

**Zeitschrift:** Dissonanz = Dissonance

**Band:** - (2004)

**Heft:** 85

**Artikel:** Ein Künstler auf der Suche nach einer anderen Musik. Teil 1, Jean Dubuffets "Musique phénoménale" und "Expériences musicales" = Un artiste à la recherche d'une autre musique. Partie 1, "Musique phénoménale" et "Expériences musicales" de Jean Dubuffet

**Autor:** Wagner, Andreas

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-927760>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 07.10.2024

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

# EIN KÜNSTLER AUF DER SUCHE NACH EINER ANDEREN MUSIK

VON ANDREAS WAGNER

1. Teil: Jean Dubuffets «Musique phénoménale» und «Expériences musicales»



Jean Dubuffet,  
Paris 1961

Die  
Reproduktion  
aller  
Abbildungen  
erfolgt mit  
freundlicher  
Erlaubnis der  
Fondation  
Dubuffet, Paris.

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

*1<sup>re</sup> partie : « Musique phénoménale » et « Expériences musicales » de Jean Dubuffet*

L'attitude artistique du peintre Jean Dubuffet (1901-1985) est une ouverture à tous les matériaux susceptibles d'expression. Pour lui, la musique est l'« utopie d'une quatrième dimension » (Jean-Pierre Armengaud), qu'il a explorée expérimentalement, en particulier avec l'artiste danois Asger Jorn (1914-1973), tous deux recherchant un espace de création non contaminé par la tradition culturelle occidentale. Formé à la musique de façon non conventionnelle, dépourvu de tout lien avec la musique moderne et ne participant apparemment pas à ses débats, Dubuffet jouit de la plus entière liberté pour s'exprimer musicalement. Sa musique peut être qualifiée d'une des contributions les plus radicales à une conception « plastique et picturale » de cet art. Sa musique pour bande magnétique, qui a nourri sa production visuelle, est de l'« art acoustique » pur et se rapproche de l'idéal d'un art « entièrement naturel », sans principes: l'« art brut ». Bien que son extérieur suggère la comparaison avec certains courants musicaux contemporains (musique concrète, Cage, Xenakis), la musique de Dubuffet revendique un statut à part, pour lequel la musicologie ne s'est pas vraiment sentie compétente jusqu'ici.

*« Es gibt (es gibt überall und immer) zwei Ordnungen in der Kunst. Es gibt die gewohnte Kunst (oder die ausgefeilte) (oder die vollkommene) (sie wurde, je nach der Mode der Zeit, klassische Kunst, romantische Kunst oder barocke oder wie man auch immer will getauft, aber es ist immer die gleiche), und es gibt (unnahbar und flüchtig wie eine Hirschkuh) Art Brut. » Jean Dubuffet, 1947<sup>1</sup>*

*« Die Kunst muss aus dem Material und dem Werkzeug entstehen und die Spur des Werkzeugs und des Kampfes des Werkzeugs mit dem Material behalten. Der Mensch muss sprechen, aber das Werkzeug auch und das Material auch. » Jean Dubuffet, 1945/46<sup>2</sup>*

*« Ich wollte mich in meiner Musik in die Position eines Menschen vor fünfzigtausend Jahren versetzen, der die abendländische Musik nicht kannte und sich selbst eine Musik erfunden hat ohne einen Bezug, ohne jegliche Disziplin, nichts, dass ihn daran hindern könnte, sich auszudrücken ganz frei zu seinem Gefallen. » Jean Dubuffet, 1966<sup>3</sup>*

«Künstlermusik» ist ein mehr als unglücklich gewählter Begriff. Er beschreibt ein Phänomen, das ex negativo mit der Polemik zusammenfällt, Musik von Menschen zu betreffen, die bestenfalls keine Ahnung von Musik haben müssen. Die Abwesenheit von Musik, ein fehlender Bezug zur tradierten kompositorischen Musik und ihrer Geschichtlichkeit, taugt nicht dazu, Musik bildender Künstler zu klassifizieren. Eine Grenze zwischen «Künstlermusik» und E-Musik, als Phänomene eines gepflegten avantgardistischen Dilettantismus und Professionalismus, kann nicht ernsthaft erwogen werden. «Künstlermusik» müsste musikalische Werke, Stücke, Arbeiten, Äusserungen umschreiben, die bildnerischem und plastischem Denken verschrieben sind, wenn sie nicht, wie im Falle audiovisueller Kunstformen im Sinne von Fluxus, Aktions- oder Klangkunst selbst wesentlicher Bestandteil einer die zeitliche Dimension mit umfassenden künstlerischen Konzeption sein soll. Deshalb spräche man hier auch besser von «bildnerischer Musik», einer Musik, die imstande wäre, bildnerisch-plastisches Denken und die damit einhergehenden Arbeitstechniken zur Grundlage nehmen zu können. Was sie von den audiovisuellen Konzeptionen der Performance-, Video- und Klangkunst trennen könnte, wäre ihr autonomer Stellenwert als Hörkunst. Ihr Unterschied zur tradierten E-Musik fiel demgegenüber gar nicht mehr ins Gewicht. Die Distanz, die zur abendländischen musikalischen Tradition in der Musik Jean Dubuffets (auch der gemeinsam

mit Asger Jorn entstandenen) wie ein Prinzip herrscht, bestimmt erst recht ihre Nähe zur bildnerischen Praxis. Die scheinbare Voraussetzungslosigkeit der musikalischen Experimente, die Jorn und Dubuffet gegen Ende des Jahres 1960 gemeinsam in Angriff nahmen, ist eine Grundvoraussetzung für ihre bildnerische Orientierung. Die Abwesenheit eines Bezuges zur Tradition Neuer Musik, das scheinbare Unbeteiligt-Sein an ihren Diskursen lieferte die Freiheit, sich überhaupt musikalisch ausdrücken zu können. Nur unter dieser Prämisse leuchtet ein, die Musik Jean Dubuffets als einen der radikalsten Beiträge zu einer bildnerisch-plastischen Musikauffassung zu charakterisieren.

*« Ich glaube (und darin stimme ich mit den sogenannten primitiven Kulturen überein), dass die Malerei, konkreter als die geschriebenen Worte, ein sehr viel reicheres Instrument ist um den Gedanken mitzuteilen und auszuarbeiten. Ich habe gesagt, dass mich am Gedanken nicht der Moment interessiert, wo er sich zu formalen Ideen kristallisiert, sondern die dem vorangehenden Stadien. Ich bitte, dass man in meiner Malerei einen Versuch zu einer Sprache erblickt, die diesen Zonen des Denkens angemessen ist. » Jean Dubuffet, 1951<sup>4</sup>*

Die Beziehung zwischen bildnerischem und musikalischem Schaffen Dubuffets ist nicht krud synästhetischer Natur, sondern beruht auf einer verwandten Tendenz der Materialbehandlung, die in der Sprachkritik und einer ähnlichen Auffassung von Materie fusst. In beiden Fällen findet Ausdruck auf Grundlage präzise bestimmter technischer Möglichkeiten statt, ob in der Arbeit mit Malpasten oder im Umgang mit dem Tonband. Dem experimentellen Umgang mit Material in der bildnerischen Arbeit, der in einem andauernden reflektierten Prozess beherrschbar und berechenbar gemacht werden sollte, steht ein vergleichbarer Umgang Dubuffets mit musikalischen Materialien gegenüber, wenn auch in einem weitaus begrenzteren zeitlichen Rahmen. Diese im Wesen analoge Herangehensweise an Arbeitsprozesse und Techniken der Materialbeherrschung ist eine Konsequenz, die aus einer allen ausdrucksfähigen Materialien gegenüber offenen künstlerischen Position gezogen worden ist.

