Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen

Herausgeber: Bund Schweizer Architekten

Band: 73 (1986)

Heft: 9: Die Öffnung - ein Bauteil = L'ouverture - un élément de construction = The aperture - a building component

Artikel: Tinguelys "Cenodoxus" : in der Eingangshalle des Neubaus der Schweizerischen National-Versicherungs-Gesellschaft in Basel

Autor: Stückelberger, Johannes

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-55493

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

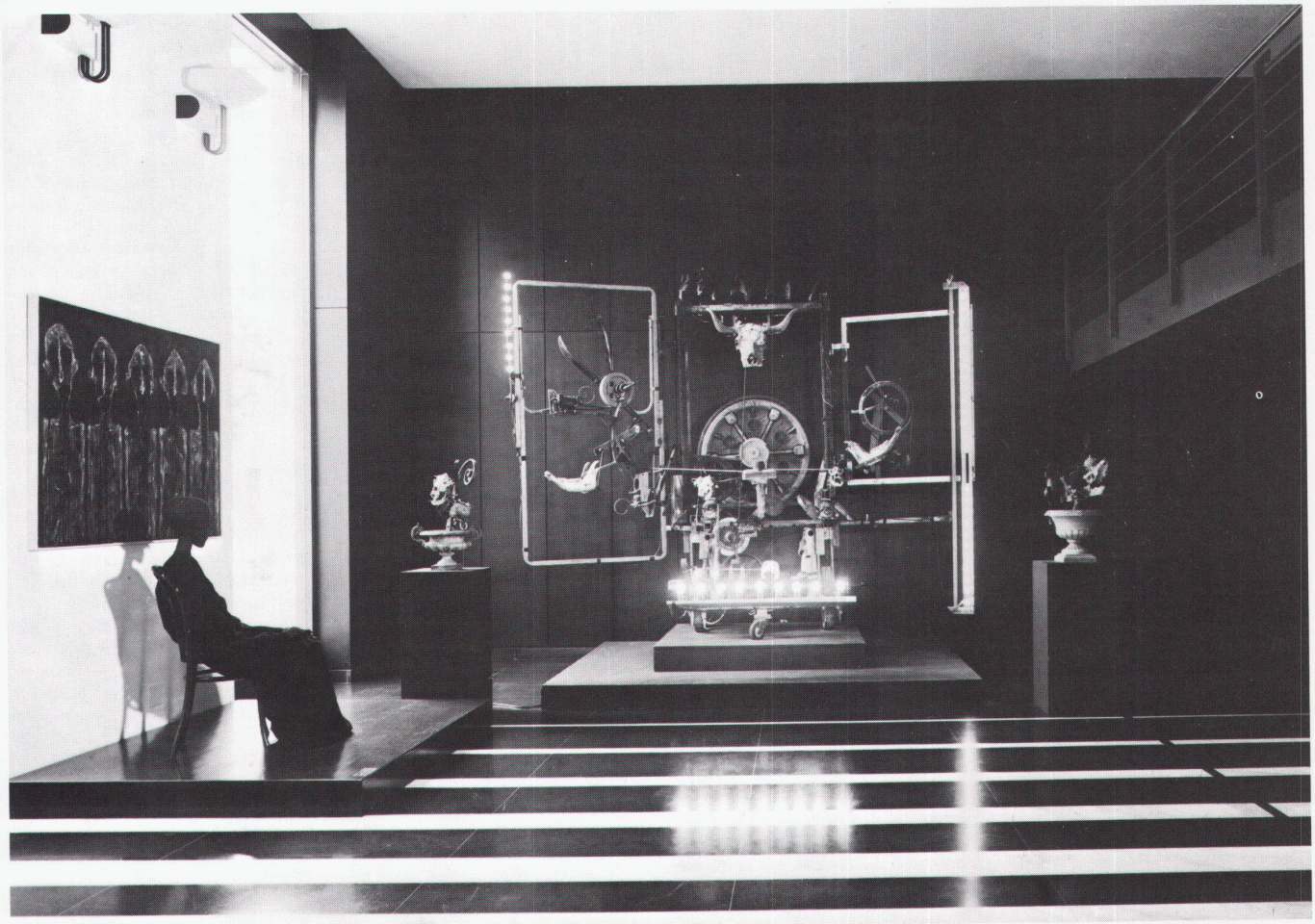
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch



Tinguelys «Cenodoxus»

in der Eingangshalle des Neubaus der Schweizerischen National-Versicherungs-Gesellschaft in Basel

«Die Kunst muss Allgemeingut sein, und wenn sie es nicht ist, soll sie es werden, denn wir alle geben uns heute Rechenschaft darüber, dass Wirtschaften allein keine tragfähige Grundlage für die Gemeinschaft darstellt, wenn es nicht auch die geistigen und künstlerischen Kräfte zu integrieren versteht.»

