

AUF DEM WEG ZU EINER NEUEN REALITÄT: JEAN TINGUELYS BALUBA*

Barbara Lange

Im Oktober 1960 gehörte Jean Tinguely zu den Gründungsmitgliedern einer Gruppe von Künstlern, die als Nouveaux Réalistes den Gegensatz von Kunst und Alltagserfahrungen überwinden wollten.¹ Es verwundert daher wenig, wenn Tinguelys Skulpturen aus dieser Zeit die Programmatik dieser Gruppe erkennen lassen. Zu diesen Werken gehören die *Baluba* (Abb. 1, 2 und 5), die er zwischen 1961 und 1962 aus Schrott, Plastikmüll und organischen Materialien sowie Federn und Fellresten fertigte. Vor allem wenn sie durch ihre Motoren in Bewegung gebracht werden, kann man nachvollziehen, was unter der Erschliessung einer neuen Repräsentationsdimension in der Kunst und der Magie der alltäglichen Dinge verstanden werden sollte. Wie die Automaten der Frühen Neuzeit erscheinen sie wie künstliche Lebewesen, laute, aber auch fremdartige Gesellen, deren Wirkung Tinguely im Interview mit Alain Jouffroy sogar als gefährlich beschrieb: «[d]es choses très violentes avec plumes, de grelots – des choses sauvages, très sauvages, très joyeuses [...]».² Im selben Interview erläuterte der Künstler, dass er die Bezeichnung *Baluba* als Referenz an die bantusprachige Ethnie in Zentralafrika gewählt hatte.³ Anfang der 1960er Jahre waren die *Baluba* nicht allein durch Reiseberichte in Zeitschriften und populären ethnografischen Filmen einem breiten Publikum in Europa geläufig. Sie waren auch deshalb in den Blick der europäischen Öffentlichkeit geraten, weil sie eine der grossen Gesellschaften in der neu gegründeten Demokratischen Republik Kongo stellten, die 1960 nach brutaler Kolonialherrschaft in die Unabhängigkeit entlassen worden war.⁴ Da nicht zuletzt die ehemalige Kolonialmacht Belgien immer noch ihre ökonomischen Interessen in dem Land zu wahren versuchte, verlief der Prozess der Staatskonsolidierung alles andere als friedlich. So wurde der erste frei gewählte Ministerpräsident des Landes, Patrice Lumumba, schon bald von seinen politischen Gegnern mithilfe ausländischer Mächte aus der Hauptstadt Kinshasa in die Flucht getrieben, gefangen genommen und unter Mitwirkung

des belgischen Militärs im Januar 1961 ermordet.⁵ Sein Schicksal machte ihn zu einer Symbolfigur des Antikolonialismus. Jean Tinguely gehörte noch zu Lebzeiten des Politikers zu dessen Bewunderern. Wie wir aus dem Briefwechsel zwischen Jean Tinguely und Pontus Hultén wissen, der 1960 im Vorfeld der Ausstellung *Bewogen Bewegung* (1961) erfolgte, hegte der Künstler grosse Sympathie für Lumumba.⁶ Seine Referenz auf die *Baluba* war keine Attitüde eines Salonpolitikers, sondern ein echtes Anliegen, die Stimme gegen den Kolonialismus erheben zu wollen.

Dennoch, wenn Jean Tinguely seine hampelnden und klappernden Figuren aus sogenannten armen Materialien *Baluba* nennt, steht er augenscheinlich in einer Tradition des Primitivismus, die das Fremde gegenüber dem Eigenen als minderwertig klassifiziert. Seine politische Positionsnahme in Verbindung mit der programmatischen Intention der Nouveaux Réalistes, neue Perspektiven auf Realität eröffnen zu wollen, lässt sein «othering» zugleich aber auch als Hommage an eine Idealisierung einer Kultur interpretieren, die aus Tinguelys Sicht über begehrenswerte Eigenschaften verfügte⁷: wilde Figuren voller Freude. Im Gespräch mit Jouffroy, aus dem oben zitiert wurde, verwandte Tinguely Stereotype zur Charakterisierung von Fremden, die zeigen, was man dem Selbstverständnis nach nicht ist und nicht hat, aber auch, was man nicht sein soll und was deshalb so faszinierend sein kann. Ich möchte im Folgenden diese Position Tinguelys genauer ausloten und diskutieren, wie wir seine Stimme beim damaligen Erkunden einer neuen, postkolonialen Ordnung bewerten wollen.

Imaginationen

Das Bild von den *Baluba*, das Tinguely mit seinen *Baluba* genannten Skulpturen entwarf, nimmt Imaginationen von Fremdheit auf, wie sie sich in Europa in der Antike etabliert hatten. Mit der Frühen Neuzeit erfuhr

* Ich danke Sandra Beate Reimann, Museum Tinguely, für die Anregung, mich mit diesem spannenden Thema zu beschäftigen, und ihr offenes Ohr für meine Fragen.



