

„De l'architecture sauvage“
Asger Jorns Kritik und Konzept der Modernen Architektur

Proefschrift

ter verkrijging van de graad van doctor
aan de Technische Universiteit Delft,
op gezag van de Rector Magnificus prof. dr. ir. J.T. Fokkema,
voorzitter van het College voor Promoties,
in het openbaar te verdedigen
op maandag 14 december 2009 om 15:00 uur
door Ruth Martha BAUMEISTER
Diplom Ingenieurin, Architektin, Technische Universität München
geboren te Augsburg, Bundesrepublik Deutschland

Dit proefschrift is goedgekeurd door de promotor:

Prof. Dr. F. Bollerey

Samenstelling promotiecommissie:

Rector Magnificus, voorzitter

Prof. Dr. F. Bollerey, Technische Universiteit Delft, promotor

Prof. M. Riedijk, Technische Universiteit Delft

Prof. Dr. M. De Michelis, Columbia University, New York

Prof. Dr. J. Mårtelius, Königlich Technische Hochschule, Stockholm

Prof. Dr. K. Schawelka, Bauhaus-Universität, Weimar

Prof. Dr. L. Stalder, Eidgenössische Technische Hochschule, Zürich

Mag. Art. Dorte Kirkeby Andersen, Silkeborg Kunstmuseum, Silkeborg

Inhalt

Dank	6	3. Das Fazit der Paris-Erfahrung	54
Einleitung	9	3.1 Die Kritik am Ergebnis der Weltausstellung	54
		3.2 Der Besuch der Pariser Bauten Le Corbusiers	56
		3.3 Die neuen Perspektiven	60
I. KAPITEL		II. KAPITEL	
ASGER JORN IN PARIS. 1936-1939		PARISER ZENTRUM VERSUS DÄNISCHE PERIPHERIE	
1. Die Metropole, ein Saatfeld für Jorn als angehender Künstler	25	1. Jorn wird Künstler	67
1.1 Die Quellen der Motivation und Inspiration	25	1.1 Die Kunst wird zur Religion	67
1.2 Das "Atelier de l'Art contemporain"	26	1.2 Le Corbusier, Jorns Vorbild	69
1.3 Die Einflüsse der Pariser Surrealisten	28	1.3 Die Netzwerke und Publikationsforen	76
1.4 Das kulturpolitische Klima ab Mitte der 1930er Jahre	37	2. Der dänische Architekturkontext zum Zeitpunkt von Jorns Rückkehr	78
1.5 „Exposition Internationale des Artes et Techniques dans la Vie Moderne“, Paris, 1937	38	2.1 Rückblick: Der Einzug der Moderne in die dänische Architektur	78
1.6 Die Mitarbeit an Wandgestaltungen auf der Weltausstellung	41	2.2 Die Natur und der Klassizismus	80
		2.3 Evolution statt Revolution	81
2. Der <i>Pavillon des Temps Nouveaux</i> , der Ursprung von Jorns Architekturinteresse	44	2.4 Die Nationalisierungstendenzen in der Architektur ab Mitte der 1930er Jahre	82
2.1 Die Arbeit am <i>Pavillon des Temps Nouveaux</i>	44	III. KAPITEL	
2.2 Le Corbusiers Rolle im Vorfeld der Ausstellung	46	DIE KONTROVERSE IN DER SKANDINAVISCHEN ARCHITEKTURPRESSE	
2.3 Die Vorgeschichte des Pavillons	46	1. Die Funktionalismuskritik	87
2.4 Objektbeschreibung	48	1.1 Asger Jorn ein Funktionalist?	87
2.5 Der Pavillon als spirituelles Medium und Propagandainstrument	48	1.2 Die psychische Funktion in der modernen Architektur	89
2.6 Die Kombination aus Primitivismus und Hochtechnologie	50		
2.7 Die architektonische Form als sozialpolitisches Instrument	52		

