

Jean Dubuffet

## Aus Material geboren

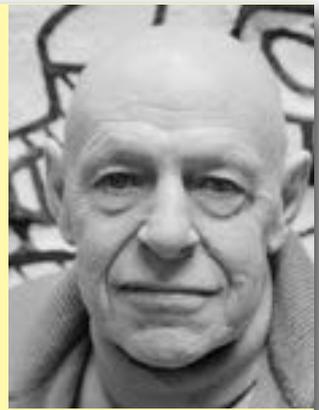
Eine grosse Retrospektive in der Fondation Beyeler in Riehen zeigt vom 31. Januar bis zum 8. Mai 2016 Jean Dubuffet als eigenwilligen und erfindungsreichen Gestalter von Natur- und Seelenlandschaften.

Die ältesten Gemälde, die in der Ausstellung «Metamorphosen der Landschaft» zu sehen sind, stammen aus dem Jahr 1943. Da war Dubuffet gerade dabei, sein Leben als erfolgreicher Weinhändler endgültig aufzugeben, um sich ganz – zunächst ganz für sich – der Malerei zu widmen. Es ist auch nach der Lektüre der Katalog-Beiträge nicht klar, weshalb frühere Werke nicht berücksichtigt wurden. Standen sie nicht zur Verfügung? Oder passten sie nicht zum roten Faden, welche die Schau zusammen hält?

Tatsächlich hat sich schon der junge Dubuffet so sehr für Malerei interessiert, dass er nach dem Abitur in der privaten Académie Julian in Paris Malunterricht nahm. Der 1901 in Le Havre geborene und dort aufgewachsene Sohn einer wohlhabenden Weinhändlerfamilie verliess die Schule allerdings bereits nach einem halben Jahr, um autodidaktisch künstlerisch tätig zu sein. Später wandte er sich auch der Literatur und der Musik zu. Was dereinst, 1973, im grandiosen Spektakel «Coucou-Basar» gipfeln sollte, wurzelt in dieser Zeit, in den frühen 1920er-Jahren: das Bewusstsein, dass alle Künste verbunden sind und sie sich deshalb im Zusammenhang präsentieren müssen.

Dubuffet ist schon in dieser Zeit in der etablierten Kunstszene gut vernetzt. Er kennt Raoul Dufy (1877-1953) und den Maler-Dichter Max Jacob (1876-1944), er hält Kontakt zu Fernand Léger (1881-1955) und zu Juan Gris (1887-1927) sowie zum Kunsthändler Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979). Gleichwohl überkamen ihn Zweifel, ob die Künste sein ganzes weiteres Leben bestimmen sollten. Nach einer Argentinien-Reise kehrte er 1925 nach Le Havre zurück und trat in die väterliche Weinhandlung ein.

«Ich finde, Porträts und Landschaften müssen einander ähneln», schrieb Jean Dubuffet (1901-1985), «das ist mehr oder weniger dasselbe.» Mit dem Titel «Metamorphosen der Landschaft» nimmt Kurator Raphaël Bouvier den



grossen Anreger der modernen Kunst und Erfinder des «Art brut» beim Wort. Mit rund 100 Werken aus allen künstlerischen Schaffensphasen, von den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts bis zu seinem Tod, belegt die grosse Retrospektive, die vom 31. Januar bis zum 8. Mai 2016 in der Fondation Beyeler in Riehen zu sehen ist, wie sehr Dubuffets Bilder – egal, ob sie als Köpfe, Körper, Äcker oder urbane Häuser-Haufen in Erscheinung treten – immer als Landschaften zu lesen sind. Die imposante Ausstellung demonstriert zudem, wie sich im Lauf der Zeit seine Farbskala veränderte: Auf Bilder mit lauten Farben folgten Gemälde, auf denen erdige und dunkle Töne dominierten, bevor in den 1960er- und 1970er-Jahren, der für Dubuffet zum Markenzeichen gewordene Hourloupe-Zyklus mit einer trikoloren Palette und schwarz umrandeten Farbflächen folgte. Sie prägt auch den Höhepunkt der Schau in Riehen: Im grössten Ausstellungssaal sind 60 Elemente des riesigen Gesamtkunstwerks «Coucou Basar» zu sehen, das als «animiertes Gemälde» aus Kulissen-Teilen und kostümierten Figuren besteht und Malerei, Skulptur, Theater, Tanz und Musik zu einem grandiosen Spektakel vereint.