Dies sind nicht die Worte eines Kulturdezernenten, sondern Gedanken, die Hans Theler, der einstige Chef und heutige Ehrenpräsident der Schweizerischen National-Versicherungs-Gesellschaft in Basel, einmal geäussert hat. Dahinter steht also der Mann, der seit nach dem Krieg kontinuierlich eine Privatsammlung aufgebaut hat, die mit ihren heute rund 800 Werken zu den bedeutendsten zählt. Zwei Ziele hatte er dabei: Er wollte Mäzen und Kunstvermittler sein. «Ein Bild kaufen heisst den Künstler anerkennen und ihn zu weiterem Schaffen ermutigen.» Und: «Jedes neue Werk, das wir kaufen, und das ständige Auswechseln der Bilder in den verschiedenen Büros sind ein Aufruf, eine stumme, täglich wiederholte Aufforderung an unsere Mitarbeiter, sich mit den künstlerischen Erscheinungen unserer Zeit und unseres Landes auseinanderzusetzen.» Er hat deshalb Bilder ausschliesslich von lebenden Künstlern gekauft und sie nicht in den Safe gestellt, sondern in die Büros gehängt. Es gibt kaum einen Raum in einer der Geschäftsstellen in Basel, Genf, Lausanne, Bern, Zürich und anderen Städten, in dem nicht ein Bild hinge, was für die Belegschaft eine ganz schöne Auseinandersetzung bedeutet.

1972 hat sich Hans Theler aus der Geschäftsleitung zurückgezogen und zehn Jahre später auch das Weiterführen der Bildersammlung seinem Sohn René Theler übertragen, getreu seinem Grundsatz, «dass nur ein einzelner eine Sammlung aufbauen kann, nicht aber ein mehrköpfiges Gremium, in welchem jeder seine eigene Meinung hat und andere Ansichten vertritt, die nur mit einem Kompromiss auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden können».

Mit René Theler hat sich die Optik natürlich gewandelt, er ist ja auch eine Generation jünger. Als eines seiner ersten Werke kaufte er 1982 Tinguelys «Cenodoxus». Der Zufall wollte es, dass zur gleichen Zeit der an den Altbau am Steinengraben anschliessende Neubau von Suter+Suter im Rohbau stand. Tinguelys Flügelaltar sollte in der Eingangshalle einen Ehrenplatz erhalten. Und so ergab sich hier, was eher selten ist, dass der Architekt ein bereits vorhandenes Kunstwerk in seine Feinplanung mit einbeziehen, quasi ein Environnement schaffen konnte. Es entspann sich ein Dialog zwischen Künstler und Architekt, dessen fruchtbares Ergebnis eine Raumeinheit ist, in der sich Architektur und Ausstattung – zu Tinguelys Maschine sind nachträglich noch Werke von Eva Aeppli, Silvia Bächli, Miriam Cahn und Martin Disler dazugekommen – in ihrer Aussage gegenseitig unterstützen.

Tinguelys «Cenodoxus» ist 1981 entstanden. Die Beschäftigung des Künstlers mit dem Thema geht aber auf das Jahr 1972 zurück. Dieter Forte und Werner Düggelin brachten damals anlässlich der Salzburger

Festspiele eine Neuinszenierung des 1602 vom süddeutschen Jesuiten Jakob Bidermann geschriebenen Barockdramas Cenodoxus. Tinguely schuf dazu die Bühnenplastiken und Kostüme.

