

Jean Dubuffet

1901 Le Havre – 1985 Paris

„La vie en ville“, 1962, Mischtechnik

Collagiert auf Karton. Auf Leinwand montiert.

133 x 95 cm.

Monogrammiert und datiert unten mittig: J. D. 62

Signiert, datiert sowie bezeichnet und betitelt verso: EG 14 La vie en ville (Gouache),

J. Dubuffet août 62

Modellrahmen

Die Stunde des Wolfes

Alles begann mit einer Telefonzeichnung:

„Oberflächlich betrachtet [...] waren die Anfänge wieder einmal zufällig. Nach einer häufig erzählten Geschichte machte Dubuffet während eines Telefongesprächs Kritzeleien mit einem roten und einem blauen Kugelschreiber und erkannte dabei die Möglichkeiten einer völligen Neuorientierung.“ Hier geschah, was sich vielleicht nur unten den Händen, unter den Augen und der Wachsamkeit dieses Malers ereignen konnte: „Der Akt des Kritzelns kann gleichgesetzt werden mit dem Aufbrechen vorbewussten Wissens, wobei der anspruchslose Kugelschreiber mit seinem undifferenzierten, breiten und schwerfälligen Strich Dubuffet sicherlich als Arbeitsgerät zusagte, [...].“¹

Das alles verdichtet sich im Sommer 1962 – und das Gemälde ‚La vie en ville‘ (**Abb. 1**) ist ein Zeugnis aus diesen Tagen: Auf der Rückseite vermerkte der Künstler den Titel, das Entstehungsjahr und dann sogar den Monat „aôut“ = August. ‚La vie en ville‘ (Das Leben in der Stadt) gehört damit in die Geburtsstunde des Aufbruchs in jene neue, größere Welt von Formen und Farben, die der Künstler „Hourloupe“ nannte: „Die Stunde des Wolfes“. Eine Wortschöpfung, die auch noch etwas ganz anderes bedeuten kann. Aber was? Der Künstler gab nichts preis, sprach von einem „erfundenen Namen kraft der Wirkung seiner Konsonanten.“² Und so wuchs, wucherte, ergriff das wie im Nebenhinein entstandene Zufallslineament einer abgewandten Stunde – die Welt: Die „Hourloupe“ – Zeichen/Linien fingen ungesehene Wirklichkeiten ein und formulierten sie in einem neuen Alphabet. „Äußerliches Charakteristikum sind die in verschiedene Richtungen und mit verschiedenen Farben in parallelen Strichen gefüllten Zellen, die sich ineinander verzahnen und aus denen sich die Figuren und dann auch die Umgebung aufbauen – struktiv und mit einer drängenden Tendenz zum Auswachsen in große Maßstäbe, zu plastischen Gebilden und gar Architekturen.“³ Schon wenige Wochen später griff das „Hourloupe“- Alphabet mit seinen „zu strenger plakativer Flächigkeit verabsolutierten Zellenmechanismen“⁴ weiter aus, fasste und umwob den ständigen Wechsel dessen, was in diesem von Lärm durchzogenen Hexenkessel ‚Stadt‘ ununterbrochen auf eine Person eindringt. Am 23. Oktober 1962 entstand: „Continuum de ville“, (**Abb.2**) ein Querformat mit den stattlichen Maßen von 130 x 293 cm.

¹ Thomas M. Messer, in: Jean Dubuffet 1901 – 1985, Frankfurt 1990, S.162

² Definition des Künstlers anlässlich der Einweihung der ‚Groupe de quatre arbres‘ in New York am 24. 10. 1972.

³ Dieter Koeplin, Jean Dubuffet, Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, Collagen, Kunstmuseum Basel 1970, Katalog Nr. 117

⁴ Andreas Franzke, L’Hourloupe und die neuen Werke Jean Dubuffets, in: Jean Dubuffet, WERKE 1963 – 1976, Karlsruhe 1977, S.42

Dann wuchs dieses immer weiter sich Ausbreiten noch einmal: „[...] ab 1966 beginnt die Phase der Transponierung des Bildvokabulars in die dritte Dimension in Form von Plastiken und Monumenten, die später bis auf den Sektor der Architektur ausgedehnt werden.“⁵ Das zeigt eine Skulptur, die der Künstler 1972 schuf: Als weithin sichtbares Zeichen bezeugt seine „Gruppe von vier Bäumen“⁶ (Abb. 3) auf dem ‚Chase Manhattan Plaza‘ in New York diesen Durchbruch in eine neue Dimension: „Die über 12 m hohe Gruppe von vier Bäumen erhebt sich in einer engen Schlucht inmitten von gewaltigen Hochhäusern im Bankzentrum der Wallstreet. In ihr suggerieren die gewundenen Linienimpulse in ihrer plastischen Formung groteske Baumzeichen, die aufgrund der expressiven Gestaltung dem von Kalkül und Logik geprägten Börsenbezirk eine pointierte Welt der Imagination entgegenstellen.“⁷

