

KUNSTGESELLSCHAFT und Denkraum

Jean Tinguelys Maschinenkunst – das Rad als Vehikel der Kritik?

Freitag, 13.02.2026

Guten Abend liebe Zuhörer\*innen!

War Jean Tinguely etwa ein früher Öko-Künstler? Anders als von Joseph Beuys<sup>1</sup>, Jan Bas Ader oder Ai Wei Wei gibt es von Jean Tinguely keine ikonischen Bilder auf dem Fahrrad<sup>2</sup>, bekannter sind vielmehr Bilder, die ihn in einem seiner Ferraris zeigen, die er nicht selten zu Schrott gefahren haben soll. Der in allen seinen Äußerungen kritische, aber selten aktuelle Themen kommentierende<sup>3</sup> Tinguely war nicht frei von Widersprüchen. Ungeachtet der Grenzaufhebungen zwischen Kunst und Alltag in der Kunst der 1960er Jahre, wozu er mit vielen Inszenierungen beigetragen hat, sei dafür plädiert, das Werk auch gegen die biographische Person seines Urhebers zu interpretieren. [BILD] Doch eine vielfach abgebildete Photographie von 1960 zeigt den Künstler auf einem Schrotthaufen stehend und eine verbogene Fahrradfelge in die Luft werfend.<sup>4</sup> In diesem Bild, das eine typische Situation der Materialsuche festhält, verdichten sich mehrere mit dem Fahrrad korrelierte Momente, die eine spezifische Dimension im Werk Tinguelys erschließen können. Zu nennen sind hier der Schauplatz des Schrotthügels, das Fahrrad-Rad selbst und seine ephemere rotierende Bewegung, solange es sich in der Luft befindet. Offenbar sortiert der Künstler auf Materialsuche dieses Objekt aus. *Bewegung* ist das kennzeichnende künstlerische Element der Werke Tinguelys, oder wie dies Jean-Christoph Amman 1966 formulierte, sein schöpferisches Prinzip.<sup>5</sup> Auf der Photographie ist es dieses Rad, das in Bewegung ist, doch ein solches Rad eiert, es taugt nicht mehr dazu, gleichmäßig über den Boden zu rollen oder als Teil einer Maschine zu rotieren. Grundsätzlich waren solche Eigenschaften für Tinguely dennoch von Interesse, weil er Störungen der Ordnung schätzte und kein Freund geregelter Abläufe war:

[VIDEO Sequenz aus Thümena 2011]

In einem um 1960 in Paris geführten Interview wurde er gefragt, ob er nicht Schweizer sei, und warum er nicht in der Schweiz bliebe. Daraufhin führte er aus, in der Schweiz sei er gerne, wohnen

---

<sup>1</sup> In seinem wahrscheinlich letzten Interview, in: Kunstforum 115, 1991, von Heinz-Norbert Jocks gefragt, „Sie vermeiden als Künstler Themen mit Jetztzeitbezug“, erwiderte er: „Programmatisches wie bei Beuys lehne ich für mich ab, obgleich ich sein Werk schätze (...).“

<sup>2</sup> Allerdings zeigt ihn eine Photographie von Leonardo Bezzola in dem Blaumann, den er in den 1980er Jahren auch in Fernsehinterviews trug, durch eine Werkshalle radelnd, dabei ein kleines Fundstück festhaltend. Abb. Kat. L'Esprit, vgl. Kat. Fotografien sehen Tinguely, Basel 1998/1999.

<sup>3</sup> Dennoch werden seine Werke teils als aktuelle Kommentare gedeutet: Zur ‚Study for the End of the World‘ in Kopenhagen schreibt Lütgen in Kat. L'Esprit de Tinguely, Basel und Wolfsburg 2000-2001, S. 39, die Heftigkeit, die sich wegen der zu Tode gekommenen Friedenstaube entlud, habe ihre Ursache im weltpolitischen Geschehen im Sommer 1961 mit Höhepunkt der Kubakrise, neuen Atomtests in USA und UdSSR, Mauerbau. Wenige Tage zuvor war der dänische UN-Generalsekretär Dag Hammarskjöld beim Flugzeugabsturz in Afrika ums Leben gekommen; Tinguely verehrte den im Frühjahr 1961 ermordeten Patrice Lumumba, die ‚Baloubas‘ nannte er nach dem Bantu-Stamm, den L. 1960 in den Befreiungskrieg geführt hatte. - In der mit Kommentaren versehenen Bildstrecke in Du 1977 (Dominik Keller: Ingenieure, Indianer und Poesie. Stichworte zur Welt Tinguelys nach Gesprächen aufgezeichnet, S. 26-[81]) sind Bilder der Gegenwart mit unterschiedlichen Epochen kombiniert, Tinguelys Urheberschaft der Texte ist meist nur klar, wo sich handschriftliche Eintragungen finden. Vgl. nun Georg Kreis, Auf der Suche nach dem politischen Tinguely, in: Tinguely Studies 1, 2025, S. 1-11.

<sup>4</sup> Abb. Kat. L'Esprit, S. 371, Photonachweis dort Vera Mertz-Mercer.

<sup>5</sup> Amman 1966, S. 112.

und arbeiten könne er aber nur in Paris. Denn Paris inspiriere ihn, es sei freier, anarchischer, offener, in der Schweiz dagegen herrsche Ordnung, das schränke ihn ein. Gefragt, „Mögen Sie denn die Ordnung nicht?“ erwiderte er „Doch, schon, aber wenn möglich, vermeide ich sie“.

Seine Maschinen schweißen ganz buchstäblich Gegensätze zusammen, und lassen Zufall und Präzision spielerisch aufeinandertreffen. Jedoch sollten sie innerhalb dieses Rahmens beständig funktionieren, und dafür beschäftigte er in späteren Jahren einen Stab von Mitarbeitern. Ich werde darauf zurückkommen, dass ihre Bewegung immer nur so lange währt, wie sie mit Strom versorgt oder per Pedale angetrieben werden, und solange kundige Mitarbeiter\*innen die Störungen der Abläufe beseitigen und defekte Komponenten reparieren oder ersetzen können. Insofern zeigen sich Parallelen zwischen Tinguelys Arbeiten und den Produktionsanlagen der Industrie, obwohl sie anscheinend nichts produzieren und ihre Komponenten überwiegend aus dem Abfall von Industrie und Konsumenten stammen. [BILD Méta-Harmonie II, Basel, Museum Tinguely]