Abb. 1 Jean Tinguely, *ohne Titel (Baluba)*, 1962, geschweisste Skulptur / Springfederteil, Metallstäbe, Draht, Feder, Plastik, Holz, Elektromotor, Originalsockel orange bemalt, 219 × 86 × 64 cm, Museum Tinguely, Basel



Video,
ohne Titel (Baluba)



Abb. 2 Ausstellungsansicht von vier *Baluba* (1961/1962) und *Frigo Duchamp* (1960) mit Besuchenden im Museum Tinguely, Basel, 2010

Vn des grands Seigneurs de Virginia. III.



Les grands Seigneurs de VIRGINIA sont accoustrez ainsi qu'on peut veoir en ce portrait. Ils portent les cheveux assez longs, & lient les bouts d'iceux ensemble desdous l'oreille: mais ceux du haut de la teste, ils les coupent en façon de creste de coq, mettans dessus le front, au commencement de la creste, vne plume de quelque oyseau de fort belle couleur: ils en bouttent aussi a chaque costé vne plus courte derriere les oreilles, aufquelles ils pendent des grosses perles, ou autre chose, comme le pied de quelque grand oyseau, ainsi qu'il leur vient en fantasie. D'auantage, ils ont le front, jouës, menton, mesmes le corps, bras, & jambes picquez ou painctz, non toutes fois a la façon de ceux de la Floride. Ils ont pareillement vne chaine de perles, ou de petites boules de cuire, qu'ils ont en grand estime, pendante au col, & portent les bracelets de mesme. Desdous la poitrine pres du ventre se voient les marques d'ou ils se font tirer du sang quand ils sont malades: & ont deuant eux vne belle peau de quelque beste sauuage bien accoustree, en faisant pendre la queue sur le derriere, avec le carquois fait de petis joncs à mettre les fleches. Ils tiennent l'arc bandé en vne main, & vne fleche en l'autre, prêts a se deffendre. De ceste façon sont ils accoustrez quand ils vont en guerre, ou a quelque grand banquier & festin. Ils prennent fort grand plaisir a la chasse des cerfs, desquels il y a grand planté en toute ceste prouince, a cause qu'elle est fort bonne, plaisante, plaine de boscages, & abondante en belles riuieres, qui sont bien garnies de poissons de toutes sortes. Quand ils vont a la guerre, ils se paintent le plus hideusement qu'ils peuvent, de quelque couleur.

A

Abb. 3 Theodor de Bry, *A Weroan or great lord of Virginia*, 1590, kolorierter Kupferstich, in: Thomas Harriot, *A Brief and True Report of the New Found Land Virginia*, London 1590, Houghton Library, Harvard University

die Klassifizierung anderer Kulturen als fremdartig, ungebildet, kindlich-naiv und potenziell gefährlich eine Konjunktur, als man bei der Suche nach einem Seeweg nach Indien unvermutet auf unbekanntes Land und unbekannte Menschen stieß.⁸ Auf der Basis der Fremdenstereotype entstand das Image der «Indianer», wie man die vielen unterschiedlichen Ethnien in dem nun nach Amerigo Vespucci genannten Amerika vereinheitlichend bezeichnete.⁹ Mit den Berichten über die «neuen» Länder wurden auch die Bilder ihrer Bewohner:innen in Europa verbreitet.

Das kurz zuvor entdeckte Drucken mit beweglichen Lettern half bei der Verbreitung illustrierter Flugblätter in hoher Auflage, die auch die des Lesens Unkundigen informieren konnten. Bald entstanden in dafür spezialisierten Verlagen Bücher mit illustrierten Berichten von Reisen, wissenschaftlichen Expeditionen und Landnamen in den Amerikas. Führend wurde der in Frankfurt am Main ansässige Verlag der Familie de Bry. Vor allem der Seniorchef des Unternehmens, Theodore de Bry, entwickelte eine Darstellungskonvention der sogenannten Wilden, wie sie auch der Kupferstich

A Weroan or great lord of Virginia (1590) zeigt, der in Thomas Harriots *A Brief and True Report of the New Found Land Virginia* (1590) erschien (Abb. 3).¹⁰ Für die Illustrationen in Harriots Reisebericht konnte de Bry auf die kolorierten Aquarelle von John White zurückgreifen, der Ende des 16. Jahrhunderts wie Harriot an der Expedition von Walter Raleigh nach Nordamerika teilgenommen und neben Flora und Fauna auch dortige Bewohner:innen bildlich dokumentiert hatte. Teilweise entfernte sich Theodore de Bry – wie in dem vorliegenden Beispiel – von den Vorlagen und lud durch neue Zusammenstellungen und Ergänzungen das Dargestellte narrativ auf.¹¹ So werden aus der einen Figur bei White bei de Bry zwei Figuren, sodass der Dargestellte in Vorder- und Rückenansicht zu sehen ist. Aus dem Jäger bei White, dessen für die Jagd aufgetragene Körperbemalung im beigefügten Text erläutert wird, wird bei de Bry ein Herrscher («great lord of Virginia»), im Hintergrund ist im Kupferstich eine Jagdszene hinzugefügt. Wie in der *Encyclopedia Virginia*, die die Kolonialgeschichte an der Ostküste der USA dokumentiert, vor einigen Jahren festgehalten wurde: «Although they



