

# EIN KÜNSTLER AUF DER SUCHE NACH EINER ANDEREN MUSIK

VON ANDREAS WAGNER

2. Teil: Wege zum Gesamtkunstwerk – Jean Dubuffets Musik im Umkreis von «Coucou Bazar»

## Un artiste à la recherche d'une autre musique

2<sup>e</sup> partie : vers l'œuvre d'art totale — la musique de Jean Dubuffet autour de « Coucou Bazar »

La production musicale de 1960 et 1961 du peintre Jean Dubuffet (1901-1985), qui a fait l'objet de la première partie de cet article (cf. *Dissonance* #85), résultait de l'approfondissement de thèmes abordés par le plasticien avant 1960. Le changement de cap effectué à cette époque suspend provisoirement les préoccupations musicales, qui ne ressurgissent qu'avec *Coucou Bazar* (1973/78), premier essai d'œuvre d'art totale. Les travaux réalisés dans l'intervalle sont avant tout le vaste groupe de *L'Hourloupe* ainsi que d'autres grands projets architecturaux et plastiques destinés aux espaces publics, dont les structures de production seront déterminantes pour *Coucou Bazar*. Les leçons apprises en matière de perception spatiale débouchent sur une nouvelle conception de l'espace en tant que dimension temporelle, ce qui fait que la musique devient partie intégrante de *Coucou Bazar*. L'importance que Dubuffet lui attribue est attestée par le soin avec lequel il se met à la recherche d'une forme musicale appropriée, par exemple en correspondant avec les compositeurs Frantisek Chaun et Ilhan Mimaroglu ; il essaiera finalement de réaliser le fond sonore pour une exécution de *Coucou Bazar* — mais en vain.

Die Preisgabe der Materialität, jener radikale Wandel in Jean Dubuffets Kunst, der 1961 mit der Werkgruppe *Paris Circus* einsetzte, vollzog sich unter zwei unterschiedlichen Vorzeichen. Das vorübergehende musikalische Schaffen Dubuffets der Jahre 1960 und 1961 setzte, wie im ersten Teil des Textes bereits untersucht wurde, die Auseinandersetzung mit Materialität, die in der bildnerischen Arbeit bis 1960 vorherrschend gewesen war, konsequent fort. Mehr noch, der Höhepunkt der bildnerischen Auseinandersetzung mit Formmaterie, Drucktechnik und ihrer bildkompositionellen Einbettung, der mit den *Phénomènes* und den *Texturologies* und *Matériologies* gegen Ende der fünfziger Jahre in Dubuffets Werk erreicht worden war, wurde durch seine Fortsetzung in der anderen Kunstform hinausgezögert. Die wenigen, parallel zur konzentrierten musikalischen Aktivität des Jahres 1961 entstandenen Zeichnungen kehrten andererseits bereits zu den Figurenkompositionen der Jahre 1942 bis 1944 zurück und leiteten eine Neuorientierung in Dubuffets Kunst ein, die bis in die siebziger Jahre verfolgt werden kann. Dubuffets Musik sollte, unter völlig veränderten Vorzeichen, erst im Kontext der Konzeption des Gesamtkunstwerks *Coucou Bazar* (1973/78) zu Anfang der siebziger Jahre wieder in den Vordergrund der Arbeit treten. Die musikalische Abstinenz, die nicht mit der Abwesenheit musikalischer Improvisationen Dubuffets verwechselt werden sollte, war eine implizite, jedoch vorübergehende Forderung der bildnerischen Neuorientierung ab 1961. Bereits im Laufe der sechziger Jahre eroberte sich Dubuffet plastische, architektonische und theatralische Ausdrucksformen, die eine Wiederkehr verstärkter musikalischer Aktivität als Konsequenz nach sich ziehen sollten.

*Jetzt ein radikaler Stimmungswechsel: Man wird in meiner Malerei keinen Bezug zu Aspekten der direkt sichtbaren physischen Welt mehr finden. Die mystischen Feiern der physischen Welt sind zu Ende: Ich bin ihrer überdrüssig geworden und möchte nur noch gegen sie arbeiten. Jetzt bezaubert mich das Irreelle, ich habe einen Appetit auf*

*das Nicht-Wirkliche, auf das falsche Leben, die Gegenwelt; meine Arbeiten sind auf die Spur des Unwirklichen gestossen. Ich erfahre, dass das Wirkliche und das Unwirkliche die beiden Pole sind, zwischen denen die Kunst sich teilt, sehr viel eher als zwischen diesen beiden lächerlichen Vorstellungen des Abstrakten und des Gegenständlichen, zu denen heute alle einfältigen und schlecht informierten Geister rennen und die nichts als einer Illusion entsprechen. Ich denke ansonsten weiterhin, wie ich es immer getan habe, dass sich die wirklich gewaltigen und ungemein ergiebigen Effekte erreichen lassen, indem man geschickt Ehen des Unwirklichen mit dem Wirklichen eingeht, die Präsenz des Einen für das Hervorbringen des Anderen notwendig erscheint. In den Gemälden, die ich jetzt zu machen beabsichtige, wird man nur noch aggressiv unsinnige Formen finden, bunte Farben ohne Berechtigung, ein Theater der Irrealitäten, ein Attentat auf alles, was ist, ein Feld offen gegenüber den albernsten Erfindungen. [...] Mein Ziel sind imaginäre Kreationen, mit dem Rücken zur Realität.<sup>1</sup>*

Das von Dubuffet als bildnerisch-ästhetisches Ziel seit 1961 anvisierte *Unwirkliche* ist mehr als eine theoretische Maxime. Die *Ehen*, die zwischen physischer und künstlicher Welt aus Gründen der besseren Wirkung geschlossen werden, sind aus der praktischen bildnerischen Arbeit abzuleiten und reflektieren das seit den *Hautes pâtes* (1946) beobachtete Bestreben, die Abstraktion materieller bildnerischer Strukturierung mittels Figurenkompositionen zu unterlaufen. Die Ablehnung der Dichotomie der Eigenschaften *abstrakt* und *gegenständlich* stiftet eine Kontinuität zu Dubuffets vorhergehender Auseinandersetzung mit Materialien. Die Trennung in Wirklichkeit und Unwirklichkeit ist in Dubuffets Auffassung von Materie begründet, in dem Sinne, dass die Wahrnehmung des Betrachters auf die Unwirklichkeit der Materie verwiesen wird, gerade weil etwas dargestellt, sichtbar gemacht wird. Das *Unwirkliche* ist deswegen als eine explizit intendierte Wirkung bildnerischer Darstellung zu werten.

1. Vgl. Jean Dubuffet, *Cité Fantoche* (1963), in: *Prospectus et tous écrits suivants*, hrsg. von Hubert Damisch, Paris 1967, Bd. 2, S. 188 f. (dieses Zitat und alle späteren in Übers. des Autors).

Frantisek Choun  
und Jean Dubuffet  
im Studio Acousti,  
1972 (© Kurt Wyss)



Die Rückeroberung der Farbe als autonomen Wert, die mit der Werkgruppe *Paris Circus* (1961) im Rückgriff auf die ersten Werke von Dubuffets Künstlerkarriere 1942 beginnt, zieht die Entwicklung der Grundelemente der künftigen bildnerischen Syntax der unglaublich umfangreichen Werkgruppe *L'Hourloupe* (1962-1974) fast zwingend nach sich. Als von den dargestellten Gegenständen unabhängiges Element ist Farbe bunt für sich – *bariolé* – und nicht mehr ein Aspekt physischer Materialität von Pasten und ihrer Bearbeitung.<sup>2</sup>

Die zellulären Strukturen in *L'Hourloupe* aus schwarzen Linien, mit roten, blauen, weissen, anfangs noch sehr farbenreichen, entweder in schrägen Parallellinien schraffierten oder farbig ausgefüllten Feldern, sind als eine Art *Bildschrift* aufzufassen, die eindeutig von einer zeichnerischen Initiative ausgeht. Die Einheiten treten in immer neuen Variationen zusammen, um Figürlichkeit anzudeuten und bald wieder aufzuheben, ganz im Sinne einer Verbindung von Wirklichkeit und Unwirklichkeit.<sup>3</sup> Die Entwicklung hin zur Verwendung elementarer Farbwerte ist in den ersten Jahren, ausgehend von *Paris Circus* 1961, bis etwa 1964 und 1965 richtungsweisend. Gleichzeitig wird die Anordnung der zellulären Strukturen immer einheitlicher. Diese reduktive Tendenz zur Ausbildung einer bildnerischen Syntax wird deutlich, wenn man sich eine scheinbar wahllose Reihe von Arbeiten vornimmt, die einzelne Stationen der angedeuteten Entwicklung markieren.

## ZELLULÄRE STRUKTUREN ALS GESTALTUNGSPRINZIP

Das Gemälde *La Gigue Irlandaise* (Abbildung 1),<sup>4</sup> entstanden im September 1961, steht bereits am Übergang zwischen *Paris Circus* und *L'Hourloupe*. Das grossstädtische Element von *Paris Circus* hat sich hier keineswegs verabschiedet, jedoch ist die gesamte Fläche des Bildes mit organischen zellulären Strukturen übersät, die nur an wenigen Stellen,

in der Mitte und links unten, noch eine figürliche Semantik, etwa im Sinne erkennbarer menschlicher Augen, bergen können. Wenn man sich dem optischen Vexierspiel dieser Hunderten von Zellen lange genug aussetzt, wird ein Prozess einer immer wieder neuen Ausbildung von Form erreicht, in dem verschiedene Zellen kurzfristig zu Gebilden zusammen-treten, sich dann in der Wahrnehmung allerdings wieder zu lösen beginnen. Dies wird gesteigert durch wechselnde farbliche und formale Beziehbarkeit der zellulären Strukturen. Zwar herrscht noch eine Vielzahl von Farben vor, jedoch ist bereits hier die Tendenz, Farbwerte in Relation zu zellulären Strukturen zu setzen, unübersehbar. Allerdings sind noch farbliche Übergänge, grössere Verwerfungen der Struktur durch die breiteren dunklen Zonen in der Mitte des Bildes auszumachen.