### 1. Méta-Harmonie II

An einem Spätwerk, das 1979 kurz nach seiner Fertigstellung im Frankfurter Städelmuseum ausgestellt wurde, lässt sich dies im Einzelnen nachvollziehen: In *Méta Harmonie II* finden sich zum einen Musikinstrumente, wie ein etwa 100 Jahre altes Klavier und eine billige Bontempi-Orgel, aber auch Bratpfannen und Glasschalen, die zur Erzeugung perkussiver Klänge dienen. Dabei werden die Klaviertasten von heruntersausenden Spielzeugfiguren und einem Holzschuh angespielt. – Soweit handelt es überwiegend um Objekte vom Flohmarkt und aus Quellen, die teils auch Tinguelys Assistenten rätselhaft blieben. - [BILD Detail] Zum anderen enthält die Maschine eine große Zahl von Rädern verschiedenster Art. Zu beachten sind das große und die kleineren holzfarbenen Räder, die von landwirtschaftlichen Maschinen stammen, der unten neben der Trommel arbeitende Reifen eines Formel-1-Rennwagens, und viele meist bunte, sowohl eiserne als auch hölzerne Räder. Diese stammen von den Abfallhalden der großen Gießerei Von Roll AG in Olten, deren Name auf manchen Rädern noch zu lesen ist. Rote, blaue und grüne hölzerne Räder waren praktischerweise schon in den von Tinguely bevorzugten Grundfarben bemalt, weil es sich tatsächlich um ausrangierte Gusspositive für unterschiedliche Metallteile handelte. Deren Farbe signalisierte die Art des zu gießenden Metalls, doch Tinguely schätzte an diesen Readymades freilich auch, dass sie schon etwas „abgestanden“ waren.<sup>6</sup> Daneben hat er die schwarzen Räder aus Sperrholz von eigenen früheren Arbeiten recycelt. Wie Beteiligte und Zeitzeugen unisono überliefern, aber auch Tinguely selbst zum Besten gegeben haben muss<sup>7</sup>, wurden auch in dieser Zeit viele der Materialien von Schrottplätzen und teils aus dem Depot des befreundeten Künstlerkollegen Bernhard Luginbühl gestohlen.<sup>8</sup> - Es handelte sich

---

<sup>6</sup> Video Schaulager Nr. 7 „Rund ums Rad“: Jede der Kennfarben hatte eine Bedeutung für den Gießer: Rot für Grauguss, Blau für Stahlguss, Grün für Leichtmetallguss, und Gelb markiert war, was noch nachgearbeitet werden musste.

<sup>7</sup> Wie bei Dominik Keller (Jean Tinguely: Was mir gefällt, in: Du 1977, S. 20) deutlich wird, war auch der Draht der frühen Skulpturen ‚geklaut‘: „Für Tinguely gibt es denn isolierten Begriff ‚Kunst‘ nicht. Ein Freiburger Scherenschnitt ist ihm so lieb wie ein sich verästelnder Schienenstrang. Grünewalds ‚Versuchung des heiligen Antonius‘ ebenso geheimnisvoll wie die Mondlandefähre. Und von seiner Arbeit sagt er, dass sie statt in einem Saal eines Irrenhauses eben in Galerien und Museen gekommen sei und ihm ermögliche, größere, komplexere durchzuführen: von den geklauten Gartendrahtstücken zu Betonfundamenten, Spezialmotoren und Kugellagern – die aber noch immer Alteisen tragen und bewegen.“

<sup>8</sup> Jean-Marc Gaillard sowie der Photograph Leonardo Bezzola im Video Schaulager; Seppi Imhoff im Video des Museums Tinguely; Zwei Pariser Schrotthändlerinnen in der Doku 2011. Bezzola meint ebenso wie die Händlerinnen in Paris, dass es sich dabei um ein Ritual gehandelt habe. Bernhard Luginbühl im Gespräch mit Lütgen, L'Esprit S. 305: „Geklaut, und ich habe ihm auch sehr viel gegeben. Es waren halt so viele da, und

sicherlich nicht nur um ein ‚Ritual‘, sondern auch um eine Bekräftigung des programmatischen Anspruchs, die Verwertungsketten des Altmetalls gestört und das Material entwendet zu haben. – Hinzu kommen bei diesen monumentalen Arbeiten allerdings auch neu gekaufte Komponenten<sup>9</sup>, so vor allem die Motoren, die von einem Händler stammen, der selbst Elektromotoren herstellte, und im Fall der *Méta-Harmonien* sogar eigens für Tinguely elektronische Steuergeräte, sogenannte Variatoren entwickelte.<sup>10</sup> Deren Funktion ist es, die Drehzahlen der drei Elektromotoren unabhängig voneinander zufällig zu variieren, so dass die ‚Klangmischmaschine‘, wie sie Tinguely selbst nannte, niemals genau Dasselbe spielt. Der restauratorische Anspruch, den der Weiterbetrieb der *Méta-Harmonien* fordert, ist enorm. [BILD Duchamp mit Roue de Bicyclette]

## 2. *Hommage an Duchamp*

Etwas anders verhält sich das freigestellte, von der Erdsphäre in die Himmelsphäre gewendete Vorderrad Marcel Duchamps, der das Rad nach eigenen Angaben gern in Bewegung setzte.<sup>11</sup> Während Duchamp das Rad nach Belieben anstoßen konnte, ist es heute in allen Museen, die über autorisierte Repliken der *Roue de Bicyclette* verfügen, dauerhaft stillgelegt, weshalb die Dimension der Bewegung einem Teil der Forschung zu entgehen scheint.<sup>12</sup> [BILD *Hommage an Duchamp*] Mit diesem 1913 entstandenen Gründerwerk der kinetischen Kunst hat sich Tinguely früh auseinandergesetzt, wie seine Skizzen zeigen<sup>13</sup>, und 1960 ein vermeintliches Remake als *Hommage an Duchamp* geschaffen. Dabei galt sein Interesse nicht allen Komponenten der Arbeit Duchamps, die genau genommen aus zwei Readymades zusammengefügt ist, einer Fahrradgabel und einem Küchenhocker. Tinguelys Fahrradgabel ist vielmehr mit weiteren Objekten verbunden und ruht statt auf einem Hocker auf einer grob behauenen Sandsteinplinthe, die in anderen Zusammenhängen eine klassische Skulptur tragen könnte. [BILD] Den wesentlichsten Unterschied zum Vorbild offenbart erst die Bewegung, denn während Fahrradfelgen in anderen Arbeiten Tinguelys häufig rotieren und ihre Bewegung über Achsen und Keilriemen weitergeben, wird das Rad hier in eine wenig geschmeidige Schüttelbewegung versetzt, die mit Geräuschen verbunden ist.<sup>14</sup> Bei der Steinplinthe handelt es sich daher nicht nur um eine ironische Würdeformel und eine Art von *object trouvé*<sup>15</sup>, sondern sie ist wohl auch nötig, um ein Herumhüpfen der gesamten Arbeit zu verhindern<sup>16</sup>; so wie aktuell im Museum Abteiberg wurde die Arbeit in den ersten Ausstellungen direkt auf den Boden gestellt.

