ein brennender Bauernhof

173

1987

Grosse Méta-Maxi-Maxi-Utopia

Vorhang auf für eine neue Utopie
«Ein Zauber stärker als der Tod»

179

1978

Klamauk

Ein musikalischer Traktor
Immer wieder «Klamauk»
Trauerzug für Jean Tinguely

186

Anhang

Zeittafel
Anmerkungen
Literaturverzeichnis
Bildnachweis

TINGUELY - EIN UNBEKANNTER BEKANNTER

HEINZ STAHLHUT



Jean Tinguely,
Pjotr Kropotkin,
Philosoph, 1988,
202 x 230 x 95 cm,
Museum Tinguely,
Basel, Donation
Niki de Saint
Phalle.

Tinguely? Das ist doch der Künstler mit den Krawatten und Keksdo-
sen, mit den Weinetiketten und Foulards! Derartige Antworten dürf-
te man von vielen Menschen auf die Frage nach einem der bekann-
testen Schweizer Künstler hören. Baslerinnen und Baslern wird vom
künstlerischen Werk des Kinetikers zumindest noch der Fasnachts-
brunnen auf dem Theatervorplatz einfallen.

Doch selbst von zahlreichen Kunstkennern und -expertinnen wird
Tinguely noch heute unterschätzt. Sein jahrzehntelanges, abwechs-
lungsreiches Schaffen wird für viele von den späten kunsthand-
werklichen Entwürfen und den massenhaft verbreiteten Druckgrafi-
ken überschattet.

Natürlich hat der Künstler selbst zu dieser Einschätzung nicht unwes-
entlich beigetragen. Von seinen Anfängen in den 1940er-Jahren an
war es sein Bestreben, eine populäre Kunst zu schaffen, die sich

nicht esoterisch oder erhaben vom Geschmack der breiten Masse abwandte. Einerseits war dies seiner kunsthandwerklichen Ausbildung als Schaufensterdekorateur geschuldet, die den Fokus auf eine attraktive Gestaltung richtete. Denn angesichts des Warenüberflusses im beginnenden Wirtschaftswunder musste die Aufmerksamkeit der Betrachterinnen und Betrachter schnell erregt werden. Andererseits wollte sich Tinguely wie viele seiner Generation mit seinem Schaffen von der Kunst des Tachismus und Informel absetzen, beides Richtungen, die mit der Betonung des Malgestus noch einmal das Künstlerindividuum als weit über den Massen der Betrachtenden stehenden Heros feierten. So war es Tinguely denn auch darum zu tun, Kunstwerke zu schaffen, die das Publikum unmittelbar fesselten, es über möglichst viele seiner Sinne ansprachen und ihm vor allem Spass machten, statt es mit dem tragischen Ringen des Künstlers zu konfrontieren, wie dies Tachismus und Informel taten.

Überhaupt war Tinguelys Kunst häufig ein grosses Spektakel: Man denke etwa an den Transport seiner Schrottplastiken vom Atelier in die Galerie, der durch die Strassen von Paris führte und ihm die amüsierte Aufmerksamkeit der Passanten, einen Auftritt in einem schwedischen Spielfilm und die Verhaftung durch die Gendarmerie einbrachte, an die begehbaren Monumentalplastiken «HON», «Crocodile» und «Cyclop» oder an seine grossen Brunnenanlagen in Basel und Paris – stets suchte er seine Kunst unter die Leute zu bringen. Er mischte sich ein, sei es, dass er mit seinen Kumpanen von der anarchistisch angehauchten Clique «Kuttelbutzer» der philiströs gewordenen Fasnacht seiner Heimatstadt den Marsch blies, sei es, dass er den Schweizer Bankverein (heute UBS) beschämte, indem er mit dem Verkauf einer seiner Grafiken Geld für die Reparatur von Jonathan Borofskys kinetischer Plastik «Hammering Man» vor dem damaligen Hauptsitz der Bank am Basler Aeschenplatz sammelte (die Instandsetzung hatte die Bank angeblich aus Kostengründen immer wieder aufgeschoben). So verwundert es nicht, dass über den allseits bekannten und populären Jeannot auch rund fünfunddreissig Jahre nach seinem Tod unzählige Anekdoten kursieren, das persönliche Image sein Werk mehr und mehr überlagert hat. Umso verdienstvoller ist es da, dass sich mit Dominik Müller ein Vertreter der jüngeren Generation, die Tinguely nicht mehr persönlich erlebt hat, mit unverstelltem Blick und profunder Kenntnis der Aufgabe gestellt hat, Jahrzehnte nach den letzten monografischen Untersuchungen von Michel Conil-Lacoste und Heidi Violand-Hobi eine Biografie des Künstlers zu verfassen. Müller, der am umfangreichen Bestandskatalog des Basler Museum Tinguely mitgearbeitet hat, konnte dort ausgiebig Einsicht in die reichen Archivbestände nehmen und von der dort betriebenen Forschung profitieren. Auf dieser

