

DER FREITOD DER SKULPTUR

EINE INSZENIERUNG JEAN TINGUELYS

Sandra Beate Reimann

«Machine Tries to Die for Its Art» titelte die New York Times am Tag nach Jean Tinguelys Aufführung von *Homage to New York*.¹ Mit seiner Zerstörungsaktion vom 17. März 1960 im Sculpture Garden des Museum of Modern Art, New York, dem ersten auto-destruktiven Kunstwerk, schrieb sich Jean Tinguely (1925–1991) in die Annalen der Kunstgeschichte ein. Seine radikale Aktion sicherte ihm über Nacht internationale Bekanntheit.

Die selbstzerstörerische Maschine *Homage to New York* bildete den Höhepunkt des sich rasant entwickelnden Frühwerks des Schweizer Künstlers, das – um die Situierung der Aktion verstehen zu können – hier anhand ausgewählter Stationen kurz skizziert werden soll: Nachdem Tinguely Ende des Jahres 1952 mit seiner Ehefrau, der Künstlerin Eva Aeppli, von Basel nach Paris gezogen war, begann er 1953 seine ersten mechanischen Reliefs und Skulpturen zu bauen, die er im folgenden Jahr in einer Einzelausstellung in der dortigen Galerie Arnaud präsentieren konnte. Im Jahr darauf entstanden die *Reliefs méta-mecaniques sonores I und II*, seine ersten Kunstwerke, die explizit klangerzeugende Elemente umfassten.² In der für die Entwicklung der kinetischen Kunst wegweisenden Ausstellung *Le Mouvement* in der Pariser Galerie Denise René präsentierte Tinguely 1955 neben den aus Drahtzahnrädern bestehenden *Sculptures méta-mecaniques* erste *Volume virtuelles* sowie eine erste Zeichenmaschine, die *Machine à dessiner*.³ Tinguely avancierte innerhalb kürzester Zeit zu einem der Hauptprotagonisten der kinetischen Kunst.⁴

In den folgenden Jahren führte Tinguely seinen kinetischen Ansatz fort. Er realisierte Gemeinschaftsarbeiten mit Yves Klein und knüpfte, unter anderem vermittelt durch diesen, Kontakte zu Künstlern und Galerien im Rheinland. Ab 1958 stand er im Austausch mit den ZERO-Künstlern Heinz Mack und Otto Piene, die zu dieser Zeit an Lichtobjekten arbeiteten und ihrerseits von Tinguely angeregt wurden, ihre Werke zu motorisieren.⁵

Seine Idee der Zeichenmaschine, wie der Künstler sie in der Ausstellung *Le Mouvement* präsentiert hatte, entwickelte er weiter zur Gruppe der *Méta-Matics*. Mit der gleichnamigen Ausstellung in der Galerie Iris Clert, die auch einen Wettbewerb um die beste Maschinenzeichnung umfasste und grosse Besucher:innenzahlen erzielte, sowie der Präsentation seiner *Méta-Matic No. 17* während der *Biennale de Paris* sorgte er im Jahr 1959 in der französischen Hauptstadt für Furore.⁶

Im Januar 1960 reiste Tinguely für eine Einzelausstellung seiner Werke in der Galerie Staempfli nach New York. Bereits während der Überfahrt mit dem Schiff, so berichtete der Künstler Calvin Tomkins, reifte seine Idee, eine grosse, sich selbstzerstörende Maschinenskulptur zu konstruieren, gewidmet der Stadt New York.⁷ Nachdem er sich in den Kopf gesetzt hatte, dass diese Aktion im Museum of Modern Art stattzufinden habe, konnte er tatsächlich in mehreren Anläufen den damaligen Kurator für Malerei und Skulptur, Peter Selz, und Alfred H. Barr, der zu dieser Zeit als Advisory Director fungierte, von seiner Idee überzeugen.⁸ Im Laufe von drei Wochen baute Tinguely mit Unterstützung insbesondere von Billy Klüver die Maschine, die unter dem Titel *Homage to New York: a self-constructing and self-destroying work of art* am 17. März 1960 vor mehreren hundert geladenen Gästen bei Dunkelheit im Skulpturengarten der Kunstinstitution ihren Auftritt hatte.

Vor dem Hintergrund der hier schlaglichtartig skizzierten Werkentwicklung erscheint *Homage to New York* als Klimax und logischer Endpunkt der kinetischen Kunst Tinguelys. Ist es der Freitod der Skulptur, den der Künstler an diesem an Renommee und Symbolträchtigkeit kaum zu übertreffenden und formal modernistischen Ort inszeniert? Die Betrachtung von Tinguelys frühem kinetischen Werk führt zu der Frage nach dem Zusammenhang zwischen der Entgrenzung der Skulptur durch die physische Bewegung des Objekts und der Destruktion.

Die Geschichte der Skulptur in der Moderne wurde vielfach als ein sukzessives Erweiterungs- und Auflösungsphänomen begriffen. Von Rosalind E. Krauss' kanonischen *Passages in Modern Sculpture* (1977) über Alex Potts' *The Sculptural Imagination* (2000) bis hin zu *Plastizität* von Dietmar Rübel (2012) wurden Ausweitungen und Überschreitungen der Gattung bis hin zur «Liquidierung des Plastischen» beschrieben.⁹ Ungeachtet der zwischen Form- und Materialästhetik breit gefächerten methodischen Ansätze haben die genannten Darstellungen gemeinsam, dass sie die Entwicklung unter jeweils verschiedenen Formen von Prozessualisierungen der Skulptur zu fassen suchen. Darunter befinden sich auf der einen Seite rezeptionsästhetische Ansätze: Hier rücken spezifische Oberflächengestaltungen und Präsentationspraktiken in den Mittelpunkt, die mittels Lichtreflexen Bewegung und stoffliche Auflösung inszenieren,¹⁰ sowie phänomenologische Ansätze, meist mit Bezug auf Maurice Merleau-Ponty, welche die leibliche und peripatetische Wahrnehmung der Objekte als Ausgangspunkt nehmen, um dessen vermeintlich vom Subjekt unabhängigen Status im Allgemeinen zu hinterfragen.¹¹ Auf der anderen Seite wurde das Prozessural-Werden der Skulptur anhand einer zunehmenden Verwendung liquider, elastischer und amorpher Materialien beschrieben, die aufgrund ihrer dynamischen Eigenschaften zu eigenständigen Akteuren des Plastischen aufsteigen.¹² Die gemeinsame Stossrichtung der verschiedenen skulpturalen Praktiken ist dabei zu Beginn der Moderne die Überwindung der an Statik und Dauer orientierten Skulptur neoklassischer Prägung und in der Folge im fortschreitenden 20. Jahrhundert die Überwindung der Autonomie und des Objektcharakters der modernistischen Skulptur.

Erstaunlicherweise fand die Prozessualisierung und Gefährdung des Objekts durch die physische Bewegung nur wenig Beachtung. Vielfach ist die kinetische Skulptur in den Überblicksdarstellungen marginalisiert.¹³ Eine Ausnahme bildet Krauss' Monografie:

In ihrer Verteidigung der «theatralen» Skulptur gegenüber der Kritik Michael Frieds versteht sie bereits die kinetischen Plastiken Alexander Calders, László Moholy-Nagys und auch Tinguelys als performative Akteure.¹⁴ Fokussierend auf die Relation von Kunstwerk und Betrachtenden entgeht ihr jedoch das werkinhärente radikale Potential von *Homage to New York* und früheren kinetischen Arbeiten. Ausführlich hat sich einzig Jack Burnham in *Beyond Modern Sculpture* mit der Kunstströmung, die er primär technisch und kybernetisch denkt, befasst.¹⁵ Die kinetische Kunst wird von Burnham dabei als Schritt hin zu systemtheoretischen Vorstellungen von Skulptur beschrieben.¹⁶ Insgesamt bleibt zu konstatieren: Der vergleichsweise frühe Beitrag der kinetischen Skulptur Tinguelys zur Erweiterung und Überschreitung des modernistischen Verständnisses des Mediums wird in der Skulpturgeschichtsschreibung bislang nicht hinreichend gewürdigt. Im Rahmen der in Abgrenzung zu den kinetischen Werken der Avantgarde (Duchamp, Gabo, Moholy-Nagy) als zweite Welle der kinetischen Kunst bezeichneten Strömung mit Ausgangspunkt in der Ausstellung *Le Mouvement* 1955 in der Galerie Denise René nehmen Werke Tinguelys im Hinblick auf ein kritisches Potential eine Sonderposition ein. Gegenüber jenen kinetischen Positionen, die auf optische Effekte zielen, oder den präzisen und zumindest potenziell auf unendliche Wiederholungen basierenden Arbeiten, die sich als kinetische Kunst im engeren Sinne bezeichnen liessen, schliesst dieser Beitrag an ein weiteres Verständnis von kinetischer Kunst an, wie es beispielsweise 1968 von Guy Brett in *Kinetic Art. A language of movement* vertreten wurde¹⁷ und für das Tinguelys Position ein frühes Beispiel ist.