---

eigentlich gefiel mir das Rad, weil es wie Eisen aussah. Oft tauschten wir, er nahm Holz und brachte mir Eisen.“ S. 307 bezichtigt er Tinguely auch des Ideenklaus, wegen beweglicher Schrottmaschinen, seines Films ‚Isognomik‘ mit Figuren aus Draht, auch die Feder sei schon darin gewesen, lange vor Tinguelys Balubas.

<sup>9</sup> Die Trommeln und Becken soll T. im Musikhaus Hug in Basel erworben haben: Video Schaulager Basel; auch die Spielzeugfiguren wurden wohl wie vieles Andere im Kaufhaus Carrefour erworben, wie sich aus den Erinnerungen der Enkelin Bloum Cardenas ergibt, die vergeblich auf eine Barbie-Puppe hoffte: Kat. ....

<sup>10</sup> Video ..., Schaulager Basel

<sup>11</sup> Bildliche und textliche Belege: *Spinning Wheel*, ...

<sup>12</sup> Siehe *Spinning Wheel*, Kap. Grundlagen der Cyclistischen Ästhetik, S. ....

<sup>13</sup> Siehe die Skizze, Abb.in Kat. *Skulptur im 20. Jahrhundert*, Basel 1984, S. 150, Abb. XI. Zum anekdotisch klingenden, undatierten ersten Zusammentreffen Tinguelys mit Duchamp: *Du 1977, ...*, S. 50

<sup>14</sup> Die Arbeit ähnelt den wenig späteren ‚Balubas‘.

<sup>15</sup> Laut Kat. *Duchamp 2002*, S. 155 stammt der Sockel aus dem Atelier von Constantin Brancusi. 1955 waren Tinguely und Aeppli in der Impasse Ronsin Ateliernachbarn des greisen Brancusi geworden, dessen Atelier nach seinem Tod abgerissen wurde.

<sup>16</sup> In dem bei gettyimages verfügbaren Bild aus der Ausstellung in der Galerie Zwirner am 2.06.1965 in Köln, das eine elegante Besucherin neben der stillstehenden *Hommage* sitzend zeigt, erscheint diese größer als in anderen Abbildungen und die Plinthe heller, es handelt sich aber zweifellos um das in Mönchengladbach überlieferte Werk.

### 3. Méta und die cyclistische Ästhetik

Seit Duchamps *Roue de bicyclette* beziehen Installations-, Objekt- und Konzeptkünstler\*innen, aber auch Photograph\*innen und Maler\*innen in ihr Werk das Fahrrad oder dessen Teile ein, präsentieren es als Bildobjekt, als Skulptur oder Antiskulptur, und unterziehen es vielfältigen Transformationen. In seinem letzten Interview 1991 hob Tinguely das Antiskulpturale des 1975 bis 77 in Basel als Auftragswerk entstandenen Fasnachtsbrunnen hervor: „Wichtig ist mir, daß meine Skulpturen demokratisch sind, zudem fundamental wirken. Mein ‚Basler Brunnen‘ mit den zehn [sic! Laut Monteil 1980, S. 13 neun] Maschinen liefert ein gutes Beispiel. Da habe ich ein Maximum an Nicht-Skulptur, an Nicht-Monumentalität erreicht.“<sup>17</sup> Die Figuren des Baslers Brunnens, der sich an der Stelle der Bühne des alten Theaters befindet, und dessen Material überwiegend aus dem abgerissenen Gebäude stammt<sup>18</sup>, führen immer wieder dasselbe Stück auf, aber niemals gleich.<sup>19</sup> Auch das Fahrrad, wo es nur diesseits oder jenseits des Alltags auftaucht, entfaltet seine Neigung zur Grenzüberschreitung und fortwährenden Veränderung. Als ‚rollender Signifikant‘<sup>20</sup> bewegt es sich mühelos zwischen verschiedenen Kontexten, durchbricht die Barrieren sozialer Abgrenzungen und des Gender, und schafft so immer neue Bedeutungen. Wie weit die bewegten Räder und Maschinen Tinguelys diesen Momenten einer transzendierenden und transmedialen Fahrradästhetik entsprechen, erscheint umso relevanter, als die physische Bewegung mit einer mentalen Bewegung einhergeht, die sich in seiner Verwendung von Schrott, seinem Verfahren der *bricolage* und seiner Strategie des Ephemereren ausprägte. Diese mentale Bewegung lässt sich übersetzen in das landläufige Konzept des ‚Spinnens‘, das sich mit Tinguelys anarchischen Praxis von Kunst und Leben, seinem Misstrauen gegen die Vereinnahmungskräfte der Museen und vor allem der Konzeption seiner Maschinen verbinden lässt.

In einem späten Interview vom Mai 1991 nahm er zunächst auf Goethe und Chaplin Bezug, die ihm „das Lächerliche, die Gefahr, das Burleske und den Wahnsinn des Westens“ gezeigt hätten; der Film *Modern Times* bringe all dies klar zum Ausdruck. Doch im Unterschied zu den Maschinen in Chaplins Film seien seine eigenen Maschinen von Anfang an verrückt, und einige begingen Suizid, zerstörten sich selbst.<sup>21</sup> [BILD: [Hommage an New York](#)]

Das meiste Aufsehen erregten auf einem Höhepunkt des atomaren Wettrüstens und der Kubakrise, zudem nach der Ermordung des von Tinguely verehrten Patrice Lumumba<sup>22</sup> zwei Arbeiten, seine *Study for the End of the World No.1*, die 1961 im Park des Museums Louisiana bei Kopenhagen stattfand, und seine *Hommage an New York*, die zuvor am 17. März 1960 im Skulpturengarten des MOMAs über die Bühne ging. Für die letztere Arbeit, die stufenweise, mit ungeplanten Unterbrechungen auseinanderfiel, explodierte und zusammenbrach, hatte Tinguely eine große Zahl von Fahrrad-Rädern<sup>23</sup>, einen Wetterballon und vieles mehr verarbeitet, und das gesamte Material

---

<sup>17</sup> Kunstforum 115, September/Okttober 1991, S.266-275, hier ....