Abb. 4 Karl Bodmer, *Abdihi Hiddish, Mönntarri Chief*, 1838, Aquatinta, Kupferstich (Stecher: René Rollet), handkoloriert, in: Maximilian zu Wied-Neuwied, *Maximilian Prince of Wied's Travels in the Interior of North America, during the years 1832–1834*, London 1843/1844, Nordamerika Native Museum, Zürich

[de Brys Illustrationen, B. L.] described only the inhabitants of the region around the Roanoke settlement, they soon came to represent all indigenous Americans in the minds of many early modern western European readers.»¹² Und mehr noch: Die spärliche Kleidung und das Jagdgerät, die auf den Abbildungen vorgestellt werden, konnten die Eliten in Europa, die sich die Publikationen aus dem Verlag de Bry leisteten und die mit Büchsen auf die Jagd gingen, in ihrem Wissen bestärken, dass in den neu gefundenen Ländern eine nicht weit entwickelte Zivilisation lebte. In der Zeit um 1600 gab es keinen Anlass, an der Authentizität der Darstellung zu zweifeln. Nicht Anschauung, sondern Vorstellung im Einklang mit Natur- und religiösem Wissen machten den Realitätsgehalt dieser bildlichen Schilderungen aus.

Im Verlauf des 18. Jahrhunderts veränderte sich mit den Wissenschaften das Konzept vom Bild und Vorstellbares wurde zugunsten des anschaulich Erfahren- und Überprüfbares zurückgedrängt. Das betraf auch die Darstellung der indigenen Bevölkerung in den Amerikas. Besonders populär wurden neben den Gemälden des US-Amerikaners George Catlin die ab 1838 in hoher Auflage vertriebenen kolorierten Drucke des Schweizer Karl Bodmer, von denen auch Jean Tinguely noch ca. 100, 120 Jahre später begeistert war. Bodmer hatte als angestellter Hofkünstler beim Prinzen Maximilian zu Wied-Neuwied diesen von 1832 bis 1834 auf einer Expedition in die USA begleitet. Wir wissen nicht, ob Abdihi Hiddish ihm tatsächlich Porträt gesessen hat, oder ob

das Bild, das ihn als «Mönntarri Chief» zeigt (Abb. 4), zu denjenigen gehört, die Bodmer erst nach der Rückkehr nach Europa für eine Ausstellung in Paris und die Veröffentlichung in Prinz Maximilian zu Wied-Neuwieds Reisebericht herstellte.¹³

Hatte mit Ankunft der Europäer:innen im 16. Jahrhundert zunächst die Ausbildung eines Vokabulars für die Bilder des neuen Fremdartigen und damit die Entwicklung eines Typenkanons im Vordergrund gestanden, wurden die Fremden nun, wie im Fall von Abdihi Hiddish, namentlich identifizierbare Personen. Auch die Bilderzählung wird eine andere. Indem die Bilder Spuren von Kulturverhandlungen zeigen, wird ein Stück der Fremdheit aufgehoben. So trägt der Mönntarri-Häuptling («Mönntarri Chief») einen, wenngleich altertümlich wirkenden Filzhut, wie er in vorangegangenen Jahrhunderten in Europa zur Kleidung von Standespersonen gehört hatte. Bei dem stolz zur Schau gestellten silberfarbenen Halsschmuck handelt es sich um eine «peace medal» als Zeichen für einen Vertrag, der zwischen einer indigenen Gesellschaft und der Kolonialverwaltung beziehungsweise der frühen US-Administration geschlossen worden war. Die Tatsache, dass sie zwar von «Chiefs» getragen wurden, während sie bei den weissen Vertragspartnern nicht zur Kleidungskultur zählten, charakterisiert das Machtgefälle, das im Kampf um Rohstoffe und Siedlungsgebiete, aber auch um Religion, Sprache und Erinnerungskultur zu einer zunehmenden Verdrängung der indigenen Bevölkerung, ihrer

Kulturen und ihres Wissens führte. Ausstellungen und die Verbreitung von Darstellungen der «Indianer», wie Bodmer es bis zu seinem Tod beförderte, waren von dem Wunsch getragen, Bilder von Gesellschaften festhalten zu wollen, die man als im Untergang begriff. Das Publikum in Nordamerika und Europa las die Dargestellten wie in der Grafik *Abdih Hiddish, Mönnitarri Chief* als Repräsentanten von Kulturen, die ihre eigenen Ideale nicht aufgeben wollten. Nicht zuletzt im deutschsprachigen Raum wurden diese «edlen Wilden» mit Vorstellungen von zivilisationskritischer Freiheit in Verbindung gebracht. Auch Jean Tinguely hing dieser Vorstellung an und orientierte sich an dem wesentlich durch Karl Bodmers Bilder verbreiteten Image. So ist auch eines der Gespräche, die Tinguely 1977 mit Dominik Keller, einem der Redakteure der Kulturzeitschrift *Du*, führte, mit einer «Indianer»-Darstellung von Bodmer illustriert, dem *Hundetänzer Pehriska-Ruhpa*. Die grossformatige Abbildung ist mit dem beschreibenden Zusatz versehen: «Der Indianer, Sinnbild für den nomadisierenden, machtlosen, aber freien Mann.»¹⁴ Entsprechungen zu den Bildwerken des frühen 19. Jahrhunderts finden sich in der Literatur, etwa in den Geschichten vom *Lederstrumpf* (*The Leatherstocking Tales*) von James Fenimore Cooper. Der Titel des zweiten Bandes *Der letzte Mohikaner* (*The Last of the Mohicans. A Narrative of 1757*), der 1826 erschien, wurde in verschiedenen europäischen Sprachen zu einer Redewendung über die Vergeblichkeit, aber auch Entschiedenheit einer aufrechten Haltung.