Die Verwirklichung des Unmöglichen

Dabei blieb es nicht. Von der Telefonzeichnung zum monumentalen Kunstwerk: Ein weiter Weg! Jean Dubuffet ging ihn, machte sich „an die Verwirklichung des Unmöglichen“⁸, fand immer neue Wege und Ausprägungen der „Hourloupe“-Bildsprache. Vor allem auch in Silkeborg/Dänemark. Als dort ein Museum für den 1973 verstorbenen Maler Asger Jorn⁹ gebaut werden sollte, war Jean Dubuffet bereit, die linke Außenwand des Eingangs mit einer großen Fliesenkeramik zu gestalten: 22,5 x 4,5 Meter. (Abb.4) Ein Freundschaftsdienst. „Im Laufe des Sommers 1977 wurde der Brand der sechshundert Fliesen durchgeführt.“¹⁰ Dubuffet signierte sein Präsent – und seit 1982 begrüßt das turbulente „Hourloupe“-Geschehen die Gäste beim Betreten des weitläufigen Geländes.

Franz Meyer, der Schweizer Museumsdirektor und Schwiegersohn Marc Chagalls, hatte sich schon Jahre zuvor von der „bestürzenden Andersartigkeit des Kunstwerks“ bei Dubuffet geschrieben: „Viele haben Dubuffets Arbeiten anfänglich als geistreiche, scherzhaft-listige Provokationen abgetan, [...] Andere wiederum haben sie als Einfallstor einer neuen Barbarei empfunden oder als gewollten Primitivismus. Hourloupe. Der erfundene Name bezog sich zuerst auf eine kleine Publikation von 1962, in welcher Lebewesen und Gegenstände als Puzzle-Konglomerate vorgeführt werden, die auf Telephon-Zeichnungen zurückgehen. Ihre Parzellen werden jeweils durch verschiedenfarbige und verschieden-gerichtete Parallelstreifen von einander abgehoben. Als diese Puzzle-Figuren dann auch in einer Reihe von Gouachen und später in Bildern auftauchten, gab es Straßenszenen mit „Hourloupe“-Hunden und „Hourloupe“- Passanten, oder die „Hourloupe“-Menschen erschienen in den Alveolen der Häuser. Aus der dynamischen Verschränkung und Verklammerung ergibt sich dann jeweils die Gestalt [...].“ Dann fasst er klug zusammen: „Und erfährt also unmittelbar die schöpferisch- stimulierende Kraft einer unerhört vitalen künstlerischen Imagination, die uns die Welt auf neue Art zum Erlebnis macht.“¹¹

⁵ Andreas Franzke, L'Hourloupe und die neuen Werke Jean Dubuffets, in: Jean Dubuffet, WERKE 1963 – 1976, Karlsruhe 1977, S.14f.

⁶ Abbildung in: 1. Jean Dubuffet, WERKE 1963 – 1976, Karlsruhe 1977, S.33; 2. Dubuffet retrospektive, Berlin, Wien, Köln 1980/81, S.256

⁷ Andreas Franzke, L'Hourloupe und die neuen Werke Jean Dubuffets, in: Jean Dubuffet, WERKE 1963 – 1976, Karlsruhe 1977, S.34

⁸ Asger Jorn über Jean Dubuffet, 1961. Siehe: Troels Andersen, Asger Jorn 1914 – 1973, Köln 2001, S.262

⁹ Asger Jorn (1914-1973) und Jean Dubuffet waren eng befreundet. 1961 gaben sie eine Schallplatte heraus mit gemeinsamen ‚Klangbildern‘.

¹⁰ Troels Andersen, Silkeborg Kunstmuseums Historie 1940-2005, Anagram 2008, S.85

¹¹ Franz Meyer, Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, Collagen, Basel 1970, ohne Seitenangabe.