<sup>18</sup> Monteil 1980, S. 11f.

<sup>19</sup> Monteil 1980, S. 15; Webseite Basel....

<sup>20</sup> Shea/Withers 2017.

<sup>21</sup> Paroles d'Artiste, S. 26.

<sup>22</sup> Lütgen in L'Esprit, S. 39.

<sup>23</sup> Bei Chau 2014, S. 401 sind es acht, bei Roob 1991 [immerhin der Archivarin des MOMA] achtzig. In dokumentarischen Photographien erscheinen deutlich mehr als acht Fahrrad-Räder, die Angabe bei Roob dürfte stimmen.

auf den Müllhalden New Yorks sowie aus Mülleimern und von Altwarenhändlern gesammelt.<sup>24</sup> Man hat daher in dieser Arbeit eine deutliche Kritik am Überfluss der New Yorker Konsumgesellschaft erkannt.<sup>25</sup> [BILD: Einladungskarte mit „Si la scie scie la svie et si la scie qui scie la scie...“] Zu den verschiedenen Texten auf den Einladungskarten steuerte Marcel Duchamp ein Gedicht bei, das im Grunde ankündigt, was zu sehen sein wird, ohne dass dies jemand vom Publikum, den Museumsoffiziellen oder der New Yorker Feuerwehr ahnen konnte. „Wenn die Säge, die Säge sägt, die Säge ist, die die Säge sägt, kommt es zum metallischen Suizid.“ Es ist gut möglich, dass Duchamp, dabei an die früheren Arbeiten Tinguelys dachte, die er seit den 1950er Jahren kannte.<sup>26</sup> Betrachten wir hierzu das Klangrelief *Méta-mecanique sonore II* von 1955, das im Museum Tinguely aus konservatorischen Gründen nur noch alle 20 Jahre einmal<sup>27</sup> in Betrieb genommen wird:

[Videsequenz aus Museum Tinguely Video Nr. 51]

Wie im Detail zu sehen war, greifen die aus Draht gebildeten Zahnräder ruckelig ineinander, und drohen jederzeit, sich zu verhaken und damit selbst zu zerstören, indem die Zähne abbrechen und der Ablauf stockt.

Doch ebenso ist der Aspekt der Transzendenz von Bedeutung, der in der Vorsilbe *Méta* aufscheint, die für Tinguely seit den 1950er Jahren bedeutsam war. Die Arbeit an Brunnen begründete er Mitte der 1960er Jahre damit, dass diese Maschinen etwas über ihre Materialität Hinausweisendes bewirken, indem sie Wasser in die Umgebung werfen.<sup>28</sup> Ebenso arbeite er mit verschiedenen Arten von Rauch und Dampf, und mit Tönen, wobei er auf seine Radioskulpturen verwies, deren wie das ganze Innenleben zerlegte und anders zusammengesetzte Lautsprecher verzerrte Töne aussenden. Ebenso schuf er Maschinen, die Dampf erzeugen, wie seine fahrbare Maschine *Klamauk* von 1979, die in der Museumsaufstellung allerdings nur noch lärmern kann. Von 1967 überliefert ist eine Maschine namens *Rotozaza*<sup>29</sup>, die Bälle ausspuckt, solange sie immer wieder damit gefüttert wird:

[Videsequenz aus Thümena 2011]

Unübersehbar beim Einsatz dieser Arbeit ist die Freude des Künstlers am Aufmischen des Galeriepublikums, das nicht mehr, wie noch 1960 bei den von live gespielter Musik auf klassischen Instrumenten begleiteten *Anthropometrien* Yves Kleins, in bewegungsloser Betrachtung verharren konnte. Auch wenn *Rotozaza* vor allem die Präsentations- und Rezeptionsformen von Kunst herauszufordern scheint, seien seine Besonderheiten befragt. [BILD] Prominent hervor tritt das Förderband, das an das Fließband gemahnt, an jenes Symbol der Rationalisierung, das von Fords Autowerken bis hin zur Produktion von vorfabrizierten Convenience-Mahlzeiten bis heute im globalen Maßstab für entfremdete, dequalifizierte Arbeit sorgt. Von solchen Maschinen zeigte sich Tinguely fasziniert, ohne dass seine diesbezüglichen Äußerungen ein Bewusstsein ihrer Problematik

---

<sup>24</sup> Lee 2014, S: 401: “Compiled from found scrap metal and junk machinery, pieces of the work were collected from rubbish dumps and mechanical dealers in Newark, Summit, and New York [6] (p. 134).”

<sup>25</sup> Lee 2014, S. 401 mit Quellen.

<sup>26</sup> Allerdings wird im Kat. Duchamp 2002, S. 12 behauptet, im ursprünglichen Szenario sei in New York „eine große Ansammlung von Sägen vorgesehen“ gewesen.

<sup>27</sup> Laut der Restauratorin Chantal Willi im Video Nr. 51 des Museums Tinguely.

<sup>28</sup> Doku 2011 von Thomas Thümena, ...

<sup>29</sup>Der Name spielt sicherlich auf Duchamps Roto-Reliefs an. In Malagasy (Amtssprache neben Französisch auf Madagaskar, Mayotte, den Komoren und Réunion) bedeutet Rotozaza laut DeepL-Übersetzungen „Schubkarre“, „Roto zaza“ aber „Babys Traum“ oder „erste Zähnchen“.

zu erkennen geben.<sup>30</sup> Jedoch lassen besonders seine diversen Maschinen mit Fahrradtrieb nach dem Verhältnis zwischen Mensch und Maschine fragen.