Die moderne Neuinterpretation des Indianerbildes als eines «edlen Wilden» schuf zwar eine bis heute wirksame sentimentalisch geprägte Grundlage, sich einer fremden Kultur nahe fühlen zu können. Das bedeutete aber nicht, dass damit die Vorstellung von den zivilisatorisch rückständigen Gesellschaften aufgegeben wurde. Schmuck, Körperbemalung und Waffen, die der Kennzeichnung der Personen als «Indianer» dienten und auf die auch Bodmer Aufmerksamkeit richtete,

waren geeignet, diese nicht nur als fremdartig, sondern auch als Wilde zu klassifizieren. Als solche wurden sie ab der Mitte des 19. Jahrhunderts auf Weltausstellungen und in Tier- und Vergnügungsparks zur Schau gestellt und sowohl im Ersten als auch im Zweiten Weltkrieg als Soldaten, die den Gegner verschrecken sollten, eingesetzt. Als wesentliches Requisit diente die Feder, die sich im Bildverständnis europäischer Wissensgesellschaften im Laufe der Frühen Neuzeit zur Kennzeichnung der fremden primitiven Kulturen etabliert hatte, egal, ob sie in den Amerikas oder in Afrika südlich der Sahara anzutreffen waren, egal, ob all die verschiedenen Ethnien unterschiedlich sprachen, unterschiedliche Religionen hatten oder voneinander verschiedene Verwandtschaftsregeln kannten. Trotz aller Verschiebungen hin zu Empirie blieb diese mangelhafte Differenzierung bis weit in die Moderne bestehen. Und so liess sich auch das Freiheitsverständnis, das man in Europa den «indianischen» Gesellschaften unterstellte, grosszügig mit den Abwehrversuchen der neu gegründeten afrikanischen Staaten gegen vereinnahmende Übergriffe aus Europa und den USA zusammendenken. Die letztlich vergebliche politische Praxis von Patrice Lumumba, auf das Selbstbestimmungsrecht der Bevölkerung im Kongo zu bestehen, konnte mit dem Image vom letzten Mohikaner verschmelzen. Auch im Œuvre von Jean Tinguely findet sich diese aus einer kolonialistischen Perspektive erwachsene Symbiose, die das Fremde eins werden lässt: Eine der Skulpturen der *Baluba* trägt den Titel *Indian Chief* (Abb. 5). Wie die anderen Arbeiten der Suite aus Metallschrott, Tand und einer Feder gestaltet, die durch einen Motor in Bewegung gebracht werden können, unterscheidet sie sich konzeptuell durch nichts von den anderen der Reihe.

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Das Bild vom Fremden ist eine aus der Fremde entworfene Imagination, die uns viel über die Abwehrversuche wie zugleich die Sehnsüchte derjenigen verrät, die diese Stereotype haben wachsen lassen. Die kommunikativen



Abb. 5 Jean Tinguely, *Indian Chief*, 1961, Holz, Metall, Plastik, Feder und Elektromotor, 109.5 × 62.5 cm, The Berardo Collection

Strukturen, die in das Image eingegangen sind, verweisen dabei auf den hierarchischen Charakter der Beziehung. Auch Tinguelys *Baluba* tragen diese Spuren in sich.

Transformationen

Jean Tinguely war kein anthropologisch arbeitender Künstler. Er betrieb keine Feldstudien über die Lebensweise in «indianischen» Gesellschaften wie sein Landsmann Kurt Seligmann, er sammelte keine Skulpturen der Yoruba wie Wifredo Lam und er besass auch keine Sammlung mit Tonaufzeichnungen von aussereuropäischer Musik wie Eugène Brands. Während sich um die Mitte des 20. Jahrhunderts andere Künstler intensiv mit Kulturen beschäftigten, die aus einer eurozentrischen Perspektive als zivilisatorisch rückständig galten, und in ihren Kunstwerken die dabei gewonnenen Informationen in Neuinterpretationen von Magie einfließen liessen, ist Tinguelys Zu- und Umgang ein ganz anderer. Seine Intention war es nicht, Fehlmeinungen zu korrigieren. Seligmann, Lam oder Brands bewegten sich auf das Fremde zu und verliessen dabei vertrautes Terrain. Jean Tinguely arbeitete demgegenüber bei den *Baluba* mit den etablierten Stereotypen, die auf die oben vorgestellten Imaginationen zurückgehen. Allerdings übernahm er diese nicht kommentarlos. Hatte jemand wie Karl Bodmer den Anspruch verfolgt, mit elaboriertem Detailrealismus erzählerisch objektiv dokumentieren zu