Zur Ausstellung erschien ein schön gestalteter, opulent illustrierter Katalog: Raphaël Bouvier (Hrsg. für die Fondation Beyeler): Jean Dubuffet – Metamorphosen der Landschaft. Riehen/Ostfildern (Fondation Beyeler/Hatje Cantz Verlag) 232 Seiten, €58.00/CHF 62.50

Erst 1933, nachdem er zuvor in der Nähe von Paris einen eigenen Weingrosshandel gegründet und zum Florieren gebracht hatte, mietete er ein Atelier, wo er nachmittags zu malen pflegte – ganz für sich allein und aus Liebhaberei. Man darf sich diesen zögerlichen



«Déchaumage au brabant» (1943): Fröhliche Farben

Übergang aus der Welt des Kommerzes – die Weinhandlung wurde verpachtet – in die Welt der Phantasie durchaus als Flucht vorstellen, zumal sich Dubuffet nach einem Aufenthalt in der Schweiz auch von Frau und Tochter trennte.

Doch die Flucht scheitert grandios. Der Pächter ist seiner Aufgabe nicht gewachsen. Um die Firma vor dem Untergang zu retten, muss Dubuffet zurück an die Deichsel. Bei Kriegsausbruch kurz eingezogen, kehrte er alsbald ins Geschäft zurück.

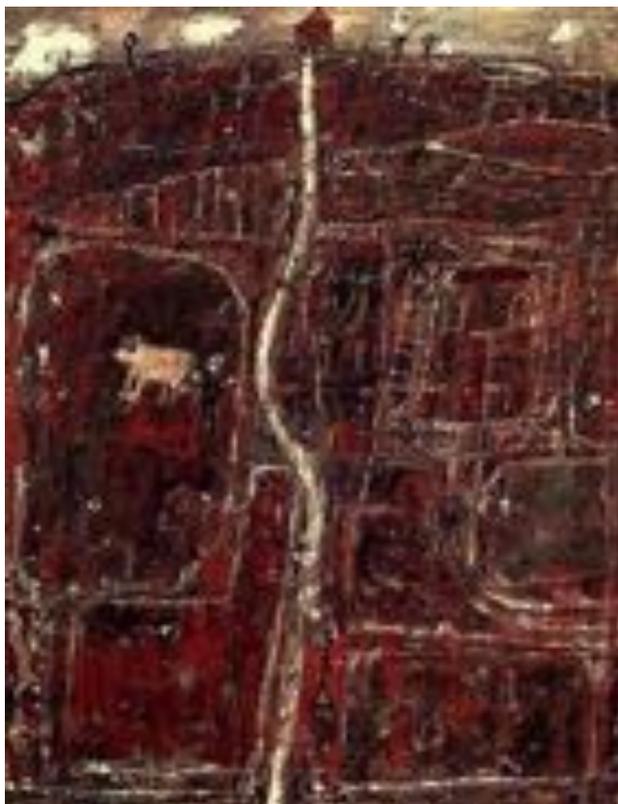
Zwei Jahre später – Frankreich wird von Marschall Pétains Marionetten regiert, Paris ist von den Deutschen besetzt – wagte Dubuffet einen neuen Anlauf und gab die Firma erneut in Pacht, um sich ganz der Malerei zu widmen. Diesmal mit Erfolg: «...nach so vielen Jahren so vieler quälender Wechselfälle ... ging ich meine Malerei jetzt aus einer Position an, die ich vorher nie gekannt hatte. Alles Streben, damit Karriere zu machen, sie anerkannt zu sehen, war verschwunden», zitiert Andreas Franzke im Katalog aus Dubuffets Lebenserinnerungen, «sie sollte nur noch ein dilettantisches Vergnügen für mich und meinen eigenen Gebrauch sein.»