[Videosequenz: *Eloge de la Folie*]

Betrachtet man dazu die als monumentales Relief gestaltete Maschine, die Tinguely 1966 für Roland Petits Ballett *Eloge de la Folie* als Bühnenvorhang schuf, und die heute im Museum Tinguely installiert ist, so wird diese Beziehung augenfällig. Musste bei der Aufführung ein Tänzer über den Pedal- und Handkurbelantrieb seine Arbeitskraft in den Dienst der Maschine stellen, so kaschiert heute eine Holzfigur den an seine Stelle getretenen Elektromotor. Unübersehbar bleibt, dass der Mensch hier zu einem Rädchen in der Maschinerie geworden ist, wie Annelies Lütgen beobachtet hat.<sup>31</sup> [BILD] Auffällig ist nun bei *Rotozaza* auch der Kontrast zwischen der schwarz lackierten, damit zusätzlich auf die Arbeitswelt verweisenden Maschine und den grellbunten Bällen, mit welchen sie bespielt wird. Das Förderband treibt die Bälle nach oben, nur damit sie von einem Drahtkorb aufgefangen werden und wieder nach unten rollen, wo sie irgendwann von einem Walzenrad erfasst und, bedingt durch die Achsenverschiebungen innerhalb der Maschine, in alle Richtungen herausgeschleudert werden. Immer wieder müssen die in den Raum geschossenen Bälle in die Trichteröffnung des Auslegers zurückgeworfen werden. Das hält den Kreislauf im Gang, doch ist dieser Kreislauf nicht völlig sinnlos? Der eng mit Tinguely befreundete Kunsthistoriker Pontus Hulten, von dem die meisten Werktitel stammen<sup>32</sup>, bezeichnete *Rotozaza* als eine „satirische Produktionsmaschine“.<sup>33</sup>

Was all die Maschinen Tinguelys mit teils großem Aufwand wirklich produzieren, ist nichts anderes als Kunst. Das gilt insbesondere, wenn man die Produkte der Zeichenmaschinen Tinguelys als Kunstwerke ansehen möchte, was er allerdings selbst in Zweifel zog.<sup>34</sup> Derartige Maschinen fertigte der Künstler mit Handkurbel oder mit Elektroantrieb, aber auch als *Cyclograveure* mit Pedalantrieb. [BILD] Eine Photographie von der Vernissage der Tinguely-Ausstellung 1961 im Moderna Museet in Stockholm führt eine bourgeois gekleidete Besucherin vor, die mit übertrieben wirkendem Lachen pedaliert und in der bereitgestellten Lektüre blättert – überspielt sie womöglich ein Unbehagen, oder sogar das Genießen der Situation, in der sie aus ihrer sozialen Rolle herausgefallen ist?<sup>35</sup> Méta kann insofern eine soziale Bedeutung zukommen, Méta-Maschinen greifen temporär in die Gesellschaft ein, wie dies Peter Weiss angesichts des am 13. Mai 1960 mit seinen Schrottmaschinen durch die Boulevards von Paris ziehenden Tinguely beschrieb.<sup>36</sup> Darüber hinaus verweist die Silbe *Méta* auf das

---

<sup>30</sup> „Ja ich bin ein Liebhaber von klassischen Industriemaschinen – wie die Verpackungsmaschine oder der Schokoladenzerhacker, die Seifenverpackungsmaschine – all diese Sachen, die ich sehr bewundere. Ich liebe ihr Ballett, ich liebe sie, ich bete die Rennautos an, ich liebe Industrieanlagen – ich habe einen Sinn für plastische Schönheit.“ Interview in *L’oeil*, revue d’art mensuelle, Nr. 144, 1966, S. 33f, Übersetzung zitiert nach Kat. *L’Esprit*, S. 6.

<sup>31</sup> „Auch der Mensch wird also ein Rädchen in der großen Maschinerie“. Lütgen in Kat. *L’Esprit*, S. 66.

<sup>32</sup> In aller Regel erfand Hulten die Titel, bevor die Werke in Museen, Galerien oder an Sammler gingen. Auf seinen Vorschlag geht laut Kat. *L’Esprit* S. 377 auch die Bezeichnung ‚Méta-matics‘ zurück.

<sup>33</sup> Kat. *L’Esprit*, S. 64.

<sup>34</sup> « On a pensé que la machine à dessiner était une grande farce. En même temps c’est une recherche très sérieuse de ma part. Il y avait un côté farce dedans, c’était un côté voulu et en même temps j’aimais bien ça. » Entretien avec Georg Kleinmann, 15.11.1962, zit. n. *Paroles d’Artiste*, S. 20.

<sup>35</sup> Vgl. Lee 2004, S. 98-101.

<sup>36</sup> Notizbücher 1960-1971, Bd.1., S. 9f. Zwar nahm Weiß das Geschehen als proto-revolutionär war, er erkannte aber zugleich, dass die Maschinen ihre widerständige Relevanz mit der Ankunft in Galerie oder Museum verloren.

immer wieder betonte Selbstverständnis Tinguelys, der kein Ingenieur sein wollte, sondern sich auf dem Feld der reinen Poesie verortete. „Daher“, so betonte er 1964 im Schweizer Fernsehen, „*ist eine poetische Maschine automatisch ‚meta‘, in dem Sinne, dass sie sich außerhalb ihrer normalen Funktion befindet.*“<sup>37</sup>

In mehrfacher Hinsicht sind die Arbeiten Tinguelys also Antiskulpturen: sie bleiben nicht unbewegt, sie überschreiten ihre Umrisse, indem sie Wasser, Dampf, Bälle oder auch Klänge ausgeben, und einige bleiben auch nicht auf einem Sockel stehen.

[Videsequenz aus *Thümena 2011*]

In seiner bahnbrechenden Teilnahme an der Gruppenausstellung *Le Mouvement* in der Pariser Galerie Denise René<sup>38</sup> präsentierte Tinguely 1955 bewegte Reliefs, die früheste Version seiner Zeichenmaschine und räumliche Kompositionen, die durch den Raum führen. Viele der beweglichen Reliefs und Skulpturen dieser Zeit verfügen über einen Kurbelantrieb oder einen Aufzug. Auch wenn die fragilen Exponate dieser Ausstellung überliefert sind, zeigen sie sich angesichts fehlender Riemen und teils nicht mehr ineinandergreifender Räder nicht mehr betriebsfähig. Zahnräder hat Tinguely in den frühen Arbeiten aus Draht nachgebildet, und damit filigrane Werke geschaffen, die einer kargen Ästhetik folgen. Damit weisen sie nicht nur Entsprechungen zum wichtigen Vorbild Alexander Calder und zu Aspekten der 1960 entstehenden *Arte Povera* auf, sondern erscheinen aus heutiger Sicht auch auf vorbildliche Weise ressourcenschonend. Die schwarz und weiß oder farbig bemalten, bewegten geometrischen Scheiben bestehen in manchen Arbeiten aus recyceltem Blech, in anderen nur aus Karton.