Bidermanns Fünfakter basiert auf einer Legende aus der Vita des heiligen Bruno. Danach war in Paris ein von allen wegen seiner Tugend und Gelehrsamkeit hochverehrter Doktor der Universität gestorben. Als sich Professoren und Studenten versammelt hatten, um das Totenoffizium zu halten, richtete sich der Leichnam von der Bahre auf und rief: «Aus gerechtem Urteil Gottes bin ich angeklagt.» Von Schrecken erfüllt, verschob man die Leichenfeier auf den folgenden Tag. Doch das gleiche wiederholte sich. Und auch beim dritten Mal, es hatte sich schon eine grosse Schar Schaulustiger eingefunden, erhob sich der Tote und schrie: «Aus gerechtem Urteil Gottes bin ich Ewig verdambt.» «Dieses gieng Brunoni zu Hertzen, verliess die Welt, begab sich sampt andern Sechs seinen Mitgesellen in ein Wildnuss und hat allda den Carthäuser Orden angefangen.»

Die Legende überliefert nichts Näheres über das Leben und die Schuld des Doktors. Bidermann hatte also freie Hand in der dramatischen Ausgestaltung des Stoffes. Er zeichnet Cenodoxus als Humanisten stoischer Prägung mit heuchlerisch-pharisäischen Zügen, als Gelehrtenpersönlichkeit also, die sich in ihrer selbstherrlichen Autonomie gefällt und darob die Gefahr der Trennung von Gott nicht wahrnimmt. Sein Name bezieht sich auf die Lasterlehre der Kirche, laut der die Cenodoxia zusammen mit der Superbia, also Ruhmsucht, Hochmut, Liebe zur eigenen Vortrefflichkeit, Eitelkeit und Ehrgeiz, die schlimmsten Sünden sind. «Während alle Laster vor Gott fliehen, stellt sich der Hochmut allein Gott entgegen.» (Thomas von Aquin.)

Heute mag man Mühe haben mit dieser gegenreformatorischen Schwarz-Weiss-Malerei und dem Gottesbild vom strengen rächenden Richter. Aber der Stoff ist aktuell. Düggelin und Forte verstanden ihre Aufführung von 1972 als «Neuanwendung», und so ist auch Tinguelys «Cenodoxus» als neue Interpretation eines alten Themas zu lesen. Im Untertitel heisst das Werk, entsprechend seiner Form, «Isenheimer Flügelaltar». Auf ein fahrbares Untergestell sind drei Eisenrahmen montiert, wobei die äusseren wie bei einem Flügelaltar schwenkbar sind und durch einen Mechanismus aus dem geöffneten langsam in einen abgewinkelten Zustand und wieder zurück bewegt werden. In der Mitteltafel dreht sich das grosse Rad der Zeit, langsam, aber dauernd, ein Eindruck, der durch die Tiefe seiner blauen Farbe noch verstärkt wird. Darüber neigt sich totemartig und majestätisch ein Rinderschädel, der mit seinen grossen gedrehten Hörnern bei zusammengekniffenen Augen an den ans Kreuz geschlagenen Christus erinnern mag, was zwar blasphemisch anmutet, doch im Vergleich mit dem zentralen Kreuzigungsbild auf dem Isenheimer Altar einen Sinn geben würde. Ist folglich der rechte Flügel eine Anspielung auf den gemarterten Sebastian von Grünewald? Wie dort die Pfeile den Körper des Heiligen durchbohren, sticht hier ein Kinderski mit seiner Spitze in den leeren Raum. Und analog zur fast spielerisch galanten Gelassenheit, mit der der Heilige bei Grünewald diese Marter auf sich nimmt, streicheln bei Tinguely drei Pfauenfedern in ewig kreisender, fast selbstverliebter Bewegung den verletzten Körper. Darunter bewegt sich der Unterkiefer eines Tierschädels, ein Motiv, das auf dem linken Flügel spiegelbildlich wiederholt ist. Vor dem Retabel ist eine Art Altar aufgebaut, auf dessen Mensa sich in schwindelerregender Geschwindigkeit ein Holzkreuz dreht, flankiert von zwei den Kiefer bewegenden, gleichsam nach Beute schnappenden kleineren Tierschädeln. Darunter der in Gips nachgeformte Schädel eines Menschen, der nicht zur Ruhe kommt, sondern an einer Stange rotiert wie das Hähnchen am Spiess, nur sehr viel schneller. Hinter dem Altar wird in unruhiger Hast eine kniende, Rosenkranz betende Gläubige auf Rollen hin und her geschoben. Vor dem Altar imitiert eine Lampenreihe das Kerzenbrett. Sie strahlt ein warmes Licht aus und neigt sich stellvertretend für den Gläubigen. Der Altar wird seitlich, etwas vorgerückt, flankiert von den sogenannten Messdienern, zwei auf hohen Sockeln angebrachten Schalen, über denen je ein Tierschädel klappert. Mit all diesen Anspielungen auf den Tod müsste das Werk eigentlich düster und unheimlich wirken. Doch das Gegenteil ist der Fall: Man spürt eine Art Schaubudenfaszination, eine Wirkung, die ausgeht von den Lampenreihen entlang der Altarflügel, den Wind fächernden, sich keck drehenden Federn über der Mitteltafel und nicht zuletzt dem fahrbaren Gestell, das, auch wenn das Werk hier auf einem abgetreppten Sockel installiert ist, die Möglichkeit zur Mobilität lässt.