### DIE QUELLEN

Dass das musikalische Werk Dubuffets, ganz im Unterschied zum bildnerischen, bislang keine breitere Öffentlichkeit gefunden hat, mag unterschiedliche Gründe haben. 1961 wurden durch die Galleria del Cavallino in Venedig zwei

1. Vgl. Jean Dubuffet, *Art Brut* (1947), in: Ders., *Prospectus et tous écrits suivants*, hrsg. von Hubert Damisch, Bd. 1, Paris 1967, S. 175. (Dieses Zitat und alle späteren in Übers. des Autors).

2. Vgl. Jean Dubuffet, *Notes pour les fins-lettrés* (1945/46), in: *Prospectus* Bd. 1, S. 56.

3. Vgl. Ilhan Mimaroglu, «... étonnantes nouvelles du pays du non-circonscrit. » *La musique de Jean Dubuffet*, in: *Cahier de L'Herne* 22. Jean Dubuffet, hrsg. von Jacques Berne, Paris 1974, S. 342f.

4. Vgl. Jean Dubuffet, *Positions anticulturelles* (1951), in: *Prospectus* Bd. 1, S. 97.

Serien von Schallplatten in minimaler Auflage mit original lithografierten Cover herausgegeben (Abbildung 1). Das Erscheinen der Schallplatten in einer, freilich international renommierten Galerie und nicht zuletzt die Auflagenhöhe selbst geht ganz auf die Bedürfnisse des Kunstmarktes, insbesondere den für Grafik ein. In der Tat nehmen sich die Schallplatten in diesem Kontext wie eine Zugabe zu den Originalgrafiken der Cover aus. Der aktuelle Marktwert der *Expériences musicales*, die ohnehin nur sehr selten angeboten werden, liegt bei ca. 12.500,- €. Vier Schallplatten enthielten unter dem Titel *Musique phénoménale* gemeinsame Arbeiten Dubuffets mit Asger Jorn, eine weitere Serie von sechs Schallplatten, unter dem Titel *Expériences musicales* Stücke von Jean Dubuffet.<sup>5</sup>

Beide Serien enthalten ausschliesslich Stücke, die zwischen Dezember 1960 und April 1961 entstanden sind und bilden die Grundlage für sämtliche Wiederveröffentlichungen bis heute.<sup>6</sup> Spätere Musik Dubuffets, die in den Jahren 1972-1975 im Zuge der Konzeption seines Gesamtkunstwerkes *Coucou Bazar* (1973/78) entstand, wurde teilweise für die dritte, Turiner Fassung von *Coucou Bazar* 1978 von der Italienischen Choreografin Anna Sagna ausgewählt und, zusammen mit bereits publizierten Stücken aus den Jahren 1960/1961, zu einer knapp einstündigen Bühnenmusik kompiliert. Diese im Zusammenhang mit einer Ausstellung jüngst im Colmarer Musée d'Unterlinden publizierte Musik stellt jedoch nicht Dubuffets Musik in ihrer originalen Gestalt dar. Es handelt sich lediglich um Auszüge ausgewählter Stücke, die, ohne Berücksichtigung ihrer originalen formalen Integrität, zu einer Bühnenmusik von fremder Hand zusammengeschnitten wurden.<sup>7</sup>

Dubuffets Musik der 70er Jahre ist also allein in den in der Fondation Dubuffet aufbewahrten Originalbändern überhaupt greifbar. Der Gesamtbestand der Musik Jean Dubuffets weist gegenüber 31 publizierten Stücken, davon 11 gemeinsam mit Jorn, eine Zahl von insgesamt 92 Bändern auf.<sup>8</sup> Neben unbekanntem Stücken Jean Dubuffets existieren unveröffentlichte Improvisationen, an denen Dubuffets Frau Lili, Alain Vian, Henri Michaux, Pierre Bettencourt, David Gascoyne, Asger Jorn, Paolo Marinotti, Otto van de Loo, Eric Nyholm, und Jaqueline de Jong teilnahmen. Ein weiterer Teil der Bestände enthält insgesamt 36 Bänder des tschechischen Komponisten Frantisek Chaun (1923-1981), der 1972 von Dubuffet nach Paris eingeladen worden war, um ihm für die Herstellung einer Musik zu *Coucou Bazar* behilflich zu sein.<sup>9</sup> Die Digitalisierung und Katalogisierung des in der Fondation Dubuffet in Paris aufbewahrten Bestandes wirft ein anderes Bild auf den *Musiker* Jean Dubuffet als es bisher den Anschein hatte.<sup>10</sup>

### «... RICHTIG FALSCH SPIELN ...»

Ohne Kenntnis der Originalbänder musste Dubuffets Musik, mussten die *Musique phénoménale* und die *Expériences musicales* in weitaus stärkerem Masse als vorübergehende kuriose Phase des musikalischen Experimentierens eines bildenden Künstlers erscheinen. Die Existenz der späteren Musik Dubuffets verleiht ihnen einen ganz anderen Stellenwert, der erst erkennbar wird, wenn man sie in ihrer gesamten Entwicklung betrachten kann. Die gemeinsamen Arbeiten Dubuffets und Jorns, auch die mit anderen Partnern und die meisten Stücke der *Expériences musicales* lassen sich als eine besondere, fast private Form von Tonbandmusik charakterisieren. Die in ihr vorherrschenden Prinzipien der Klangerzeugung reichen vom Einsatz der menschlichen Stimme(n), über den höchst ungewöhnlichen Gebrauch eines ganzen Arsenalen von Musikinstrumenten aller Kulturkreise, bis hin zu

musikfernen Klanggebern und Geräuschen. Dass Dubuffet für seine Aufnahmen überhaupt auf ein Instrumentarium von rund fünfzig Musikinstrumenten unterschiedlichster Provenienz zurückgreifen konnte, ist Alain Vian, Boris Vians Bruder, zu verdanken:

«Ausser einem (recht schlechten) Klavier hatten wir zunächst eine Geige, ein Violoncello, eine Trompete, eine Blockflöte und eine orientalische Flöte, eine Gitarre und ein Tamburin. Dazu gesellte sich im Laufe unserer Arbeit allmählich eine Vielzahl weiterer Instrumente: altertümliche (alte Flöten, Drehleier) oder exotische (asiatische, afrikanische oder Zigeunerinstrumente), traditionellere (Oboe, Saxofon, Fagott, Xylofon, Kithara) und einige volkstümliche Instrumente (etwa Cabrette und Bombart). Eine grosse Unterstützung hatten wir dabei in Alain Vian, der in Paris, Rue Gregoire-de-Tours, einen Instrumentenladen mit kuriosen und seltenen Sammlerstücken betreibt und bereit war, uns eigens Instrumente für unsere Zwecke zu beschaffen oder gar zu bauen.» Jean Dubuffet<sup>11</sup>

Doch nicht nur dieses Instrumentarium unterliegt der erklärten Absicht, sich ausserhalb jeder Tradition, besonders der überlieferter abendländischer Musik, zu stellen. Die Spieltechnik, derer sich Dubuffet und Jorn bedienten, verfolgt das Ziel, «richtig falsch zu spielen».