In *Les Riches fruits de l'erreur*,<sup>5</sup> das im März 1963 nach dem Beginn der Arbeit an der Werkgruppe *L'Hourloupe* im Juli 1962 entstand, wird die Tendenz zur Reduktion deutlicher. Die zellulären Strukturen überziehen als Geflecht immer noch den gesamten Bildträger und weisen an den Rändern über ihn hinaus, was auch bei *La Gigue Irlandaise* zu beobachten ist. Jedoch ist hier eine Konzentration auf Rot und Blau zu beobachten, die je nach Dichte der in parallelen Linien erfolgten Schraffuren – die in einigen Zellen im Extremfall auch nicht vorhanden sein können – mehr oder weniger intensiv getönt sind. Die Wertigkeit der Farbe sticht hier jedoch besonders ins Auge.

Die Arbeitstechnik mit Styropor und Heissdraht, die die Weiterführung von *L'Hourloupe* im Raum einleitete, hat sich seit dem Sommer 1966 vollzogen.<sup>6</sup> Ein frühes Beispiel für Dubuffets Arbeit mit Styropor und Heissdraht ist die Figur *L'auditeur* aus dem Jahre 1967 (Abbildung 2).<sup>7</sup> Die Vorlage für die (in einem speziellen Gussverfahren hergestellte) Polyesterfigur wurde mit Heissdraht aus Styropor geschnitten. Dubuffet bildet die Figur aus den in die dritte Dimension übersetzten zellulären und farblichen Strukturen, die sich auf die Farben Hellblau, Dunkelblau, Rot, die sowohl in

2. Vgl. Renato Barilli, *Naissance et signification de l'«Hourloupe»*, in: *Cahier de L'Herne* No.22. Jean Dubuffet, hrsg. von Jacques Berne, Paris 1974, S. 290-294.

3. Vgl. Jean Dubuffet, *Biographie au Pas de course* (1985), in: *Prospectus et tous écrits suivants*, Bd.4, Paris 1995, S. 509 f. Vgl. auch: ders., *L'Hourloupe* (1962), in: *Prospectus* Bd.1, Paris 1967, S. 150-155.

4. Vgl. *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet*, Fascicule XIX, No.162, Öl/Leinwand, 114x146cm, Privatbesitz. Datiert mit 18.-19. September 1961. Centre Georges Pompidou, Paris.

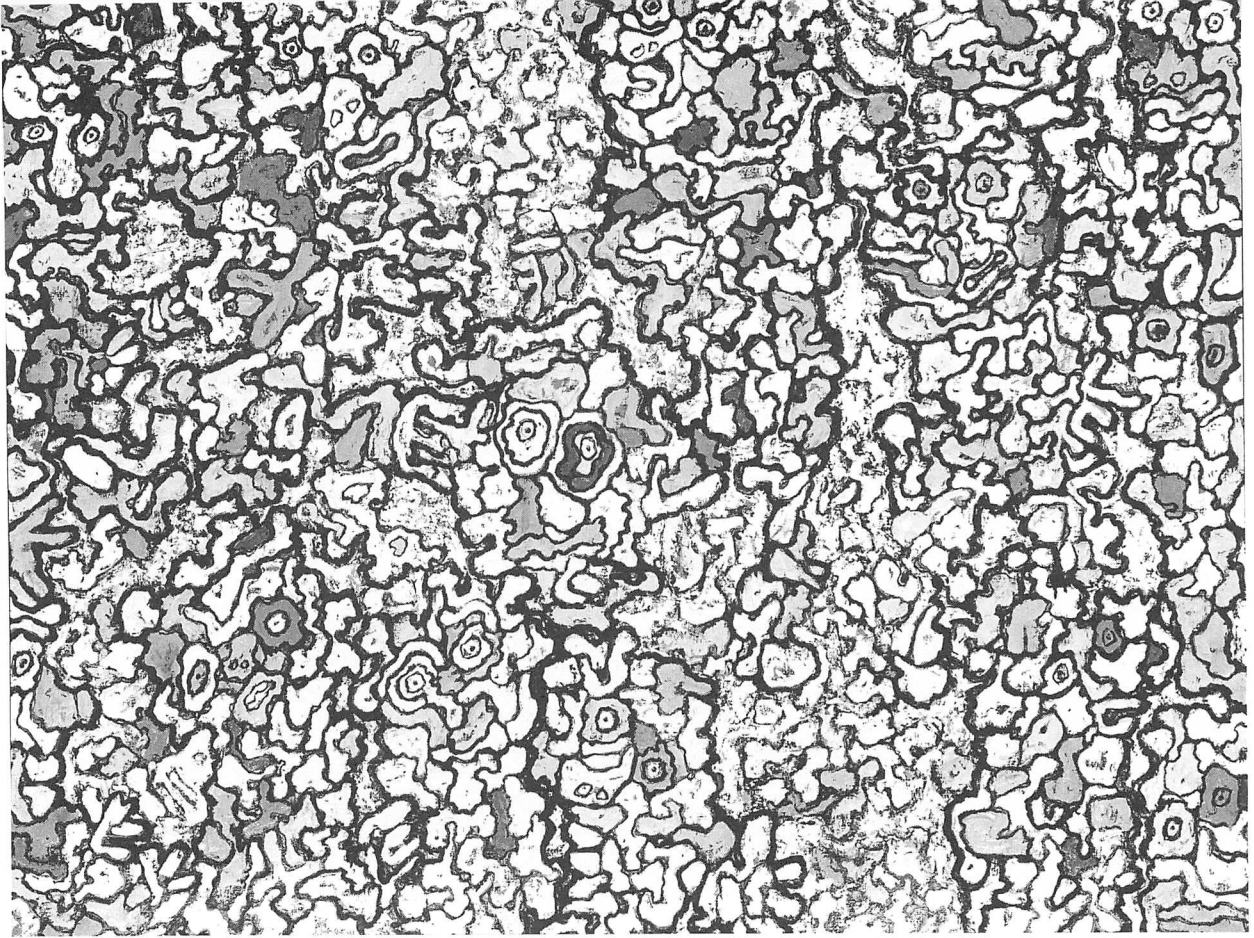
5. Vgl. *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet*, Fascicule XX, No.129, Öl/Leinwand, 114x146cm. Ehemals Stg. Max Loreau. Datiert mit 13. März 1963. Privat-sammlung.

6. Vgl. Dubuffets anschaulichen Bericht in dem Text *Canevas pour Georges Limbour* (1967), in: *Prospectus* Bd.3, Paris 1995, S. 321-324.

7. Vgl. *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet*, Fascicule XXIII No.71, Polyester auf Polyuretan, 167x84x46cm, Fondation Dubuffet, Paris.

Abbildung 1

Jean Dubuffet,  
«La Gigue  
Irlandaise»  
(1961)



Schraffur als auch die Zellen ausfüllend erscheinen, sowie Weiss und Schwarz beschränken. Der Zusammenhang zwischen zuweilen reliefhafter Erhabenheit und Vertiefung der zellulären Strukturen, wie er in der Kopf- und Brustpartie der Figur deutlich wird, und der Ausformung der Figur insgesamt ist kein konstruktiver, direkter im Sinne einer aus unterschiedlichen dreidimensionalen Zellen gebildeten Figur; zwei Gestaltungsmittel bestehen hier vielmehr nebeneinander. Neben der abgesetzten, reliefhaften Dreidimensionalität der Zellen gibt es Partien, insbesondere im unteren Teil der Figur, wo die Zellen ungeachtet ihrer jeweiligen Einzelform einer spezifisch dreidimensionalen Formung der Gesamtfigur untergeordnet sind. Darin liegt wiederum ein Spiel mit der Wahrnehmung und Sichtweise der Figur beschlossen, die sich zwischen einer figürlich körperlichen wie abstrakt strukturellen Lese- und Sichtweise bewegt und Veränderungen unterzogen ist. An dieser Figur lässt sich exemplarisch eine entscheidende Schlüsselstellung in der Entwicklung von Figurenkompositionen in den früheren Gemälden der Werkgruppe *L'Hourloupe* hin zu den *Coucou Bazar* konstituierenden *Praticables* und Kostümen (1971/72) ablesen. An ihr ist – exemplarisch betrachtet – die spätere Reduktion auf die Farbwerte blau, rot, weiss und schwarz sowie die auch später noch wirksame spezifische Ausformung der Komposition ablesbar, wenn auch die Bewegung in der Figur ganz im Unterschied zu ihrer Wahrnehmung noch ruht.

Zwischen 1966 und 1970 wurden äusserst rasch architektonische und plastische Grossprojekte für den öffentlichen Raum konzipiert, die auf den grundsätzlichen strukturellen Gestaltungselementen von *L'Hourloupe* basieren. Als Beispiele seien *Le Jardin d'hiver* (1968), *Le Jardin d'email* (1968), ausserdem das *Cabinet Logologique* (1967) sowie die sie umgebende *Closerie et Villa Falbala* (1969) genannt.