Das Leben in der Stadt

Jean Dubuffet: Dieser unruhig rebellische Kopf, ging immer wieder – nicht nur hier – unbetretene Wege. Was er aus dem Zufälligen, Beiläufigen, Unerwarteten mitnahm, waren in der Collage/Mischtechnik/ „La vie en ville“ fünf große Figuren, die je vereinzelt aus schraffierten Flächen bestehen; eingefügt – vielleicht auch eingeschnürt – in eine Kulisse aus Straßen voller Unruhe. Kleine Teile, Zellen, die sich zu einem Komplex: mit dem Titel: „Das Leben in der Stadt“ addieren. Um sie herum das Gewimmel von Häusern, Straßen und Lärm, eine Kulisse aus Betriebsamkeit, Unruhe, Hektik, Trambahnen und aufgereihten Fenstern. Eingefügt ist alles in Strukturen der Wirklichkeit, die nicht vor Augen liegen, sondern tiefer und verborgen ruhen in den unbetretenen Regionen unserer Welt.

Von der Telefonzeichnung bis zur Gestaltung einer Keramik-Wand von nahezu 100 Quadratmetern: Jean Dubuffet vertraute dem „Zu-Fall“ und dem immer neuen Ereignis „Hourloupe“ mehr als der tüftelnden Richtigkeit. Abseits der genehmigten Wege war er auf der Suche nach den unbekanntenen Formen jener Wirklichkeit, die größer ist als der Augenblick.

MUNCH'S MADONNA I

Edvard Munch kam spät zur Druckgraphik, zu Kupferplatte, Lithographiestein und Holzschnitt. 1894 – er war dreißig Jahre alt – entstanden erste Radierungen. Am 14. November schrieb er: „Ich bin in sehr guter Arbeitsstimmung – habe begonnen zu radieren.“¹² Wenig später, 1895, kamen Lithographien hinzu. Der Künstler hatte ihre technischen Möglichkeiten in zwei s/w Porträts seines Freundes Harry Graf Kessler¹³ sowie einem Selbstporträt¹⁴ entdeckt. Und dann folgten schon bald jene beiden Kostbarkeiten, die bis heute in ihrer thematischen Dichte und der Beherrschung der künstlerischen Mittel Maßstäbe setzten: „Geschrei“¹⁵ und „Madonna“¹⁶

Zeitgenossen haben das gesehen: Der langjährige Leiter der Nationalgalerie in Oslo, Jens Thiis – mit dem Künstler eng befreundet – schrieb später: „[...] war Munch von den Möglichkeiten des Steindrucks angezogen worden und ging nun von der Radierung öfter zur Lithographie über. In der lithographischen Technik erreichte er auf Anhieb die Meisterschaft.“¹⁷ Und Gustav Schiefler, der als Autor des Werkverzeichnisses der Druckgraphik den besten Überblick hatte, bezeichnete den schweigsamen Norweger als „Magier.“¹⁸

Munch brauchte die Farbe, um seine Gestaltungsmöglichkeiten auch in der Druckgraphik auszuschöpfen. Wie und wo konnte er ihre expressive Kraft, ihre ‚tonangebende‘ Präsenz in den gestalterischen Prozess der Druckgraphik einbringen? Hier steht: „Madonna“. Diese Lithographie markiert den Anfang und zugleich auch die Vollendung der Möglichkeiten, die der ‚Steindruck‘ bereithält.¹⁹

Alles begann mit Schwarz-Weißradierungen. Dann folgten sofort – im gleichen Atemzug – Schwarz-Weißlithographien. Und dann: Um Erfahrungen zu machen mit einer farbigen Gestaltung, druckte er einen Abzug des „Geschrei“ – 1895 auf violett-getöntem Papier²⁰. Ein anderes Exemplar des „Geschrei“ aquarellierte er. Dann aber gelang es ihm, die Farbe nicht nachträglich einzubringen, sondern im Druckvorgang selbst. Ein Durchbruch! Der Durchbruch: An dieser Stelle steht: „Madonna“. Das Blatt markiert den Anfang und zugleich auch die Vollendung der Möglichkeiten, die der ‚Steindruck‘ bereithält. Munch schöpfte seine

¹² Edvard Munchs Brev Familien, Et utvalg ved Inger Munch, Oslo 1947, S.147. In einem Brief an den Sammler Olaf Schou schrieb Munch (MM N 2042): „Ich habe mich über den Winter meist mit Radierungen und Lithographien beschäftigt. Ich denke, dass beide [graphischen Techniken] die Zukunft vor sich haben.“

¹³ Woll 35,36

¹⁴ Woll 37

¹⁵ Woll 38

¹⁶ Woll 39

¹⁷ Jens Thiis, Edvard Munch, Rembrandt-Verlag, Berlin 1934, S.44

¹⁸ Gustav Schiefler, Meine Graphiksammlung, ergänzt und hrsg. von Gerhard Schack, Hamburg 1974, S.30