Die Sprengkraft, welche die kinetischen Werke gegenüber dem tradierten Skulpturenbegriff mit sich bringen, war bis dato kaum Teil der Reflexion über dieses Medium. Im Folgenden möchte ich daher zunächst die auto-destruktive Aktion *Homage to New York* zum Ausgangspunkt nehmen, um das Verhältnis

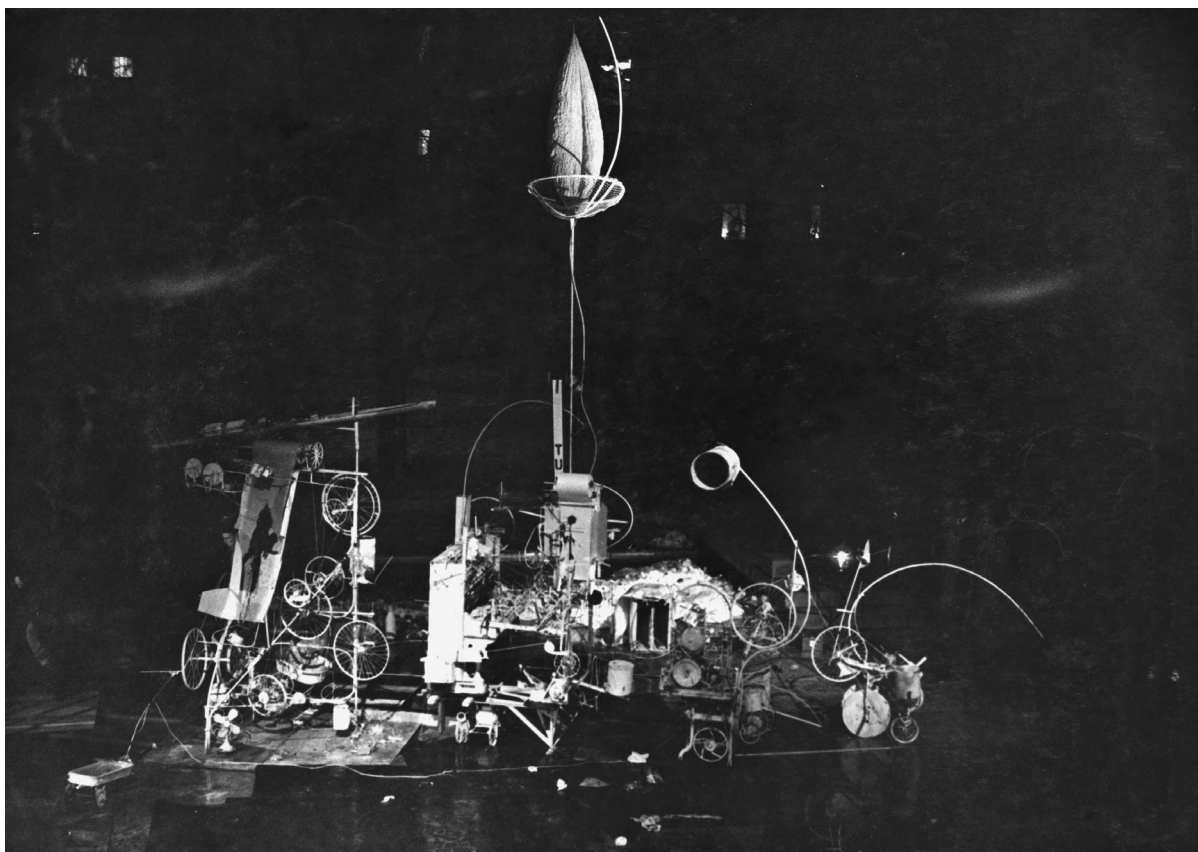


Abb. 1 Jean Tinguely, *Homage to New York*, Museum of Modern Art, New York, 17. März 1960

von Bewegung und Zerstörung im Werk Jean Tinguelys zu untersuchen. Die Entwicklung dieser Verbindung steht im zweiten Teil mit der Betrachtung einer kinetischen Drahtskulptur und frühen Skizzen des Künstlers im Vordergrund. Es wird gezeigt, dass hier die Kinetik Tinguelys zur Zerstörung des skulpturalen Objekts im buchstäblichen wie übertragenden Sinne führt und zugleich den Skulpturenbegriff erweitert. Dies geschieht im Hinblick auf erstens ein alle Sinne umgreifendes Erlebnis, zweitens auf das Verhältnis von Kunstwerk und Betrachtenden und drittens auf eine materielle Unbeständigkeit – in anderen Worten auf das Ephemere. Aufbauend auf vorangegangene Bestrebungen und Positionen in der modernen Skulptur spitzte Tinguely die Entwicklung hin zu einer «Entmaterialisierung» radikal zu und realisierte mit *Homage to New York* ausserordentlich früh ein Werk, dass nicht nur vielen der Prozessualisierungsbewegungen der 1960er Jahre vorrausgeht, sondern zudem werk- und rezeptionstheoretische Ansätze miteinander verbindet.

Homage to New York – «a tentative of synthesis of plastic arts»

Für den Bau seiner Maschine hatte Tinguely die Erlaubnis erhalten, den Buckminster-Fuller-Dom im Garten

des Museum of Modern Art zu nutzen. Dort konstruierte er, mit Unterstützung vor allem durch den Ingenieur Billy Klüver, die Skulptur.¹⁸ Klüvers kurz nach dem Ereignis verfasster Bericht ist die wichtigste Quelle zur Konstruktion und zum Ablauf des Ereignisses, von dem leider keine durchgängige Filmdokumentation existiert.¹⁹ Bei der innerhalb von drei Wochen gebauten Maschine handelte es sich um eine komplexe, mechanische Konstruktion, die mit 15 Motoren ausgestattet war. Sie wurde über ein Getriebe von 80 Kinderwagen- und Fahrrad-rädern sowie Transmissionsriemen in Bewegung gesetzt. Für das 7 Meter lange und 8 Meter hohe Werk verwendete Tinguely gebrauchte Objekte, die er hauptsächlich bei Schrotthändlern und auf den Müllplätzen in Newark sammelte.²⁰ Die Arbeit (Abb. 1) umfasste zwei *Méta-Matic*-Malmaschinen, wobei ein Ventilator das bemalte Papierband in Richtung des Publikums wehen sollte, und zwei sich abrollende Spruchbänder, die auf die Lichtreklame am Times Square Bezug nahmen. Ein Klavier und ein altes, Holzverkleidetes Radio, das auf einen lokalen Nachrichtensender eingestellt und entzweit gesägt werden sollte, sowie zahlreiche Töpfe, Blechanister, eine Waschmaschinentrommel, eine Babywanne, eine Glocke und eine Adressiermaschine wurden zur Klangerzeugung genutzt. Hinzu kam ein orangefarbener Wetterballon, der mit Gas aufgeblasen und zum

Platzen gebracht werden sollte. Als weitere Provokationen hatte der Künstler ein gelbes Rauchsignal organisiert. Klüver besorgte Chemikalien, die Rauch erzeugen und andere, die einen penetranten Gestank verbreiten sollten.²¹ Auch ein Schaumfeuerlöscher sollte im Laufe der Aktion ausgelöst werden. Zusätzlich baute Tinguely noch zwei kleinere Wagen, die je von einem eigenen Motor angetrieben wurden: Eines umfasste eine grosse Hupe und sollte sich Richtung Publikum bewegen, ein anderes Gefährt, das sogenannte *Suicide Carriage*, war dazu bestimmt, in das Wasserbassin des Sculpture Gardens zu stürzen.²² Es war vorgesehen, alles mit einer Kerze und Benzin in Brand zu setzen. Zusätzlich war die Konstruktion auf Scharnieren montiert, die unter Strom gesetzt durchschmelzen sollten. Die ganze Maschinen-skulptur sollte so nach etwa 30 Minuten zusammenbrechen. Tinguely hatte andere Kunstschaaffende gebeten, einen Werkbeitrag zur Maschine zu leisten, aber nur Robert Rauschenberg kam dieser Aufforderung nach und brachte eine Münzenschleuder ein.²³ Alles wurde zum Schluss weiss gestrichen und damit zu einer Einheit gefasst.²⁴ Einzig der orangene Wetterballon hob sich farblich davon ab.