Gleichzeitig entstand eine grosse Zahl weiterer Entwürfe zu einer utopischen Architektur, die von Dubuffet als *Edifices, Monuments* bezeichnet worden sind. *L'Hourloupe* als Gestaltungsprinzip zellulärer Strukturen erfuhre seine Umsetzung als Grossskulptur und architektonisches Prinzip. An dieser Stelle sollen zwei Aspekte, die im Hinblick auf *Coucou Bazar* von besonderer Relevanz sind, besonders hervorgehoben werden: Dubuffets technischer und zunehmend manufakturhaft-industrieller Arbeitsprozess und der Zug zum Gesamtkunstwerk, der in der über 1600 Quadratmeter grossen Gesamtanlage von *Closerie et Villa Falbala* und des sie beherrbergenden *Cabinet logologique* beschlossen liegt. Bei diesen grossen Projekten beschränkte sich Dubuffet fast wie ein Architekt zunächst auf das Herstellen von Modellen, seinen *Maquettes* aus Styropor, die dann später von Ingenieuren, Architekten und einem grossen Stab von Technikern und Assistenten, je nach konkreter Auftragslage, realisiert wurden.<sup>8</sup> Der entscheidende Durchbruch bei der Vergrösserung der Modelle wurde im Jahre 1967 erreicht. Die mit den Arbeiten für den öffentlichen Raum verbundenen Aufträge, von denen die *Groupe de quatre arbres* für die Chase Manhattan Plaza in New York, der *Jardin d'email* für das Kröller-Möller Museum, *Welcome Parade* für die National Gallery in Washington und *Site scripturaire* für La Défense genannt seien, dokumentieren zusammen mit den grossen Retrospektiven im Guggenheim-Museum und im Grand Palais 1973 den ungewöhnlichen Erfolg Dubuffets als (lebender) Künstler zu Beginn der siebziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts. Die sich im Zusammenhang mit diesen Grossprojekten herausbildenden Arbeits- und Produktionsstrukturen sind auch bei der Realisierung von *Coucou Bazar* von einer nicht zu unterschätzenden Bedeutung gewesen.

8. Vgl. Jean Dubuffet, *Biographie au pas de course* (1985), in: *Prospectus* Bd.4, S. 518-525.

## PROZESSE RÄUMLICHER ERFAHRUNG

In *Note sur les polystyrènes peints de l'Hourloupe* kommt Dubuffet auf die Zeitlichkeit seiner Raumauffassung zu sprechen, wie sie bereits anhand der Gemälde der vorangegangenen Jahre betrachtet werden konnte und im anfangs zitierten Text *Cité fontache* angeklungen ist:

*Ich glaube, dass die Auffassung, die der Geist vom Raum und dessen festen Bestandteilen hat, nicht, wie die klassische Statue vorgibt, unmittelbar und gleichzeitig ist; ich glaube, dass sie in sukzessiven Blicken (oder Vergegenwärtigungen) voranschreitet und darin mit der Zeit verbunden ist.*<sup>9</sup>

Diese Auffassung des Raumes ist darin begründet, dass die in der Natur potentiell unendlichen Dimensionen räumlicher Wahrnehmung in der Zeit nicht bildnerisch statisch dargestellt werden können.

*Einmal dazu entschlossen, den dreidimensionalen Raum so zu behandeln, wie es nach meinem Gefühl der Geist tut, d.h. nicht mehr mittels einer gleichzeitigen Auffassung von ihm, sondern in einem Prozess der räumlichen Erfahrung in sukzessiven Fragmenten (bei denen der eingenommene Standpunkt ständig wechselt, wo etwas die Vorderseite geworden ist, sobald sich der Standpunkt verändert hat, das umgekehrt die Rückseite werden kann), greift bei der Herstellung des Werkes eine selbstverständlich sehr beliebige Reduktion auf eine begrenzte Anzahl der unzählbaren verschiedenen Blicke ein, die auf das Spektakel (oder den Ort oder die Landschaft oder die Bühne) gerichtet werden können und das vom Werk hervorgerufen werden soll. Eine Schematisierung der Vielheit der Sichten ist durch das Mittel, nur einige von ihnen hervorzurufen, erreicht. Eine gezwungenermassen brutale Schematisierung, eine burlesk brutale Schematisierung würde ich sagen, eine Operation, bei der die unbegrenzte Zahl von Dimensionen, die der Raum bietet, auf einige reduziert ist, die sich überlagern oder einander entgegengesetzt sind, so wie im Theater sechs Soldaten dem Zuschauer eine ganze Armee vorstellen sollen. Wichtig scheint mir zu sein, dass auf alle Fälle der Effekt hervorgerufen wird, nicht mehr einen Raum vorzustellen, der nicht mehr der natürliche Raum sein kann, sondern einen in einzelne Bestandteile aufgelösten Raum, der nicht mehr eine physische Gegend darstellt, so wie sich die Natur dem Geist darbietet, sondern eine Gegend von sukzessiven Fragmentarisierungen von unendlichen Virtualitäten, so wie das Denken diejenigen überträgt, die sich ihm bieten und seine Räume verborgen hält. Ein mentaler Raum.*<sup>10</sup>

Mit dem Schritt in die dritte Dimension wird dieses Charakteristikum von Dubuffets Auffassung von Realität, das als temporäres Element aus der geistigen Erfassung von Räumlichkeit hervorgeht, erheblich gesteigert. Die kaum beschreibbaren Prozesse geistiger Durchdringung, die unserem Augensinn, und längst nicht nur ihm, erst die Fähigkeit verleihen, komplexe Zusammenhänge (wie die Erfahrung von Raum) zu ermöglichen, werden dabei von Dubuffet als die seine Arbeiten konstituierenden Elemente bestimmt, ohne dass sie allzu klar definiert werden könnten.

Die Zeitlichkeit, im Sinne von sich ändernden Wahrnehmungen, wird als ein wesentliches Grundelement räumlicher Erfahrung begriffen. Der dazugehörigen Bewegung, die normalerweise der Betrachter ausübt, um einen räumlichen Eindruck eines Raumes zu gewinnen, setzt Dubuffet keinen in sich abgeschlossenen Gegenstand entgegen. Diese Bewegung ist in den Arbeiten in reduzierter Form in Anlehnung an einen unterstellten Prozess geistiger Erfahrung von Räumlichkeit kondensiert. Sie entstammt jedoch keineswegs

einer virtuell erzeugten Räumlichkeit. Diese künstlich in die Räumlichkeit virtueller Gegenstände bzw. Räume hineingetragene Komponente steigert die beliebige Unwirklichkeit der Darstellung ungemein, die im Sinne Dubuffets allerdings als realistischer Zug aufzufassen ist, da jede Darstellung der Realität per se virtuell ist. Im *Cabinet logologique* in Perigny-sur-Yerres ist diese Erfahrung, im Kontext der sie umgebenden *Closerie et villa Falbala* mit dem vorangestellten *Antichambre*, zwischen Architektur, Skulptur, Malerei verabsolutiert.<sup>11</sup> Das in *L'Hourloupe* verborgene Element der sukzessiven Bewegung in der Zeit sollte dann durch *Coucou Bazar* in die Realität umgesetzt werden. Gleichzeitig ist die an der Arbeit mit der Werkgruppe *L'Hourloupe* geschärfte Raumauffassung Dubuffets für die Beschaffenheit seiner Musik der frühen siebziger Jahre von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Ihr enger Zusammenhang zur bildnerischen Arbeit ist nicht zuletzt durch die vergleichbare Raumauffassung charakterisiert. Im Sinne des reflektierten Verhältnisses der Wahrnehmung von Räumlichkeit als Zeitdimension und ihrer bildnerischen Erprobung in unterschiedlichsten Ausdrucksformen von der Zeichnung zur Skulptur und Architektur zum Theater, hat die Musik als zusätzliche Dimension des projektierten Gesamtkunstwerkes *Coucou Bazar* ihren unverrückbaren Platz. Jedoch sollte die Realisierung der Totalität von Bewegungen der Bildträger – d.h. der *Décors*, *Praticables*, Kostüme, des Lichtes und der Musik – letzten Endes in jeder der 1973 und 1978 produzierten Aufführungen in New York, Paris und Turin vor allem auf der Ebene der Musik nur sehr eingeschränkt erreicht werden, was zweifellos auf die grosse Komplexität der Konzeption und die hohen Schwierigkeiten der technischen und choreographischen Realisierung von *Coucou Bazar* zurückzuführen ist.

## INSZENIERUNG DES UNWIRKLICHEN

Die Idee, *L'Hourloupe* auf die Bühne zu übertragen – im Sinne einer bildnerisch-musikalisch-plastischen Bewegung in Zeit und (Bühnen-)Raum – ist grosso modo bereits in seiner Konzeption zu Anfang der sechziger Jahre enthalten. Zudem ist die Hinwendung zu einer Ästhetik der Darstellung des Unwirklichen mit seiner Inszenierung von Anfang an verbunden. Bereits im Zusammenhang mit *Paris Circus* hat Dubuffet im Text *Cité Fantoche* (1963), der eingangs zitiert wurde, die Idee eines *Théâtre d'irréalités* als ästhetische Maxime wie als fernes Projekt aufgeworfen. Die Ausweitung von *L'Hourloupe* auf die Ebene der Skulptur und Architektur, die sich in den sechziger Jahren vollzog, lässt den Weg auf die Bühne als konsequenten Schritt erscheinen, als Inszenierung sukzessiver Bewegung einzelner bildnerischer Elemente. Die technischen Vorbedingungen zu einem solchen Unterfangen waren zu Anfang der siebziger Jahre auf der Grundlage der bereits vorhandenen Erfahrungen erfüllt.