Die Kunst des 1925 in Fribourg geborenen, in Basel aufgewachsenen und 1991 in Bern gestorbenen Tinguely erfuhr in den 1950, 60er und sogar noch 70er Jahren in der Schweiz weithin Ablehnung, während er in Paris, in den USA und schließlich weltweit zu einem der erfolgreichsten Künstler seiner Zeit avancierte. Der Nachfrage des Kunstmarkts konnte er schon in den 1970er Jahren kaum mehr nachkommen. In einer Werkphase, die Ende der 1950er Jahre die filigranen Draht- und Blechkonstruktionen seiner Anfangszeit ablöste, arbeitete er, wie gesehen, mit Fahrradteilen, die er nun mit größeren Schrottteilen kombinierte. Nach Mitte der 1960er Jahre wurden die Maschinen schwerer und von 1965 bis 1969 einheitlich schwarz lackiert, wie bereits an *Rotozaza I* und *Eloge de la Folie* gesehen. – Diese Arbeiten bewegen sich meist in einem begrenzten Rahmen vor und zurück, begleitet von perkussiven Klängen; während die Lackierung über die Schrotttprovenienz der Komponenten hinwegtäuscht, wirken ihre Bewegungen umso absurder. – Im späteren Werk gerieten seine Arbeiten größer, massiver und teils spektakulärer.

Nun läge es nahe, die verwendeten Materialien entlang des Aufstiegs aus ärmlichsten Anfängen durch die verfügbaren Mittel des Künstlers zu erklären, der in der ersten Zeit in Paris gemeinsam mit seiner ersten Frau Eva Aepli sich nur durch Betteln und Ladendiebstähle über Wasser halten konnte, wie der damals gemeinsame Freund Daniel Spoerri berichtete<sup>39</sup>, während Tinguely in den 1970er Jahren eine Reihe von Ferrari-Sportwagen besaß und sich seit 1971 die Einstellung regulärer Assistenten leistete. Doch auch in dieser Zeit waren Schrottplätze und Flohmärkte für die meisten

---

<sup>37</sup> « Je me trouve automatiquement sur le terrain de la poésie pure. Ce qui fait qu'une machine poétique est automatiquement méta, c'est-à-dire en dehors sa fonction originale. » RTS 24.02.1964, zit. n. Paroles d'Artiste, S. 34.

<sup>38</sup> Kat. L'Esprit S. 377 sowie Hulten ebd. S. 246; zur Méta-matic-Ausstellung 1959 in der Galerie Iris Clert: Pardey 2001, der S. 46 irrtümlich auch Le Mouvement dorthin verlegt; zu den acht Teilnehmern von 1955 Lee 2004, ...

<sup>39</sup>Doku 2011; Noch detaillierter, auch zur von Aepli praktizierten Hausbettelei: Keller 1977, S. 26.

seiner Arbeiten die nahezu einzigen Materialquellen, was nicht nur zu den heutigen restauratorischen Problemen beiträgt, sondern auch Fragen nach dem Sinn der Schrott-Strategie aufwirft. Tinguelys letzter Assistent Jean-Marc Gaillard, der nun im Museum Tinguely in leitender Funktion für Erhalt und Restaurierung zuständig ist, hat sich jedoch kürzlich gegen Bedeutungszuweisungen an das Material gewandt. Gaillard zufolge hat der Künstler Eisen und Drähte nur verwendet, weil er sich kein besseres Material leisten konnte.<sup>40</sup> An diesem wichtigen Hinweis erscheint richtig, dass das Material als solches von Tinguely stets als sekundär erachtet wurde, ihm ging es stets um die künstlerische Wirkung, die er mit den eingesetzten Mitteln erzielen konnte. In diesem Sinne wies er auch mögliche Symbolbedeutungen der verwendeten Gegenstände von sich.<sup>41</sup> Zu Recht werden inzwischen auch die E-Motoren in seinen Arbeiten als ästhetische Gestaltungsmittel betrachtet, die unter Beibehaltung von Originalteilen und vor allem ihrer Gehäuse repariert werden müssen.<sup>42</sup> In Frage gestellt sei jedoch, ob die Fragilität und Störanfälligkeit, auch wenn sie bei den frühen Arbeiten ausgeprägter ist, eine unbeabsichtigte Nebenwirkung war, oder womöglich doch künstlerisch gewollt. – Dies verbindet sich mit der Frage nach der Zeitlichkeit – predigte Tinguely gegen die Rastlosigkeit der Zeit wirklich den Stillstand, oder kämpfte er mit permanenter Bewegung gegen die Macht des Todes an? Sollten seine Maschinen also immer laufen, oder wurde ihr Stillstand schon immer nur kurz von ihrer Bewegtheit unterbrochen?

[BILD: Tinguely im Flugzeug]

#### 4. Zeit und Nichtigkeit – Kritik am Konsumismus

Ob Tinguely sein *Manifest für Stillstand*, wie diese Photographie suggerieren mag, tatsächlich im März 1959 in 150.000 Exemplaren<sup>43</sup> über Düsseldorf abgeworfen hat, wobei aber alle Blätter vom Wind auf entfernte Äcker geweht wurden, ist umstritten.<sup>44</sup> Wichtiger scheint aber die Einordnung des Textes, der programmatisch für die gesamte Kunst Tinguelys gelten könnte, und in der Literatur und in Dokumentarfilmen in diesem Sinne verwendet wird. [BILD: Manifest] In der 2022 erschienenen Dissertation von Nicole Rettig stehen die unterschiedlichen, teils widersprüchlichen Gerüchte zum Gelingen der Aktion für die Auflösung des Werkbegriffs. Weniger überzeugen kann die These, Tinguely habe mit der Behauptung, die Bewegung und die Veränderung seien das Einzige, das gewiss ist und bleibt, alle Aufmerksamkeit darauf lenken wollen, dass das Leben auch statisch sei.<sup>45</sup> Eher sollte man der von Rettig und anderen Autor\*innen erkannten Paradoxie folgen. So deutete Pamela Lee in ihrem Werk *Chronophobia* von 2004 die Thesen Tinguelys als eine Art Fluchtbewegung vor den Schrecken der Zeit, während Christina Chau 2014 genau dies kritisierte: Tinguely habe mit seinem Manifest das Unbehagen an der rationalen Kontrolle und Regulierung der Zeit in der Moderne offen gelegt und mit der Unvorhersehbarkeit des Geschehens im Fall seiner autodestruktiven Arbeiten auf andere Formen der Zeiterfahrung gewiesen.<sup>46</sup> In diesem Zusammenhang betonen Chau

---

<sup>40</sup> Sternstunde Kunst, SFR/ 3sat 2024, ab 36:22: „Heute wird vieles romantisiert, das Material, das er verwendete, Eisen, Drähte, das hat er benutzt, weil er kein Geld hatte.“

<sup>41</sup> G.K. « Est-ce que pour vous le fait d'utiliser une tôle rouillée signifie quelque chose ? » J.T. « Non, je vois en tant que qualité, le structure et le couleur. Elle me plaira parfois par sa forme. Je penserai à la peindre, peut-être je ne la peindrai pas, elle me plaira finalement telle qu'elle est. Je travaille avec elle, je ne contrôle pas ce genre de chose. » Entretien avec Georg Kleinmann, 15.11.1962, zit. n. Paroles d'Artiste, S. 30.