Der zeitliche Ablauf der einzelnen Komponenten der Aktion war durchdacht und choreografiert. Auf dem Karton einer Schachtel fasste Tinguely die Reihenfolge mit Minutenangaben zusammen:

0 [min] 1. PIANO & Text / 3 [min] 2. Meta No. 1
Venti[lateur] / 6 [min] 3. RADIO / 10 [min]
4. Text HORIZ[ontal] & Meta 2 / 14 [min] 5.
AdressograPF / [unleserlich 18 oder 20 min] 6.
Extinteur et CLOCHE et CHAR / 23 [min] 7.
PETIT WAGON / 27 [min] 8. PIANO²⁵

Die Steuerung funktionierte über Relais mit Zeitzündern. Einmal in Gang gesetzt sollte der Prozess mechanisch und elektrisch selbständig ablaufen, ohne die Notwendigkeit weiterer Eingriffe – so zumindest der Plan.

Nachdem Tinguely das Publikum eine Stunde warten liess, weil der Aufbau noch nicht beendet war, entfaltete sich das Spektakel. Vieles lief nicht wie vorgesehen: Einige Teile waren beim Transport beschädigt worden, manches wurde nicht richtig wieder zusammengesetzt. So liefen die Spruchbänder verkehrt herum, Transmissionsriemen sprangen von den Rädern, die Gasflasche, die den Wetterballon zum Platzen bringen sollte, war nicht ausreichend gefüllt, der Motor des *Suicide Carriages* war zu schwach und das Gefährt schaffte es nicht bis zum Bassin. Auch die Flaschen mit den stinkenden Flüssigkeiten fielen nicht herunter. Die Metallscharniere schmolzen zwar durch, aber das führte mehr zu einem Zusammensacken, als zu einem Auseinanderbrechen der Konstruktion. Planmässig hingegen setzte sich das Werk in Brand – ganz zum Erstaunen der Museumsleitung und des Kurators, die darüber nicht in Kenntnis gesetzt worden waren.²⁶ Nachdem Tinguely und Klüver unbegründeter Weise Angst bekamen, dass ein Feuerlöscher explodieren könnte, beschlossen sie einzugreifen und instruierten die Feuerwehrmänner, den Brand zu löschen.

Die Maschine war nicht nur ein visuelles Spektakel. Tinguely richtete sich mit dieser Aktion, mit ihren klanglichen und olfaktorischen Elementen, mit Feuer und Rauch, an alle Sinne. Diesen Ansatz hatte er bereits mit seiner automobilen *Méta-Matic No. 17* (1959) verfolgt. Bei dieser auf der ersten *Biennale de Paris* (1959) gezeigten Arbeit sammelte der Künstler solange die Abgase des Benzinmotors der Zeichenmaschine, vermischt mit Maiglöckchenduft, bis der Ballon mit ohrenbetäubenden Knall platzte (Abb. 2).²⁷ Auch andere Elemente hatte Tinguely bereits in früheren Werken verwendet oder bei Aktionen erprobt. Die Klangerzeugung mittels als Schlegel verwendeten Schrauben und Metallstangen, die auf gefundene Objekte wie Töpfe, Dosen und Kanister als Resonanzkörper schlagen, datiert zurück zu seinen *Reliefs méta-matique sonore* von 1955. Auch das ins Publikum schießende Papier fand bei seiner



Abb. 2 Jean Tinguely, *Méta-Matic No. 17*,
Biennale de Paris, 1959

Lecture *Art, Machines, and Motion* (12. November 1959) im ICA in London 1959 bereits Verwendung. Die dortige mit Fahrrädern versehene Konstruktion funktionierte in dieser Hinsicht deutlich besser als der Versuch in New York, das Papier über einen Ventilator ins Publikum wehen zu lassen. Tinguely führte so mit *Homage to New York* zahlreiche Elemente und ästhetische Konzepte des Frühwerks mit neuen Ideen in einer einzigen, grossen Maschine zusammen.²⁸

Mit den bewussten Attacken auf das Publikum, sei es klanglicher und olfaktorischer Art oder in Form des in die Zuschauer:innenmenge gesteuerten Wägelchens, knüpfte der Künstler an seine Aktionen aus dem Jahr 1959 an: darunter die Simultanlesung während der Eröffnung seiner Ausstellung in der Galerie Schmela (30. Januar 1959), die *Méta-Matic No. 17* mit dem platzen Ballon (Oktober 1959) und die eben erwähnte ICA Lecture (12. November 1959), bei der nicht nur das Papier ins Publikum flog, sondern Tinguely auch simultan und dadurch unverständlich zu einer Tonbandaufnahme vortrug.²⁹ Für das gedruckte Programm von *Homage to New York* lieferte, neben Peter Selz, Alfred H. Barr Jr., Pontus Hultén und Dore Ashton, auch Richard Huelsenbeck einen kurzen Text:

[...] Es gibt zwei Arten von Kunst, wenn wir den Begriff überhaupt verwenden mögen: «klassizistische» Kunst, die auf Tradition beruht, und Dada-Kunst, die auf den Effekten des Schocks beruht. Ich würde Tinguely als einen Meta-Dadaisten bezeichnen, weil seine

Maschinen nicht nur traditionelle Konzepte auf den Kopf stellen, sondern auch die alte Liebe des Dada für Bewegung umsetzen.³⁰

Tinguely hatte Huelsenbeck in New York getroffen, ebenso wie Marcel Duchamp, der für das Programm ein Lautgedicht über den «suisscside métallique» verfasste.³¹ *Homage to New York* war jedoch nicht nur eine Attacke gegenüber dem Publikum. Tinguely stellte fest, dass sich das Publikum heute nicht mehr schockieren lasse:

[...] all diejenigen, die mit dem Dada verglichen wurden, produzieren nicht mehr die gleichen Effekte, und das ist nicht so, weil sich vielleicht die Mittel selbst derart verändert haben, es sind sie, die sich komplett verändert haben, und der Schock ist sehr viel weniger groß als früher, vor 100 oder 50 Jahren, damals war es noch ein beachtlicher Schock, aber es ist ein Schock, der immer schon die Bürgerlichen schockierte, während heute – der Bürgerliche ist wahrscheinlich nicht – er ist daran gewöhnt, sich monströse Leinwände, wie die Leinwände Pollocks einzuverleiben. [...].³²

Viel mehr noch als eine neo-dadaistische Attacke auf das Publikum stellte die Aktion, in der Tinguely seine Maschinenskulptur fast schon buchstäblich in Schall und Rauch aufgehen liess, wesentlich radikaler als



Abb. 3 Jean Tinguely, *Machine à détruire les sculptures*, Galerie de 4 Saison, 1960

zuvor einen auf Autonomie und Dauerhaftigkeit fusenden Skulpturbegriff in Frage. Situieret im Museum of Modern Art, dem Tempel der modernen Kunst, im von Philip Johnson entworfenen und im Jahr 1953 neu eröffneten, fast schon als maximal modernistisch zu bezeichnenden *Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden* und positioniert zwischen den dort auf Sockeln präsentierten modernen Skulpturen, wird die Aktion auch unweigerlich als Kritik an der Institution des Museums und einer spezifisch modernistischen Präsentationsweise von Skulptur lesbar.³³ Oder in den Worten Tinguelys formuliert:

[...] es war das Gegenteil der Kathedralen, es war das Gegenteil der Wolkenkratzer, die uns umgeben, es war das Gegenteil der Idee des Museums, [...] es war das Gegenteil, dessen was man tut, wenn man eine Skulptur auf einen Sockel stellt.³⁴

Diese Attacke gegenüber einer traditionellen Vorstellung von Skulptur wollte Tinguely auch buchstäblich umsetzen. Klüver berichtete, dass Tinguely eine (Statue der) Jungfrau Maria vorsah, die zersägt werden sollte.³⁵ Es ist unbekannt, warum dieser skulpturenstürmerische Akt im Rahmen von *Homage to New York* nicht zustande kam. Tinguely setzte das Vorhaben jedoch wenig später im Mai 1960 mit der heute nicht mehr erhaltenen *Machine à détruire les sculptures* um (Abb. 3). Bei dieser Arbeit wurde ein «Gipsrelief mit klassischem Motiv von einem Fuchsschwanz langsam quietschend entzweigesägt»³⁶. Tinguely nutzte das historische, stilisierte Relief mit figürlicher Darstellung von unbekannter Herkunft, das sich schon einige Zeit auf dem Gelände

seines Ateliers in der Impasse Ronsin befand,³⁷ für ein sehr buchstäbliches Statement gegenüber der traditionellen Bildhauerei. Zugleich offerierte er mit den in der Galerie gezeigten Werken *Cyclograveur* und *Machine à faire des sculptures*, interaktive Arbeiten, die die Grenze zwischen Objekt und Betrachtenden überschritten, und erprobte mit dem Umzug *Le Transport*, bei dem die Skulpturen vom Atelier in die Galerie des 4 Saison gebracht wurden, alternative Präsentationsformate jenseits des Galerieraums und der Institution des Museums, welche die Verbindung von Kunst und Leben zum Ziel hatten.

Verbindung von Bewegung und Zerstörung in frühen kinetischen Werken des Künstlers

This machine, it's a – it's a *merveilleuse* thing. It's a machine – does make a *spectacle*. It's a sculpture, it's a picture – make picture, makes sounds, it's a *componist* – *componist* – it's a – it's good, a *componist*. It's a, *poète*, it's a declaration, it's a – this machine is a situation and this machine does make – it's a *tentative* of *synthesis* of plastic arts. It's a – machine does have different qualities. This qualities, some *egal* – I think so – *egal* of the life. It's a better life. And auto-destruction – the factor of auto-destruction is a *naturel* factor. I think this is impossible make this machine *sans*, – without – without destruction. Auto-destruction is necessary, because this machine is a *grandios spectacle*. I think so – I will.



Abb. 4–5 Jean Tinguely, *Méta-Herbin No. 1*, 1955, Meta-mechanische Skulptur mit sechs Rädern und sieben beweglichen Elementen, von Hand angetrieben (Grammophonmotor, ursprünglich Uhrwerk), Eisen, zum Teil bemalt, 127 × 48 × 45 cm, Kunstmuseum Basel, Geschenk des Künstlers 1975, Inv. G 1976.30

This machine life very *intensive* – must life very *intensive*. And this intensive life of this machine is the cause of the auto-destruction. And when this machine life very long, then it's no a good spectacle.³⁸ [sic!]

In gebrochenem Englisch erklärte Tinguely noch während der Konstruktion von *Homage to New York* seine geplante Aktion vor der Kamera von Robert Breer. Er betonte nicht nur den die Künste und Sinne umgreifenden Ansatz, sondern auch die Eigenaktivität des Kunstwerks und dessen auto-destruktiven Charakter. Die Aktion selbst verstand er als Statement.

Den Begriff der «Auto-Destruktion» hatte Tinguely von Gustav Metzger übernommen. Im November 1959 hielt sich Tinguely für seine Ausstellung in der Kaplan Gallery in London auf. Wenige Tage vor Tinguelys *Lecture Art, Machines, and Motion* vom 12. November 1959 hatte Metzger am 4. November sein Manifest zur auto-destruktiven Kunst veröffentlicht.³⁹ Metzger kannte auch Daniel Spoerri, einen der engsten Freunde Tinguelys, und sass, wie auf Fotografien zu sehen ist, unter den Zuschauer:innen während des Vortrags.⁴⁰ Tinguely eignete sich Metzgers Begriff an, jedoch unter Vernachlässigung des damit verbundenen Konzepts. Metzger war im Gegensatz zu Tinguely maschinen- und technikfeindlich und entwickelte seine Idee nicht nur vor dem Hintergrund seiner persönlichen Geschichte und der Vernichtung seiner Familie im Holocaust, sondern auch mit Blick auf die Angst vor einem Atomkrieg. Dieser gesellschaftskritische, zeithistorische Horizont ist bei *Homage to New York* – anders als bei den späteren Aktionen des Künstlers, wie *Étude pour une fin du monde No. 1* (Louisiana, 1961) und *Study for an End of the World No. 2* (Nevada, 1962) – nicht gegeben. Zerstörung und Instabilität sind für Tinguely im Unterschied zu Metzger weniger mit Tod als mit

Bewegung und Leben verbunden. Diese Vorstellung einer unauflösbaren, ursächlichen Verbindung von Bewegung und Auflösung, Entstehung und Zerstörung, Konstruktion und Dekonstruktion, Leben und Tod kann im Œuvre bis zu den frühesten kinetischen Skulpturen und Ideenskizzen des Künstlers zurückverfolgt werden.

Im Unterschied zu Alexander Calder, der zu nächst mechanische und motorisierte Skulpturen schuf, bevor er Anfang der 1930er Jahre seine ersten nur durch Berührung oder Wind bewegten *Mobiles* erfand,⁴¹ gelangte Tinguely von hängenden, statischen Drahtstrukturen zu mechanischen, motorisierten Werken.⁴² Den Ausgangspunkt stellte für Tinguely, wie auch für Calder und zahlreiche andere kinetische Künstler,⁴³ weniger die Skulptur als die Malerei dar und zwar konkret das Bestreben, diese in Bewegung zu versetzen. Bei Tinguely wird dies in der formalen Gestaltung der ab 1954 entstehenden Reliefs und Skulpturen, aber auch durch die in den Titeln enthaltenen Referenzen, wie *Méta-Malevich* oder *Méta-Kandinsky*, deutlich. Der Einsatz von Mechanik unterscheidet Tinguely dabei von den meisten seiner in *Le Mouvement* vertretenen Kollegen. Neben mehreren Gruppen von Reliefs, bei denen der Antrieb rückseitig angebracht wurde und unsichtbar bleibt, schuf Tinguely in dieser Zeit auch Reliefs und Skulpturen aus Draht, die mit zahlreichen, handgefertigten Drahtzahnradern und häufig farbig gefassten, geometrischen Formen aus Blech, teilweise auch aus Pappe, versehen waren. Damit steht in diesen Werken nicht nur das bewegte Spiel der abstrakten Formen, sondern auch der Mechanismus als solcher im Zentrum der Aufmerksamkeit. *Méta-Herbin No. 1* von 1955, das sich heute im Besitz des Kunstmuseum Basel befindet, ist eine der sogenannten *meta-mechanischen Skulpturen*, die Tinguely 1955 in der Ausstellung *Le Mouvement* präsentierte (Abb. 4–5). Die 127 Zentimeter hohe Arbeit, die ursprünglich mit einer aufziehbaren Grammophonmechanik betrieben