Max Loreau verweist im Vorwort zu dem von ihm herausgegebenen Band des Werkkataloges Dubuffets, der *Coucou Bazar* zum Inhalt hat, auf eine Vorgeschichte zu *Coucou Bazar* im Zusammenhang mit den Versuchen Dubuffets, *L'Hourloupe* mit den grossformatigen Entwürfen *Nunc Stans* und *Épokhê* im Jahre 1965 zu erweitern; diese sollten als Keramiken für die Universität Nanterre umgesetzt werden, sind jedoch nie ausgeführt worden. Der Künstler liess die einzelnen Bildträger von *Nunc stans* auf Sockel montieren und experimentierte mit ihnen in unterschiedlichen räumlichen Anordnungen und Überlagerungen.<sup>12</sup>

1967, als Dubuffet bereits mit der Konzeption des *Cabinet logologique* befasst war, gab der Schauspieler und Regisseur

9. Vgl. Jean Dubuffet, *Notes sur les polystyrènes peints de L'Hourloupe* (1969), in: *Prospectus* Bd.3, S. 375.

10. a.a.O. S. 379.

11. Vgl. Jean Dubuffet, *Le cabinet logologique* (1978), in: *Prospectus* Bd.3, S-357-360

12. Vgl. Max Loreau, *Présentation*, in: *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet*, Fascicule XXVII, S. 7 f.

Maximilian Schell einen Anstoss zur Auseinandersetzung mit dem Theater, aus dem zumindest ein gemeinsames Projekt hervorgehen sollte, das jedoch nie realisiert wurde.<sup>13</sup> Erst 1971 sollte mit den *Découpés peints* (d.h. Bildträgern, aus denen entlang der Kontur die gemalten spezifischen Formen ausgeschnitten worden sind) und ihrer Montage auf beweglichen Chassis der entscheidende Durchbruch zur Herstellung der sogenannten *Praticables* für eine Realisierung von *Coucou Bazar* auf der Bühne erreicht werden.<sup>14</sup>

Nach ersten Versuchen in Dubuffets Atelier in der Rue Labrouste bezog Dubuffet im November 1971 die mehr als 2000 Quadratmeter grossen Atelierhallen von Vincennes (Abbildung 3). Dort versammelte er einen grossen Stab an Mitarbeitern, die die Modellzeichnungen für die *Praticables* durch Diaprojektionen massstabgetreu auf grosse Kunststoffplatten übertrugen. Dieser geradezu industrielle Fertigungsprozess ging einher mit umfangreichen technischen Versuchen, Kostüme zu realisieren, die von Schauspielern getragen werden konnten. Dabei ist die Mitarbeit von Ettore Guggenbühl, einem Spezialisten für die Kostüme und Masken des Basler Karnevals, besonders hervorzuheben. Dieser sich über das ganze Jahr 1972 und noch bis Anfang 1973 erstreckende Prozess der Herstellung der *Praticables* und Kostüme wurde begleitet von ersten szenischen und choreographischen Versuchen.<sup>15</sup>

Abgesehen von den Kostümen liegt bei den Gestaltungselementen von *Coucou Bazar* eine weitere Differenzierung der *Praticables* als *Personnages légers* und *Praticables décors* vor. Damit sind zwei Gruppierungen von *Praticables* beschrieben, die im Endeffekt auf die – bei der Betrachtung der frühen Gemälde der Werkgruppe *L'Hourloupe* bereits aufgefallene – grundsätzliche kompositionelle Heterogenität zwischen ausgesprochenen Figurenkompositionen, die aus zellulären Strukturen geschaffen sind, und den die Bildträger überbordenden Geflechten zellulärer Strukturen zurückgeführt werden können (Abbildung 4). Ebenso wie bereits in den Gemälden der Werkgruppe *L'Hourloupe* existieren Mischformen mit teilweise vorhandener Figürlichkeit. Im Falle der *Praticables* tritt jedoch noch die zur bildnerischen Gestaltung in einer mehr oder weniger direkten Relation stehende Form der Beweglichkeit hinzu. Die *Personnages légers* sind abgeschlossene zweidimensionale Figuren, die in der Regel auf Rollen bewegt werden können und zusätzliche Bewegungsmöglichkeiten der Kopfparten, gelegentlich auch der Bein- und Armparten aufweisen. Die *Praticables décors* weisen, entgegen den *Personnages légers*, in der Regel eine rein zelluläre Strukturierung auf. Sie haben fast den Charakter von Bildträgern. Figurative Elemente sind zwar nicht ausgeschlossen, bestimmen jedoch nicht ihre Strukturierung in einem direkt kompositionellen Sinne. Die ungeheuer grossen *Praticables décors*, die einander überlagernd den Bühnenhintergrund aller Fassungen überragen, werden meistens nach oben und unten bewegt. Andere überlagern den Vordergrund der Bühne, indem sie auf Rollen von schwarz gekleideten Bühnenarbeiter-Schauspielern geschoben werden. Ferngesteuerte *Praticables décors* mit eingebautem Elektromotor sind ebenso vorhanden. Die Kostüme, die von den Schauspielern getragen werden, haben als einzige eine dreidimensionale Gestalt mit Vorder-, Seiten- und Rückenansichten. Die Bewegung in ihnen ist infolge des verwendeten Materials Epoxy, ihrer enormen Grösse und den sehr schlechten Sichtverhältnissen unter den Masken nur sehr eingeschränkt möglich.<sup>16</sup> Hinzu treten eine Reihe von Accessoires, wie das *Bébé*, die *Chiens*, die *Roses* und *Table de collation*, denen ausgesprochene Dingqualitäten zukommen und mit denen angedeutete szenisch-semantische Figuren verbunden sind.

Allerdings sind, wenn man von den bereits angesprochenen Dingqualitäten absieht, die *Praticables (Personnages)* (*Personnages légers*), die *Praticables décors* und die Kostüme prinzipiell untereinander austauschbar und können aufgrund ähnlicher Kompositionen und Bewegungsprinzipien leicht dieselben Funktionen auf der Bühne übernehmen. Ihre Individualität ist scheinbar, und in diesem Sinne kommt manchen *Praticables décors* – etwa *La Fenêtre ouvrante*, *La porte* oder *Table de collation* – trotz nur eingeschränkter bzw. nicht vorhandener Beweglichkeit – in der szenischen Struktur von *Coucou Bazar* eine höhere Individualität zu als den Kostümen. Hinzu treten noch die verblüffende Ähnlichkeit, die zwischen einigen Kostümen, zwischen *Personnages légers* und *décors* besteht, sowie die Möglichkeit, Kostüme in ihrer Anordnung miteinander zu kombinieren. Ein Kostüm, das ein Schauspieler trägt, ist ein *Sujet*, das sich aus Handschuhen, Maske, Brustteil, Schuhen, Beinkleidern zusammensetzt. Ihre spezifische Erscheinungsform differiert jedoch teilweise zwischen der Pariser bzw. der vorangegangenen New Yorker und der Turiner Fassung.

## IN BEWEGUNG GESETZTE WAHRNEHMUNG

*Coucou Bazar* ist ein in sich bewegtes Bild einzelner ununterscheidbarer Elemente, die aus zellulären Strukturen bei Einsatz gleicher Farbwerte gebildet sind, es besteht zudem aus sich ununterbrochen ergebenden Kombinationen aus *Praticables* und Kostümen, die aus den Gestaltungsmitteln von *L'Hourloupe* gebildet sind; *Coucou Bazar* steht demnach nicht mehr mit der Wahrnehmung ihrer abgeschlossenen Gestalten und ihrer Bewegung in Zusammenhang, vielmehr ist es in der Tat Dubuffets Absicht, die Bewegung einer sukzessiven Wahrnehmung von Räumlichkeit und kompositioneller Gestalt im Raum als konstituierendes Element einer alles andere als theatralischen Konzeption einzusetzen. Die Bewegung der *Praticables* (*Praticables décors* und *Praticables personnages*) und Kostüme hat nicht ihre Bewegung zur Absicht; die Wahrnehmung der Zuschauer soll vielmehr in Bewegung versetzt werden. Diese Bewegung der Wahrnehmung der Zuschauer versucht Dubuffet sowohl in der bildnerischen Konstituierung der *Praticables* und Kostüme als auch in der grundlegenden spezifischen Konzeption ihrer Bewegung auf der Bühne als kreatives Element mit einzuschliessen. Die temporäre und fragmentarische Wahrnehmung der räumlichen Realität wird als bestimmender Faktor der bildnerischen Arbeit in der Zeit und im Raum angesehen. In diesem Kontext von Dubuffets Intentionen wird die grundsätzlich bestehende Schwierigkeit deutlich, choreographisch oder dramaturgisch in den angedeuteten Prozess einer bildnerischen Konstitution der *Praticables* in Raum und Zeit einzugreifen. Hier wäre auch die bereits angesprochene, öfter gestellte Frage, warum Dubuffet nicht selbst für *Coucou Bazar* als Choreograph und Regisseur in Erscheinung getreten ist, inhaltlich anzusiedeln.