wollen – und dabei das ein oder andere zur Bekräftigung seiner Erzählung hinzugefügt¹⁵ –, so verfremdete Tinguely, wie ein Vergleich der Bilder zeigt, dieses Image parodistisch.¹⁶ Die zu Figuren montierten Fundstücke stehen auf einem Sockel, man meint sogar eine Plinthe als Basis zu erkennen und die einzelnen Teile des Arrangements sind so komponiert, dass Assoziationen an einen aufrecht stehenden Körper aufkommen. Diese Paraphrase einer klassischen, frei stehenden Statue entfaltet ihre ganze Wirkung, wenn ein «Luba» in Bewegung gesetzt wird. Der Schrott und die ihren üblichen Funktionen entfremdeten Motoren, drapiert mit kleinen Objekten aus Blech und anderen minderen Materialien sowie mit Federn und in einigen Fällen auch mit Fellen, der scheppernde Sound – all diese Darstellungsmittel zusammengekommen sind geeignet, diesen Eindruck zu unterstreichen (vgl. Abb. 1 und Abb. 5 mit Abb. 4).

Die Skulpturen von Tinguely sind Kippfiguren, die mit ihrer Präsenz zugleich im Kopf der Rezipierenden auch die etablierten Imaginationen von Fremdheit aufrufen. Der Künstler versucht gar nicht, diese zu vermeiden, im Gegenteil, er bespielt sie regelrecht. Sein Evozieren von Magie, das er gemäss dem Nouveau Réalisme anstrebt, basiert auf dem Alltagswissen eines an kolonialistische Perspektiven gewöhnten Publikums. Auch wenn seine Figurensuite daher auf den ersten Blick wie eine Fortschreibung von Primitivismus erscheinen mag, in einem entscheidenden Punkt unterscheiden sich Tinguelys *Baluba* fundamental von

dessen Konzept. Während im Primitivismus die als zivilisatorisch rückständig empfundenen Kulturen in einen Zustand von Zeitlosigkeit ohne Geschichte versetzt werden,¹⁷ sind Tinguelys Figuren qua der Materialien in der Gegenwart verortet. Als Repräsentantinnen der Baluba erzählen sie mit ihren minderen Werkstoffen auch die Geschichte von kolonialer Unterdrückung, bei der die Kolonialmächte die wertvollen Rohstoffe raubten und der kolonialisierten Bevölkerung den Abfall und Schrott hinterliessen. Nicht zuletzt gilt es zu bedenken, dass mit der Etablierung einer Autokratie in der ab 1967 in Zaïre umbenannten Demokratischen Republik Kongo der Künstler die Arbeit an den *Baluba* einstellte, seine Werke daher keinen generellen Fremdheitsbezug haben, sondern mit ihrer Datierung 1961/1962 auf eine ganz konkrete historische Situation Bezug nehmen. Wenn bei der Rezeption der *Baluba* Assoziationen an vom Kolonialismus geprägte Imaginationen diese Wahrnehmung verstellen und in den Köpfen der Rezipierenden die kulturhierarchisierenden Stereotype aufblenden, dokumentiert das die Wirkungsmacht der herkömmlichen Bilder.¹⁸ Zwar erlauben die künstlerischen Stilmittel der Parodie und Ironie deren Markierung, die Gefahr, diese jedoch nicht als Rhetorik zur Distanzierung, sondern stattdessen als ein Fortschreiben erkennen zu können, ist gross. Die jahrhundertelange Einübung, durch stete Wiederholung von Images das Fremde als minderwertig einzustufen, wirkt über die Dauer des Kolonialismus nach.

Allerdings sind Konzepte von Fremdheit und dem Anderen keineswegs statisch.¹⁹ Wenn Tinguely um 1960 keine anderen Vor-Bilder zur Verfügung standen und er latent Stereotype fortschrieb, heisst das nicht, dass er mit den *Baluba* keinen Beitrag für postkoloniale Neuordnungen leisten konnte.²⁰ Anstösse für eine Neuperspektivierung liefert das Konzept von Realismus, für das er mit den scheinbar nutzlos gewordenen Fundstücken arbeitete. Das neue Leben, das diese, ihrer ursprünglichen Funktionen beraubt, in den

zusammengebauten Skulpturen scheinbar entwickeln, passt zu einer Weltsicht, die im Alltag magische Kräfte vermutet, die nicht vom Menschen gesteuert sind. Zur selben Zeit als die Nouveaux Réalistes ihre Programmatik veröffentlichten, als Tinguely an den *Baluba* und den frühen *Totems* arbeitete, 17 Staaten in Afrika ihre koloniale Unabhängigkeit erhielten, in deren Folge in der Demokratischen Republik Kongo der erste frei gewählte Präsident Patrice Lumumba unter Beteiligung ausländischer Mächte ermordet wurde, publizierte Claude Lévi-Strauss seine Theorie über das Realitätsverständnis in, wie es damals noch hiess und der Autor es auch nannte, sogenannten primitiven Gesellschaften. Der Philosoph und Anthropologe legte dar, wie menschliches Leben anders als in einer an eurozentrischen Wissenskulturen geschulten, subjektzentrierten Denkweise auch als Teil von komplexen, rational nicht vollständig begreifbaren Prozessen verstanden werden kann. *La pensée sauvage* (1962), das wilde Denken, wie Lévi-Strauss seine Schrift nannte,²¹ zeigt Parallelen zur Intention und Arbeitsweise von Tinguely bei den *Baluba*. So argumentiert Lévi-Strauss, dass in Gesellschaften mit subjektorientierten Wissensmodellen, repräsentiert durch den «Ingenieur», auf der Basis von Vorhandenem optimiert und Neues erfunden wird, während in den Gesellschaften des wilden Denkens immer nur von dem genommen wird, was es gibt, und keine neuartigen Perspektiven eröffnet werden. Ihr Repräsentant ist der «Bastler». Beim wilden Denken wird nicht mit den Dingen gesprochen, sondern mittels der Dinge, die Mittel und Zweck zugleich sind und den Einstieg in die Zusammenhänge des Universums eröffnen.²²