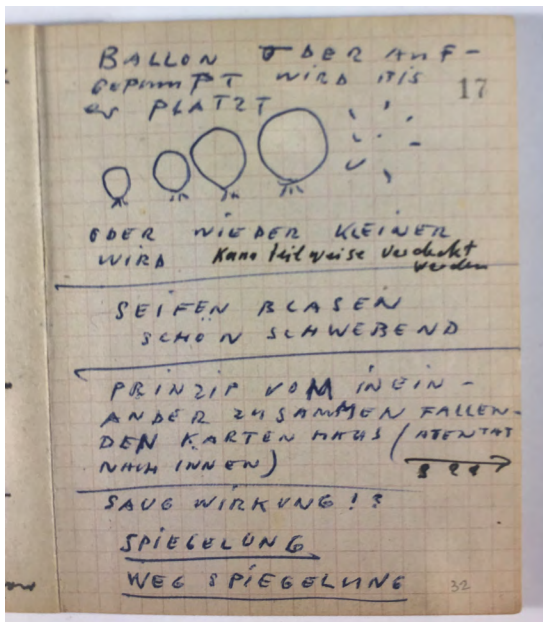


Abb. 6 Jean Tinguely, Notizbuch, 1954, Kugelschreiber auf kariertem Papier, Niki Charitable Art Foundation

wurde,⁴⁴ umfasst auf einem Gerüst aus Metallstangen ein Getriebe aus sechs Drahtzahnradern, welche die dreieckigen, viereckigen und kreisförmigen Formen in den Farben Gelb, Rot, Blau, Weiss und Schwarz drehen. Mit den unterschiedlich grossen und in unterschiedlichen Winkeln zueinander platzierten Zahnradern beeinflusste der Künstler die jeweilige Drehgeschwindigkeit und die Richtung der Bewegung. Dass die Mechanik nicht nur funktionaler Antrieb ist, sondern integraler Bestandteil der Komposition, verdeutlichte Tinguely zusätzlich, indem das grösste Zahnrad eine halbkreisförmige rote Form trägt.

Eine historische Filmaufnahme von Robert Breer und Pontus Hultén aus der Galerie Denise René zeigt die Arbeit in Bewegung. Besonders gut lässt sich an dem oben angebrachten spitzen Dreieck beobachten, wie sich die Form – aus der statischen Betrachtungsperspektive gesehen – verkürzt, kurz verschwindet und wiederauftaucht – jetzt aber spiegelverkehrt. Dabei hat sie scheinbar plötzlich ihre Farbe von Gelb zu Schwarz gewechselt. Die kontinuierliche Veränderung der Formen und der gesamten Komposition der Skulptur potenziert Tinguely durch eine unterschiedliche, kontrastierende Bemalung der Vorder- und Rückseiten der Formen.⁴⁵ Dadurch entstand eine Skulptur, die nicht an und für sich besteht, vielmehr durch beständige Transformation gekennzeichnet ist. Die Filmaufnahme zeigt auch, dass die Bewegung nicht gleichmässig und stetig verlief, sondern eher zockelnd und ruckelnd. Da zwischen den einzelnen Drahtzähnen viel Spiel ist, kam kein reibungsloser Ablauf zustande. Die ausserordentlich einfache Mechanik

mit den deutlich als handgefertigt erkennbaren Zahnradern ist im technischen Sinne äusserst unpräzise. Diese Art der Fertigung öffnet den Bewegungsablauf gegenüber zufälligen Einflüssen oder – anders formuliert – gesteht der Maschine ein gewisses Eigenleben zu. Die Komposition wird dadurch unvorhersehbar, sie birgt potenziell unzählige Formkombinationen und die einzelnen Teile treten in immer neue Konstellationen zueinander. Das heisst, aufgrund der werkkonstituierenden Bewegung ist zum einen die Skulptur einer beständigen Transformation unterworfen und zum anderen wird das Objekt selbst zu einem gewissen Grad zum Akteur dieser Transformation. Gelegentlich bleiben die Zahnräder auch kurz hängen. Mit der Fragilität der Maschine und ihrer Anfälligkeit gegenüber Störungen wird auch die Begrenztheit ihrer Lebensdauer vermittelt. Das Werk ist, mit seinen dünnen, potenziell brechenden Drahtzähnen ständig vom Versagen, gar von der eigenen selbstinduzierten Zerstörung bedroht.⁴⁶

Die frühen Notizbücher – sie werden auf 1954 datiert – zeigen, dass der Künstler bereits früh mit dem Gedanken spielte, ephemere Elemente, Pyrotechnik und Zerstörung in Form von platzenden Ballons, Rauch und Knallen in seine Kunst zu integrieren (Abb. 6). Noch in Basel, also vor 1954, experimentierte Tinguely damit, Objekte in Rotation zu versetzen. Er studierte

den Entmaterialisierungseffekt, der entsteht, wenn Gegenstände mit hoher Geschwindigkeit zum Rotieren gebracht werden. In seiner Baseler Wohnung hingte Tinguely

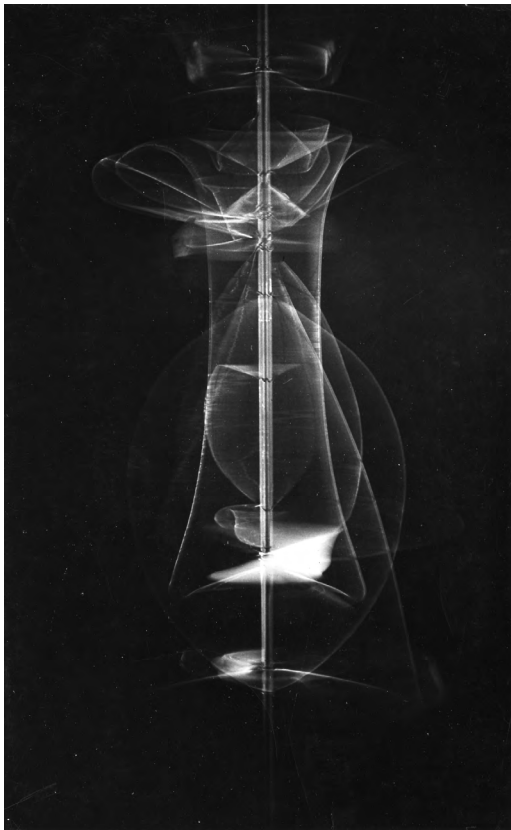


Abb. 7 Fotografie von Jean Tinguelys, *Volume Virtuel No. 1* (*Constante indéterminée*), 1955, 17 x 10,5 cm

eine Tür an die Decke und montierte einen schnellen Motor daran mit der Achse durch die Tür. An die Achse konnten Gegenstände gehängt werden, Gemälde, Plastiken, eine Handtasche, ein Stuhl. Durch die hohe Rotationsgeschwindigkeit wurden sie entmaterialisiert, verloren ihren ursprünglichen Charakter, bekamen einen anderen, bis sie in Fetzen flogen.⁴⁷

Von Beginn an – das zeigen die frühen Drahtarbeiten ebenso wie solche Experimente – war Tinguelys künstlerisches Interesse an Kinetik mit dem Moment der Zerstörung verbunden. Bereits hier überschritt er die zwar bewegliche, aber dauerhafte Existenz des kinetischen Objekts (im engeren Sinne), die durchaus auch Tinguelys Werke kennzeichnen, wie etwa seine frühen, an abstrakter Malerei orientierten Reliefs (zum Beispiel *Méta-Malevich*, 1954).

Die Verlagerung der Bewegung als Bedingung der Skulptur von Betrachter:innen (tastendes Auge, Mobilität im Raum) zum Objekt bereitete den Weg nicht nur zur optischen Entmaterialisierung, sondern führte bis hin zur physischen Zerstörung. Damit zielt Tinguelys Werk jedoch nicht auf einen teleologischen Endpunkt, sondern auf ein umfassenderes Verständnis des Skulpturalen. Die Bewegung ist dabei immer dialektisch gedacht, zugleich destrukturierend wie konstituierend. In den *Volumes virtuelles* (ab 1955), die an Naum Gabos *Kinetic Construction (Standing Wave)*

(1919–1920) erinnern, nutzte Tinguely die Rotation noch, um einen Körper im Raum als Volumen, eine klassische skulpturale Beschreibungskategorie, entstehen zu lassen (Abb. 7). In späteren Arbeiten wie *Méta-Matic No. 17* und *Homage to New York* wurde die Aktivierung zur Erzeugung eines sinnlichen, ephemeren Ereignisses genutzt, und damit wurden neue und für die Entwicklung in der Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wichtige Kategorien des Skulpturalen wie Klang, Geruch, Interaktivität, Theatralität, Ereignishaftigkeit oder das Ephemere folgenreich vertreten.