Im Zuge dieser Erfahrungen im Umgang mit den gefertigten *Praticables* und Kostümen begann Dubuffet gleichzeitig damit, seine Intentionen zu präzisieren und erste Grundzüge für die szenisch-dramaturgische sowie musikalische Gesamtkonzeption von *Coucou Bazar* niederzulegen.<sup>17</sup>

*Die szenische Animation und die Musik werden von jeglicher Anordnung ausgenommen sein, die eine Vorstellung von Beginn, logischer Entwicklung und Schluss hervorruft; [...] Die Musik wird missklingend, kakophonisch sein. Die Wechsel zwischen heftigem Lärm und leichten Stellen werden nicht ausgeglichen sein und unerwartet;*

13. Vgl. Jean Dubuffet, Brief an Maximilian Schell vom 18.08.1967, in: *Prospectus* Bd.4, S. 224.

14. Vgl. Jean Dubuffet, *Biographie au pas de course* (1985), in: *Prospectus* Bd.4, S. 524 f.

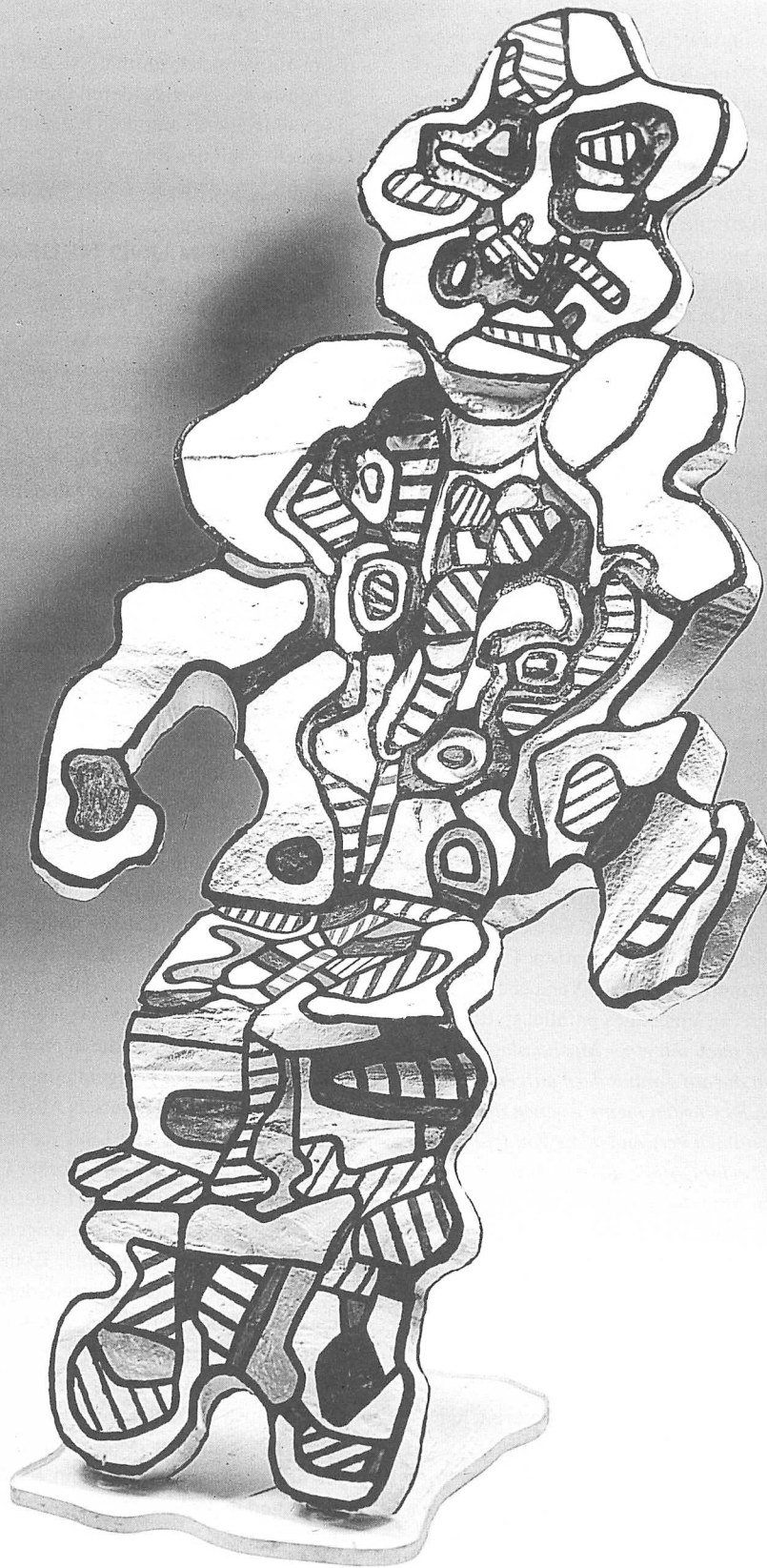
15. Der gesamte Prozess der Herstellung der *Praticables* und Kostüme und der ersten szenischen Versuche ist sehr anschaulich dokumentiert in: *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet*, Fasc.XXVII, S. 15-18, 136-139 und 207 f.

16. Vgl. Jean Dubuffet, *Suggestions sur la mise en scène du spectacle «Coucou Bazar»* (1973), in: *Prospectus* Bd.3, S. 519.

17. Vgl. Jean Dubuffet, *Note sur le spectacle envisagé à partir des Praticables* (1972), in: *Prospectus* Bd.3, S. 383-385.

Abbildung 2

Jean Dubuffet,  
«L'Auditeur»  
(1967)



den Regeln, die dahingehend generell zu beobachten sind, wird keine Aufmerksamkeit geschenkt. Die Entwicklung der Musik, der Geräusche und der Stimmen wird ungeordnet verlaufen und ohne Beachtung der Bequemlichkeit des Zuhörers, sondern eher auf eine Art, ihn ständig zu behindern und zu verwirren. Es wäre wünschenswert, wenn die Musik den gleichen labyrinthischen und verwirrenden Charakter hätte wie die Malerei, den gleichen Charakter von unzähligen Linien, die alle ihrem Weg folgen, ohne auf die anderen zu achten, wie ein verwirrter Kontrapunkt ohne Nuancierungen und Modulationen.<sup>18</sup>

Dubuffet strebte damit eine Musik an, die in Charakter und Konzeption *L'Hourloupe* entsprechen sollte. Umso erstaunlicher mutet der Umstand an, dass er schliesslich einen Komponisten damit beauftragen sollte, Musik für ein aus der Sicht solcher Absichten aussichtsloses Unterfangen zu komponieren. Die Gründe hierfür sind pragmatischer Natur.

Mit dem Zeitplan der Herstellung von hunderten von *Praticables* und Kostümen und den szenographischen Versuchen vollauf beschäftigt, kam Dubuffet der Zufall der Bekanntschaft mit dem tschechischen Komponisten Frantisek Chaun (1921-1981) zu Hilfe. Chaun hatte seine Komposition

18. Vgl. Jean Dubuffet, *Note sur le Spectacle envisagé à partir des Praticables*, in: *Prospectus* Bd.3, S. 384 f. Dieser erste Entwurf zur grundsätzlichen Konzeption von *Coucou Bazar* datiert vom 13.07.1972.

*Ghiribizzo* für Klavier und Orchester nach Motiven dreier Zeichnungen Dubuffets aus dem Jahre 1962 gestaltet und 1971 eine Aufnahme an Dubuffet übersandt. Daraus sollte sich rasch ein Briefwechsel entwickeln, der nicht zuletzt musikalischen Fragestellungen gewidmet war. Mit seinem Brief an Chaun vom 14. Januar 1972 erläuterte Dubuffet seine im Entstehen begriffene Arbeit auf theatralischem Sektor und lud Chaun auf eigene Kosten nach Paris ein, um gemeinsam eine Musik für *Coucou Bazar* zu komponieren.<sup>19</sup> Dank einer Intervention Dubuffets bei der französischen Botschaft in Prag konnte Frantisek Chaun im Sommer 1972 nach Paris reisen. Sein Aufenthalt in Paris zwischen dem 9. Juni und 15. Juli 1972 ist durch die in der Fondation Dubuffet aufbewahrten Materialien sehr gut dokumentiert.<sup>20</sup> Insgesamt sind im Archiv der Fondation 38 Tonbänder erhalten, die Frantisek Chaun mittels unterschiedlicher Klanggeber, seiner Stimme, einer grossen Anzahl von Instrumenten, teilweise auch gemeinsam mit Dubuffet selbst im Studio Acousti in Paris herstellte. Die technische Assistenz lag, wie bei den späteren Aufnahmen Dubuffets allein, in Händen des Kunsthistorikers Jean Clair, der als Herausgeber der Werkkatloge von Balthus, Duchamp und Giacometti bekannt geworden ist. Die im Sommer 1972 hergestellten Bänder stellen allerdings keine abgeschlossenen Tonbandkompositionen dar, sondern sind als akustisches Ausgangsmaterial einer Musik anzusehen, die aus verschiedenen Gründen letztlich nicht realisiert werden sollte. Einerseits war es für Frantisek Chaun nur schwer möglich, in Prag ein Studio zu seiner freien Disposition zu erhalten, andererseits drängte die Zeit bis zur Premiere von *Coucou Bazar* sehr. Dubuffets Einschätzung der Arbeit Frantisek Chauns war schliesslich ebenso entmutigend wie die Versuche mit eigenen Bändern, die im Atelier in Vincennes parallel stattfanden.<sup>21</sup>

*Das Atelier musste auch mit einer Musikanlage ausgestattet werden, um die auf Tonbändern aufgenommene Musik zu spielen. Es wurden meine eigenen musikalischen Improvisationen verwendet, die von früher und andere, deren Entstehung noch nicht so lange zurücklag.*<sup>22</sup>

Im August 1972, nur einen Monat nachdem die bereits zitierte grundlegende *Note pour le spectacle envisagé à partir des Praticables* entstanden war, schrieb Dubuffet einen Brief an İlhan Mimaroglu, in dem er von seiner knapp bemessenen Zeit berichtet, die es ihm praktisch nicht zuliesse, eine eigene Musik für *Coucou Bazar* zu komponieren.<sup>23</sup> Den darauf unmittelbar folgenden Vorschlag Mimaroglus, für *Coucou Bazar* eine elektronische Musik zu komponieren, hat Dubuffet schliesslich erleichtert angenommen.