2. Jorns Forderungen im zeitlichen Kontext	93	4. Die Perspektiven zur Realisierung der Synthese	112
2.1 Die Diskussion um Monumentalität in der modernen Architektur	93	4.1 Die Handlungsanweisungen an die Architekten zur Durchsetzung der Synthese	112
2.2 Forderung nach Kulturzentren für die Moderne Stadt	96	4.2 Die Farbe und Wandmalerei in der modernen Architektur	113
		4.3 Die Experimente zur Durchsetzung der Synthese in Skandinavien	115
		4.4 Die Rezeption von Jorns Synthese-Vorstellung in Skandinavien	120
IV. KAPITEL			
DER IMPORT DER SYNTHESVORSTELLUNG NACH DÄNEMARK			
1. Die Grundlagen von Jorns Synthesebegriff	103	V. KAPITEL	
1.1 Die Vorstellung einer Synthese der Künste im Alltagsleben	103	DAS KONZEPT EINER „ARCHITECTURE SAUVAGE“	
1.2 Die Synthese als ein Import aus Paris	104	1. Die Kritik an Le Corbusier	125
1.3 Der Jugendstil als Vorbild	106	1.1 Le Corbusier, Vertreter einer klassischen Tradition?	125
1.4 Der <i>Pavillon des Temps Nouveaux</i> als Vergegenständlichung der Synthese- Vorstellung	107	1.2 Das <i>Haus als Ausdrucksmaschine</i> versus das <i>Haus als Wohnmaschine</i>	126
		1.3 Die Kritik an Le Corbusiers Naturbegriff	127
		1.4 Leben anstatt Vorstellung als Planungsparameter	127
2. Die Entfremdung als Motivation von Jorns Synthesebegriff	107		
2.1 Die Entfremdung als Kulturkritik	107	2. Die Lundberg-Rezeption	128
2.2 Primitivismus als Modell zur Einheit von Kunst und Leben	108	2.1 Erik Lundberg, Jorns neues Vorbild	128
2.3 Modernisierungsprozesse in Kunst und Architektur als Ursache der Entfremdung	109	2.2 Der wahrnehmungsbedingte Formbegriff	130
		2.3 Die Arabesque und das Ornament	132
		2.4 Exkurs: Die Kunst bewegt. Wandgestaltung im Staatsgymnasium Århus	133
3. Der existentielle Kunstbegriff	110		
3.1 Die Kunst als Lebensform	110	3. Die Perspektiven einer <i>neuen</i> , Modernen Architektur	141
3.2 Das Zusammenspiel von Kunst und Architektur	111	3.1 Die Ablehnung der Klassik und das Primitive als Leitmodell	141
		3.2 Die Dialektik Apollo versus Dionysos	144
		3.3 Architektur bewegt: Jørn Utzons Projekt für das Silkeborg Kunstmuseum	146
		3.4 <i>Architecture Sauvage</i> im Kontext des Primitivismusdiskurses	150

VI. KAPITEL	
AM ANFANG WAR DAS BILD: DAS „BAUHAUS IMAGINISTE“	
1. Entstehungsvoraussetzungen des <i>Bauhaus Imaginiste</i>	157
1.1 Die Aufbauarbeit nach 1945	157
1.2 Der Rückblick auf CoBrA	158
1.3 Die Hochschule für Gestaltung in Ulm	159
2. Der Disput zwischen Asger Jorn und Max Bill	160
2.1 Künstlerische Subjektivität versus wissenschaftliche Objektivität	160
2.2 Der Rückblick auf das „alte“ Bauhaus	161
2.3 Das „neue“ Bauhaus, eine kulturelle Internationale	163
2.4 Die Synthese als Leitmotiv	164
2.5 Das Ende der Polemik	165
3. Das „Bauhaus Imaginiste“	165
3.1 Erste Schritte	165
3.2 Die Experimente	167
3.3 Der Zusammenschluss mit dem „Laboratorio Sperimentale ad Alba“	175
4. Die Rezeption	176
4.1 „Congresso Internazionale dell’Industrial Design“, X. Triennale Mailand, Oktober 1954	176
4.2 Exkurs: <i>Gute Form</i> versus <i>Dynamische Form</i>	177
4.3 Bild versus Maschine: Die Beiträge von Jorn und Bill auf der Triennale	180
4.4 Die Rezeption beider Beiträge auf der Triennale	182
4.5 Am Anfang war das Bild	184

AUSBLICK: „CASA JORN AD ALBISOLA“	191
Asger Jorn, der Prometheus einer anderen, modernen Architektur?	

ANHANG	
Lebenslauf Jorn	209
Originaltexte	211
Bibliografie	239
Abbildungsverzeichnis	247
Zusammenfassung	261
Curriculum Vitae Promovenda	263