Grundlage ist eine Studie entstanden, die beides zugleich ist – entschlackt und angereichert: entschlackt von all dem anekdotischen Ballast, der viele Publikationen zu Tinguely kennzeichnet, und angereichert mit vielen bis dahin noch unbekannten Fakten.

Müller zeichnet ein Bild Tinguelys, das den Kennerinnen und Kennern natürlich in Ansätzen bekannt ist, aber in der Deutlichkeit doch immer wieder überrascht: Der Kinetiker erscheint hier als ein schon früh international vernetzter und tätiger Künstler. Beziehungen bestehen schon früh nach Skandinavien durch den Entdecker und unermüdlichen Förderer Pontus Hultén, nach Deutschland durch den Düsseldorfer Galeristen Alfred Schmela, in die USA durch den Künstler Marcel Duchamp, die Kunstkritikerin Dore Ashton oder den Galeristen George Staempfli; und in seiner Wahlheimat Frankreich ist Tinguely, der Mitbegründer der Nouveaux Réalistes, sowieso in aller Munde, nachdem der 1959 zum Kulturminister avancierte Kunstpublizist André Malraux seinen Zeichenmaschinen an der Pariser «Biennale des Jeunes» huldvoll Aufmerksamkeit geschenkt hat.

Jean Tinguelys Schaffen machte – wie seine Werke und Happenings unschwer erkennen lassen – das Vorbild der Grossvätergeneration fruchtbar, also der Futuristen und Konstruktivisten, der Dadaisten und Bauhäusler, die der unangepasste Dekorateurlehrling während seiner Zeit an der Basler Schule für Gestaltung bei Julia Eble-Ris intensiv studiert hatte. Mit seinem an diesen Vorbildern entwickelten Konzept einer bewegten Kunst, die «im Jetzt und in der Zeit eine schöne und absolute Wirklichkeit schaffen» sollte, wie es in seinem im März 1959 massenhaft aus einem Flugzeug über Düsseldorf abgeworfenen «Manifest für Statik» heisst, inspirierte Tinguely alle Generationsgenossinnen und -genossen, die mit ihm in Berührung kamen. Denn Tinguely war – und hier trifft Müller mit seiner Titelgebung voll ins Schwarze – im wahrsten Sinne ein «Motor der Kunst», gab er doch die Bewegung als Kunst-Stoff an viele andere Künstlerinnen und Künstler weiter: von Yves Klein über Niki de Saint-Phalle und Bernhard Luginbühl bis hin zu den Düsseldorfer Zero-Künstlern Heinz Mack, Otto Piene und Günther Uecker.

Es kennzeichnet dabei das generöse Wesen Tinguelys, dass er verschwenderisch mit solchen Anregungen, aber auch mit seiner persönlichen Unterstützung umging. Müllers Biografie nennt zahlreiche Zusammenarbeiten Tinguelys mit Künstlerfreundinnen und -freunden: so beispielsweise mit Yves Klein an den Dekorationen für das Musiktheater Gelsenkirchen, mit Bernhard Luginbühl an der monumentalen, begehbaren Skulptur des «Gigantoleum», besonders jedoch mit seiner zweiten Ehefrau Niki de Saint Phalle, mit der er immer wieder gemeinsam Installationen wie die riesige liegende

Frauenfigur «HON» schuf und zugunsten derer Projekte er teilweise gar eigene Arbeiten zurückstellte, etwa im Fall des «Tarotgartens». Nun war solche Kollaboration der Kunst der 1960er- und 1970er-Jahre nicht eben fremd. Vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert war sie sowieso gängige Praxis, nach der jedes Mitglied einer Werkstatt auf ein bestimmtes Motiv oder eine bestimmte Gattung spezialisiert war und diese in eine Gemeinschaftsarbeit einbrachte. Nachdem dieses Vorgehen mit dem Aufkommen des Geniekultes im ausgehenden 17. Jahrhundert in Misskredit geraten war, lebte es erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts wieder auf: in neuen Formen der künstlerischen Zusammenarbeit, etwa bei den 1808 als «St. Lukas-Bruderschaft» gegründeten Nazarenern und vergleichbaren Künstlergemeinschaften.