Was hat das alles nun aber mit Bidermanns Cenodoxus zu tun? Vergleichbar ist sicher das Memento mori, der Hinweis auf die Vergänglichkeit unseres Lebens. Dem Grab entgeht niemand, so wie es das Schicksal der von Tinguely verwendeten Materialien war, auf dem Schrotthaufen zu landen. Bidermann will angesichts dieser Tatsache aufrütteln. Doch vor dem Werk von Tinguely fällt es schwer, in ernsthaftes Grübeln über die Nichtigkeit unseres Tun zu verfallen ob den vielen ablenkenden Schaubudeneffekten. Man ist geneigt, seinen «Cenodoxus» in einem zweiten Anlauf als Parodie zu lesen. Als Parodie auf das Bidermann vergleichbare, heute noch praktizierte Zirkusspektakel einzelner religiöser Bewegungen, die mit ihrem Tross von Ort zu Ort fahren, brillante Schauen mit viel höllischem Zähneklappern und Kruzifix-Schwingen veranstalten und bei den armen Eingeschüchterten das Bild eines strengen, rächenden Richtergottes hinterlassen, so dass jene nur noch verzweifelt eingestehen können: «Aus gerechtem Urteil Gottes bin ich Ewig verdambt.»

Zur besten Wirkung gelangt Tinguelys «Cenodoxus» mit seiner Ausstrahlung von Knochengruft- und zugleich Schaubudenatmosphäre natürlich in schwarzer Umgebung, Bedingungen, die in Museumsräumen leicht zu erfüllen sind (das Werk wurde, nach der ersten Präsentation in der Galerie Bischofberger in Zürich, 1982/83 im Kunsthaus Zürich, in der Tate Gallery, London, in Brüssel, Genf und zuletzt in München gezeigt. Doch die Vorstellung, die Eingangshalle des Neubaus der «National» ganz schwarz zu gestalten, bereitete der Geschäftsleitung in Anbetracht der Belegschaft, die hier täglich ein und aus zu gehen haben würde, etliche Mühe sowie dem verantwortlichen Innenarchitekten von Suter+Suter, Heini Seiberth, nicht wenig Kopfzerbrechen. Die Lösung, die schliesslich gefunden wurde, wirkt überzeugend, der Integrationsprozess, der hier stattfand, könnte beispielhaft sein.

Die Eingangshalle ist im Grundriss querrechteckig und ungefähr dreimal so bereit wie tief. Zwei Trägersäulen gliedern den Raum in drei Einheiten. Die Fassadenwand ist durch den aus der Mitte verschobenen Trommeleingang sowie drei raumhohe Fenster durchbrochen. Nach hinten wird die Halle abgegrenzt durch eine offene Galerie, unter der eine geschlossene Wand eingezogen ist, die jedoch im linken Drittel aufgebrochen wird, was den Zugang zu einem kleinen Warteraum freigibt, der seinerseits mit einem Erker- und einem Türfenster sich auf den Garten hin öffnet. Die Bewegung im Raum, aufgenommen auch im Empfangskorpus, geht vom Eingang nach links zur Querwand, in der sich Treppenhaus und Liftschächte befinden. Repräsentation ist also kleingeschrieben, es handelt sich ja auch primär um einen Personal- und nur am Rande um einen Kundeneingang. Tinguelys Plastik fand ihre Aufstellung rechts vom Eingang an der dem Lift gegenüberliegenden Querwand. Damit erhielt der Raum nun aber eine Neuorientierung mit Ausrichtung auf den «Altar». Die Hauptansicht erschliesst sich also nicht dem Besucher, sondern allein dem Personal, das, vom Lift kommend, im Begriffe ist, das Gebäude zu verlassen, was kaum gelingt, ohne dass man, angesichts des «Cenodoxus», kurz über unsere möglicherweise eitle Geschäftigkeit, über Grenzen und Gefahren unseres Tuns nachdenkt.