Die Manuskriptfassung der Titelseite für die New Yorker Fassung von *Coucou Bazar* weist neben der Musik Mimaroglus noch instrumentale und vokale musikalische Zusätze Chauns und Dubuffets aus.<sup>24</sup> Dazu ist es nicht gekommen; die Aufführung in New York bediente sich ausschliesslich der Musik, die Mimaroglu im Studio der Princeton-Columbia University komponiert hatte.<sup>25</sup> Eine Ausnahme bildet die Einbindung von Dubuffets Tonbandstück *La relève de leurres*, das am 31. Januar 1973 in Paris produziert wurde. Es handelt sich um eine auf acht Tonspuren überlagerte Rezitation von Dubuffets Text *Bal de leurres*, der als literarisches Programm zu *Coucou Bazar* intendiert war.<sup>26</sup> Dieses Stück geht auf eine Versuchsaufnahme Dubuffets vom 12. August 1972 (*Essai multiplay*) mit einem übrigens für Chauns angeschafften Tonbandgerät, einem UHER Royal de Luxe, zurück, das über vier Tonspuren und Multiplay-Funktion verfügt.

Zwar erblickte Dubuffet in Mimaroglus Musik eine nahe Verwandtschaft zu seinen eigenen musikalischen Vorstellungen; doch sind die Unterschiede zwischen Dubuffets und

Mimaroglus Musik natürlich beträchtlich, sofern hier überhaupt ein Vergleich statthaft ist. Auf die nähere Betrachtung der Musik Mimaroglus (deren Qualität, soviel sei dazu gesagt, eine wohl gemerkt autonom musikalische gegenüber dem Geschehen auf der Bühne ist), kann und soll hier jedoch verzichtet werden.

## FASSUNGEN UND NEUFASSUNGEN

Nachdem die gesamten *Praticables* und Kostüme im März 1973 nach New York gebracht worden waren, wurde dort auf Grundlage der Konzeptionen Dubuffets von einer amerikanischen Schauspielgruppe unter der Choreographie von Jean MacFaddin und der Regie von Brooke Lappin eine erste Fassung von *Coucou Bazar* produziert,<sup>27</sup> die zwischen dem 16. Mai und 28. Juli 1973 im Guggenheim-Museum im Zuge der dort stattfindenden Dubuffet-Retrospektive aufgeführt wurde. Dubuffet selbst konnte kaum noch selbst in die Realisierung dieser Fassung eingreifen, da er sich, in New York am 20. April 1973 angekommen, mit einer bereits fertig ausgearbeiteten Fassung konfrontiert sah und die Zeit viel zu knapp bemessen war, als dass noch weitreichende Änderungen hätten vorgenommen werden können.<sup>28</sup> Im Anschluss an die Aufführung von *Coucou Bazar* fand am 29. Juli 1972 im New Yorker Guggenheim-Museum ein erstes Konzert mit sechs Bändern aus Dubuffets *Expériences musicales* statt.<sup>29</sup>

Die sich anschliessende Aufführung im Kontext der Retrospektive Dubuffets im Pariser Grand Palais sollte nach den Intentionen Dubuffets eine völlige Neufassung sein, die wirklich seinen künstlerischen Absichten entsprach, um so mehr, als im Grand Palais dafür eigens eine Bühne konstruiert wurde, die den Einsatz von weitaus mehr Kostümen und *Praticables* erlaubte als die in New York. Die Theatergruppe, die dieselbe wie im Guggenheim-Museum war, wandte sich jedoch strikt gegen Dubuffets Absicht, eine Neufassung herzustellen, und war in erster Linie darum bemüht, eine erweiterte Wiederaufführung der New Yorker Fassung zu realisieren, die weitaus weniger Aufwand erforderte. Dubuffets Neukonzeption des Stückes wurde nicht umgesetzt, seine Mitarbeit bei den Proben wurde abgelehnt.<sup>30</sup> Er distanzierte sich deswegen in einem während der Premiere der Pariser Fassung verteilten Communiqué öffentlich von der Aufführung.<sup>31</sup>

In einer Besprechung der Pariser Fassung von *Coucou Bazar* hatte Daniel Abadie bereits das Fehlen von Dubuffets Musik, auch mit Blick auf seine früheren *Expériences musicales*, kritisiert: «Man kann einfach nur bedauern, dass in diesem globalen Universum, das Dubuffets Werk mit mehr und mehr Präzision zeichnet, er es nicht selbst für nötig befunden hat, die musikalische Begleitung dieses Spektakels zu komponieren, obwohl seine Forschungen auf dem Gebiet der Musik zu erstaunlichen Ergebnissen geführt haben, und dies einem Musiker überlassen hat, dessen erfinderisches Niveau nicht mit dem des bildenden Künstlers verglichen werden kann.»<sup>32</sup>

Der in den ursprünglichen Grundkonzeptionen von *Coucou Bazar* so eigentümlich hervorstechende Zug, die Musik als einen unlösbaren Teil einer aus dem Prinzip der Werkgruppe *L'Hourloupe* hervorgegangenen Gesamtkonzeption zu betrachten, ist von Dubuffet nicht aufgegeben worden. Das Scheitern der Pariser Aufführung, mit der Dubuffet zu Beginn grosse Hoffnungen verband, war nicht das Ende der Bemühungen des Künstlers, seine ursprünglichen Intentionen in die Tat umzusetzen. Dubuffets *Communication*, mit der er sich von der Premiere von *Coucou Bazar* im Grand Palais am 5. November 1973 öffentlich distanzierte, kulminiert in folgender Aussage:

19. Vgl. Brief an Frantisek Chaun vom 14.01.1972 (datierter Durchschlag, Archiv Fondation Dubuffet, Paris).

20. Neben den Hotelrechnungen Chauns haben sich Listen mit angeschafften und ausgeliehenen Instrumenten und Einzelabrechnungen des Studios, in dem Chaun teilweise mit Unterstützung Dubuffets arbeitete, erhalten.

21. Vgl. Brief an André Pleyre de Mandiargues vom 24.07.1972, in: *Prospectus* Bd.4, S. 321 f. Im selben Brief weist Dubuffet auf den mörderischen Zeitplan hin, den es noch bis zur ersten Aufführung von *Coucou Bazar* zu absolvieren galt. Vgl. auch Brief an Raymond Queneau vom 27.05.1972, in: *Prospectus* Bd.4, S. 318 f.

22. Vgl. Jean Dubuffet, *Biographie au Pas de course* (1985), in: *Prospectus* Bd.4, S. 525.

23. Vgl. Brief an İlhan Mimaroglu vom 17.08.1972, in: *Prospectus* Bd.3, S. 521.

24. Die Manuskriptfassung ist wiedergegeben in: *Prospectus* Bd.3, S. 517.

25. Diese elektronische Musik İlhan Mimaroglus ist bei Finadar Records 1973 auf Schallplatte erschienen (No. SR 9003).

26. Vgl. Jean Dubuffet., *Bal des Leurres* (1972/73), in: *Prospectus* Bd.3, S. 193-199 und 475. Ein Ausschnitt von *La relève de leurres* wurde auf der Schallplattenveröffentlichung von Mimaroglus Musik zu *Coucou Bazar* unter dem Titel *Jean Dubuffet reading Bal des Leurres* von Mimaroglus 1973 veröffentlicht (Finadar Records SR No. 7003) und fand in der Musik zur Turiner Fassung von *Coucou Bazar* 1978 weitere Verwendung.

27. Die Proben begannen am 27. März 1973. Insgesamt wirkten 10 Schauspieler mit, von denen fünf die neun verwendeten Kostüme trugen, während fünf die *Praticables* auf der Bühne bewegten. Insgesamt wurden 51 *Praticables* verwendet. Die Regie übernahm Brooke Lappin, die Beleuchtung leitete Bruce Bassman. Dieselbe Theatertruppe, vergrössert um fünf Schauspieler, führte auch die Aufführung im Pariser Grand Palais (05.11. bis 01.12.1973) durch. Vgl. *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet*, Fascicule XXVII, S. 207-210.