Die über Bewegung vermittelte Dialektik zwischen Zerstörung und Konstitution liegt im Zentrum dieses Verständnisses von Skulptur. Vergleichsweise zurückhaltend inszeniert Tinguely dies in den frühen Drahtarbeiten durch das Zerfallen der feststehenden Gestalt des Objekts in der Bewegung, dann aber als fulminante Darbietung des Freitods der Maschinenskulptur in *Homage to New York*. Die bewusste Platzierung dieser Aktion im Skulpturengarten des Museum of Modern Art lässt sich darüber hinaus als vierfaches Statement gegenüber der Institution des Museums, der modernen Skulptur und ihrer Präsentationsform wie auch der modernistischen Ästhetik verstehen.

- 1 Canaday, John, «Machine Tries to Die for Its Art», in: *The New York Times*, 18.3.1960, S. 1.
- 2 Zum Frühwerk Jean Tinguelys siehe: *Jean Le Jeune. Jean Tinguelys politische und künstlerische Basler Lehrjahre und das Frühwerk bis 1959*, Ausst.-Kat. Museum Jean Tinguely, Basel 2002–2003, Bern 2002.
- 3 Zur Ausstellung *Le Mouvement* siehe: *Le Mouvement. Vom Kino zur Kinetik*, Ausst.-Kat. Museum Tinguely, Basel 2010, Heidelberg 2010 und «1955b. The «Le mouvement» show at the Galerie Denise René launches kineticism», in: Foster, Hal/Krauss, Rosalind/Bois, Yve-Alain/Buchloh, Benjamin H.D., *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London 2007, S. 379–384. Die Ausstellung wurde filmisch dokumentiert: Breer, Robert/Hultén, Pontus, *Le Mouvement*, 15', s/w, ohne Ton, Archiv Museum Tinguely, Inv. Nr. V-000080, ein Ausschnitt des Films mit Tinguelys Werken ist auf der Webseite des Museum Tinguely zugänglich: <https://www.tinguely.ch/de/tinguely-sammlung-restaurierung/tinguely-biographie.html> (Zugriff am 11.8.2026).
- 4 So urteilte Roger Bordier in seinem 1955 in *Aujourd'hui. Art et architecture* veröffentlichten Artikel zur kinetischen Kunst über Tinguely: «Hier handelt es sich zweifellos um die vielversprechendste Anstrengung, um das talentierteste, im eindeutig materiellen Sinne des Wortes authentischste moderne Unternehmen, das uns bis heute bekannt ist, und zugleich auch um das freieste, poetischste, am wenigsten durch Wissenschaft und Technik bestimmte Werk. [...] Seine bewegten Bilder sind nach Calders Mobiles und im Übrigen auf einer ganz anderen Ebene die bedeutendste Realisierung im Bereich der Bewegung und des veränderbaren Werks.» Bordier, Roger, «Propositions nouvelles: le mouvement, l'œuvre transformable», in: *Aujourd'hui. Art et architecture*, März/April 1955, S. 12–17. Dt. Übers. zit. nach Bordier, Roger, «Neue Vorschläge: Die Bewegung, das veränderbare Werk», in: *Le Mouvement* 2010 (wie Anm. 3), S. 33–41, hier S. 39f.
- 5 Zell, Thekla, «DYNAMO TINGUELY. «Networking Events» im Rheinland», in: *Tinguely. Super Meta Maxi*, Ausst.-Kat. Museum Kunstpalast, Düsseldorf 2016/Stedelijk Museum, Amsterdam 2017, Köln 2016, S. 147–154, hier S. 148f. Pardey, Andres, «La Vitesse totale/Excavatrice de l'Espace», in: *Museum Tinguely Basel. Die Sammlung*, Samml.-Kat. Museum Tinguely, Basel, Heidelberg/Berlin 2012, S. 46.
- 6 Die Biografie Jean Tinguelys wurde umfassend aufgearbeitet von Dominik Müller in: *Museum Tinguely Basel* 2012 (wie Anm. 5), S. 377–469.
- 7 Tomkins, Calvin, *The Bride and the Bachelors. Five Masters of the Avant-Garde*, Harmondsworth 1976, S. 166.
- 8 Interview von Philippe Ungar-Chautard mit Peter Selz im Auftrag des Museum Tinguely, 2.8.2012, 22'05", transkribiert, 10 Seiten, Archiv Museum Tinguely, AU-000142, S. 2.
- 9 Krauss, Rosalind E., *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge/London 1977; Potts, Alex, *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven 2000; Rübel, Dietmar, *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München 2012, S. 21.
- 10 Zum Beispiel: Schallenberg, Nina, «Schockmomente. Rezeptions-ästhetische Strategien von Medardo Rosso und Constantin Brancusi», in: Reuter, Guido/Ströbele, Ursula (Hg.), *Skulptur und Zeit im 20. und 21. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2017, S. 33–48 und Gülicher, Nina, *Inszenierte Skulptur. Auguste Rodin, Medardo Rosso und Constantin Brancusi*, München 2011. Ein frühes Beispiel ist Georg Simmels Beschäftigung mit Auguste Rodin ab 1902. Vgl. hierzu: Simmel, Georg, *Philosophische Kultur. Über das Abenteurer, die Geschlechter und die Krise der Moderne* [1911], Berlin 1998, S. 151–165, hier S. 157.
- 11 Zum Beispiel: Krauss 1977 (wie Anm. 9); Potts 2000 (wie Anm. 9) und auch: Reimann, Sandra Beate, *Von der Krümmung zur Topologie. Raum im skulpturalen Œuvre von Richard Serra*, Dissertation, Universität Wien 2014.
- 12 Rübel 2012 (wie Anm. 9), S. 306f.
- 13 So etwa bei Hofmann, Werner, *Die Plastik des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1958; Read, Herbert, *Geschichte der Modernen Plastik*, München/Zürich 1966; Causey, Andrew, *Sculpture Since 1945*, Oxford/New York 1998 und Rübel 2012 (wie Anm. 9). Unübertroffen in dieser Hinsicht: Alex Potts widmet der kinetischen Skulptur einen Satz: «The designer mobiles of Calder and the elaborately dysfunctional machinery of Tinguely might momentarily have broken through the sculpture boredom barrier, but they hardly add up to a new vision of sculpture.» Potts 2000 (wie Anm. 9), S. 103. Anders bei Giedion-Welcker, Carola, *Plastik des XX. Jahrhunderts. Volumen- und Raumgestaltung*, Stuttgart 1955: Sie beobachtete in der modernen Kunst wie im Weltbild eine «Umwandlung von Statik in Dynamik, von Materie in Energie» und räumt daher den kinetischen Arbeiten Calders und Naum Gabos Platz ein. Guido Reuter und Ursula Ströbele weisen in ihrer Einleitung des Sammelbands *Skulptur und Zeit im 20. und 21. Jahrhundert* auf die Rolle der kinetischen und kybernetischen Kunst hin, einen Aufsatz über kinetische Kunst umfasst der Sammelband indes nicht, vielmehr stehen auch hier rezeptions-ästhetische Ansätze sowie Auseinandersetzungen mit auf ephe-meren und organischen Stoffen basierenden skulpturalen Praktiken im Vordergrund. Reuter, Guido/Ströbele, Ursula, «Einleitung», in: Reuter/Ströbele 2017 (wie Anm. 10), S. 7f., hier S. 8.
- 14 Krauss 1977 (wie Anm. 9), S. 218–220.
- 15 Burnham, Jack, *Beyond Modern Sculpture. The Effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century*, New York 1968. Darüber hinaus gibt es einzelne ausschliesslich auf die kinetische Kunst fokussierte Studien, die diese isoliert vom künstlerischen Kontext betrachten, wie: Buderer, Hans-Jürgen, *Kinetische Kunst. Konzeptionen von Bewegung und Raum*, Worms 1992. Interessant