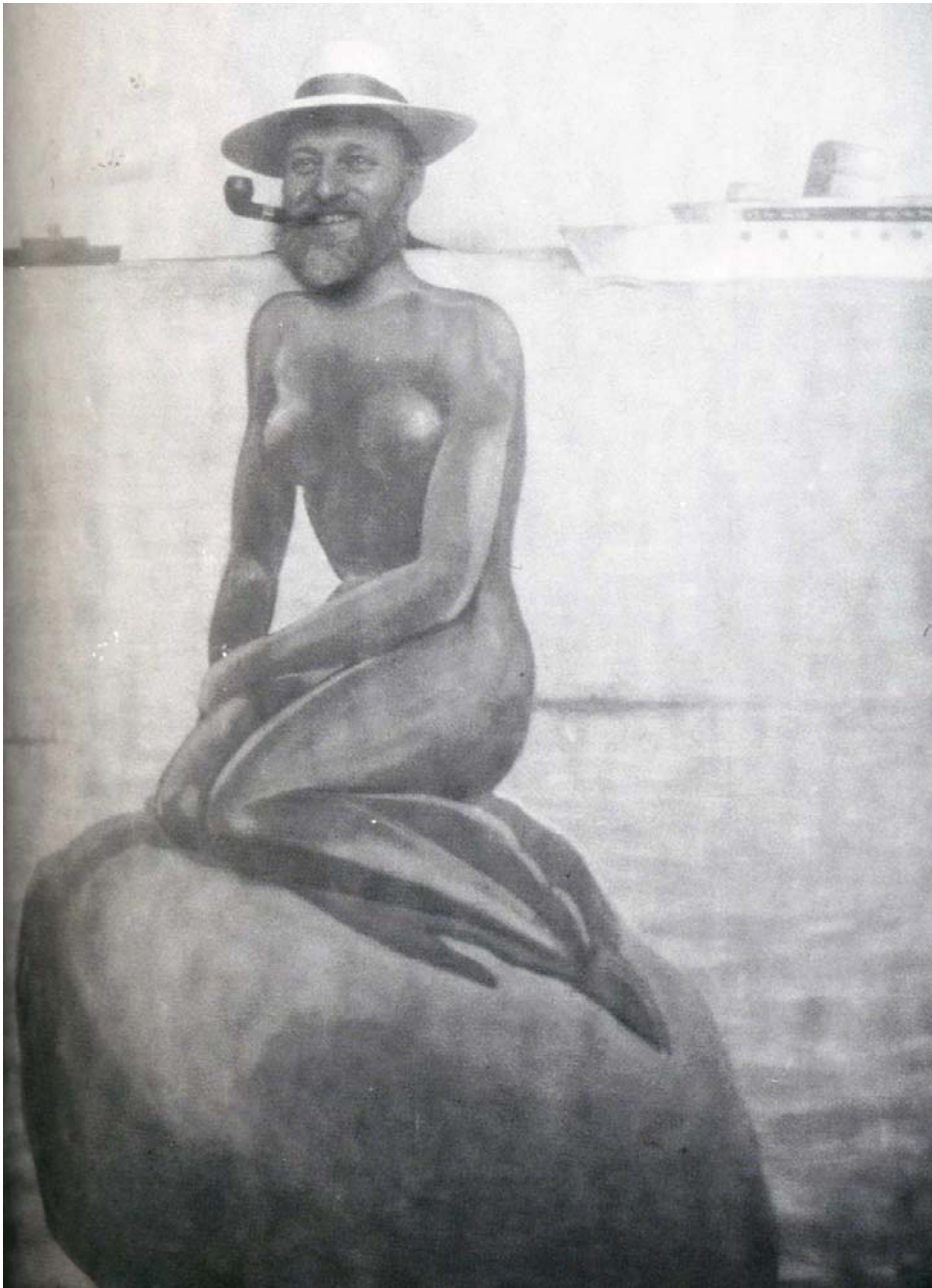
Dank

Diese Arbeit hat eine lange Geschichte und hätte ohne Hilfe von vielen Seiten nicht geschrieben werden können. Mein ausgesprochener Dank gilt Frau Prof. Dr. Bollerey, meiner Doktormutter. Sie hat mich als Person ideell, als Leiterin des Instituts für Geschichte der Architektur, der Kunst und des Städtebaus an der TU Delft materiell und als Gesprächspartnerin inhaltlich kontinuierlich und mit großem Engagement unterstützt. Dank gilt außerdem Prof. Dr. Marco De Michelis, der mich während meiner Tätigkeit an der Bauhaus-Universität in Weimar an das Thema Asger Jorns „Bauhaus Imaginiste“ herangeführt hat. Prof. Dr. Karl Schawelka danke ich für seine Anregungen in den gemeinsamen Seminaren zu Asger Jorn und Albisola in Weimar. Dr. Herman van Bergeijk sei für die Bereitstellung seiner Bibliothek und für die Rolle als kritischer Gesprächspartner nachdrücklich gedankt. Ferner möchte ich dem Übersetzungskünstler Paul Larkin für die Bereitstellung der aus dem Schwedischen übersetzten Artikel, Robert Uhde für das Lektorat sowie Stefanie Holzheu für die graphische Gestaltung der Arbeit sehr herzlich danken. Abschließend sei die freundliche Hilfsbereitschaft von Frau Mag. Art Dorte Kirkeby-Andersen in ihrer Funktion als Direktorin der Forschungsabteilung des Silkeborg Kunstmuseums erwähnt.