Eine derartige Struktur liegt auch den *Baluba* von Tinguely zugrunde. Ihre Materialien symbolisieren nichts, ihr Realismus ist unmittelbar und kommuniziert zugleich Zustände, die gesellschaftliche Plätze zuweisen. Natürlich sind sie keine «bricolages» im Sinne eines wilden Denkens. Wenngleich sie wie Basteleien aussehen, entstammen sie keinem von Lévi-Strauss so

bezeichneten wilden Wissenssystem, dessen Teil sie wären. Doch auch wenn sie in einer subjektorientierten Kultur wurzeln und mit Stereotypen von Fremdheit arbeiten, die einem Denken in hierarchisierenden Oppositionen entstammen, verbildlichen sie ein Plädoyer, eine allein vernunftorientierte Perspektive auf die Welt zu weiten und das Unbegreifbare, Magische wieder in das Realitätsbewusstsein mit aufzunehmen. Die spielerische, parodistische Bildrhetorik der *Baluba* bricht mit dem damals etablierten Bild, welches das Andere abwertete. Durch seine Betitelung machte Tinguely diese Brechung zu einer politischen Aussage, die man als ein nach Worten suchendes Stammeln auf der Suche nach einer neuen kultur-, aber auch gesellschaftspolitischen Ordnung interpretieren kann.²³ Die Unzulänglichkeit dieser Position, die trotz aller Aus- und Aufbruchversuche noch stark den herkömmlichen Imaginationen verpflichtet ist, gründet nicht zuletzt in der Tatsache, dass es immer noch ein «Reden über» und nicht ein «Reden mit» den Dargestellten ist, ein Problem, das auch den Beschreibungen eines Lévi-Strauss inhärent ist. Dennoch erkannten der Wissenschaftler Lévi-Strauss wie der Künstler Tinguely damals, dass vom Kolonialismus geprägte Konventionen des Denkens und Handelns um 1960 an Grenzen gestossen waren, die es zu überwinden galt. In diesem Diskurs von Verunsicherungen alter Gewissheiten und einem Aushandeln neuer Beziehungen liefern die *Baluba* eine eigene, eine künstlerische Argumentation mit seinerzeit neuem Blick auf Dinge, Menschen und andere Lebewesen. Kunsthistorisch sind sie Dokumente einer Etappe beim Entwerfen eines neuen universalistischen Kulturkonzepts, das Differenzen nicht nur akzeptiert, sondern ohne Machtinteressen als begrüssenswerte Grundlage für die Lebenswirklichkeit und, für Tinguely ganz wichtig, die Freiheit begreift.