¹⁹ Sigbjørn Obstfelder: „Für mich ist sein Madonnenbild der Inbegriff seiner Kunst.“ IN „Samtiden“, 1896

²⁰ C. Höper, Edvard Munch in Stuttgart, Vom ersten Kuss bis in den Tod, Stuttgart 2013, S.6

Vielfalt aus, arbeitete mit den besten Druckern seiner Zeit in Berlin, Paris und Kopenhagen zusammen, wurde zu großen Ausstellungen europaweit eingeladen, erzielte finanzielle Erfolge – und stöhnte doch: „Es ist gefährlich kostspielig zu lithographieren Das verschlingt Massen von Geld. Ich hoffe, irgendetwas Interessantes zustande zu bringen.“²¹

Munchs Madonna II

Sieben Fassungen der Lithographie „Madonna“, unterschieden durch Format und Farbgestaltung, gibt es, und nur an zwei Orten sind diese Kostbarkeiten komplett vorhanden: Im Munch Museum in Oslo, wo der Nachlass des Künstlers aufbewahrt und restauratorisch betreut wird – und in der National Gallery of Art in Washington. Dass das Haus nahe dem Kapitol der Ort wurde, an dem ein solches Ereignis, ein solches „Kunststück“ gelang, ist vor allem einer Frau zu danken: Sarah Gamble. Sie hatte als junge Studentin – vierundzwanzig Jahre alt – Anfang 1950 am Boston Institute for Contemporary Art, die erste große Retrospektive Munchs in den USA, gesehen. Ergriffen und im Innersten berührt stand sie vor mehr als sechzig Gemälden und nahezu einhundert druckgraphischen Werken: „Niemals war ich so bewegt von der Kunst [...] Munch porträtierte die Angst, die Liebe, die Einsamkeit, den Tod, die Zärtlichkeit, die Eifersucht [...]. Die Graphik voller Kontraste; Details ausgelöscht, wodurch die Kraft der Komposition gesteigert wurde.“²² Als sie Lionel Epstein heiratete, wuchs der gemeinsame Kenntnisstand und nach fünf Kindern begannen sie, druckgraphische Werke Munchs zu sammeln. Der Anfang: „Am 14. Dezember 1962 kaufte Lionel die Lithographie „Anziehung“²³ und schenkte sie mir zu Weihnachten.“²⁴ Bei einem Besuch in Oslo lernten sie eine Verwandte des Künstlers kennen: „Sie versprach, wann immer sie eine Arbeit verkaufen würde, es uns wissen zu lassen.“²⁵ Die Flamme war entzündet – und die Zeit, Arbeiten von Munch zu erwerben, günstig. Bedeutende Sammlungen, deren Besitzer den Künstler oft noch persönlich gekannt und Werke bei ihm selbst erworben hatten, mussten in der Nachkriegszeit aufgelöst werden. Die Folge: Im deutschen und Schweizer Kunsthandel tauchten vermehrt graphische Arbeiten von Edvard Munch auf. Bei einem Wechselkurs von 4,20 DM zu einem Dollar konnten amerikanische Sammler Spitzenwerke auf Auktionen in Hamburg, Stuttgart und Bern erwerben: Unter ihnen auch das Ehepaar Epstein. Sechs der sieben

²¹ Briefentwurf an Valborg Hammer, Herbst 1896. MM N 1722.

²² Sarah G. Epstein, Ein Leben mit den Bildern von Edvard Munch: Eine Sammlung in drei Stufen, in: Edvard Munch, Master Prints from the Epstein Family Collection, National Gallery of Art, Washington 1990/92, S.13

²³ Woll 75, 1896

²⁴ Interview vom 20. April 2013

²⁵ Sarah G. Epstein, Ein Leben mit den Bildern von Edvard Munch: Eine Sammlung in drei Stufen, in: Edvard Munch, Master Prints from the Epstein Family Collection, National Gallery of Art, Washington 1990/92, S.16

Fassungen „Madonna“ gelangten allmählich in ihre Sammlung. 2010 übergaben sie diese Kostbarkeiten dem Haus an der Constitution Avenue in Washington. Und dann geschah noch etwas äußerst Erfreuliches: Die fehlende siebte Fassung steuerten die Munch-Sammler Catherine Woodard und Nelson Blitz bei. Einzigartig. Was Sammelleidenschaft und der Blick für das absolut Besondere in Jahrzehnten zusammentrug, gehört nun zum Bestand eines der wichtigsten und größten Museen des Landes – zugänglich für jedermann.