<sup>42</sup> Andres Pardey: Wie Tinguelys Maschinenskulpturen ein Museum herausfordern, in: Kat. L'Esprit, S. 360f.

<sup>43</sup> Lee 2004, S. 96.

<sup>44</sup> Lee 2004, S. 106, 110,117; Kat. L'Esprit, S. 24f; Rettig 2022, S. 254-56.

<sup>45</sup> Rettig 2022, S. 256.

<sup>46</sup> Chau 2014, S. 400-403.



und andere auch die Aspekte der Dauer und der Zeitintervalle.<sup>47</sup> So zitiert Chau einen Zeitzeugen der *Hommage an New York*, der seine Erlebnis eher als eine Erfahrung des Wartens als der Sensationen beschrieb.<sup>48</sup>

Obwohl der Theoriediskurs also direkt an der Dialektik von Stillstand und Bewegung ansetzt, wollte der Künstler gerade dies nach den Berichten von Zeitzeugen nicht: es sollte keinen Stillstand geben. Sein langjähriger und erster regulärer Assistent Seppi Imhoff sagt in einem Video des Museums Tinguely, während der üblichen drei Monate einer Ausstellung seien er und die anderen Assistenten ständig beschäftigt gewesen, denn „*die Maschinen waren nicht so wie hier fast nie am Laufen, sondern liefen permanent, und deswegen gab es immer Arbeit.*“<sup>49</sup> Ebenso erinnert sich der Kurator Guido Magnaguago, bei der Ausstellung im Kunsthaus Zürich 1982, sei – anders als in anderen Tinguely-Ausstellungen – ein infernalischer Lärm gewesen, denn alle Maschinen mussten simultan laufen, lief eine nicht, so habe „*Tinguely einen Wutanfall bekommen, dann schimpfte er, selbst mit Seppi*“. Dennoch zeigt dies gerade, dass nicht nur die filigranen frühen Maschinen fehleranfällig waren, mit ihren fragilen Zahnrädern, die sich selbst zerstören könnten, und mit „Sollbruchstellen“, wie die Restauratorin Chantal Willi in einem Video des Museums Tinguely sagt<sup>50</sup>, sondern – dass alle Maschinen im laufenden Betrieb an ihrer schleichenden Selbstzerstörung arbeiten. Auch im Museum Tinguely ist ständiger Wartungsaufwand nötig, um fast alle Maschinen für kurze Intervalle in Betrieb nehmen zu können, und während manche Teile nach den Originalen wie in einer Dombauhütte nachgefertigt werden müssen, sind andere Readymades, die nur durch vorausschauendes Sammeln der Restaurator\*innen noch durch identische oder ähnliche, historische Komponenten repariert werden können. Gerade die Erzeugung kreischender und perkussiver Geräusche und Klänge sorgt für permanente Abnutzung. Dennoch täuscht der Künstler in seinem wahrscheinlich letzten Interview etwas darüber hinweg, dass er seine Maschinen, wenn er sie selbst restaurierte, auch haltbarer machte<sup>51</sup> und sich sicherlich wünschte, dass seine Kunst seine Lebenszeit überdauern würde: „*Das Lächerliche, das Unnütze, das Unwichtige, das Nicht-ernst-zu-Nehmende, das ist mir an den Materialien wichtig. Je verlotterter das Material, um so größer ist die Freude. Lieb wäre es mir, wenn meine Maschinen eines Tages zusammenbrechen würden. Leider fertige ich sie so an, daß der Wunsch nicht in Erfüllung gehen kann.( .).*“<sup>52</sup>

Die Rastlosigkeit der Gesellschaft, des Konsums, des Wirtschaftswachstums korreliert er 1987 deutlicher mit seinen Maschinen:

„*Diese totale Absurdität, diese verrückte Selbstzerstörung, der Sisyphos-Aspekt und das Verspielte der Maschinen, die zum ewigen Vor und Zurück gezwungen sind – ich denke, ich bin sehr wohl ein Teil unserer Gesellschaft.*“<sup>53</sup>

---

<sup>47</sup> Schmidt 2001; ...

<sup>48</sup> Chau 2014, S. 402. Billy Klüver fungierte allerdings als einer der Assistenten Tinguelys beim Aufbau.

<sup>49</sup> Video Museum Tinguely, Nr.36 (Merci, Seppi), Transkription des Schwyzer Dütsch den Untertiteln entnommen.

<sup>50</sup> Video Museum Tinguely, Nr. 51 (Das Relief méta mécanique sonore II)

<sup>51</sup> Pardy 2000, in Kat. L'Esprit, S. 361f.

<sup>52</sup> 1991 im mutmaßlich letzten Interview, Kunstforum 115, S. ...: „Ja, wertlosen Plunder. Ohne Bewegung ist er ein Nichts. Nehmen Sie den Motor weg, dann können Sie alles wegwerfen. Das Lächerliche, das Unnütze, das Unwichtige, das Nicht-ernst-zu-Nehmende, das ist mir an den Materialien wichtig. Je verlotterter das Material, um so größer ist die Freude. Lieb wäre es mir, wenn meine Maschinen eines Tages zusammenbrechen würden. Leider fertige ich sie so an, daß der Wunsch nicht in Erfüllung gehen kann.( .).“

<sup>53</sup> Tinguely in Hulten 1987 [ital., engl., franz. Ausg], S. 350, hier zit. n. Kat. L'Esprit, S. 134.

Demnach wäre die Maschinenkunst Tinguelys also keine völlige Antithese, sondern eher ein Brennglas, in dem die Nebenwirkungen und Folgen des ungebremsten Wachstums sichtbar werden.