Dass es nicht dabei blieb, war in erster Linie dem angesehenen Publizisten Jean Paulhan (1884-1968), bis zur Okkupation Herausgeber der einflussreichen Intellektuellen-Zeitschrift «Nouvelle Revue Française» und schlauer Organisator der «Résistance littéraire», zu verdanken. Am Ende des Jahres 1943 besuchte Paulhan den «Hobbymaler» in seinem Atelier und war sogleich fasziniert von der eigenständigen Malerei und ihrem eloquenten Schöpfer. Paulhan, vernetzt wie kaum einer seiner Zeitgenossen, brachte Dubuffet nach und nach mit der ganzen Pariser Künstlerszene zusammen. Zu den ersten grossen Fans gehörten der Dichter Paul Eluard und der malende Architekt Le Corbusier, dem Dubuffet das Bild «Danseuse de corde» schenkte.

Schon bald konnte Dubuffet den Andrang der Bewunderer nur kanalisieren, indem er sein Atelier jeden Donnerstag am Nachmittag für Besucher öffnete. Der Hype war so gross, dass sich der Newcomer nicht weiter als Amateur gebärden konnte. 1944 gab es beim Galeristen René Drouin eine erste One-man-Show.

Aus dieser ersten Schaffensperiode, die von fröhlicher Farbigkeit und dem charakteristischen, an Kinderzeichnungen erinnernden Stil geprägt war, zeigt die Schau der Fondation Beyeler drei Werke – «Gardes de corps», «Déchaumage du brabant» und «Bocal au vache». Auf allen drei spielen Menschen und Tiere eine Rolle, wie auch auf den nicht ausgestellten Werken dieser Monate, die zum Beispiel Menschen in der Métro zeigten. Land und Stadt scheinen gleichwertige Motive gewesen zu sein.

Die Exponate lassen den weiteren Weg Dubuffets auf der Suche nach einer eigenen Ausdrucksweise gut verfolgen. 1944 und 1945 experimentierte er mit dunklen Farben und mehrfachen Übermalungen. In «Paysage vineux» kippt die weinrote Landschaft in die Vertikale; der Horizont ist ganz nach oben an den Bildrand gerückt, sodass eine Mischung aus An- und Aufsicht entsteht, die für Dubuffets Landschaften typisch wurden. Eine Kuh und ein Bauer sind die einzigen Lebewesen, die zu sehen sind.



«Paysage vineux» (1944): Landschaft in der Vertikalen  
 Das Bild entstand im August 1944, als die Alliierten Paris befreiten. Dubuffets Arbeiten scheinen davon unberührt – wie sie schon von der deutschen Okkupation unberührt gewesen waren. Die Frage liegt auf der Hand: Wie war es möglich, im besetzten Paris eine durch und durch nonkonforme Künstler-Karriere zu beginnen. War es nötig, gegenüber den Besatzern Konzessionen zu machen? War Dubuffet ein Kollaborant oder bloss ein Opportunist, oder weder noch?

Leider kommt das Thema weder in der Ausstellung noch im Katalog auch nur beiläufig zur Sprache. Dabei liegt die Frage auf der Hand, wie sich französische Kunstschaffende angesichts ständig drohender Razzien und einer an der NS-Ideologie orientierten nationalen Kunstpolitik der Vichy-Regierung verhalten haben.

Wer einschlägige Publikationen konsultiert<sup>1</sup>, erfährt vor allem viel über willige Publizisten – Schriftsteller, Journalisten, Verleger – und fast nichts über bildende Künstler. Zwar gab

es eine Reihe von Malern und Bildhauern, welche die reaktionären Vorgaben der Pétain-schen Kunstförderer im Sinne einer Rückkehr zu den akademischen Idealen des 19. Jahrhunderts gerne annahmen, doch bis heute bekannte Namen sind nicht dabei.