Ruth Baumeister, Rotterdam, im Oktober 2009

Für meine Eltern

Margot und Helmut Baumeister



“Es ist durchaus nicht nöthig, nicht einmal erwünscht, Partei für mich zu nehmen: im Gegentheil, eine Dosis Neugierde, wie vor einem fremden Gewächs, mit einem ironischen Widerstande, schiene mir eine unvergleichlich intelligentere Stellung zu mir.”

Friedrich Nietzsche

“Il n’y a de sculpteurs seuls, peintres seuls, d’architectes seuls. L’événement plastique s’accomplit dans une ‚Forme Une‘ au service de la poésie.”

Le Corbusier

EINLEITUNG

“Je pense que l'évolution de l'architecture moderne commence avec Ruskin et Morris et je les étudierai, leurs motivations et leurs échecs, ensuite j'étudierai l'Art Nouveau, avec Gaudí et Mendelsohn, et enfin le fonctionnalisme avec Gropius, Le corbusier, etc. [...] Ce sont les trois stades déjà passés qui requièrent tout de même une synthèse, mais il y a aussi plus important, le futur. La science fiction architecturale.

Asger Jorn

Forschungsgegenstand

Die vorliegende Arbeit unternimmt den Versuch, Asger Jorns¹ Kritik und Konzept der Modernen Architektur näher zu beleuchten. Das oben aufgeführte Zitat aus einem Brief² Jorns an seinen niederländischen CoBrA³-Kollegen Constant Nieuwenhuys⁴ charakterisiert dabei in mehrfacher Hinsicht Jorns Einstellung zur Architektur. Zum einen zeigt es, dass er es mit den theoretisch-historischen Fakten nicht sonderlich genau nimmt. So nennt er Le Corbusier einen Funktionalisten, Erich Mendelsohn einen Vertreter des Jugendstils und den Beginn der modernen Architektur setzt er bei John Ruskin und William Morris an. Gleichzeitig offenbart das Zitat aber auch Jorns Gewohnheit, Entwicklungen in der Kunst und in der Architektur zu personifizieren. Für ihn ist es immer der Mensch, der hinter einer Idee oder Vorstellung steht und diese damit lebendig verkörpert.

Mit der disziplinübergreifenden Neuschöpfung eines „Architectural“ Science Fiction betont Jorn die Bedeutung, die er der Architektur für die Gestaltung der Zukunft beimisst. Wie sich im Weiteren zeigen wird, ist er sich des ursächlichen Widerspruchs durchaus bewusst, der in einer solchen Hybridkonstruktion aus Architektur, Kunst, Wissenschaft, Technologie und Poesie liegt.

Jorns Auseinandersetzung mit der Architektur beginnt Ende der 1930er Jahre, angeregt durch seine Begegnung mit Fernand Léger und Le Corbusier in Paris. Ab Beginn der 1940er Jahre arbeitet er daran, unter skandinavischen Architekten eine Debatte über das Zusammenspiel von Kunst und Architektur in der industrialisierten Gesellschaft zu initiieren. Kaum ein anderer moderner Künstler jener Zeit engagiert sich so vehement und öffentlich für die Belange der Architektur, wie Jorn. Er beteiligt sich an Diskussionen des dänischen Architektenforums und publiziert über einen Zeitraum von etwa fünfzehn Jahren in verschiedenen skandinavischen Architektur- und Kunstzeitschriften. Diese Schriften bilden den Schwerpunkt seiner Auseinandersetzung mit der Architektur und damit auch den Hauptgegenstand dieser Arbeit. Ferner wird seine Architekturposition durch sein Engagement in verschiedenen Künstlergruppen illustriert, insbesondere in der von ihm selbst gegründeten Bewegung *Bauhaus Imaginiste*.⁵ Seine Wandgestaltungen sowie Jørn Utzons Museumsprojekt für die Sammlung des Künstlers in Silkeborg bilden einen weiteren Schwerpunkt der Betrachtung.

Doch wer genau ist dieser Vandale, den man doch vor allem als Maler kennt? Und warum rückt er gerade die Architektur ins Zentrum seines Aktionsfeldes und wählt das Schreiben als Ausdrucksmedium? Jorn stammt aus der jütländischen Peripherie Dänemarks und wird streng protestantisch-asketisch erzogen. Durch den Verlust des Vaters ist er früh gezwungen, zum Unterhalt der Familie beizutragen. Nach dem Vorbild beider Eltern wird er Lehrer. Im Studium fällt er durch seine Begeisterung für das Lesen sowie seine vielfältigen Interessen und didaktischen Fähigkeiten auf. Er beschäftigt sich mit den Theorien von Marx und Engels und tritt der kommunistischen Partei Dänemarks bei. Nach Abschluss seiner Lehrerausbildung reist er im Winter 1936/37 für mehrere Monate nach Paris und studiert bei Fernand Léger. Zunehmend festigt sich sein Wunsch, Künstler zu werden. Bei der Arbeit auf der Pariser Weltausstellung trifft Jorn auf Le Corbusier. In dieser Erfahrung liegt der Schlüssel zum Verständnis seiner Auseinandersetzung mit der Architektur.