«Es gibt zum Beispiel auch eine unmittelbar symbolische Kraft in den Worten: Sag es mit Blumen, die diesen Vers zu einem tragenden Pfeiler der dänischen Lyrik machen. Dieser Vers erinnert an eine gebrauchte Schachtel in schönster Aufmachung, und – für den musikalischen Bereich – kann man ihn mit einem Orchester von Amateuren vergleichen, die falsch spielen. Einer der grössten musikalischen Glanzleistungen ist heute die Fähigkeit, falsch zu spielen. Im Zentrum der musikalischen Erneuerung findet man den Leierkasten und die billigen Grammophone.» Asger Jorn, 1941<sup>12</sup>

Diese Musikauffassung versteht sich auf dem Hintergrund von Jorns und Dubuffets kunsttheoretischer Position ganz einfach. Bei Asger Jorn ist es jenes erstaunlich früh entwickelte Ideal einer «Volkskunst»<sup>13</sup>, bei Dubuffet «Art brut» im Sinne einer «naturreinen Kunst»,<sup>14</sup> bei beiden eine in der bildenden Kunst längst eingeübte und beherrschbar gemachte idealisierte Voraussetzungslosigkeit, die den experimentellen

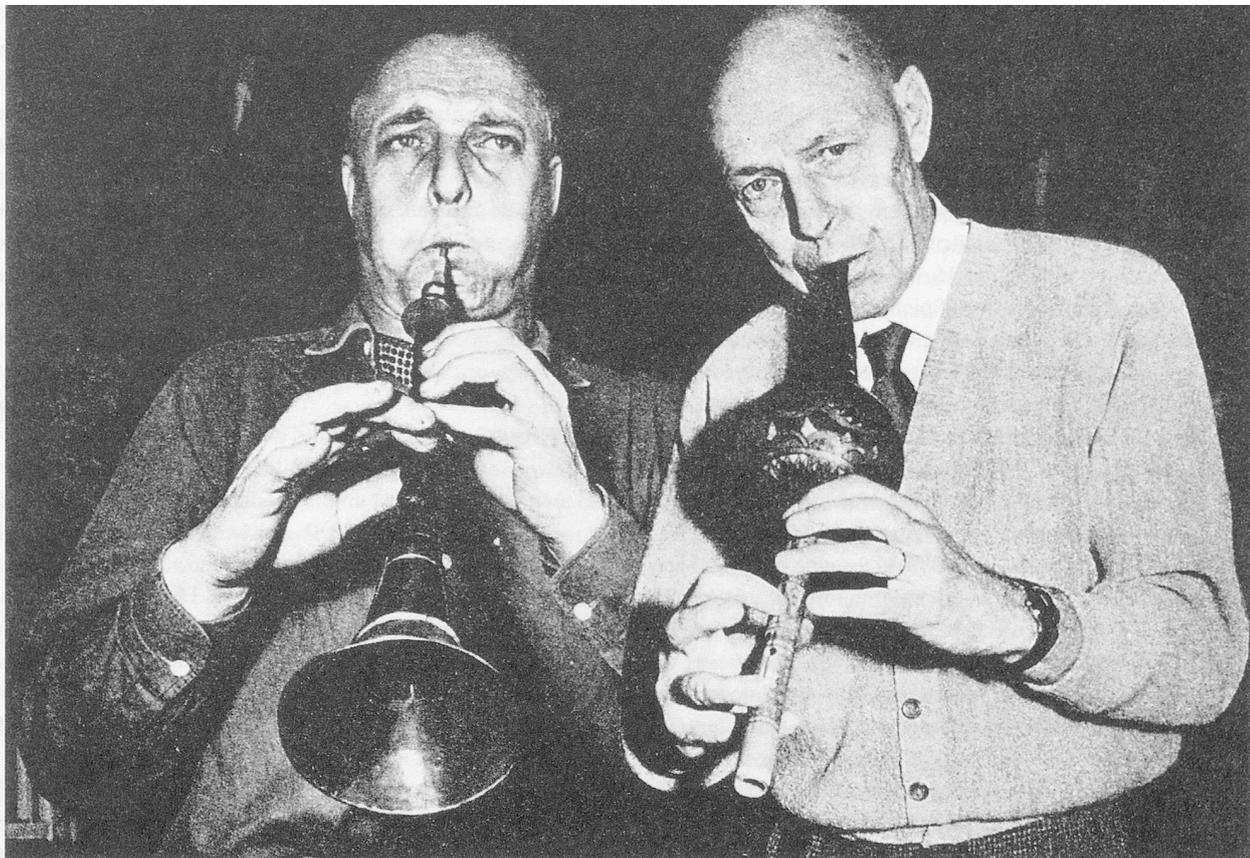
5. Es handelt sich im einzelnen um: Asger Jorn und Jean Dubuffet, *Musique phénoménale*. Album mit 4 Schallplatten (EP 33/min.), aufgenommen zwischen Dezember 1960 und März 1961. Edizione Galleria del Cavallino, Venezia 1961. Auflage je 50 Exemplare pro Schallplatte. Jede Schallplatte in original lithografiertem Cover von Asger Jorn, von Jorn und Dubuffet nummeriert und signiert in einer Kasette. – Jean Dubuffet, *Expériences musicales*. Album mit 6 Schallplatten (EP 33/min.), aufgenommen zwischen Januar und April 1961. Edizione Galleria del Cavallino, Venezia 1961. Jede Schallplatte in original lithografiertem Cover von Jean Dubuffet. 60 komplette Editionen in einer Kasette, weitere äusserst beschränkte Sonderauflagen einzelner Schallplatten sind (u.a. für das *Collège de Pataphysique*) nachweisbar. – Im Beiheft dieser Kasette hat Jean Dubuffet Beginn, Entwicklung und Intentionen seiner musikalischen Arbeit erläutert. Vgl. Jean Dubuffet, *Expériences musicales*, erstveröffentlicht als Beiheft der gleichnamigen Schallplattenkassette, Venedig 1961, o.S., erstmals wieder abgedruckt in der Gesamtausgabe von Dubuffets Schriften; vgl. Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants* Bd. 2, Paris 1967, S. 182-186. Vgl. auch Dubuffets Darstellung in: Ders., *Biographie au pas de course* (1985), in: *Prospectus* Bd. 4, Paris 1995, S. 507f.