Just diese Ideen wurden von den Avantgarde-Kunstschaffenden des frühen 20. Jahrhunderts wie den Mitgliedern des Blauen Reiters oder den Dadaisten aufgenommen, und auch das Konzept der künstlerischen Originalität wurde von Exponentinnen und Vertretern des Dada, des Surrealismus, der Pop Art und Postmoderne in vielfältiger Weise angegriffen. Die Gründe für die Kollaboration von Kunstschaffenden waren vielfältig: So konnte eine temporäre Zusammenarbeit Voraussetzung für künstlerisches Vorankommen sein; bedeutende Beispiele zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren die gedankliche und stilistische Interaktion zwischen Pablo Picasso und Georges Braque, Wassily Kandinsky und Gabriele Münter, Sonia und Robert Delaunay, Le Corbusier und Amédée Ozenfant. Eine solche Zusammenarbeit funktionierte als Austausch von Ideen und Erfahrungen in einem produktiven Arbeitsprozess, in dessen Verlauf das Individuelle transformiert wurde in ein anderes, neues Ich, was zu unerwarteten Resultaten führte.

Eine Intensivierung der Zusammenarbeit lag dagegen in der zeitlich längeren oder gar lebenslangen Kooperation vor wie im Fall von Sophie Täuber und Hans Arp. Sie waren davon überzeugt, dass in der Anonymität des Kollektivs die Kreativität der Zukunft liege; dies drückt sich in ihren von 1916 bis 1943 reichenden «Duo-Arbeiten» aus, in denen man die jeweilige persönliche Handschrift nicht mehr erkennen kann. Wie zahlreiche Künstler und Künstlerinnen der 1960er- und 1970er-Jahre bedienten sich dann auch Jean Tinguely und Niki de Saint Phalle intensiv dieser Praxis als «Grenzüberschreitung des individuellen Produktionsrahmens» und damit als adäquate Antwort auf die «Grenzerweiterung der Künste».

Doch gab es bei Tinguely noch andere Gründe für eine solche Zusammenarbeit. Bekanntlich hatte der Basler Antiquar Heiner Koechlin es verstanden, den jungen Schaufenstergestalter für die Theorie des Anarchismus zu begeistern – eine von da an lebenslängliche Faszination, der noch der weltbekannte Künstler in Wort und Werk

Jean Tinguely,
 «Hans im Glück»,
 Linolschnitt, 1939,
 30,5 × 18 cm,
 Museum Tinguely,
 Basel.



immer wieder seine Hommage zollte: Vom frühen Holzschnitt mit dem Bild des Hans im Glück, der sich mit leichter Hand seines irdischen Reichtums entledigt, bis zu der späten Skulpturengruppe der «Philosophen» reichen die Bezugnahmen Tinguelys auf diese bis heute quicklebendige Utopie.

Unter den «Philosophen» findet sich mit dem russischen Adligen und Theoretiker eines anarchistischen Kommunismus Pjotr Kropotkin (1842–1921) der Vordenker auch für die künstlerische Zusammenarbeit. In seiner 1902 auf Englisch und zwei Jahre später auch auf Deutsch erschienenen Schrift «Gegenseitige Hilfe in der Tier- und Menschenwelt» stellte Kropotkin dem darwinistischen Kampf ums Dasein, der populärwissenschaftlich immer wieder auch als Grundlage für wirtschaftsliberale Theorien herangezogen wird, die gegenseitige Hilfe als einen mindestens ebenso bedeutenden evolutionären Faktor gegenüber. Diese Vorstellung der gegenseitigen Hilfeleistung als Mittel, das eine künstlerische, nicht entfremdete Arbeit überhaupt erst ermöglicht, dürfte für Tinguely ein Antrieb gewesen sein, seine Schaffenskraft in den Dienst von Künstlerfreunden und -freundinnen zu stellen, und damit zu einem Motor auch der Kunst seiner Zeit zu werden.