- 1 Weitere Gründungsmitglieder waren Pierre Restany, Yves Klein, Arman und Daniel Spoerri, später schlossen sich der Gruppe auch Niki de Saint Phalle, César und Christo an. Den programmatischen Rahmen gab ein Manifest ab, das Restany im April 1960 unter dem Titel *Les Nouveaux Réalistes* in der Galerie Apollinaire in Mailand verteilt hatte. Abdruck der deutschsprachigen Übersetzung: Restany, Pierre, «Die Neuen Realisten», in: Harrison, Charles/Wood, Paul (Hg.), für die deutsche Ausgabe ergänzt von Sebastian Zeidler, *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstler-schriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Bd. 2, Ostfildern-Ruit 1998, S. 871f.
- 2 Jouffroy, Alain, «Jean Tinguely», in: *L'œil*, 1966, Nr. 136, S. 34–43, S. 64–65, hier S. 39.
- 3 Vgl. ebd., S. 39. Der in der Linguistik als eine Ordnungskategorie verwendete Begriff hat mit pejorativer Konnotation auch Eingang in europäische Sprachen gefunden. So wird etwa im italienischsprachigen Tessin mit «baluba» ein grober, ungehobelter Kerl bezeichnet. Ich danke Fabiana Senkpiel für diesen Hinweis.
- 4 Vgl. Ngai, Georges, «Kongo (Demokratische Republik, Ex-Zaire)», in: Mabe, Jacob E. (Hg.) in Verbindung mit Till Förster und anderen, *Das Afrika Lexikon. Ein Kontinent in 1000 Stichwörtern*, Stuttgart 2001, S. 308–310.
- 5 Vgl. De Witte, Ludo, *De moord op Lumumba. Kroniek van een aangekondigd dood*, Tielt 2020 [2000]; Zeilig, Leo, *Lumumba. Africa's Lost Leader*, London 2015 [2008].
- 6 Vgl. Brief von Jean Tinguely an Pontus Hultén vom 19.12.1960, in: Archiv Museum Tinguely, Basel, Inv.-Nr. 004223. Ich danke Andres Pardey, Museum Tinguely, für den Hinweis auf diesen Brief. Vgl. auch Hultén, K. G. Pontus, *Jean Tinguely. «Méta»*, Berlin 1972. Tinguelys Idee, seine Verehrung von Lumumba in ein Kunstwerk münden zu lassen, ist zwar ein frühes Beispiel, allerdings keineswegs das einzige. Vgl. De Groof, Matthias (Hg.), *Lumumba in the Arts*, Leuven 2020.
- 7 Mit «othering» wird eine Praxis bezeichnet, bei der über das Andere gesprochen und dabei aus Eigeninteresse die Position und Stimme des Gegenübers nicht berücksichtigt wird. Die Images, die dabei entworfen werden und die häufig Stereotype etablieren, können sowohl abwertenden als auch idealisierenden Charakter haben. Vgl. Gingrich, Andre, «Othering», in: ders./Kreff, Fernand/Knoll, Eva-Maria (Hg.), *Lexikon der Globalisierung*, Bielefeld 2011, S. 323–324.
- 8 Vgl. Frübis, Hildegard, *Die Wirklichkeit des Fremden. Die Darstellung der Neuen Welt im 16. Jahrhundert*, Berlin 1995.
- 9 Wie zahlreiche Bezeichnungen, die aus der Zeit des Kolonialismus stammen, ist auch der Begriff «Indianer» auf dem Prüfstand. Wir schreiben ihn hier in Anführungszeichen und kennzeichnen ihn damit als ein Zitat aus der Vergangenheit. Der Grossteil der indigenen Gesellschaften in Nordamerika bevorzugt die Bezeich-