6. Das betrifft die Auswahl von Stücken Dubuffets, die 1973 auf Anregung des Komponisten İlhan Mimaroglu und unter



Abbildung 1:  
Jean Dubuffet,  
Plattencover  
«Expériences  
musicales»  
(1961)

Abbildung 2:  
Asger Jorn und  
Jean Dubuffet,  
Paris 1961



Gebrauch von Instrumentarium und Spieltechnik bedingt. Im Falle der *Expériences musicales* sah Dubuffet in seiner musikalischen Unkenntnis sogar einen entscheidenden Vorteil, befreit von historischen Traditionen und Voraussetzungen als in der Malerei, eine wirklich ausserhalb der «kulturellen Kunst» stehende Musik zu realisieren und sie mit seinen bildnerischen Tendenzen der Materialbehandlung in Beziehung zu setzen.

*«Das ist genau das, was ich mit meiner Malerei versucht habe zu machen, nur mit dem Unterschied, dass ich die Malerei kenne, ich habe sie studiert – die abendländische Malerei der letzten Jahrhunderte oder der letzten Jahrtausende, ich kenne sie vollkommen – und ich wollte sie entschieden vergessen in vollster Kenntnis der Sache, während die Musik, ich kenne sie nicht, und das gab mir einen gewissen Vorteil in meinen Expériences musicales. Ich brauchte nicht die geringste Anstrengung, welcher Art auch immer, um nichts mehr zu wissen.»*

Jean Dubuffet, 1966<sup>15</sup>

#### «CHAOSMISCHE MUSIK»

Für die *Musique phénoménale*, die gemeinsame musikalische Arbeit mit Dubuffet, hat Asger Jorn diese Beziehung zur bildnerischen Praxis näher charakterisiert:

*«Jeder künstlerische Umsturz ist auch immer die Realisation einer unmöglichen Sache, aber den grossen Schock erleidet man, wenn man jemanden wie wahnsinnig Arbeiten über einen langen Zeitraum verfolgen sieht, die von vornherein zum Misserfolg verurteilt zu sein scheinen und er damit Erfolg hat. Das ist die begrüenswerteste Demütigung vor der Sache, für die man Partei ergriffen hat. Die Lithografieserie der Phénomènes von Jean Dubuffet hat mir einen solchen Schock versetzt. Nun haben wir das Interesse für die Musik ergriffen und ich*

*habe mich gefragt, ob es möglich wäre, dieselben Prinzipien auf die klangliche Materie anzuwenden, wobei man die melodischen und harmonischen Strukturen nur noch als niedliche und sekundäre Details ansähe. Ohne uns zuviel zu beraten haben wir uns daran gesetzt, eine Musik zusammen zu machen, die man, mit den Worten von James Joyce, chaosmische Musik nennen könnte.»*  
Asger Jorn, 1961<sup>16</sup>

Der Gebrauch von Realien dinghafter Qualität wie alten Koffern, dem Rücken eines Freundes, Blättern etc. in Dubuffets *Phénomènes* (1958-1963) und ihre auch drucktechnisch höchst ungewöhnliche Übertragung und Überlagerung in den hergestellten Abzügen ist deshalb von hohem Reiz, da ihr Abdruck in einen völlig fremden Wahrnehmungskontext eingebettet ist. Dabei wird die Struktur der abgedruckten Realien, anders als in den viel früheren *Frottages* von Max Ernst, auf die sie technisch zurückgehen mögen, ganz bewusst nicht im Bezug zur Bildkomposition funktionalisiert. Wo die Gefahr struktureller Abstraktion gegeben war, hat Dubuffet, wie häufig, figürliche Kompositionen eingefügt, um jeden Eindruck struktureller Reinheit bewusst zu zerstören.

Auf anderem Wege ist dies gerade bei Jorn zur gleichen Zeit (um 1959) in den *Modifikationen* geschehen, indem der Künstler alte Ölgemälde, meistens richtig preiswerte «Schinken», einer partiellen Übermalung unterzog. Die im Kontext der Übermalung noch wahrnehmbaren *Bildhintergründe*, die ursprünglichen Gemälde, werden dabei in ihrer Dinghaftigkeit entlarvt. Die oft in einem inhaltlichen, meist figürlichen Bezug stehenden Übermalungen wurden so über sie gesetzt, dass sie in ihrer Gesamtheit entstellt und gleichzeitig auf sich selbst als blanker Hintergrund verwiesen werden. Der destruktive bildnerische Eingriff in die zum Fetisch kleinbürgerlichen Wandschmucks verkommenen Vorlagen wirkt auf die Wahrnehmung als Befreiung, da der Übergang vom Bild zum ornamentalen Einrichtungsgegenstand sichtbar gemacht wird.

Zustimmung Dubuffets erschien, ebenso wie deren Raubpressung unter dem Titel *Musique Brut* [sic!] bei Time Records und die 1996 unter Zustimmung der Fondation Dubuffet herausgegebene CD. Vgl. Jean Dubuffet, *Musical Experiences* Finnadar Records USA 1973, No. SR 9002; Jean Dubuffet, *Musique Brut*, Time Records 3008 (Series 2000), o.J. (Raubpressung von Finnadar Records No. 9002); *Expériences musicales de Jean Dubuffet*, hrsg. von der Fondation Dubuffet, Paris 1996, Mandala MAN 4871 / Vertrieb durch Harmonia Mundi France S.A. HMCD 78. – Auch die als Beigabe der Veröffentlichung von İlhan Mimaroglu Musik zur New Yorker und Pariser Version von *Coucou Bazar* erschienene Fassung von *Bal des Leures* als *Jean Dubuffet reading Bal des Leures* stellt nur einen Auszug aus dem Originalband dar; vgl. İlhan Mimaroglu, *Music for Coucou Bazar* Finnadar Records USA 1973, No. SR 9003.

7. Vgl. Anna Sagna, *Note sul montaggio musicale e la coreografia*, in: *La FIAT invita all'incontro con Jean Dubuffet*, Torino 1978, S. 24. Die Musik zu *Coucou Bazar* ist als Beigabe im Ausstellungskatalog der Ausstellung *Jean Dubuffet*,