EINLEITUNG

Das Schnurren eines Motors, sich drehende Räder, ein Dickicht von Keilriemen, vor allem aber Bewegung und Lärm. Das gehört zu den Maschinenskulpturen von Jean Tinguely. Diese Apparate, die – für viele noch immer ein Moment der Verblüffung – im Museum per Knopfdruck zu bedienen sind, bereiten vor allem Kindern viel Freude und erleichtern ihnen den Einstieg in die Kunst; auch die Erwachsenen animieren sie zum Lachen oder mindestens zum Schmunzeln. Betrachterinnen und Betrachter der skurrilen, teils erschreckenden, teils poetischen, jedoch stets inspirierenden Maschinen sind sich oft nicht sicher, ob sie diese als Kunstwerk einstufen können. Warum sollte eine Maschine als Skulptur bezeichnet werden, die auf den Einwurf einer Goldmünze hin einen Motor in Gang setzt und ein Blatt Papier mit abstrakten Strichen vollkritzelt? Kinderkram schreiben einige, Tinguely sei ein protegiertes Popist und Schabernack-Treiber, schreiben andere. Doch die Mehrheit drückt munter weiter, bis das selbstgemachte Kunstwerk fertig oder die erkaufte Zeit mit der Maschine abgelaufen ist.

«Kommt, macht selber Kunst!» So lautete 1959 Tinguelys Aufforderung an die Menschen, und er stellte ihnen in einer Pariser Galerie dafür ein Dutzend der erwähnten Zeichenmaschinen des Typs «Mé-ta-Matic», Papier und Stifte zur Verfügung. Der Eintritt war frei, das Papier und die Goldmünze hingegen kostenpflichtig. Das Publikum kam in Scharen, zahlte, drückte, lärmte und genoss die von Tinguely angebotene Ermächtigung, endlich selbst Teil des avantgardistischen Kunstzirkels zu sein. In den spektakulären und publikumsträchtigen Ereignissen verschmolzen Kunst und Leben. Und gerade diese Vereinigung von Kunst und Leben suchte Tinguely, er bemühte sich, Besucherinnen und Betrachter einzubeziehen und das Kunstinteresse zu beleben, ohne dass jeder deshalb genau hätte wissen müssen, wer nun die Kandinsky, Malewitsch, Tatlin, Schwitters, Arp oder Duchamp waren, die seine Maschinen als Vorbild oder Namensgeber hatten. Die Vergangenheit sollte keine Rolle spielen: «Fort mit den Stunden, Sekunden und Minuten. Hört auf der Veränderlichkeit zu widerstehen. SEID IN DER ZEIT – SEID STATISCH, SEID STATISCH – MIT DER BEWEGUNG», proklamierte er in seinem Manifest. Und mit derselben rebellischen Emphase setzte sich der junge Schweizer Künstler über ungeschriebene Gesetze, Regeln, Vorgaben und Eifersüchteleien hinweg. Er interessierte sich – im wörtlichen wie übertragenen Sinn – für Revolutionen, Umdrehungen, Umwälzungen und wollte mit seinen rotierenden Kunstwerken wachrütteln, bewegen, verändern: Tinguely war ein unermüdlicher und rastloser Motor der Kunst und des Lebens.

Heute ist Tinguelys Werk dank seinen sechs Brunnen, einem eigenen Museum in Basel und dem Espace Jean Tinguely – Niki de Saint Phalle in Fribourg sowie einer begehbaren Freiluftskulptur in Milly-la-Forêt, nahe Paris, in der Öffentlichkeit präsent. Das Interesse an seinen Maschinen ist da, die Knöpfe in den Museen werden rege gedrückt, die Motoren quietschen und rauchen und seine Brunnen sind sommers wie winters ein beliebter Treffpunkt. Über sein Leben hingegen, seine Anfänge, den kometenhaften Aufstieg, die verschiedenen Werkphasen und die Persönlichkeit bestehen oft nur vage Ahnungen.