- ist insbesondere die kleine Überblicksdarstellung von Brett, Guy, *Kinetic art. The language of movement*, London 1968.
- 16 Bereits Krauss kritisierte die technokratischen, mechanistischen Prämissen von Burnhams Ansatz. Krauss 1977 (wie Anm. 9), S. 212.
 - 17 Brett 1968 (wie Anm. 15). Brett befasst sich beispielsweise auch mit Werken Lygia Clarks und David Medallas. Demgegenüber kritisiert er Positionen, die lediglich eine Motorisierung einer bereits etablierten künstlerischen Sprache böten.
 - 18 Genehmigungsschreiben von Richard H. Koch (Verwaltungsdirektor des Museum of Modern Art) an Jean Tinguely, 26.2.1960, Kopie im Archiv Museum Tinguely, Exhibition History *Homage to New York*.
 - 19 Klüver, Billy, «The Garden Party», in: Hultén, K. G. Pontus, *Jean Tinguely. Méta*, Berlin 1972, S. 130–143. Weitere wichtige Quellen, die der folgenden Beschreibung zugrunde liegen, sind die Film- und Fotodokumente des Ereignisses (Pennebaker, Donn Alan, *Breaking It Up at the Museum – Homage to New York*, 7', s/w, mit Ton, 1960, Inv.-Nr. V-000323; «Actualités», 1'9", s/w, mit Ton, 1960, Inv.-Nr. V-000167; Breer, Robert, *Hommage to Jean Tinguely's «Homage to New York»*, 10', s/w, mit Ton, 1960, Inv.-Nr. V-000003; Fotografien von Herbert Migdoll, Inv.-Nr. FO-000580, FO-000581A-E; Fotografien von David Gahr, FO-000470, FO-000578) und vorbereitende Notizen und Zeichnungen des Künstlers (Inv.-Nr. 004114–5, 004117) aus dem Archiv des Museum Tinguely. Umfangreich aufgearbeitet wurden Tinguelys Aktionen, darunter *Homage to New York*, von Fuchs, Miranda, «Kunst ist Aufruhr» – Jean Tinguely als Aktionskünstler, in: *Museum Tinguely Basel 2012* (wie Anm. 5), S. 210–243. Siehe auch: Hultén 1972 (wie Anm. 19), S. 126–153.
 - 20 Angaben zur Maschine wurden in der Pressemitteilung des Museum of Modern Art gemacht: The Museum of Modern Art, Press release, Nr. 27, Friday, March 18, 1960, Archiv Museum Tinguely, Inv.-Nr. Doc-000016, 2 Seiten. Kopie einsehbar auf: https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326185.pdf (Zugriff am 8.9.2018).
 - 21 Aus einem Brief Klüvers geht hervor, dass sie dazu $TiCl_4$ und NH_4OH verwendeten. Brief von Billy Klüver an Jean Tinguely, 3.4.1960, Archiv Museum Tinguely, Exhibition History, *Homage to New York*. Das Titantetrachlorid ($TiCl_4$) (giftig) wurde in eine Ammoniaklösung (NH_4OH) (ätzend) in eine Wanne, die Babybadewanne, gegossen. Dabei entsteht TiO_2 und NH_4Cl . Das TiO_2 bleibt als Pulver im Wasser und das Ammoniumchlorid (schädlich beim Einatmen und reizt die Augen) bildet einen weissen Rauch, der entweicht.
 - 22 Die beiden Wagen blieben als Relikte erhalten und befinden sich heute in den Sammlungen des Museum of Modern Art (*Fragment from Homage to New York, Suicide carriage*) und des Museum Tinguely (*Homage to New York, Fragment, Klaxon*).
 - 23 Robert Rauschenbergs *Money Thrower for Tinguely's H.T.N.Y.* ist heute Teil der Sammlung des Moderna Museet in Stockholm.
 - 24 Eine Bemalung der in seinen Reliefs und Skulpturen verwendeten, bereits gebrauchten Teile ist für das Frühwerk Tinguelys charakteristisch. Erst nach seiner Reise nach New York belies er die häufig von Schrottplätzen stammenden, rostigen Teile seiner Skulpturen im originalen Zustand und bemalte sie nicht. Die Werke Richard Stankiewicz', John Chamberlains, Robert Rauschenbergs und Bruce Connors, die Tinguely unter anderem in New York sah, haben hierzu vermutlich den Anstoss geliefert (Brief von Jean Tinguely an Pontus Hultén, 1960, Autograf, Archiv Museum Tinguely, Inv.-Nr. 004116). Die der Aktion *Homage to New York* direkt vorangegangene Werkgruppe der *Méta-Matics* hatte Tinguely einheitlich schwarz gefasst. Bei seiner auto-destruktiven Maschine entschied er sich jedoch für eine weisse Bemalung, damit sich das Werk bei seiner Aufführung in der Dunkelheit besser abhebt (Fuchs 2012 (wie Anm. 19), S. 214). Das Weiss entspricht dem Streben nach Entmaterialisierung. Es ist zudem denkbar, dass die weiss gefassten Werke der ZERO Künstler, welche Tinguely ab 1958 bekannt waren, ein weiterer Impulsgeber für diese Entscheidung waren.
 - 25 Archiv Museum Tinguely, Inv.-Nr. 004117. Auf einem weiteren Karton ist der Ablauf ebenfalls festgehalten, Inv.-Nr. 004118. Soweit das stellenweise schlecht leserliche Dokument dies zu erkennen gibt, gleichen sich die Ablaufpläne im Wesentlichen.
 - 26 Ungar/Selz 2012 (wie Anm. 8), S. 2; Transkript eines unveröffentlichten Interviews, das Calvin Tomkins im März 1960 mit Jean Tinguely geführt hat, 62 Seiten, Archiv Museum Tinguely, S. 39f.
 - 27 Ausführlich bearbeitet wurde diese Skulptur in der jüngst erschienenen Dissertation von Graser, Jenny, *Das plastische Ereignis. Das Zusammenspiel von Objekt- und Ereignishaftigkeit in der bewegten Skulptur am Beispiel von Jean Tinguelys «Maschinen-theater»*, Dissertation, Freie Universität Berlin 2015, Berlin 2018.
 - 28 Einige der erstmals in *Homage to New York* verwendeten Ideen entwickelte Tinguely in der Folge auch zu eigenen Werkgruppen weiter, so etwa das Zertrümmern von Flaschen in der *Rotozaza No. 2* (1967) oder die Verwendung von Radios in den *Radioskulpturen* aus dem Jahr 1962.
 - 29 Das Tonband entstand zuvor und man hörte dort ebenfalls Tinguely das Manifest lesend, wobei er permanent in seiner Aussprache von einer Sprachtrainerin korrigiert wurde. Die Kombination von live vortragendem Künstler und Tonband machte den Text unverständlich. Der Bericht von Terry Hamilton von diesem Abend wurde veröffentlicht in: Hultén 1972 (wie Anm. 19), S. 110–123.
 - 30 «[...] There are two kinds of art, if we may still use the word: «classistic» art that relies on tradition and Dada art that relies on shock for its effects. I would call Tinguely a Meta-Dadaist because