## NEGATIVE MUSIKALISCHE FORM

Darin sind die *Modifikationen* Jorns und die *Phénomènes* Dubuffets der *Musique phénoménale* zutiefst verwandt: Sie stellen Aufnahmen von experimentell gebrauchten Instrumenten und anderen Klanggebern in den Bezugskontext der Aufnahme- und Tonbandtechnik. Die Bezugsebene klanglicher Materialität in der *Musique phénoménale*, die die Wiedererkennbarkeit von Spieltechniken, Instrumenten, Stimmen, Parametern ermöglicht, ist das Tonband allein. Das Ziel aller Formen der Klangerzeugung ist bereits in der gemeinsamen Musik Jorns und Dubuffets ihre Aufnahme, ihre spätere Schichtung, zuweilen ihre tonbandtechnische Manipulation und letztlich ihre präzise Positionierung. Diese Arbeitsweise mag äusserlich der *Musique concrète* verwandt sein, in ihren besonderen Bedingungen widerspricht sie ihr jedoch völlig, da die Aufnahme in ihr eine diametral entgegengesetzte Funktion einnimmt und ihre spezifischen Bedingungen aktiv in den Entstehungsprozess eingegriffen haben. Dass Jorn und Dubuffet es nicht beim Improvisieren und Experimentieren belassen haben, klärt die Untersuchung der einzelnen Stücke. Es findet sich kaum eines der elf veröffentlichten Tonbänder, auch keines der unveröffentlichten, das nicht zumindest stellenweise aus mindestens vier unterschiedlichen Aufnahmeschichten besteht. Im Unterschied zu Jorns und Dubuffets Intention einer formlosen Musik müsste man jedoch richtiger von *negativer musikalischer Form* sprechen. Sie wird nicht zuletzt durch die Intervention und den bewussten Gebrauch der verwendeten Aufnahme- und Montageteknik erreicht. Das verwendete dynamische Mikrofon wird bewusst durch Übersteuerung und Untersteuerung zur direkten Verfremdung der wiedererkennbaren Anteile der Aufnahme eingesetzt, abrupte, in den ersten Bändern gelegentlich mit Tesafilm vorgenommene Schnitte, unvermittelte Anfänge, abgeschnittene Schlüsse dienen der permanenten Enttäuschung von Hörerwartungen. Das verwendete Amateur-Tonbandgerät, ein Grundig TK 35, hat in den möglichen Abspielgeschwindigkeiten 4,75 cm/s, 9,5 cm/s und 19 cm/s einen sehr eingeschränkten Frequenzgang, der an einen permanenten Hoch- und Tiefpassfilter erinnert (Abbildung 3). Da Jorn und Dubuffet für ihre gemeinsame Musik ausschliesslich dieses eine Gerät benutzten, konnten mehrere Aufnahmen nur durch eine nachträgliche Einblendung realisiert werden, was zu unvorhersehbaren Pegelsummierungen führte. Das verwendete dynamische Mikrofon erlaubte ohne Übersteuerung für sehr laute Aufnahmen nur vom Mikrofon entfernte Aufnahmepositionen, für sehr leise nur sehr nahe.

Der immer differenzierte und bewusstere Einsatz dieser technischen Bedingungen, die bereits aktiv in die Entstehung der gemeinsamen Musik Dubuffets und Jorns eingegriffen haben, kennzeichnet die weitere Arbeit Jean Dubuffets in den *Expériences musicales*.

*«Von einer guten Aufnahme erwartet man, dass die Klänge sehr klar und deutlich klingen und den Eindruck einer sehr nahen Klangquelle vermitteln. Das tägliche Umfeld unseres Ohrs besteht jedoch nicht nur aus solchen Klängen, sondern es enthält ebenfalls und in weitaus grösserem Masse unklare und undeutliche, sehr unreine oder entfernte Klänge, die mehr oder weniger gut gehört werden können. Die Entscheidung, sie zu ignorieren, führt zu einer verfälschten Kunst, die aus einer bestimmten Kategorie von Klängen besteht, die allesamt im täglichen Leben recht selten sind, während ich dagegen auf eine Musik abzielte, die nicht auf Selektion beruht, sondern auf der Verwendung all jener Klänge, die man täglich überall hört, und insbesondere den Klängen, die man mehr oder*

*weniger unbewusst wahrnimmt. Hierfür war mein einfaches Gerät besser geeignet als ein hochperfektioniertes. Ich war dazu entschlossen, sämtliche Klänge jeder nur möglichen Art, die je erscheinen könnte, aufzunehmen und zu verarbeiten; auch die, die auf meinem Tonbandgerät vorhanden sein konnten, selbst wenn diese von jenen, die ich aufgenommen hatte, abwichen, interessierten mich deshalb nicht weniger, manchmal sogar mehr. Wo die Überraschungen nach meinem Ermessen schlecht sind, lösche oder schneide ich, aber es kommt vor, dass sie bemerkenswert gut sein können.»* Jean Dubuffet<sup>17</sup>

Dieser Gedanke Dubuffets, der die Publikation seiner *Expériences musicales* begleitete, wirkte sich in den einzelnen Stücken höchst unterschiedlich aus. Bereits in *La fleur de Barbe* (Dezember 1960 – Januar 1961) lässt sich der bewusste und formal bedeutsame Einsatz von Ferne und Nähe von Klangquellen beobachten. Hier konfrontiert Dubuffet auch erstmals mehrere Aufnahmen seiner Stimme in unterschiedlichen Aufnahmegeschwindigkeiten miteinander, so dass die in 19 cm/s aufgenommenen Schichten bei 9,5 cm/s als Slowmotion erscheinen. In *L'eau* (09.02.1961) greift Dubuffet auf Aufnahmen von Wassergeräuschen zurück, in *Le bateau coulé* (13.02.1961) hat Dubuffet mit Wasser gefüllte Blechdosen in naher Aufnahmeposition mit den Geräuschen des Blubbers verbunden, so dass sie den Eindruck einer Unterwasserwelt hervorrufen und an Schlaginstrumente erinnern. Was diesen Umgang mit dem Klangmaterial der verwendeten Aufnahmen angeht, fällt ihre stark kontextuell bestimmte Erscheinungsform auf. Eine Klavieraufnahme kann als Schicht in einem Gewirr von Stimmen nicht nur eine grundsätzlich andere Funktion einnehmen, sie kann einen ganz anderen Grad von Wiedererkennbarkeit aufweisen. Diese Auffassung, die Aufnahmen unterschiedlichsten Charakters und unterschiedlichster Provenienz in immer wieder neuen Kontexten zur Gestaltung höchst unterschiedlicher Erscheinungs- und Ausdrucksformen einzusetzen, hat sich anhand Dubuffets bildnerischer Auseinandersetzung mit seinen Farbpasten in den Werkgruppen seit *Mirobolus, Macadam et Cie* seit den Jahren 1944-1946 herausgebildet und ist ursächlich mit Dubuffets Auffassung von Farbe verbunden.

*«Genauso wenig wie der materielle Gehalt der Wörter und ihre Laute ihre Macht ausmachen, sondern die Vorstellungen, die von ihrem Aussprechen hervorgerufen werden, kann man auch behaupten, dass die Farben abstrakt aufgefasst – und ebenso abstrakt aufgefasst ihre Nachbarschaften und Zusammenhänge – ohne Bedeutung sind, und dass ihre Wirkung durch den Mechanismus ihrer Bezüge ausgeübt wird. Ich möchte sagen: Irgendein bräunlicher Ton erinnert an die Farbe von Erde – ein*

*l'Atelier Coucou Bazar, Colmar musée d'Unterlinden 29. Juni – 20. Oktober 2002 enthalten. Vgl. reConnaitre. Jean Dubuffet. Coucou Bazar, Colmar, Paris 2002.*

8. Dies ergab die weitgehend abgeschlossene Digitalisierung der im Besitz der Fondation Dubuffet, Paris befindlichen Originalbänder durch den Autor im April 2003. Ein ausführliches Werkverzeichnis des musikalischen Werkes Jean Dubuffets soll in Kürze im Zusammenhang mit einer grösseren Studie veröffentlicht werden. Als *Répertoires des bandes* liegt es bereits heute Interessierten bei der Fondation Dubuffet, 137, rue de Sèvres, 75006 Paris, zu wissenschaftlichen Zwecken vor. Für die Erlaubnis, die Originalbänder zu Forschungs- und Archivzwecken zu digitalisieren, gebührt der Fondation Dubuffet, namentlich ihrem Präsidenten François Gibault, ihrem früheren Direktor Louis Deledicq und ihrer neuen Direktorin Sophie Webel mein höchster Dank. Für die Hilfe bei der Herstellung des Verzeichnisses möchte ich mich ausdrücklich bei Florence Quénu bedanken.