Abbildung 3

Jean Dubuffet  
im Atelier der  
Cartoucherie  
von Vincennes,  
1972  
(© Kurt Wyss)



*Ich hoffe, dass es mir gegeben sein wird, in nächster Zeit eine kooperativere Theatergruppe zu finden, um mit ihrer Hilfe eine dritte und finale Version zu schaffen, die dem vollständig entspricht, was ich produzieren wollte.*<sup>33</sup>

Bereits in einem Brief an Remi Messer vom 21. November 1973, nur gut zwei Wochen später, weist Dubuffet auf seine Bemühungen um konkrete Perspektiven für eine neue Fassung von *Coucou Bazar* hin,<sup>34</sup> während gleichzeitig eine erneute intensive musikalische Tätigkeit unter der technischen Assistenz von Jean Clair einsetzt, die mehrere Monate anhalten und schliesslich zur Entstehung einiger der bei weitem interessantesten Stücke Dubuffets führen sollte. Am 11. Dezember 1973 begann Dubuffet mit der schriftlichen Darlegung seiner musikalischen Projekte, für die er sich ausser seiner Stimme fast ausschliesslich ungewöhnlicher Klanggeber bedienen wollte, und einer Anzahl erster Versuchsaufnahmen.

*Musik*

*Neue Experimente*

*begonnen im Dezember 1973*

*mit der Absicht, eine Stunde Musik für Coucou Bazar zu komponieren*

*11. Dezember 1973*

*Projekte für verschiedene Experimente*

1°) *Hocker auf dem Boden ziehen*

2°) *Lineale eins auf das andere schlagen und gegen die Tische und Regalbretter (Metalllineal und Holzlineal)*

3°) *Lineale über den Heizkörper ziehen*

4°) *Schütteln eines Leichtmetallblechs*

5°) *Zupfen am Metalldraht der Heissdrahtgeräte für das Arbeiten mit Styropor*

6°) *Die kleine Schaufel eines Handfegers über den Fussboden ziehen*

7°) *Murmelnende Stimme (sehr nah am Tonbandgerät) (Unsauberes Tonbandgerät – Bänder weder vorsichtig aufbewahrt noch gut erhalten) [...]*

1 – *Mit den zehn Fingern beider Hände sanft auf dem Tisch herunklopfen (Mikro sehr nahe)*

2 – *In den Fingern ein Blatt Pauspapier schütteln (25 x 16 cm)*

3 – *Mit einem Gummihandschuh auf einem Schuh reiben*  
6 [sic] – *Mit einem Gummihandschuh über einen Säge- draht reiben*

*Gegeneinander – Schlagen von Lederstücken, die aneinander gerieben werden.*

*Nasse Putzlappen werden an Gläsern, Schmortöpfen usw. gerieben.*

*die Fingernägel beider Hände über den Tisch ziehen (Mikro sehr nahe)*

*übereinanderlagernde Geräusche mit einem Gummihandschuh und einem Leichtmetallblech*<sup>35</sup>

Dubuffet ging es dabei allerdings nicht in erster Linie um geräuschhafte Effekte, die etwa in einer Tradition des Futurismus im Sinne Russolos anzusiedeln wären; er behandelt die aufgenommenen Klänge vielmehr als Grundmaterial, das durch die Montage, die Manipulation der Bandgeschwindigkeit, dem Zumischen von Hall, der manuellen Manipulation des Tonbandes und nicht zuletzt der Schichtung und Abmischung mehrerer Tonspuren seinen letztlich kompositorischen Zweck erfährt. Darin ist Dubuffet der Technik und Ästhetik seiner *Expériences musicales* treu geblieben. Formal gebigt er sich, wohlgerne auf Grundlage der gegenüber seinen früheren Arbeiten 1961 erheblich gesteigerten technischen Möglichkeiten, auf ein völlig neues musikalisches Terrain.

## MATERIELLE KLANGTRANSFORMATIONEN

Insbesondere *Houle Hulule* (auf dem Band datiert mit 26. Dezember 1973), das wie alle anderen Aufnahmen Dubuffets der siebziger Jahre ausschliesslich im Archiv der Fondation Dubuffet vorliegt und unveröffentlicht ist, verbindet die Prinzipien der *Expériences musicales* mit den neuen

28. Vgl. Jean Dubuffet, *Biographie au pas de course* (1985), in: *Prospectus* Bd.4, S. 526.

29. Vgl. den Programmzettel im Archiv der Fondation Dubuffet.

30. Vgl. Jean Dubuffet, *Biographie au pas de course* (1985), in: *Prospectus* Bd.4 S. 526 f.

31. Vgl. Jean Dubuffet, *Communication de l'auteur*, in: *Prospectus* Bd.3, S. 524 f. Der Text datiert vom 01.11.1973.

32. Vgl. Daniel Abadie, *Dubuffet dans les souks de l'Hourloupe*, zit. nach: *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet*, Fascicule XXVII, S. 226.

33. Vgl. Jean Dubuffet, *Communication de l'auteur*, in: *Prospectus* Bd.3, S. 525.

34. Vgl. Brief an Remi Messer vom 21.11.1973, in: *Prospectus* Bd.4, S. 333 f.

35. Vgl. das Konzept *Nouveaux Expérimentations* im Archiv Fondation Dubuffet, Paris. Auszugsweise als Faksimile wiedergegeben in: Jean-Pierre Armand, *La musique chauve de Jean Dubuffet*, Paris 1991, S. 110-112, 114 und 120. Die Idee, einen Schmortopf zur Klanggebung einzusetzen, geht offensichtlich auf die Improvisationen



Möglichkeiten des professionellen Aufnahmestudios nicht nur aufs Engste. Die zeitliche Extemporierung der musikalischen Form auf knapp 27 Minuten bringt in Dubuffets Musik bislang ungeahnte Dimensionen der Differenzierung mit sich, die auch mit der Verräumlichung des Klanges auf acht Tonspuren in Zusammenhang stehen. Aus dem oben zitierten Konzept und den auf seiner Grundlage entstandenen Materialbändern sind unterschiedliche Elemente für *Houle Hulule* zum Einsatz gekommen. Das verhallte Ziehen von Hockern nimmt dabei den naturhaften Klangcharakter von Eruptionen, Gewittern, einem Erdbeben an und kehrt unregelmässig, gelegentlich in mehreren Tonspuren verräumlicht wieder. Dazu gesellt sich ein metallisch anmutendes, äusserst ungleichmässig rhythmisiertes Schlagen, das ohne Zweifel aus dem beschleunigten Abspielen der Aufnahmen mit Heissdrähten und dem Schlagen von Linealen und Heizkörpern hervorgegangen ist, wie ein Hörvergleich mit den Materialbändern ergeben hat. In ihrem ursprünglichen Klangcharakter sind die Aufnahmen in der endgültig montierten Fassung von *Houle Hulule* ohne Kenntnis der Materialbänder nicht identifizierbar, so sehr sind sie bandtechnisch manipuliert, übereinandergelagert und verräumlicht. Nicht anders erging es den Aufnahmen von Dubuffets Stimme, die in mehreren Geschwindigkeiten überlagert und in den Tonspuren verräumlicht sind. Die materielle Transformation der aufgenommenen Ausgangsmaterialien ist dabei im Verlauf des Stückes allerdings graduell spürbar, indem nach mehreren Minuten versteckt Schichten wahrnehmbar sind, die an ihren ursprünglichen Klangcharakter gemahnen. Das Spürbar-Machen der band- und studio-technischen Klangtransformationen, der Wechsel ihrer materiellen Erscheinungsform ist insofern als bewusste kompositorische Strategie auszumachen. Eingebettet ist dieses Vorgehen in eine im Verlaufe des Stückes zunehmend differenzierende Gestaltung der musikalischen Form. Der Formverlauf von *Houle Hulule* artikuliert sich zunächst durch immer kleiner werdende Abschnitte unterschiedlicher Klangtransformationen der Ausgangsmaterialien, um schliesslich in drei voneinander unterscheidbaren Passagen zur näheren Differenzierung der naturhaften, rhythmisierten

und menschlichen Klangcharakteristika überzuleiten. Gegen Ende des Stückes werden sie wieder periodisch miteinander verwoben.