Doch zurück zum Problem des schwarzen Raumes. Während ursprünglich nur die Metallteile, d.h. die Galerie sowie Tür- und Fensterrahmen, in Schwarz vorgesehen waren, ist der Architekt Tinguely, der wünschte, dass der ganze Raum in glänzendem Schwarz gestaltet würde, so weit entgegengekommen, dass er die Wände hinter der Plastik und unter der Galerie mit schwarz gebeiztem Eichenholz verkleidete und den weissen Marmorboden mit schwarzen Streifen rhythmisierte, die vor dem Altar stetig breiter werden, um schliesslich in ganz schwarzen Boden überzugehen. Ausser dem Effekt der Abdunkelung unterstützen diese Bodenstreifen die Ausrichtung der Halle auf den Altar. Ausserdem ist vorgesehen, den Lichteinfall durch das Fenster unmittelbar neben der Plastik etwas zu dämpfen mit Hilfe eines durch Tinguely noch auszuführenden schwarzen Eisengitters.

Der aus dem Dialog mit Tinguelys «Cenodoxus» resultierende Schwarz-Weiss-Akkord des Raumes gab seinerseits die Anregung für die Plazierung von noch weiteren, natürlich ebenfalls schwarz-weissen Kunstwerken, die nun auch ihrerseits untereinander das Gespräch aufnehmen.

Rechts vor dem «Cenodoxus» sitzt auf dem einstigen Bürostuhl des legendären Basler Galeristen Felix Handschin die 1972 entstandene Puppe «Xenobie» von Eva Aeppli, der ersten Frau von Tinguely. In schwarzen Samt gekleidet, mit in den Schoss gelegten Händen, gesenkten Augen und kahlem Kopf wirkt sie wie nicht von dieser Welt, mehr dem Tod als dem Leben zugewandt. Grabesstille geht von ihrer Erscheinung aus. Hinter der Puppe hängt, ebenfalls von Eva Aeppli, das Bild «Titu. Gueule de bois». Dargestellt sind fünf isokephale Halbfiguren, vergleichbar den «Lebensmüden» von Ferdinand Hodler. Ihre Gesichter bluten, es tropft aus Augen, Mündern und Ohren. Der Grund für ihren Kater (gueule de bois) dürfte, wie beim «Cenodoxus», die Einsicht in die Tollheit der Hypertrophie unserer Zivilisation sein. Das Bild ist 1960 entstanden. Geistig gehört es jedoch in den Kontext der Kunst der achtziger Jahre, was die Konfrontation mit den übrigen hier in der Eingangshalle gehängten Bildern von ausschliesslich jüngeren Künstlern/innen augenscheinlich macht. So etwa der Dialog mit der hinter dem Empfangskorpus gehängten Gouache mit Fussfragmenten von Silvia Bächli oder mit dem Bild von Martin Disler, das einen vor dem verstümmelten Körper eines Hermaphroditen am Tisch Sitzenden zeigt.

Im etwas abgetrennten Raumteil mit der Corbusier-Sitzgruppe hängen schliesslich zwei Arbeiten von Miriam Cahn. Die grossformatige Kohlezeichnung mit dem Titel «Stadt» von 1985 gehört zum Zyklus «Strategische Orte». Ein aus der Vogelperspektive gezeigtes Häusermeer mit jäh sich verjüngenden Strassenfluchten liegt unter schwer lastenden Wolken. Regenschauer ergiessen sich. Oder ist es der Staubregen von Atombomben, der diesen strategischen Ort in einen Katastrophenraum verwandelt? Quasi Zeugen dieser Untergangsstimmung sind die elf sowohl weiblichen wie männlichen Gestalten der gegenüber gehängten Werkgruppe «Morgengrauen». Aus ihren Augen, die mit gelber, leuchtender Kreide nachgezeichnet sind, spricht die Angst. Sie blicken uns gleichsam magisch beschwörend an.

Ob all dieser hier dargestellten Verrücktheiten und Torheiten mag der «Totem» von Tinguely im Fenstererker gleich daneben nur noch den Kopf schütteln. Er ist aufgerüttelt.

Johannes Stückelberger

Fotos: Christian Baur, Basel