9. Die Geschichte der Freundschaft und vorübergehenden Zusammenarbeit zwischen dem tschechischen Komponisten Frantisek Chau und Jean Dubuffet wird im zweiten Teil des vorliegenden Textes näher erläutert werden.

10. Siehe Literaturliste.

11. Vgl. Jean Dubuffet, *Expériences musicales*, in: *Prospectus* Bd.2, S. 182. Unter den Originalbändern Dubuffets fanden sich zwei mit Aufnahmen einer von Vian und Dubuffet drastisch manipulierten mechanischen Kirkesorgel. Eine besondere Vorliebe bildete dabei die Verfremdung von Militärmärschen, neben denen sich etwa Kagels *Zehn Märsche um den*

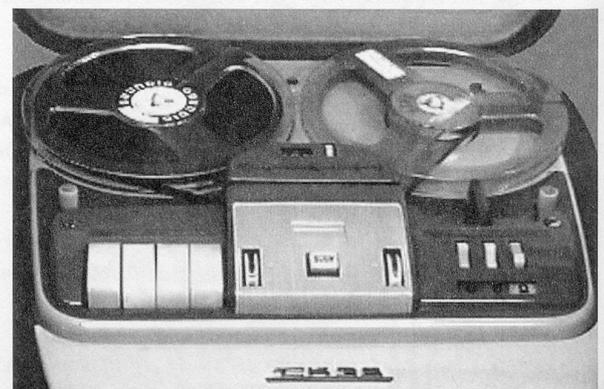


Abbildung 3:  
Tonbandgerät  
Grundig TK 35.  
(Foto Andreas  
Wagner)

anderer an das Fell eines Tieres – an eine Wurstpelle – eine gewisse schwärzliche Farbe dagegen erinnert an ausgebleichte Tinte – schmutzige Schuhe – an tausend andere verschiedene Sachen (und nicht nur an jeweils eine, sondern an verschiedene zugleich, ganze Bereiche von Dingen), und es ist dieses Spiel der Bezüge, das Spiel dieser Annäherungen und Verbindungen zwischen verschiedenen Bereichen von evozierten Dingen, die bewirken, dass eine Farbe neben einer anderen etwas auslöst.» Jean Dubuffet<sup>18</sup>

## AUSEINANDERSETZUNG MIT STOFFLICHKEIT

Mit der Werkgruppe *Mirobulus, Macadam & Cie – Hautes pâtes*, die er unmittelbar nach Ende des Krieges in Angriff nahm, hat Dubuffet figürliche Kompositionen in die haptisch-stoffliche Qualität von Bildoberflächen und in die verschiedenen Bearbeitungstechniken von Ölfarbpasten eingebettet und eine experimentell zu nennende Behandlung von Materialien ins Zentrum seines Arbeitens gestellt, die bis um 1961 richtungsweisend bleiben sollte.<sup>19</sup>

Die Materialien, die Dubuffet für seine Pasten benutzt, sind zu diesem Zeitpunkt noch alles andere als revolutionär. Das Neuartige bei Dubuffet liegt im Umgang mit diesen Materialien begründet. Indem Farbe der Stofflichkeit untergeordnet wird, Farbe als Eigenschaft der Materialien selbst erscheint und seine Figuren als Spuren grober mechanischer Bearbeitungsvorgänge aus den Pasten herausgearbeitet sind, legt Dubuffet allen Nachdruck auf die haptisch-stoffliche Qualität der pastösen Materie, so dass figürliche Kompositionen immer auch als ein Aspekt der Auseinandersetzung mit Stofflichkeit erscheinen.<sup>20</sup>

Ein drastisches Beispiel hierfür stellt das Bild *Vénus du trottoir* aus dem Jahre 1946 dar (Abbildung 4).<sup>21</sup> Das Spannungsfeld zwischen figürlicher Komposition und der gleichzeitigen Vergegenständlichung von Materialität an sich stellt ein wesentliches Moment der bildnerischen Initiative Dubuffets dar.

Die Vorgänge des Einritzens, Abschabens und Einkratzens haben mithin eine doppelte Funktion: die der Linienführung und der farblichen Differenzierung. Indem die Grundeigenschaften des auf den Bildträger zunächst recht gleichmässig verteilten Ausgangsmaterials an die Bildoberfläche hervorgeholt werden, spielen sie als Reflex der so erfahrenen Überarbeitungen tatkräftig in die bildnerische Gestaltung hinein, so wie es in den *Expériences musicales* für die Aufnahme- und Montagetechnik gilt.

Den verwendeten Materialien werden bestimmte Eigenschaften erst durch die Art ihrer Bearbeitung zugeschrieben; aus dem bewussten Umgehen mit Materialien und Bearbeitungstechniken bedient sich Dubuffet der bei der Bearbeitung freigesetzten Materialqualitäten. Es handelt sich somit weitaus weniger um materielle Dingqualitäten per se, als es den Anschein erwecken mag. Es sind bewusste, reflektierte, kurz: beherrschte und beherrschbare Qualitäten von Pasten, Farben, Applikationen und ihr wechselseitiges Einwirken, derer sich Dubuffet für seine bildnerisch-kompositionellen Absichten bedient, die er erforscht, kalkuliert.

### «... MUSIK, DIE WIR HÖREN ...»

Dubuffets Tendenzen der Materialbeherrschung bringen auf diese Weise die verborgensten Qualitäten seiner Ölfarbpasten zum Vorschein, indem sie das Feld für niemals genau kalkulierbare Mischungsverhältnisse von Pasten, ihren Aufwürfungen beim Einritzen etwa, eröffnen. Mit seiner Musik verfolgte Dubuffet ganz ähnliche Ziele.

«Ich persönlich nenne diese Art Musik gern Musik, die wir machen, im Gegensatz zu der zweiten, ganz anderen, die mich ebenfalls stark beschäftigt und die ich als Musik, die wir hören, bezeichne. Bei ihr handelt es sich jedoch um eine uns gänzlich fremde Musik, fern unserer Neigungen und ganz und gar nicht menschlich, die uns eine Musik vermitteln (oder vorstellen) lässt, die von den Elementen selbst erzeugt wird, ohne dass der Mensch Hand daran gelegt hätte. Eine vermutlich extrem unvertraute Musik also, ähnlich wie eine, die wir hören würden, wenn wir unser Ohr an ein Tor zu einer anderen Welt als der unseren legen würden oder wenn uns plötzlich ein neues Hörorgan wachsen würde, mit dem wir so Ungewöhnliches zu hören vermöchten, das unsere Sinne es uns nicht wahrnehmen lassen und das vielleicht von Elementen erzeugt wird, deren Wirken sich nur schweigend vollzieht, wie etwa der zerfallende Humus, das trocknende Gras oder das sich wandelnde Mineral.» Jean Dubuffet<sup>22</sup>