- nung mit dem Namen ihrer Ethnie. Ein einheitlicher Sammelbegriff, für den «Indianer» steht, hat sich bislang nicht durchgesetzt. In den USA, die für Tinguelys «Indianer»-Image massgeblich waren, sind ohne die distanzierenden Anführungszeichen American Indian, Indian, Native American oder Native anerkannt und austauschbar verwendbar. Vgl. auch die Website der Native American Association of Germany e.V., «Indianer» – Politische Korrektheit (verfasst am 19.11.2024), auf: www.naaog.de/Deutsch-German/Indianer-Politische-Korrektheit/ (Zugriff am 8.7.2025).
- 10 Thomas Harriots Bericht erschien in unterschiedlichen Ausgaben, zuerst 1588 in London ohne Illustrationen. Die erfolgreichste Edition war die in verschiedenen europäischen Sprachen veröffentlichte Ausgabe mit den Kupferstichen von Theodore de Bry, die dieser 1590 im Rahmen der Sammlung *Grands et petits voyages* in seinem Frankfurter Verlag publizierte.
 - 11 Vgl. die vergleichende Gegenüberstellung von John Whites Aquarellen, die sich heute im British Museum (London) befinden, mit Theodore de Brys Kupferstichen «Index of White Watercolors and De Bry Engravings», auf: https://virtualjamestown.org/images/white_debry_html/jamestown.html (Zugriff am 21.5.2025).
 - 12 Einleitende Bemerkungen in der *Encyclopedia Virginia* zu den Illustrationen in Thomas Harriots Expeditionsbericht auf: <https://encyclopedia.virginia.org/entries/a-brief-and-true-report-of-the-new-found-land-of-virginia-1588/> (Zugriff am 21.5.2025).
 - 13 Eine Reihe dieser Bilder, so auch *Abdih Hiddish, Mönnitarr Chief*, kamen auch als Einzeldrucke auf den Markt. Zur komplexen Geschichte von Bodmers «Indianer»-Bildern mit einer vergleichenden Aufstellung der verschiedenen Druckversionen vgl. *Karl Bodmer's North American Prints*, hg. v. Ruud, Brandon K., Ausst.-Kat. Joslyn Art Museum, Omaha, NE, Lincoln, NE, 2004. Zur bildgeschichtlichen Stereotypisierung vgl. Lee, Robert, «The «Disciplined Imagination»: Karl Bodmer's Expeditionary Art as Historical Documents», in: Fitz, Karsten (Hg.), *Visual Representations of Native Americans*, Heidelberg 2012, S. 145–162.
 - 14 Vgl. Keller, Dominik, «Ingenieure, Indianer und Poesie. Stichworte zur Welt Jean Tinguelys, nach Gesprächen aufgezeichnet von Dominik Keller», in: *Du*, 1977/4, Nr. 434, S. 26–82. Die Abbildung befindet sich auf S. 27. Tatsächlich lebte mit Beginn der Kolonisierung durch die Europäer:innen nur ein Teil der «indianischen» Gesellschaften in Nordamerika als Nomaden. Mit dem Ende des US-amerikanischen Bürgerkrieges 1865 mussten sie diese Lebensweise aufgeben und wurden in Reservationen gezwungen.
 - 15 Vgl. Lee 2012 (wie Anm. 13).
 - 16 Vgl. Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Neuauflage mit neuem Vorwort, Champaign, IL, 2000 [1985].
 - 17 Vgl. Hackenschmidt, Sebastian, «Primitivismus», in: Pfisterer, Ulrich (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart 2003, S. 287–291. Ausführlicher zum Zeitkonzept im Primitivismus vgl. Torgovnick, Marianna, *Gone Primitive. Savage Intellectuals*, Modern Lives, Chicago/London 1990, S. 3–41.
 - 18 Vgl. Hutcheon, Linda: «Postmodernism's Ironic Paradoxes: Politics and Art», in: Cheetham, Mark (Hg.), *Remembering Postmodernism: Trends in Recent Canadian Art*, Toronto 1991, S. 109–133, hier S. 113–114.
 - 19 Vgl. Bhabha, Homi K., *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000.
 - 20 Vgl. auch Wienand, Kea, *Nach dem Primitivismus? Künstlerische Verhandlungen kultureller Differenz in der Bundesrepublik Deutschland 1960–1990. Eine postkoloniale Relektüre*, Bielefeld 2015. Wienand, wenngleich auf Beispiele aus der Bundesrepublik Deutschland konzentriert, liefert mit ihren Ausführungen zum Postkolonialismus im Kunstbetrieb Argumente, die man auch für die Bewertung von Tinguely heranziehen kann.
 - 21 Vgl. Lévi-Strauss, Claude, *Das wilde Denken*, Frankfurt am Main, 20. Aufl. 2022 [1962]. Lévi-Strauss entwickelte das Modell des «wilden Denkens» auf der Basis von Feldforschungen, die er in den 1930er Jahren gemeinsam mit seiner ersten Ehefrau Dina Dreyfus, selbst Philosophin, Anthropologin und Soziologin, im Amazonasgebiet vornehmlich bei den Caduevo, Bororo, Nambikwara und Tupi-Kawahib unternahm. Untersuchungen zu den Verwandtschaftsstrukturen, die daraus hervorgingen – nach der Trennung von Dina Dreyfus 1940 behielt Claude Lévi-Strauss die Materialien und erhob auch den alleinigen Anspruch auf diese –, bildeten die Grundlage für seine Studien zum Totemismus, die ihn wiederum mit den Strukturen des «wilden Denkens» vertraut machten. Vgl. ebd., S. 9. Im selben Jahr wie *La pensée sauvage* erschien *Le totémisme aujourd'hui* (1962; dt. *Das Ende des Totemismus*). Zum Charakter von Lévi-Strauss' Feldforschungen vgl. Spielmann, Ellen, *Die Argonauten der letzten terra incognita. Trajekte der wissenschaftlichen Avantgarde: Fernand Braudels, Claude und Dina Lévi-Strauss' Reisen nach Brasilien*, Berlin 2018. Der generalisierende Ansatz, mit dem Lévi-Strauss arbeitete und der es ihm in *Das wilde Denken* etwa auch ermöglichte, süd- und nord-amerikanische sowie afrikanische Gesellschaften undifferenziert zusammenzuführen, war schon zur Zeit der Erstveröffentlichung zu Beginn der 1960er Jahre in Ethnologie und Anthropologie umstritten, während seine Perspektive nicht zuletzt in der Kunstgeschichte bis heute in den Debatten über Posthumanismus, Materialismus und Animismus Impulse liefert.
 - 22 Vgl. Lévi-Strauss 2022, S. 34–35 (wie Anm. 21).
 - 23 Pierre Restany spricht im Manifest der Nouveaux Réalistes von «einem Gären». Restany 1998 [1960] (wie Anm. 1).

Bildnachweis:

Abb. 1: © Museum Tinguely, Basel, Foto: Christian Baur

Abb. 2: © Museum Tinguely, Basel, Foto: Samuel Oppliger

Abb. 3: [https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:477644563\\$50i](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:477644563$50i)

Abb. 4: https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Tableau_24_Abdih_-_Hiddisch_by_Karl_Bodmer.jpg

Abb. 5: Foto: Bruno Lopes

© 2025, ProLitteris, Zürich für die reproduzierten Werke von
Jean Tinguely

Barbara Lange studierte Kunstgeschichte, Verfassungs-, Sozial- und Wirtschaftsgeschichte und Vergleichende Literaturwissenschaft in Bonn. Nach einer Hochschulassistentin in Kiel und einer Professur in Leipzig war sie von 2006 bis 2022 Lehrstuhlinhaberin am Kunsthistorischen Institut in Tübingen. Sie leitete dort zuletzt ein Forschungsprojekt zu den Potenzialen der Kunst in der Nachkriegszeit in Europa.

Dieser Beitrag erscheint im Anschluss an die Konferenz «Jean Tinguely Revisited. Kritische Re-Lektüren und neue Perspektiven»,
20.–22. März 2025.

Keywords

Baluba
Nouveaux Réalistes
Antikolonialismus
Othering
Verfremdung

Tinguely Studies, Oktober 2025
Wissenschaftliche Online-Zeitschrift

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

ISSN 3042-8858