### 5. Epilog – Glaubwürdigkeit des Künstlers?

Wie geht die Literatur mit dem offenbaren Widerspruch zwischen dem konsumkritischen Anspruch der Werke und der tatsächlichen Lebensführung des Künstlers um, der seit den frühen 1970er Jahren seine Ausstellungsplanung am Rennkalender der Formel 1 ausrichtete? Einige Autor\*innen versuchen die Rennbegeisterung zu rationalisieren. Während von Flemming<sup>54</sup> darauf hingewiesen wird, dass Tinguely die Absurdität des Fahrens im Kreis – mit der Unberechenbarkeit und ständigen Todesgefahr – angezogen haben muss, rechtfertigt Lütgen<sup>55</sup> die Obsession auch damit, dass er bei der Formel 1 den Schrott sammeln konnte, den er für seine aus Rennwagen-Schrott geschaffenen Skulpturen brauchte. Keller hingegen, der 1977 mit dem Künstler über die Thematik sprechen konnte, vermutet den Urlaubsaspekt als Hauptmotivation hinter der Renn-Begeisterung.<sup>56</sup>

In diesem Zusammenhang protokollierte Keller folgende Bemerkungen des Künstlers zum Autorennen: *„Ich weiß nicht mehr, warum Eva und ich in Bern an ein Autorennen gingen. Autos hatten mich bis zu diesem Zeitpunkt kaum interessiert“. (...) „Es ist ja geradezu peinlich, wirft ein schlechtes Licht auf mich, aber ich habe seither Tage und Wochen an den Rennpisten vertrödelt. So etwas Absurdes, Tausende von Kilometern zurückzulegen an Ort, so etwas Dummes kann man sich nur im Okzident ausdenken.“*<sup>57</sup> In den späten 1980er Jahren äußerte er sich mehrmals kritisch zum wachsenden Autoverkehr und der damit einhergehenden Umweltbelastung: *„Der Krieg im Frieden der Konsumgesellschaft, 380, 382 Millionen Automobile, die ständig herumrasen und dementsprechend vielleicht zwei Milliarden Pneus, die ihren Schmutz in die Welt setzen.“*<sup>58</sup>

(...)

#### Diskussion

Reiner Diederich zur aufgeworfenen Frage nach der Glaubwürdigkeit des Künstlers: *Wenn uns der Künstler die Werke übergeben und hinterlassen hat, müssen wir Werk und Autor trennen. Die privaten Obsessionen müssen das Werk nicht beeinträchtigen.* – D'accord.

Reiner Diederich: *Der Mensch als Diener der Maschine, das ist direkt Marx. Die Maschinenstürmer des 19. Jahrhunderts gaben den Maschinen die Schuld, aber Tinguely zeigt, dass die Maschine auch spielerisch sein kann, sie ist nicht schuld.* – Besonders der Zyklus, aber auch die anderen Maschinen sind Denkmäler der Industrie des 19. Jahrhunderts, der Mechanik, sie konfrontieren mit den Prozessen hinter unseren Produkten, die mit der Industrieverlagerung nach Asien noch weiter weg von unserer Wahrnehmung gerückt sind.

---

<sup>54</sup> Flemming 2018, S. 89-91. Ebenso schon Vieland-Hobi 1995, S. 26f: "Tinguely prized the act of driving as an experience in which human and machine fuse in an almost erotic fashion, and the driver becomes engine-like in his mechanical precision. He enjoyed fast cars, racing cars (...). What primarily engaged him in racing was the fact of its utter absurdity. He himself drove at high speeds and sometimes engaged his passenger in paradoxical arguments about highway safety with such remarks as 'The quicker one gets off the highway, where most accidents happen, the lesser the risk to get involved in one.'"

<sup>55</sup> Lütgen in Kat. L'Esprit, S.

<sup>56</sup> Du Nr. 434, April 1977, S. 37

<sup>57</sup> Du Nr. 434, April 1977, S. 37.

<sup>58</sup> Kat. Galerie Schmela 1989, o.S., zitiert nach Kat. L'Esprit, S. 25.

Thomas Regehly: *Wozu verwendete Tinguely die Fahrräder, welche Bedeutung hatten sie für ihn?* – Zum einen waren sie die Méta-Maschinen bzw. poetischen Maschinen schlechthin, denn sobald die Räder keinen Fahrradrahmen mehr tragen, statt gerade über den zu Boden fahren in die Luft ragen, sind sie außerhalb ihrer normalen Funktion. Hinzu kommen die ästhetischen Korrelate, die Leichtigkeit, das Spielerische wie bei Calder (dessen nur von Luftzug bewegte Mobile involvieren den Luftzug und sind der Natur, dem Bewegen von Blättern nachempfunden). Auch war das Fahrrad in dieser Zeit der autogerechten Stadtplanung ein subversives Verkehrsmittel. Allerdings hat Tinguely Fragen nach der Symbolbedeutung von Werken und deren Komponenten stets abgewehrt.

Frage: *Warum wurde Tinguelys Brunnentwurf für Frankfurt nicht verwirklicht?* - Offenbar entschied sich die Stadt dagegen, denn mit dem Modell war der Brunnen in Tinguelys Kopf schon fertig, er hätte ihn mit Hilfe seiner Assistenten bauen können. – Weitere Aufklärung bei Ehrlich 1985: *Frankfurter Brunnen. Schmuck und Kunst für Straßen und Plätze. Eine Dokumentation des Hochbauamts Frankfurt am Main, Frankfurt o.P. hier [S.1-2]:* Das Modell hat Tinguely für den Wettbewerb für den Opernplatz eingereicht – ein anderer Bildhauer gewann, realisiert wurde nichts. Den entworfenen Brunnen sollte er nun aber auf die Platte der Konstablerwache bauen. Trotz Briefen und Delegationen in die Schweiz: auf diesen „gräußlichen Platz“ wollte Tinguely keinen Brunnen stellen. 1979 hatte es schon einen Wettbewerb gegeben, den Ulrich Beier aus Hamburg mit seiner Gruppe von drei Raum-Zeit-Gnomonen gewonnen hatte, wurde aber auch nicht gebaut [S. 3]

Erinnerung von [...]: *Bei der Ausstellungseröffnung 1979 stand ‚Klamauk‘ im Garten des Städtels, dort fand die Vernissage statt, und die Leute, die nobelste Gesellschaft Frankfurts, stopften ihren Müll mangels Mülleimer in zwei Öffnungen von Klamauk, die aber Kanonen waren. Tinguely bekam das mit, sagte nichts. Als aber die Gesellschaft aufbrach und in das Museumsgebäude zog, setzte Tinguely ‚Klamauk‘ in Gang und beschoss die Leute von hinten mit ihrem Müll. Davon gebe es aber keine Photodokumente.*