Stéphane Guégan (der 2014 zusammen mit Ulf Küster den Katalog zur Beyeler-Ausstellung über Gustave Courbet herausgab) macht in seiner Publikation über das Kunstleben im besetzten Paris eine «paradoxe» kulturelle Freiheit aus: Während in Berlin und München entartete Künstler verfolgt und ihre Werke zerstört wurden, liessen die Nazis in der französischen Metropole die Maler unbehelligt. Es sei «kaum zu glauben ... , aber die meisten Modernisten konnten sich künstlerisch betätigen», formuliert Guégan. Das stimmt. Das gesamte Kulturleben boomte. Das Verlagshaus Gallimard verdreifachte seinen Umsatz – nachdem die Backlist von jüdischen Autoren gesäubert worden war. Innerhalb von vier Jahren wurden 220 Spielfilme gedreht. Der wendige Jean-Paul Sartre brachte es fertig, dass seine Theaterstücke «Die Fliegen» und «Geschlossene Gesellschaft» uraufgeführt wurden; er schrieb für die Kollaboranten-Zeitschrift «Comoedia» und unterhielt gleichzeitig Kontakte zur Résistance.

Jean Dubuffet wurde, soweit bekannt, nie behelligt. Er unterhielt enge Beziehungen zu Jean Paulhan, der heimlich ein Untergrundblatt redigierte und öffentlich dem opportunistischen Verlag Gallimard diente, und vergötterte gleichzeitig den Romancier und gewalttätigen Judenhasser Louis-Ferdinand Céline, der sich noch am Ende des Krieges im Baltikum der Wehrmacht als Truppenarzt an-diente. Mit dem – ebenfalls aus Le Havre stammenden – surrealistischen Schriftsteller Raymond Queneau (1903-1976, Autor von «Zazie dans le métro»), der während der Okkupation zu literarischem Ruhm kam und gleichzeitig für Paulhans Widerstandsblatt «Lettre Française» tätig war, teilte Dubuffet das Interesse für die Kunst der Aussenseiter.

<sup>1</sup> Zum Beispiel Hirschfeld/Marsh (Hg.): Collaboration in France, Politics and Culture during the Nazi-Occupation 1940-1944 (Oxford 1989); Stéphane Guégan (Hg.): Les Arts sous l'occupation (Paris 2012); Génies, Bernard (Le Nouvel Observateur): Les Arts sous l'occupation (Paris 2012).

Vom diffizilen Balancieren zwischen Anpassung und Widerstand ist in Dubuffets Bildern allerdings nichts abzulesen. Viel befreiender als die Niederlage der Deutschen wirkte sich die Beschäftigung mit der Kunst psychisch Kranker aus, vor allem die Reise, die ihn im Juli 1945 in Begleitung von Le Corbusier und Jean Paulhan in die Schweiz führte. Dort lernte Dubuffet die Werke Adolf Wölfli's und Heinrich-Anton Müllers kennen, und dort soll er auch den Begriff des «Art brut», der «Rohen, ursprünglichen Kunst» geprägt haben.

Ähnlich wie die Surrealisten, die von der spontanen, «automatischen» Kreativität fasziniert waren, begeisterte sich Dubuffet für die Tatsache, dass die Aussenseiter, ihre Werke ohne Vorkenntnisse ausschliesslich aus sich selbst heraus schöpften. In der Folge versuchte er, sich in ähnlicher Weise vom Ballast seiner künstlerischen Vorkenntnisse und Vorurteile zu befreien. Die Verwendung von ungewöhnlichen Materialien, von Fundstücken aus der Natur – Laub, Russ, Naturschwamm, Schmetterlingsflügel – und der Einsatz von bis dahin ungewohnten Techniken – kratzen, spachteln, kleben – waren Ausdruck seines Bemühens, zu den Wurzeln der Kunst zurück zu kehren. «Die Kunst», fasste Dubuffet seinen Ansatz zusammen, «soll aus dem Material geboren werden. Das Geistige soll die Sprache des Materials annehmen.»