- his machines not only turn traditional concepts upside down but also realize the old Dada love of movement. [...]» (Übers. v. Sandra Beate Reimann) Museum of Modern Art, *Homage to New York*, Programmpublikation, Faltblatt mit Texten von Peter Selz, Alfred H. Barr, K. G. Hultén, Dore Ashton, Richard Huelsenbeck, Marcel Duchamp, Archiv Museum Tinguely, Inv.-Nr. 005921, online: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_3369_300305208.pdf (Zugriff am 8.9.2018).
- 31 Ebd. und Hultén 1972 (wie Anm. 19), S. 126
- 32 «[...] qui ont tous été comparés a dada, ne produisent plus les mêmes effets, et ça ce n'est pas parce que les moyens ont peut-être, en soi, pas tellement change, c'est eux qui ont changé complètement, et le choc est beaucoup moins grand que il y a quelques temps, il y a cent, cinquante ans, il y avait un choc considérable, mais c'est un choc qui a toujours choqué les bourgeois, alors qu'aujourd'hui le bourgeois n'est probablement, il est habitué à avaler des toiles monstres, comme des toiles de Pollock [...]» (Übers. v. Sandra Beate Reimann) Transkript eines unveröffentlichten Interviews, das Calvin Tomkins im März 1960 mit Jean Tinguely geführt hat, 62 Seiten, Archiv Museum Tinguely, S. 58. Rechtschreibung korrigiert v. Sandra Beate Reimann.
- 33 In einem Brief schrieb Tinguely an Pontus Hultén, dass seine *Homage to New York* zwischen dem Balzac von Auguste Rodin (*Monument to Balzac*, 1898/1954) und einem Raymond Duchamp-Villon (vermutlich: *The Horse*, 1914/1930/31) stattfinden werde (Autograf, 1960, Archiv Museum Tinguely, Inv.-Nr. 003121). In einer unveröffentlichten, ursprünglich für das Programmheft verfassten Kurzbeschreibung Billy Klüvers, heisst es ebenfalls, dass die Aktion in der Nähe der Statue des Balzac von Auguste Rodin stattfinden werde (Klüver, Billy, «The constructive destruction of a destructive construction», Kopie Archiv Museum Tinguely, Exhibition History *Homage to New York*). Ein solches Setting konnte jedoch anhand der Fotodokumentation nicht verifiziert werden. Vermutlich fand die Aktion an einem anderen Platz im Garten statt. Auf den Fotografien ist die Bronze *Figure* (1926–30/1937) von Jacques Lipchitz zu erkennen. Zu Philip Johnsons Neukonzeption des Skulpturengartens: Beneš, Mirka, «A Modern Classic: The Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden», in: Elderfield, John (Hg.), *Philip Johnson and The Museum of Modern Art, Studies in Modern Art*, Nr. 6, New York 1998, S. 104–151.
- 34 «[...] c'était le contraire des cathédrales, c'était le contraire des gratte-ciels qui sont autour de nous, c'était le contraire de l'idée du musée, [...] c'était le contraire de ce que l'on fait quand on met une sculpture sur un socle.» (Übers. v. Sandra Beate Reimann), Tomkins 1960 (wie Anm. 32), S. 3.
- 35 Klüver 1972 (wie Anm. 19), S. 130.
- 36 Hultén 1972 (wie Anm. 19), S. 153.
- 37 Das Relief befand sich mit Sicherheit bereits vor 1954 in der Impasse Ronsin. Eine Fotografie von Douglas Glass von 1954 zeigt Max Ernst sitzend vor dem auf dem Boden stehenden Relief. Müller-Alsbach, Annja, «Jean Tinguely und Dadamax. Vive le hasard et les objets trouvés», in: *In Augenhöhe: Jean Tinguely. Spielerische Mechanik bei Jeannot und Dadamax*, Ausst.-Kat. Max Ernst Museum Brühl 2007–2008, Brühl 2007, S. 37–44, hier S. 38.
- 38 Pennebaker, Donn Alan, *Breaking It Up at the Museum – Homage to New York*, 7', s/w, mit Ton, 1960, Inv.-Nr. V-000323, transkribiert v. Sandra Beate Reimann. Die französischen Begriffe wurden von der Autorin zum Zweck besserer Lesbarkeit kursiviert.
- 39 Metzger, Gustav, «AUTO-DESTRUCTIVE ART», in: Hoffmann, Justin, *Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*, München 1995, S. 44.
- 40 Foto von Richard Hamilton, Archiv Museum Tinguely, Inv.-Nr. FO-000310E. Die noch vor seiner Abreise nach London verfasste Lecture enthielt entsprechend die Begriffe «desintegration» und «deconstruction», nicht jedoch «auto-destruction». Soweit bekannt verwendete Tinguely den Begriff erstmals 1960 zur Beschreibung von *Homage to New York*.
- 41 Der Begriff «Mobile» wurde ursprünglich von Marcel Duchamp 1931 für Calders frühe motorisierte Werke geprägt, bevor er sich als Bezeichnung für hängende, durch Berührung oder Luft bewegte Strukturen durchsetzte. Tomkins, Calvin, *Duchamp. A Biography*, New York 1996, S. 294.
- 42 Tinguely kannte Werke Calders. Jouffroy, Alain, «Jean Tinguely», in: *L'œil*, Nr. 136, April 1966, S. 34–43, 64f., hier S. 34.
- 43 Ein Besuch in Piet Mondrians Atelier 1930 rief bei Calder den Wunsch hervor, die geometrischen Formen oszillieren zu lassen. *Alexander Calder. Performing Sculpture*, Ausst.-Kat. Tate Modern 2015–2016, London 2015, S. 218. Andere Beispiele wären: Yaacov Agam, Pol Bury, Richard Mortensen, Jesús Rafael Soto, unter anderem, aber auch die *Rotoreliefs* Marcel Duchamps. Siehe: *Le Mouvement* 2010 (wie Anm. 3).
- 44 Nach Auskunft von Jean-Marc Gaillard und Olivia Mooser, Restaurierung, Museum Tinguely, Basel, handelt es sich beim Antrieb der Skulptur nicht, wie bisher in der Literatur angenommen, um ein aufziehbares Uhrwerk, sondern um eine Grammophonmechanik (Auskunft vom 5.11.2018 an die Autorin). Aus konservatorischen Gründen kann die Arbeit, wie fast alle von Tinguelys frühen Drahtarbeiten, heute nicht mehr in Betrieb genommen werden. Die gelöteten Drahtzahnäder sind dafür zu fragil.
- 45 Die unterschiedliche Bemalung von Vorder- und Rückseite hatte Calder in seinen mechanischen Werken bereits praktiziert, z. B.: *Snake and the Cross* (1936).
- 46 Pardey, Andres, «Element Détaché I, Relief méta-mécanique», in: *Museum Tinguely Basel* 2012 (wie Anm. 5), S. 30.
- 47 Hultén 1972 (wie Anm. 19), S. 6.S

Bildnachweis

Abb. 1: Foto: Museum Tinguely, Basel; © David Gahr

Abb. 2: Foto: Museum Tinguely, Basel; © John R. van Rollegheem

Abb. 3: Foto: Museum Tinguely, Basel; © Nathalie Waag

Abb. 4: Foto: Museum Tinguely, Basel

Abb. 5: Foto: Museum Tinguely, Basel

Abb. 6: Niki Charitable Art Foundation

Abb. 7: Foto: Museum Tinguely, Basel; Fotograf:in unbekannt

© 2026, ProLitteris, Zürich, für die reproduzierten Werke von Jean Tinguely

Wir haben uns bemüht sämtliche Rechteinhabende ausfindig zu machen. Sollte uns dies in Einzelfällen nicht gelungen sein, bitten wir Sie, sich an den Herausgeber zu wenden.

Sandra Beate Reimann ist Kuratorin am Museum Tinguely. Dort kuratierte sie u. a. Ausstellungen zu *Stephen Cripps* (2017), *Rebecca Horn* (2019) und *Otto Piene* (2024) sowie die Gruppenausstellungen *Territories of Waste* (2022) und *Labouring Bodies* (2026). Sie verantwortete 2018 eine erweiterte Sammlungspräsentation von Tinguelys Werken und organisierte 2025 die Konferenz «Jean Tinguely Revisited. Kritische Re-Lektüren und neue Perspektiven». Ihr Forschungsschwerpunkt ist Skulptur und Installation in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Dieser Beitrag ist ein Wiederabdruck. Der Aufsatz wurde zuerst veröffentlicht in: Dobbe, Martina/Ströbele, Ursula (Hg.), *Gegenstand: Skulptur*, Paderborn 2020, S. 77–96.

Keywords

Kinetische Skulptur
Skulpturgeschichte
Zerstörung
Homage to New York
Museum of Modern Art

Tinguely Studies, Oktober 2026
Wissenschaftliche Online-Zeitschrift

Herausgegeben von: Museum Tinguely, Basel
www.tinguely.ch

ISSN 3042-8858