Jorn wird vor allem als Maler, Grafiker, Keramiker oder als Initiator, Gründer und Leitfigur namhafter europäischer Künstlergruppen der Nachkriegszeit gewürdigt, wie zum Beispiel der Gruppe CoBrA und der Situationistischen Internationale.⁶ Dabei war er während seiner gesamten Karriere auch als Autor außerordentlich produktiv. Seine Bibliografie verweist auf über 500 Einträge, davon allein sechs Bücher, in denen er unter anderem eine ästhetische Theorie auf Basis seiner materialistischen Weltanschauung formuliert.⁷ Die

Kunstgeschichte tat sich dennoch lange schwer mit Jorns theoretischem Werk. In einem Ausstellungskatalog von 1964 wird dessen stiefmütterliche Behandlung seitens der Fachwelt wie folgt beschrieben: „[...] wenn es um seine theoretischen Arbeiten ging, gab sich die Kritik normalerweise mit einem nachsichtigen Schulterzucken zufrieden. Man weiß natürlich, dass er ein produktiver Autor ist, aber es muss einem Künstler erlaubt sein, dass er hin und wieder seinen Geist entspannt, aber diese Seite seiner Arbeit wird nicht allzu ernst genommen. Selbst gewissenhafte und anerkannte Kunsthistoriker gehen oft leichtfertig über seine Schriften hinweg und neigen dazu, sie beinahe für eine Kuriosität zu halten.“⁸

Zwar erfahren Jorns Schriften durch das wachsende Interesse an der Situationistischen Internationale in den letzten Jahren⁹ erneute Beachtung, dennoch wird der Autor auch hier weit weniger aufgrund seiner Verdienste als Theoretiker, sondern vorrangig wegen seiner künstlerischen Leistung und seiner charismatischen Persönlichkeit gewürdigt. Immer wieder wird er von Kritikern, Kunsthistorikern und seinen Zeitgenossen vor allem als Polemiker, Provokateur und Agitator porträtiert, der mit seiner kreativen Aura seine Mitmenschen zu bezaubern weiß.¹⁰ So nennt Guy Debord¹¹ Jorn in seinem Nachruf „einen Ketzer, der keine Orthodoxie duldet.“¹² Und der CoBrA-Dichter Christian Dotremont¹³ vergleicht Jorns Vorgehensweise mit der eines Bulldozers, der neue Wege bahnt, wo vorher keine waren. Diese Metapher beschreibt treffend die Energie, die Kraft und das Chaos, die einem solchen Vorgehen zugrunde liegen. Die Reihe der ihm

angehefteten Bezeichnungen scheint endlos: Künstler, Architekt, Archäologe, Philosoph, Autor, Networker¹⁴ und Handlungsreisender. Zwar hat Jorn keine dieser Tätigkeiten tatsächlich erlernt, dennoch liefert er auf den verschiedenen Gebieten inspirierende Beiträge. Gerade diese Vielfalt führt andererseits jedoch dazu, dass er häufig auch als Dilettant bezeichnet wird.

Was aber beabsichtigt Jorn mit seinen Schriften? Sagt er doch von sich selbst: „Ich bin ein Maler und Künstler und hasse es, zu schreiben und nachzudenken. Aber was ich sogar noch mehr hasse, ist das konfuse Denken in kulturellen Bereichen, das sich auf jeden auswirkt, einschließlich auf mich selbst.“¹⁵ Jorns Haltung gegenüber der reflektierenden Tätigkeit des Schreibens ist zwiespältig. Guy Atkins,¹⁶ Autor des Werkverzeichnisses, versteht die Schriften des Künstlers daher als dessen privates Tagebuch, das nur bedingt für eine „internationale“ Öffentlichkeit bestimmt ist. Jorns nachdrücklicher, mitunter belehrender Schreibstil lässt ein didaktisches Motiv vermuten, jedoch liefert der Autor selbst am Ende keine tatsächliche Antwort auf diese Frage.