Aus mindestens zwei Gründen führte der Versuch in eine Sackgasse: Dubuffet verfügte über einen eigenen, in vielen Jahren der Beschäftigung mit Malerei und Bildhauerei geformten Gestaltungswillen: So ist es unmöglich, künstlerisch ganz neu zu beginnen. Allerdings: Als Sinnbild für die «Stunde Null», die Kapitulation des NS-Staates und der Beginn des Wiederaufbaus im zerstörten Europa, ist Dubuffets radikaler Ansatz eines Neubeginns imponierend.

Der zweite Grund: Dubuffet war keineswegs der erste Maler, der sich für seine Innovationen von natürlichen Materialien inspirieren liess und unorthodoxe Techniken anwandte. [Max Ernst](#) (1891-1976) zum Beispiel führte 1925 in seiner Serie «Histoire naturelle» die bei Kindern beliebte und auch bei Spionen



«Sankt Adolf mit der Brille»: «Art Brut» als Inspiration

und Gaunern geübte Kopiertechnik unter dem Namen «Frottage» in die Kunst ein. Er legte Blätter oder Holzstücke unter ein Blatt Papier und rieb sie mit Bleistift durch. Die Übertragung dieser Technik auf die Leinwand nannte er «Grattage», weil er durch Kratzen in eine aus mehreren Farbschichten bestehende Malfläche verschiedene Materialien einbaute.

Der Ausflug in die Nachahmung der «Unverdorbenen» half Dubuffet offensichtlich beim Aufbau seines eigenen Universums. Mike Kelley (1954-2012), der sich derselben Haltung verpflichtet fühlte, nannte sein Vorbild 2001 einen «Avantgarde-Künstler, der die intellektuelle Schaumschlägerei der Avantgarde verabscheute und deshalb nach denen suchte, die Avantgarde-Werke schufen, ohne sich dessen bewusst zu sein.»

Die weitere Entwicklung ist in der Ausstellung eindrücklich dokumentiert und im Katalog durch die Kapitel-Einteilung nachvollziehbar gemacht: Das Repertoire der Bildinhalte – Landschaften mit und ohne Menschen und Tiere – sowie die Maltechnik und das verwendete Material bleiben etwa zehn Jahre, bis Mitte der 1950er-Jahre, grosso modo unverändert. Dann folgt eine kurze Phase der Hinwendung zur Abstraktion, und schliesslich, um 1960 die farbenfrohe Rückkehr in die Stadt, ins wilde Gewühl der urbanen Unübersichtlichkeit.

Besonders eindrücklich ist «Le Commerce prospère» vom Juni 1961. Auf den Strassen fahren Autos, die aussehen wie der 2015 vor-



«Le commerce prospère» (1961): Das wilde Gewühl urbaner Unübersichtlichkeit

gestellte Google-Car, im Bus sitzen mürrische Passagiere und die Häuser tragen witzig-bösartige Aufschriften, zum Beispiel «Kanzlei des Schmiergeldministeriums» («Chancellerie Ministère des Graisse Patte») oder, ein Laden, «Zum guten Gewissen» («A la bonne conscience»), ein anderer affiziert einen Markt gleichzeitig als Ort, wo man sich «mit Gewalt durchsetzt» («foire d'empoigne») und ein Geschäft kündigt einen Betrug mit gefälschten Gewichten an («Au poids truqué»).