Wer weiss heute noch, dass der Oscar-Preisträger Paul Newman 1964 in dem Hollywood-Film «What a Way to go» Tinguely verkörperte, kurze Zeit nachdem dieser selbst in Los Angeles mit Edward Hopper und Jane Fonda verkehrte? Wer ist sich schon wirklich bewusst, dass er mit Marcel Duchamp, Hans Arp, Yves Klein, Claes Oldenburg und Edward Kienholz befreundet war beziehungsweise zusammenarbeitete? Tinguely war ein vielseitiger und umtriebiger Künstler, der seinen politischen Gesinnungen getreu das kollektive Arbeiten liebte. Vor allem war er auch früh ein Künstler, der Brücken schlug: von Paris nach Schweden, Amsterdam und Kopenhagen, über den Atlantik nach New York und Los Angeles, nach Tokio oder Südafrika. Und er liebte das Leben, die Menschen, den Austausch. Wie kaum ein anderer traf er mit seinen kinetischen Werken den Nerv des Maschinenzeitalters.

Tinguely war ein furchtloser und visionärer Künstler, der den globalen Kontext der Nachkriegskunst schnell begriffen und mitgeprägt hat. Doch auch die kommerziellen Aspekte der Kunst, die Gesetze des Marktes und ein gewisser Personenkult spielen in seinem Werk und Leben eine zentrale Rolle. Er war ein Künstler mit Widersprüchen, jemand, der sich nicht scheute, generelle Trends mitzugestalten und sich ihnen bewusst wieder zu entziehen.

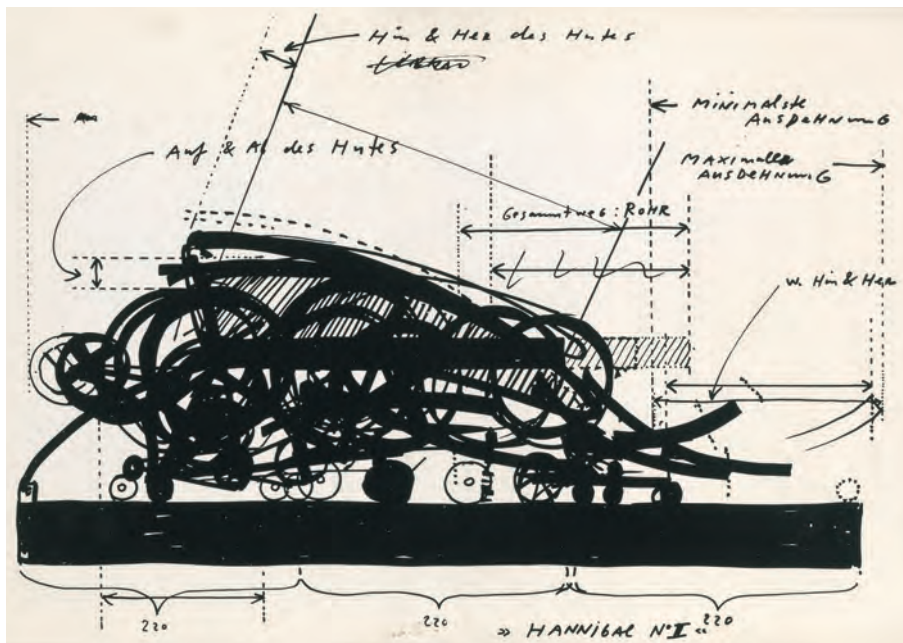
Zu seinem hundertsten Geburtstag ist der Zeitpunkt gekommen für eine Neuauflage der erfolgreichen biografischen Darstellung über das Leben und Werk von Jean Tinguely, die diesen Künstler besser bekannt macht und vielleicht auch anregt zu einer weiteren Auseinandersetzung mit seinen Arbeiten. Um eine Darstellung von Tinguelys Leben entlang der Spur seiner Werke geht es in diesem Buch. In sechzehn Stationen, bei denen jeweils ein Werk Ausgangs- und Mittelpunkt ist, wird der Werdegang des Künstlers nachgezeichnet. Die werkzentrierte, exemplarische Vorgehensweise soll den Leserinnen und Lesern auch zeigen, dass hinter den Maschinen Tinguelys deutlich mehr steckt, als man bei dem Knopfdruck, der eine wackelnde Maschine im Museum bedient, vielleicht vermutet. «Jean Tinguely – Motor der Kunst» ist das Ergebnis meiner Auseinandersetzung mit dem reichen Quellschatz im Archiv des Museum