Dubuffet sucht die Subjektivität von Aufnahmen auf, indem er versucht, abgeleitet aus seiner bildnerischen Arbeit und seiner Position als Künstler, die Aufnahmen in ihrer Beschaffenheit scheinbar selbst zum Sprechen zu bringen. Dabei entlarvt er die Scheinhaftigkeit der Aufnahmen erst recht. Die verwendete Technik bei der Aufnahme und Montage der *Expériences musicales* ist für Dubuffet kein Rahmen, in den er sich fügt. Ihre spezifischen Eigenheiten, Unwägbarkeiten und Begrenzungen sucht er immer wieder auf, um sie kreativ in seinen musikalischen Arbeitsprozess zu integrieren. Die *Übertragungsverluste* beim Aufnehmen, Kopieren, Bearbeiten und Montieren der Tonbänder sind für Dubuffet nicht zu vernachlässigende wesentliche Elemente der Arbeit. Darin liegt ihre spezifische Qualität, ihre Authentizität gegenüber der Subjektivität ihrer materiellen Beschaffenheit und auch ihr Wesensunterschied zur *Musique concrète*.

Mit *Dilligences fuites* und *Exposé et persiste* (beide 05.03.1961) entstanden die ersten Bänder Dubuffets mit zwei Tonspuren unter neuen technischen Voraussetzungen. Wenige Tage später leitet das Stück *Siffle Vent* (08.03.1961), ein unveröffentlichtes Band, das Dubuffet auf dem Originalkarton als «Bande Texturologie accélérée» kennzeichnete, endgültig die Weiterentwicklung der aufnahme- und tonbandtechnischen Differenzierung der *Expériences musicales* ein. Der Erwerb eines zweiten Tonbandgerätes und eines Mischpultes brachte neue Möglichkeiten mit sich. Dubuffet konnte nun nicht nur eine bereits vorhandene Aufnahme hören, während er neue hinzufügte, er konnte nach Belieben Aufnahme um Aufnahme übereinanderschichten, ohne eine bereits vorhandene Aufnahme zu zerstören und auch Abmischungen vornehmen. Die Herstellung immer komplexerer Klangtexturen intensivierte sich durch den ersten Schritt in ein professionelles Aufnahmestudio. Im Pariser Studio *Inter-sonor*, das schliesslich auch die Überspielung der *Musique phénoménale* und der *Expériences musicales* auf Schallplatte übernahm, entstanden zwischen dem 01. und 10.04.1961 die beiden Bänder *Prospère prolifère* und *Terre foisonnante*. Diese Stücke sind ausgesprochene Klangassemblagen, die nicht mehr in ihren Einzelschichten wiedererkannt werden können, wie dies bei den bisher entstandenen Stücken noch gelegentlich der Fall gewesen ist. Klang erscheint in ihnen als undurchdringbares objekthaftes Gebilde, dessen Bewegung sich in sich selbst vollzieht. Ganz ohne die erkennbare Bildung unterschiedlicher Abschnitte, wie sie die *Musique phénoménale* und die bisherigen *Expériences musicales* charakterisierte, näherte sich Dubuffet mit diesen Kompositionen der Gestaltung einer klanglichen Materie auf sehr direktem Wege an. Erhellend ist ein Vergleich dieser Stücke Dubuffets

Sieg zu verfehlen geradezu positivistisch harmlos ausnehmen.

12. Vgl. Asger Jorn, *Intime Banalités*, in: Ders., *Heringe in Acryl. Heftige Gedanken zu Kunst und Gesellschaft*, hrsg. von Roberto Orth, Hamburg 1993, S. 14. Das dänische Original erschien in: *Helhesten* Jg. 1, Heft 2, 1941. Der Vergleich mit dem Ideal eines *homme du commun*, das von Dubuffet in *Prospectus aux amateurs de tout genre* 1946 entworfen wurde, liegt auf der Hand; vgl. Jean Dubuffet, *Prospectus aux amateurs de tout genre*, in: *Prospectus* Bd.1, S. 31f.

13. «Volkskunst bedeutet nicht etwa, für das Volk zu singen, sondern heisst, das Volk zum Singen bringen.» Vgl. Asger Jorn, *Sozialistische Heringe, Realistische Ölfarben und Volkskunst*, in: Ders. *Intime Banalités* a.a.O., S. 35.

14. Vgl. Jean Dubuffet, *Art Brut* (1947), in: *Prospectus* Bd.1, S. 175f. Vgl. auch Emmerling, *Die Kunsttheorie Jean Dubuffets*, Heidelberg 1999, S. 131–138.

15. Aus einem Interview mit Dubuffet (1966), zit. nach: Ilhan Mimaroglu, «... étonnantes nouvelles du pays du non-circonscrit...» *La musique de Jean Dubuffet*, in: *Cahier de L'Herne* No.22. Jean Dubuffet, S. 343.

16. Vgl. Asger Jorn, *Musique phénoménale*, in: *Musique phénoménale*, Kassetten mit vier Schallplatten, Galleria del Cavalino, Venedig 1961, o.S.

17. Vgl. Jean Dubuffet, *Expériences musicales*, in: *Prospectus* Bd.2, S. 184.

18. Vgl. Jean Dubuffet, *Notes pour les fins-lettres*, in: *Prospectus* Bd.1, S. 70.

19. Vgl. Mechthild Haas, *Jean Dubuffet. Materialien zu einer «anderen Kunst» nach 1945*, Berlin 1997.

20. «Das Grundlegende und Wegweisende dieser Bilder ist die Neubestimmung des Verhältnisses von Farbe zu Material. Dubuffet ordnet hier die Farbigkeit der Stofflichkeit unter. Die Textur und Herstellungsweise des Bildes stehen im Zentrum des Interesses.» Vgl. Mechthild Haas, a.a.O., S. 60.

21. Öl auf Stuckplatte, 102x82 cm, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet*, élaboré par

mit John Cages *Fontana-Mix* (1957), besonders was die unterschiedliche Auffassung hinter ihrer materiellen Erscheinungsform betrifft. Für Cage ist Materie «Etwas», das ganz ohne ihn auskommt, sein Eingreifen impliziert keine Absicht, mit ihr umzugehen. Dubuffet gestaltet die materielle Erscheinungsform seiner Bänder nach seinen (wahrnehmungs-)ästhetischen Kriterien; Cage versucht den Eindruck zu erwecken, dass sich Bänder selbst gestalten könnten. Die spezifische Beschaffenheit von Dubuffets Kompositionen ist festgelegt, entspringt einer Absicht, die Beschaffenheit derer Cages bei *Fontana-Mix* ist potentiell unbegrenzt und unendlich.