Interessant an dem Gemälde, das zur Sammlung des Museum of Modern Art in New York gehört ist sein Entstehungsort: Dubuffet malte es Mitte Juni 1961 nicht in Paris, sondern in seinem Sommeratelier Vence und überarbeitete es einen Monat später noch einmal. Bemerkenswert ist ausserdem, dass das Bild – wie schon das Fussgänger-Gewusel «Le passage clouté» aus derselben Serie – den Rahmen sprengt, als ob es aus einer grösseren Leinwand ausgeschnitten worden wäre. Das raffinierte Verfahren, das mit seiner Dynamik

den Blick ins volle Leben evoziert, wurde fortan zu einem für Dubuffet typischen Stilmittel. (Es ist wie ein Gegenstück zu früheren Werken, deren Figuren mitunter vom Grenzen setzenden Rahmen zusammengestaucht wurden - zum ersten Mal in «Gardes du corps», und später – besonders deutlich – in «Corps de dame, pièce de boucherie».)

Im Rückblick erscheint die Serie «Paris Circus», mit der Dubuffet zur farbenfrohen Ölmalerei zurückkehrte, wie eine kurze Übergangsperiode. 1962 begann er einen Zyklus, den er «L'Hourloupe» nannte, und der bis 1974 zu seiner bedeutendsten Werkgruppe wurde – nicht nur zahlenmässig, sondern auch, weil sie für sein gesamtes künstlerisches Schaffen und seine öffentliche Wahrnehmung prägend wirkte.

Für die Bilder und Skulpturen der Hourloupe-Periode sind schwarz konturierte, abstrakte Formelemente typisch, die sich auf grossformatigen Leinwänden ausbreiten. Die Farbpa-

lette ist meist auf drei Farben – blau, weiss, rot, wie die Nationalfarben Frankreichs – reduziert. Die riesigen, phantastischen Landschaftsskulpturen, die Dubuffet am Übergang zu den 1970er-Jahren im Hourloupe-Modus schuf, verlassen sich sogar ganz auf den Kontrast zwischen weissen Flächen und schwarzen Konturen, die wie Höhenlinien das Gelände definieren.

Kurator Raphaël Bouvier formuliert das komplexe Konzept des Hourloupe-Zyklus im Jargon der Kunsthistoriker: «Abstrakte Formelemente sind zu einer vexierbildartigen Topografie zusammengefügt, der fortwährend Figuren und Objekte zu entwachsen scheinen. Durch das spontane Liniengewirr entsteht gleichermassen ein Kontinuum wie eine Konfusion zwischen den leeren und den gefüllten Bereichen, was eine Überaktivierung und Verwirrung des Blicks auslöst.» Dubuffet selbst fasste jedes Element seiner Serie als Teil eines Ganzen auf. «Dieses versteht sich als Darstellung einer Welt», erläuterte er 1972, «die nicht die unsere ist, einer Parallelwelt, wenn man so will, und diese Welt trägt den Namen L'Hourloupe.»

Den Höhepunkt dieser Schaffensperiode erreichte Dubuffet mit «Coucou Basar», einem Gesamtkunstwerk, das in einzigartiger Weise Bühnenbild, Theater, Ballett Musik und Male-



«Jardin d'email» (1974) in Otterlo (NL): Höhenlinien

rei zusammenführte. Ein Teil der gigantischen Arbeit – 41 Kulissenbilder, 18 Kostüme – sind in der überaus eindrücklichen Ausstellung zu sehen.

© Jürg Bürgi, 2016 (Text und Bilder Seiten 2 und 6).

© Bilder: S 1: Fondation Beyeler. S. 3: <http://cciln-b.free.fr/MA11.htm>. S. 4: Fondation Dubuffet, Paris. S. 5: Digital image, The Museum of Modern Art, New York. Abdruck und alle anderen Publikationsformen honorarpflichtig.

<http://www.juerg-buergi.ch>

Wenn Sie unsere Arbeit fördern wollen, freuen wir uns über jeden Beitrag:

PC-Konto 40-32963-0; Jürg Bürgi, Basel

IBAN CH75 0900 0000 4003 2963-0



«Coucou Basar» (1972-1973): Animiertes Gemälde aus Kulissen-Teilen und Kostümen