Jorns Schriften entsprechen nicht der gängigen wissenschaftlichen Norm. Er missachtet Ansprüche geistigen Eigentums, außerdem fehlen Fußnoten, Anmerkungen, Zitat- und Quellenangaben, d.h. sie haben nicht die für eine wissenschaftliche Bearbeitung notwendige „zitierfähige Form“. Darüber hinaus

sind seine theoretischen Reflexionen von unzähligen Wiederholungen, Sprüngen, Ausschweifungen und Widersprüchen gekennzeichnet. „[...] Ich strebe es an, bar jeder Vorstellung zu sein im Augenblick, wo ich den Pinsel auf die Leinwand setze, dass mein Kopf genauso leer sei wie die Leinwand“¹⁷, so beschreibt Jorn seine Vorgehensweise beim Malen. Ebenso wie seine Bilder scheinen auch die Schriften zuallererst ein Produkt des Affektes zu sein. Und wie seine Bildtitel sind auch seine Essays mit ironisch-humorvollen Sprach- und Wortschöpfungen¹⁸ gespickt. Ein großer Teil des in dieser Arbeit untersuchten Materials sind mehrdeutige, fragmentarische, palimpsestartige Textgebilde, die mitunter schwer zugänglich sind. Sie sind eher als Zeugnisse des Entstehungsprozesses seiner komplizierten labyrinthischen Gedankengebäude, als deren vollendet geschliffene Präsentation zu verstehen.¹⁹

Zum weiteren Verständnis von Charakter und Gestalt der Texte von Jorn dient die Aufzählung „versteckter“ Vorbilder.²⁰ So wird der Leser zum Beispiel indirekt immer wieder an die Schriften Friedrich Nietzsches erinnert. Dessen unsystematisches Denken, sein aphoristischer Schreibstil bis hin zu den geistreichen Wortspielen und der für dänische philosophische Texte jener Zeit unüblichen kursiven Textformatierung haben bei Jorn ganz offensichtlich ihre Spuren hinterlassen. Zudem scheint auch der prophetisch-apodiktische Charakter Le Corbusiers Einfluss auf Jorn ausgeübt zu haben.

Um Jorns theoretisches Werk zu begreifen, gilt es zu beachten, dass er nie als Philosoph, Wissenschaftler oder Architekturtheoretiker, sondern immer und ausschließlich als Maler schreibt. Dies darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass Jorn sehr wohl mit dem allgemeinen Architekturdiskurs seiner Zeit - national wie international - vertraut war. Wie seine Texte belegen, kannte er die Funktionalismus-Debatte der 1920er Jahre²¹ um Poul Henningsen in Dänemark, die Schriften von Adolf Loos sowie die Theorien von Henry van de Velde und der Arts&Crafts-Bewegung in England. Ebenso wusste er um die Tendenzen im Wohnungsbau und in der Stadtplanung zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Mitteleuropa.²² Seine Auseinandersetzung mit der Bauhausfrage nach 1945 zeugt außerdem von seiner Kenntnis der Schriften von Walter Gropius, Rudolf Schwarz und Max Bill.

Für die in dieser Studie behandelten Schriften und Werke des Künstlers gilt, dass sie überwiegend vor seinem internationalen Durchbruch als Künstler entstanden sind, also zwischen den späten 1930er Jahren und Mitte der 1950er Jahre. Die betreffenden Jahre waren historisch-politisch wie biographisch eine ausgesprochen schwierige Zeit für Jorn. Diese Aspekte gilt es zu beachten, denn sein Werk entsteht aus einer klar definierten politisch-weltanschaulichen Überzeugung und sein Handlungsspielraum ergibt sich stets unmittelbar aus seiner persönlichen Situation heraus.

Bereits während seiner Aufenthalte in Paris in den Jahren 1936 bis 1939 ist die Bedrohung durch den Faschismus in den Nachbarländern präsent. So sind auch die negativen Auswirkungen der nationalsozialistischen Kulturpolitik nicht nur in Deutschland, sondern auch in Frankreich spürbar. Unmittelbar nach seiner Rückkehr nach Dänemark, im September 1939, bricht schließlich der Zweite Weltkrieg aus. Jorns ohnehin angespannte persönliche Lage verschlechtert sich durch die Einschränkungen nach der Besetzung Dänemarks im Frühjahr 1940 weiter - zum Beispiel durch die abendliche Sperrstunde, durch Zensuren, erschwerte Auslandsreisen und die damit verbundene Isolation.

Als Jorn 1942 mit einer größeren Serie von Veröffentlichungen über das Zusammenspiel von Architektur und Kunst beginnt, ist fast ganz Europa von faschistischen Armeen besetzt. Nur fünf Jahre vorher hatte er mit den Kommunisten auf den Straßen von Paris gegen den Faschismus protestiert. Die Erfolge der Volksfrontregierung in Frankreich gaben ihm damals Anlass zur Hoffnung, seine politischen Ideale ließen sich tatsächlich realisieren. Nun wird ihm das Scheitern der revolutionären Bewegung und die Zerschlagung und Ermordung ihrer Mitglieder in ganz Europa vor Augen geführt. Diese Schrecken und menschlichen Katastrophen sind auch 1945 mit dem Abzug der deutschen Truppen nicht einfach beendet. Neben der materiellen Zerstörung bleibt die ernüchternde Erfahrung, dass sich sowohl bei den Siegern, als auch bei den Besiegten alle Ideale und Visionen letztlich als nicht tragfähig erwiesen hatten.