Munch's Madonna III

Das druckgraphische Oeuvre Edvard Munchs setzte 1894/95 ein – mit 33 Radierungen.²⁶ Der Künstler schätzte die ‚kalte Nadel‘ in ihrer zeichnerischen Präzision, ihrem scharfkantigen Duktus: Dann aber – noch 1895 – zog es ihn immer öfter zur Lithographie mit ihrem weichen, schwingenden Ton und ihren malerischen Möglichkeiten. Er schuf: „Madonna“: Sie ist die Vollendung dessen, was auf einem Stein entstehen kann. Inhaltlich verdichtet sie eine Aussage, die in der Folge zu immer neuen Deutungen führte: August Strindberg sprach von „Empfängnis“, Jens Thiis von der „Apotheose der Empfängnis“²⁷. Gustav Schiefler bat den Künstler anlässlich einer Ausstellung in der ‚Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde‘: „Wir haben Bedenken, die Lithographie „Madonna“ unter diesem Namen auszustellen. Es könnte sich jemand daran stossen. Ich habe im Katalog eigenmächtig an die Stelle „Annunziata“ gesetzt und bitte Sie das zu genehmigen.“²⁸ Thomas M. Messer schrieb: „Madonna ist das leidenschaftliche Porträt einer reichen Weiblichkeit, begriffen in ihrer fleischlichen und spirituellen Einheit.“²⁹

Was vom Künstler selbst zu seinem Werk gesagt wurde, war lange nicht bekannt. Jetzt fand sich in einem Skizzenbuch vom Jahresende 1889 ein handschriftlicher Eintrag. Diese kurze Notiz schafft Klarheit, beendet alle Annahmen, Vermutungen und geistreichen Erwägungen. Munch schrieb: „Was braucht der Künstler. Die Schönheit einer bleichen Madonna. Sie nährt den Augenblick, ist gekommen von dort, wo die Lebens-Ströme

²⁶ Dazu eine s/w Lithographie: Woll 14. Munch hatte das Thema zwischen 1893 und 1895 in einer Lithographie (Woll 11, 1894)) und fünf Gemälden ausgelotet. Diese befinden sich im: Munch Museum Oslo, Nationalgalerie Oslo, Hamburger Kunsthalle, Sammlung Catherine Woodard und Nelson Blitz, in Privatbesitz. Erste Holzschnitte entstanden seit November 1896. Näheres: Corinna Höper, Edvard Munch in Stuttgart, Vom ersten Kuss bis in den Tod, Stuttgart 2013, S.19

²⁷ Jens Thiis, Edvard Munch, Berlin 1934, S.45

²⁸ Gustav Schiefler an Edvard Munch auf einem Briefbogen der „Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde“:

²⁹ Thomas M; Messer, Edvard Munch, London 1973, S.78

durch sie hindurchbrechen, wo die Kette geknüpft wird vor Tausenden von Jahren für Tausende von Jahren [...]

Leben wird geboren, um wiederum zu gebären und zu sterben.“³⁰

Worum es Munch ging? Er spannt seine schöpferische Arbeit in einen großen – den größten – zeitlichen Rahmen. Er umreißt jenen Augenblick, in dem Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sich in einem elementaren Ereignis die Hand reichen: „Madonna“ verdichtet ein Geschehen, das „Am Anfang“ aufbrach und seitdem jede kommende Zeit prägte – ein Kontinuum des Lebens. Was der Künstler seit 1889 weiß und 1895 gestaltet, ist offen für eine Zeiten übergreifende Perspektive. In seiner Sprache: „Die Kette wird geschlossen. Sie bindet die tausend Generationen, die gestorben sind, an die tausend Geschlechter, die kommen.“³¹

Noch dies: Munch muss die Farblithographie „Madonna“ mit all ihren technischen Feinheiten und ihrer umfassenden Aussage besonders geschätzt haben. Bei weitem die größte Anzahl von Abzügen – nicht weniger als 116 – fanden sich in seinem Nachlass.

Gerd Presler.

³⁰ MM T 126-44/Presler Skb 22-44. Übersetzung in: Gerd Presler. Edvard Munch, Werkverzeichnis der Skizzenbücher „Einsam, wie ich immer war“, Karlsruhe 2003, S.271

³¹ Ragna Stang, Edvard Munch – der Mensch und der Künstler, Königstein im Taunus, 1977, S.136