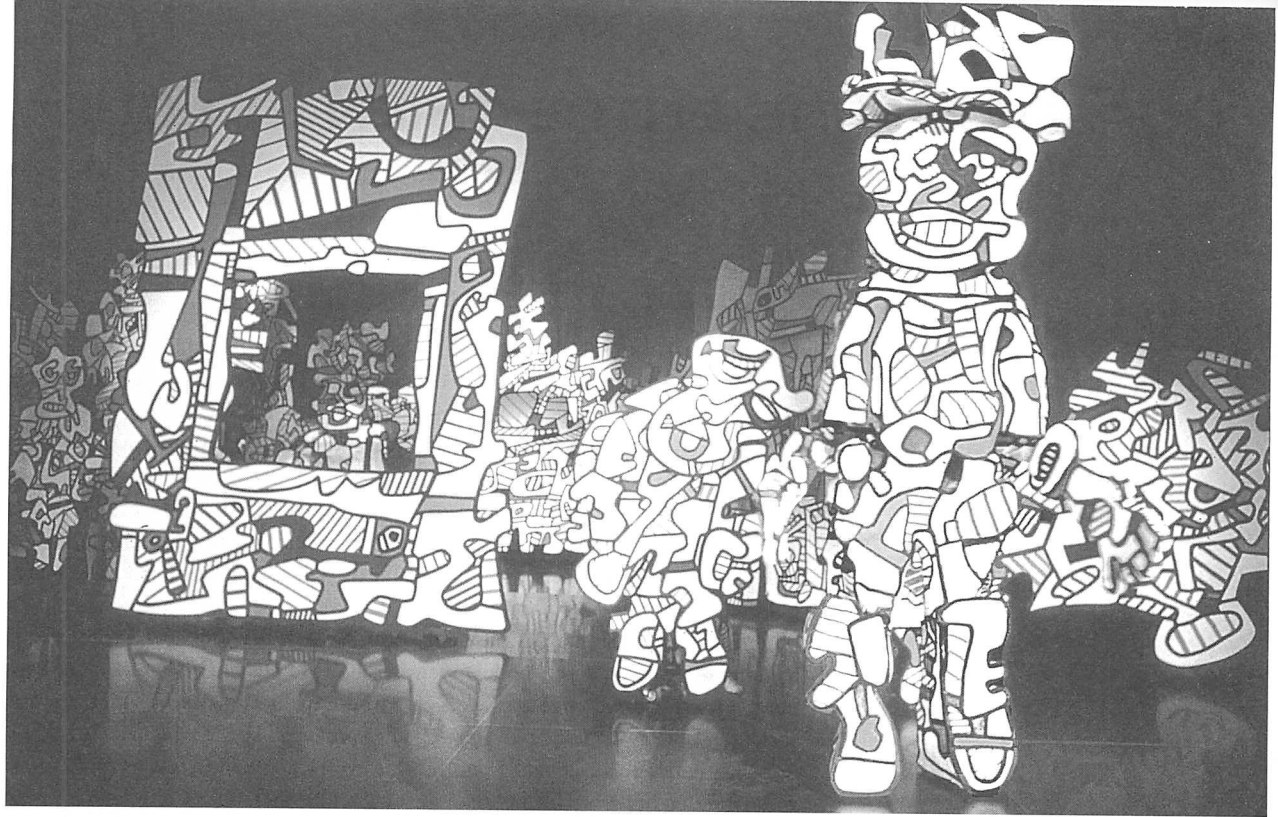
*Houle Hulule* ist niemals öffentlich aufgeführt und auch nicht von Anna Sagna für die Montage der Musik zur Turiner Fassung von *Coucou Bazar* 1978 herangezogen worden. Anders verhält es sich mit der Komposition *Caquet*, datiert mit 29. Mai 1974. Das Stück basiert auf zwei unterschiedlichen Improvisationen Dubuffets auf dem Violoncello und einem aus der ersten Improvisation hervorgegangenen Tonbandstück, das unter dem Titel *Partance* kurz zuvor, am 16. Mai 1974, abgeschlossen wurde. Hier liegt der Hauptreiz des Stückes in der Tendenz, die Klangcharakteristika von Dubuffets Cello-Improvisationen ununterscheidbar mit Bandmanipulationen zu vermischen. So weisen die Materialbänder zahlreiche Passagen auf, in denen Dubuffet über die Saiten glissiert und dabei unregelmässig den Bogen des Instrumentes wechselt. Dieser Effekt wird durch ein *Scratching* der Bandgeschwindigkeit imitiert und so eine bruchlose Klangtransformation erreicht. Ähnlich verhält es sich mit den *Pizzicati*, die in der Geschwindigkeit manipuliert und immer wieder übereinandergelagert werden. Das gesamte Stück ist als Steigerungsform über zwanzig Minuten angelegt. Anna Sagna hat daraus für die Turiner Fassung 1978 allerdings nur einen Ausschnitt verwendet. Der Wandel der klangmateriellen Erscheinungsform der Tonbandaufnahmen beider Stücke sowie ihr verräumlichter Diskurs im Mehrspurverfahren beschreibt ihre besondere Nähe zur Konzeption von *Coucou Bazar* und darin ihre besondere Nähe zur bildnerischen und plastischen Arbeit des Künstlers. Warum Dubuffet seine musikalische Arbeit im Juni 1974 dann schliesslich abrupt abbrach, erklären zwei Briefe an Jaques Berne vom 27. Mai und 7. Juni 1974.

*Ich kenne die Jazz-Musik nicht, die Du erwähnst, aber der Jazz langweilt mich wegen des Rhythmus. Ich hätte gern eine Musik ohne Rhythmus. Ich glaube, dass die Musik, die ich jetzt gemacht habe – auf eine zu gleichgültige Art und unter viel zu vielen Unterbrechungen –, nicht viel taugt. Ich müsste mich erstens ihr die ganze Zeit widmen, und zweitens müsste ich sie selbst machen, ganz allein bei*

Frantisek Chaus während seines Arbeitsaufenthaltes in Paris im Juni und Juli 1972 zurück.

Abbildung 4

Jean Dubuffet,  
«Coucou  
Bazar»,  
Turin 1978



*mir zu Hause meine schrägen Sachen auf meinem Tonbandgerät machen, so wie ich das früher getan habe. Die Intervention des Studios und des zwischengeschalteten Technikers, mögen sie so entgegenkommend sein, wie sie wollen, paralyziert mich.<sup>36</sup>*

*Es ist möglich, dass meine Suche nach einer vom Rhythmus entblösten Musik mit der Suche nach einer Malerei ohne definierte Formen identifizierbar ist, die ich früher mit meinen Texturologies unternommen habe. Ich sage das, ein wenig unsicher über die Berechtigung einiger meiner Aufnahmen, die ich in den letzten Monaten gemacht habe. Aber Du weißt auch, wie sehr ich die Berechtigung von Vorstellungen in Frage stelle und mir mit ebensoviel Recht die Berechtigung einer Position zuschreiben kann, sie mag sein, wie sie will. Einmal eine Position ergriffen, werden sich immer genügend griechische Philosophen finden, um sie zu begründen. Meine Unsicherheit im Hinblick auf die Musik, die ich aufgenommen habe, ist schliesslich ein Zögern davor, die Entscheidung zu treffen, sie ohne kritisches Bewusstsein zu hören. Das kritische Bewusstsein ist auf alle Fälle der Feind Nr. 1.<sup>37</sup>*

Die Einwände Dubuffets gegen seine neueste Musik sind widersprüchlich. Die kritisierten Interventionen des Studios betreffen einen selbstverständlich in den Aufnahmen im Unterschied zu den früheren *Expériences musicales* deutlich bemerkbaren professionellen Standard, der allerdings mit erweiterten Möglichkeiten musikalischer Differenzierung einherging. Auf der anderen Seite attestiert er seinen Aufnahmen eine Nähe zur formlosen Malerei der *Texturologies*, die für die *Expériences musicales* sicherlich hoch bedeutend gewesen ist. Ihn jedoch bruchlos auf die erwähnten Kompositionen *Houle Hulule* und *Caquet* übertragen zu wollen, scheint der enorme Grad an Verräumlichung und Transformation der eingesetzten Klangcharaktere in eben jenem Punkt zu widersprechen, der sich auf Technik gründet. Dass sich hier Dubuffets Misstrauen entzündete, spricht für sein kritisches Bewusstsein.

Es sollte bis 1978 dauern, bis die Firma FIAT die Gelegenheit zu einer neuen Aufführung des *Coucou Bazars* eröffnete. Die in Turin unter der Regie von Gualtiero Rizzi

und der Choreographie von Anna Sagna produzierte Aufführung, die sich – anders als die vorhergehenden – eigener Musik Dubuffets bediente, wich in der gesamten Konzeption nicht unerheblich von den Fassungen in New York und Paris ab und kam, gemäss den Aussagen Dubuffets, seinen Intentionen am ehesten entgegen.<sup>38</sup> Jedoch gilt dies mit der erheblichen Einschränkung, dass Dubuffet nicht für die Auswahl und Montage der verwendeten Musik verantwortlich zeichnen wollte. In dem von Anna Sagna verwendeten Material finden sich neben Auszügen aus den *Expériences musicales* (so etwa *Le bateau coulé* und *Humeur incertaine* aus dem Jahre 1961), Auszüge aus *La relève des leurrés* (1972) und *Caquet* (1974). Jedoch ist keines der verwandten Stücke in seiner ursprünglichen formalen Integrität belassen worden. So hoch der dokumentarische Wert der Wiederveröffentlichung dieses Tonbandes für die Darstellung der Turiner Fassung von *Coucou Bazar* auch sein mag, so wenig sollte Zweifel darüber bestehen, dass es sich dabei nicht um die Verwirklichung einer Gesamtkonzeption Dubuffets handelt.<sup>39</sup> Über der Vision einer eigenen Musik zu einer möglichen Produktion von *Coucou Bazar* gilt Dubuffets Diktum, das er in einem Brief an Mimaroglu noch vor der Turiner Produktion retrospektiv über sein gesamtes musikalisches Schaffen ausgesprochen hat:

*Keine Musik mehr, und ich bedauere es. Dabei habe ich immer mehr oder weniger konfus die Musik im Kopf, die ich früher gemacht habe oder vielmehr die, die ich machen wollte und die ich immer noch machen möchte; ich muss immer an sie denken, und meine Gemälde stehen mit dieser möglichen Musik in Verbindung.<sup>40</sup>*

36. Vgl. Brief an Jaques Berne vom 26.05.1974, auszugsweise in: *Prospectus* Bd.4, S. 615.

37. Vgl. Brief an Jaques Berne vom 07.06.1974, a.a.O., S. 337 f.

38. Vgl. Jean Dubuffet, *Biographie au pas de course* (1985), in: *Prospectus* Bd.4, S. 534 f.

39. Die Musik zur Turiner Fassung von *Coucou Bazar* ist als Beigabe zum Ausstellungskatalog der Ausstellung *Jean Dubuffet. l'Atelier Coucou Bazar*, Colmar musée d'Unterlinden 29. Juni – 20. Oktober 2002 erschienen.

40. Vgl. Jean Dubuffet, Brief an Ilhan Mimaroglu vom 17.09.1977, in: *Prospectus* Bd.4, S. 581.