In der Unschärfe zwischen der relativen Bewegungslosigkeit der kontinuierlichen klanglichen Blöcke und ihren schnellen, in sich kreisenden Einzelbewegungen liegt in der tektonischen klanglich-räumlichen Auffassung und orchestralen Wirkung, jedoch nicht im kompositorischen Sinne, ein Zug von Ähnlichkeit zu Iannis Xenakis' frühen Orchesterwerken *Metastaseis* (1953-54) und *Pithoprakta* (1955-56) verborgen.<sup>23</sup> Orchestral wirken insbesondere *Terre foisonnante* und *Prospère prolifère* durch die Dichte der verwendeten Schichten. In beiden Stücken, die sich zweier Tonspuren bedienen, herrscht eine verräumlichende Rolle beider Spuren kontinuierlich vor, indem die Bewegung des linken Kanals echohaft imitierend im rechten wiederholt wird.

In *Terre foisonnante* wird dies durch eine Ansammlung von aufgezeichneten Violoncelloklängen erreicht, während ein vergleichbarer Effekt bei *Prospère prolifère* durch Ansammlungen von Klavieraufnahmen erzielt wird. Zu diesen kontinuierlichen Schichten treten im Verlauf beider Stücke eine grosse Anzahl rhythmisierender Aufnahmeschichten, die aus einer ganzen Reihe von Aufnahmen von Schlaginstrumenten, Geräuschen, Stimmen gebildet sind, die als Einzelaufnahmen kaum differenziert werden können. Beiden Stücken liegt somit ein doppeltes Kontinuum von Klängen zugrunde.

## WENDEPUNKT MUSIK

Den Bezug zwischen diesen Stücken und den Gemälden der Werkgruppe der *Texturologies* (1957-59) hat Dubuffet in einem Brief an Jacques Berne aus dem Jahre 1974 nochmals bekräftigt:

«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.»

Jean Dubuffet, 1974<sup>24</sup>

Aus der autonomen Perspektive der künstlerischen Entwicklung Dubuffets betrachtet, markieren die *Expériences musicales* der Jahre 1960/61 exakt den einschneidenden Wendepunkt im bildnerischen Gesamtwerk, der zwischen den Werkgruppen *As tu cueilli la fleur de barbe* (1959), *Les Phénomènes* (1958-1963), *Matériologies* (1958-1960) und *Paris Circus* (1961-1962) angesiedelt und – kompositionell gesehen – über die *Dessins* (1960-1961) vermittelt ist, die teilweise während der Arbeit an den *Expériences musicales* entstanden sind.

Dubuffet verabschiedet sich vom dezidierten Umgang mit Materialien, der auf die Werkgruppe der *Hautes pâtes*, auf *Mirobulus, Macadam et Cie* (1945/46) zurückzuführen ist, und nimmt einen drastischen Rückbezug zur ersten autorisierten Werkgruppe, den *Marionettes de la ville et de la campagne* (1942-1944) vor. Farbe zieht unabhängig von materieller Strukturierung, der sie in den vergangenen fünfzehn

Jahren fast ausnahmslos untergeordnet war, wieder als Wert in Dubuffets Bildkompositionen ein; und wenig später, im gewaltigen *L'Hourloupe*-Komplex, der bis 1974 vorherrschend bleiben sollte, wird sie als transparenter, sich selbst gegenüber indifferenten Bestandteil im Sinne einer *zellulären Bildschrift* eingesetzt werden. Die Abkehr von der physischen Materialität in Dubuffets Kunst steht wohl in einem ursächlichen Zusammenhang mit der langjährigen Praxis ihrer bildnerischen Durchdringung, die offensichtlich, nach dem Gefühl Dubuffets zumindest, in den *Matériologies* und *Phénomènes* ihre spezifischen Grenzen erreicht hatte.

Der Beginn der musikalischen Arbeit Dubuffets steht somit am Wendepunkt seines bildnerischen Schaffens. Der Endpunkt der bildnerischen Durchdringung der Materialität, die *Matériologies*, *Texturologies* und *Phénomènes* werden zum Ansatzpunkt des musikalischen Experiments. «Die Musik wurde so (für den Maler) die Utopie einer vierten Dimension: Die der geistigen Schwingung der Materie, die er 1960 benötigte, um seine Schöpfungskraft am Leben zu erhalten.»<sup>25</sup> Auf dem Hintergrund von Dubuffets künstlerischer Entwicklung trifft diese Einschätzung der *Expériences musicales* durch Jean-Pierre Armengaud sicher zu. Ist jedoch der drastische Wandel in Dubuffets Kunst auch für das Ende der *Expériences musicales* verantwortlich zu machen? Darauf ist, wie im nächsten Teil dieses Textes noch gezeigt werden wird, die Musik Dubuffets, die zwischen 1972 und 1975 entstand, keine Antwort schuldig geblieben.

Dieser Artikel wird in der nächsten *Dissonanz* fortgesetzt

### Weitere Literatur

- Juan Allende-Blin, *Jean Dubuffet, homo ludens*, in: Ausstellungskatalog *Jean Dubuffet. Retrospektive*, Berlin, Wien, Köln 1980, S. 271-273.
- Jean-Pierre Armengaud, *La musique chauve de Jean Dubuffet*, Paris 1991.
- Renato Barilli, *Dubuffet materiologo*, Bologna 1962.
- Ders., *Les chemins de l'œuvre*, in: *L'Arc 35, Jean Dubuffet. Culture et subversion*, Paris 1967, S. 12-21.
- Leonhard Emmerling, *Die Kunsttheorie Jean Dubuffets*, Heidelberg 1999.
- Beniamino dal Fabbro, *Esperienze musicali di Jean Dubuffet*, Venedig 1962.
- Ilhan Mimaroglu, Text zur Schallplatte *Jean Dubuffet, Musical Experiences*, Finnadar Records USA 1973, No. SR 9002.
- Robert Wangermée, *Les musiques chaotiques de Jean Dubuffet*, in: Ausstellungskatalog *Jean Dubuffet. Du trait à la matière*, Bruxelles 1996, S. 41-49.

Max Loreau, Fascicule II, Lausanne 1964, No. 144, Musée Cantini, Marseille (ehemals in Besitz von Georges Limbour). Das Bild entstand im Mai und Juni 1946.

22. Vgl. Jean Dubuffet, *Expériences musicales*, in: *Prospectus* Bd. 2, S. 185.

23. Vgl. die ausführlichen analytischen Bemerkungen zu *Metastaseis* in: André Baltensperger, *Iannis Xenakis und die Stochastische Musik. Komposition im Spannungsfeld von Architektur und Mathematik*, Bern, Stuttgart, Wien 1996, S. 237-338.

24. Vgl. Brief an Jacques Berne vom 07.06.1974, in: *Prospectus* Bd. 4, S. 337f.

25. Vgl. Jean-Pierre Armengaud, *Les Expériences musicales de Jean Dubuffet*, in: *Le Visuel et le sonore. Peinture et musique au XX<sup>e</sup> siècle. Pour une approche épistémologique*, hrsg. von Gérard Denizéau, Paris 1999, S. 132.

Abbildung 4:  
Jean Dubuffet;  
«Vénus du  
trottoir» (1946)  
Öl auf Stuckplatte,  
102x82 cm,  
«Catalogue des  
travaux de  
Jean Dubuffet»,  
elaboré par  
Max Loreau,  
Fascicule II,  
Lausanne 1964,  
No. 144, Musée  
Cantini, Marseille  
(ehemals in Besitz  
von Georges  
Limbour).