Tinguely, einer langjährigen Beschäftigung mit Tinguelys Werk und der Spurensuche in dem ereignisreichen Leben dieses bedeutenden und einflussreichen Künstlers. Für meine Recherchen und die Sichtung des umfangreichen Bildmaterials im Archiv des Museum Tinguely war mir Claire Beltz-Wüest mit ihrem Fachwissen und ihrer stetigen Hilfsbereitschaft von unschätzbarem Wert. Einen direkten Zugang zu Tinguelys Maschinen und zum Umgang mit ihnen verdanke ich Jean-Marc Gaillard, dem langjährigen Konservator am Museum Tinguely und Experten für alle technischen Belange der kinetischen Kunst. Der Direktor des Museum Tinguely Roland Wetzler und der Vizedirektor Andres Pardey boten mir die Möglichkeit, meine Recherchen zu intensivieren und im Archiv zu arbeiten. Das ganze Team des Museums hat sich immer wieder für das Projekt interessiert, mir Mut gemacht und mich unterstützt. Dafür bedanke ich mich herzlich. Die Christoph Merian Stiftung hat die Erstausgabe mit einem namhaften Beitrag ermöglicht, und auch die Freiwillige Akademische Gesellschaft hat das Projekt grosszügig unterstützt. Der Christoph Merian Verlag, namentlich Oliver Bolanz und Claus Donau, hat sich stets für das Buch eingesetzt, ist mir beigestanden und hat mich, falls notwendig, sanft an meine Pflichten erinnert. Die Lektorin Nana Badenberger hat mein Manuskript nicht nur gelesen und korrigiert, sondern mit Sorgfalt, Umsicht und Können fachkundig bearbeitet. Dem Grafiker Thomas Dillier ist es gelungen, das überwältigende Bildmaterial zu straffen und zu ordnen und in einer sorgfältig gestalteten Publikation zusammenzufassen. Erste Diskussionen mit dem Arbeitskollegen und Freund Heinz Stahlhut rund um eine Publikation zu Jean Tinguely liegen viele Jahre zurück. Es freut mich deshalb ausserordentlich, dass er das Vorwort beigesteuert hat. Meinem Vater Christian Müller, Christoph Bauer und meiner Mutter Nancy Müller-Zivy gebührt ebenfalls herzlicher Dank, sie sind mir mit Engagement und akribischem Sachverstand tatkräftig zur Seite gestanden. Auch meiner Ehefrau, meinen Kindern, meinen Brüdern und allen Freunden und Bekannten, die ich mit meiner Passion für Tinguely immer wieder aufs Neue angegangen bin, sei von Herzen gedankt.

Basel, im Sommer 2024

1968

HANNIBAL II



Jean Tinguely,
«Hannibal II»,
1968, Siebdruck,
40 × 60 cm,
Museum Tinguely,
Basel.

Die Feldherren-Maschine

Auf Schienen rollt «Hannibal II» gemächlich vor und zurück, gestossen respektive gezogen von einer langen, geschwungenen Holzlatte. Der Ablauf erinnert stark an die beiden «Chars», die (Kriegs-)Wagen, die Tinguely 1964 so wirkungsvoll in seine «Heureka» eingebaut hat. Im Gegensatz zu diesen und den anderen kleineren «Chars» ist «Hannibal II» eine gewaltige und gewalttätige Maschine, ein Ungeheuer von einer Maschinenskulptur. Er hat allerdings einen nahen Verwandten, den ersten Sprössling der Familie: «Hannibal I», den Tinguely bereits 1963 in der Dwan Gallery zur Schau stellt und den dann zwei Jahre später sein Freund Robert Rauschenberg erwirbt. «Hannibal I» ist noch ganz ein Kind der von Amerika inspirierten Schrott-Phase Tinguelys, eine Assemblage, die stilistisch sehr gut in das Entstehungsjahr und die Zeit in Los Angeles passt. Doch erweckt auch dieser ältere Hannibal einen kriechenden, tierähnlichen Eindruck. Darin gleicht ihm «Hannibal II», der jedoch im Emmental, im Garten von Bernhard Luginbühl, und nicht in den Lagerhallen Kaliforniens entstanden sein soll.