Die Zeit unmittelbar nach 1945 war dementsprechend weniger durch Euphorie des bevorstehenden Neuanfangs, sondern zunächst vielmehr durch Lähmung, Leere und Traumata geprägt. Die Ohnmacht vor der unfassbaren Katastrophe resultierte dabei in der Fortführung vermeintlicher Normalität. In der Kunst und Architektur bedeutet dies eine Rehabilitierung der Moderne. Mit dem Rückgriff auf Strömungen wie den Surrealismus, den Expressionismus und das Bauhaus sollten gerade jene Bewegungen wieder eingesetzt werden, die durch die Faschisten bekämpft worden waren. Doch wie ist dieser Versuch mit der gänzlich veränderten geschichtlichen Realität in Einklang zu bringen? Und wichtiger noch: Führt eine solche Rehabilitierung nicht zu einer automatischen Anerkennung, die jeglichen Diskurs, bzw. kritische Auseinandersetzung auf dem Gebiet der Kultur von vornherein ausschließt?

Jorn tritt in dieser Situation die Flucht nach vorne an. Mit seiner polemischen Art versucht er beispielsweise, einen Dialog zu provozieren, zuerst mit den dänischen Architekten und später mit Max Bill. Statt der Rehabilitation des vermeintlich Bewährten und Bekannten plädiert er in seinem unerschöpflichen Glauben an die transzendierende Wirkung der Kunst für den Versuch einer radikalen Neugestaltung der Welt. Er begibt sich dabei nicht auf bereits gebahnte Pfade sondern sucht nach neuen Perspektiven in der Interpretation der Gegenwart. Die in seinen Schriften formulierten Vorstellungen sind in diesem Sinne nicht als eine Theorie der Architektur oder als praktische Handlungsanweisung für

die Architekten bei der Lösung so zentraler Fragen wie Stadtplanung und Massenwohnungsbau zu verstehen. Stattdessen sind sie als Denkanstöße und Diskussionsgrundlagen gemeint, als eine nachdrückliche Aufforderung, sich mit den Problemen der Gegenwart auseinanderzusetzen. Die Texte liefern keine Antworten, sondern formulieren eine Unzahl an Fragen und Widersprüchen. Und sie beinhalten den Aufruf, sich nicht vor den Herausforderungen des modernen Lebens zu verschließen, sondern sich der Zukunft offensiv zu stellen.

Jorns unbeirrbarer Glaube und seine Leidenschaft für eine Neugestaltung der Welt mit dem Künstler als Leitfigur und der Architektur als Bühne paart sich in seinen Texten mit seiner Verzweiflung über seine angespannte persönliche Lage und über die Ignoranz, die seine Anregungen und Ideen in Dänemark erfahren - sowohl theoretisch wie auf dem Gebiet der Malerei. Fortwährend muss er um Erfolg und Anerkennung als Künstler kämpfen und ist kaum dazu in der Lage, seine fünfköpfige Familie zu ernähren. Im Herbst 1946 sagt er schließlich von sich selbst, er befinde sich in einer Krise, aus der er keinen Ausweg sehe. Entgegen seiner Hoffnungen auf Veränderung, die er zunächst mit dem Wahlerfolg der dänischen Linken unmittelbar nach dem Krieg verbindet,²³ erfährt er in seinem Heimatland auch weiter keine Unterstützung. Aus Protest schließt er sich 1947 in Brüssel den Revolutionären Surrealisten²⁴ an. Und es scheint nur eine Frage der Zeit, bis er seinem Heimatland endgültig den Rücken kehrt.

Jorns private Probleme eskalieren weiter, als er Ende der 1940er Jahre seine Frau mit den drei Kindern verlässt und eine Verbindung mit der Frau seines Künstlerfreundes Constant, Matie Nieuwenhuys, eingeht. Und als sei die familiäre Situation nicht schwierig genug, erkrankten er und sein Sohn zu Beginn der 1950er Jahre an einer lebensbedrohlichen Tuberkulose.

Zeitgleich muss Jorn feststellen, dass auch die Kunst selbst bedroht ist – und dabei insbesondere sein bevorzugtes Ausdrucksmedium, die Malerei. Während vor dem Krieg bereits die Dadaisten die Kunst für tot erklärten und die Konstruktivisten die Staffelei durch die Maschine ersetzt glaubten, verlagerte sich nach dem Zweiten Weltkrieg das Zentrum der Kunst von Paris nach New York. Durch die aufkommende Konzeptkunst schienen nun die Malerei als Ausdrucksform und gleichzeitig auch Paris als Welthauptstadt der Künste an Bedeutung zu verlieren. Dadurch war auch die Vormachtstellung französischer Kultur in Frage gestellt. Um dem drohenden Bedeutungsverlust entgegenzuwirken, wurde schließlich versucht, im Rückgriff auf die Avantgarde-Bewegungen zu Beginn des Jahrhunderts die Idee einer Synthese der Künste neu zu beleben.²⁵ Diese Tendenz war jedoch nicht auf Frankreich beschränkt, sondern fand zum Beispiel auch in der Diskussion um die „Stunde Null“ in Italien²⁶ und in West-Deutschland²⁷ ihren Ausdruck. Wie sich in seiner Kontroverse in der skandinavischen Presse zeigen wird, ist Jorn von diesen Veränderungen stark beeinflusst und versucht Aspekte dieser Diskussion auch auf den dänischen Kontext zu übertragen.

In New York dagegen manifestierte sich mit den abstrakten Expressionisten eine neue Avantgarde,²⁸ die sich immerhin wie Jorn unter anderem auf den deutschen Expressionismus, Kandinsky und das Bauhaus bezog und mit innovativen, künstlerischen Produktionstechniken von sich Reden machte.²⁹ Immer wieder werden Parallelen im Werk dieser Künstler zu Jorn gesucht.³⁰ Doch anders als dieser sind die amerikanischen Künstler völlig unpolitisch und haben deshalb mit Jorns Vorstellungen nur wenig gemein.³¹ Wenn er sich auch niemals im Sinne des Sozialrealismus in den Dienst politischer Propaganda hat stellen lassen, so hat seine radikal marxistisch-materialistische Überzeugung sein Denken und Handeln doch entscheidend bestimmt. Ölfarbe und Pinsel sind für Jorn das Werkzeug und die Architektur die Bühne, mit denen er die reale politische Situation und damit auch die Welt verändern zu können glaubt. Das bezeugt ein Brief Jorns an einen dänischen Kunstsammler aus dem Jahr 1952: „Was die anderen, mehr persönlichen Fragen [...] anbetrifft, so muss ich sagen, dass ich male und malen muss, wenn ich mit dem Leben zufrieden sein will. Was die Politik anbetrifft, so betrachte ich sie als ein ungeheures Kunstwerk, gemalt mit Blut und Leid, Freuden und Gelüsten, und all dies kann mich nur inspirieren. Deshalb bin ich kein politisches Mittel und könnte es nie sein, statt dessen lasse ich das Umgekehrte gelten, wie ich mich auch von der Natur und von Frauen inspirieren lassen möchte. Falls es mir eines Tages einfallen sollte, Porträts zu machen, ja dann tue ich auch das. [...] daher brauchen Sie keine Furcht haben, dass ich in der Welt der Politik eine Karriere versuche.“³²

Vor dem Hintergrund dieser Entwicklungen sind seine Schriften aus dieser Zeit als ein vehementer, bisweilen verzweifelter Versuch zu verstehen, für sich selbst als freier Künstler und für die Malerei als Medium einen Platz in der modernen, industrialisierten Gesellschaft zu behaupten. Dabei ist ihm jedes Forum recht, um öffentliche Aufmerksamkeit zu erreichen. So publiziert er beispielsweise im „Organ für Tuberkulose in Dänemark“³³ über „berühmte Schwindsüchtige“, als er selbst wegen seiner Tuberkulose-Erkrankung beinahe zwei Jahre im Sanatorium in Silkeborg bleiben muss. Als „no name“, der notgedrungen von einer peripheren Warte aus agieren muss, versucht er sich Gehör zu verschaffen, indem er sich gegenüber etablierten Größen wie Le Corbusier, Max Bill, Poul Henningsen und anderen in Szene setzt. Ein nicht zu vernachlässigendes Moment seiner Strategie ist es dabei, Streit zu suchen und Polemiken in Gang zu setzen. Der Witz, Humor und Doppelsinn, den er dabei beweist, darf jedoch nicht über die Ernsthaftigkeit seines Engagements hinweg täuschen.

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, Jorns Position in der Architektur durch eine Darstellung seiner theoretischen Ansätze, Aktivitäten und Arbeiten auf diesem Gebiet herauszuarbeiten. Dabei will ich unter anderem realisierte Bauten, Persönlichkeiten und Theorien diskutieren, die ihn zur Auseinandersetzung inspiriert und seinen Architektur-Begriff entscheidend geformt haben. Darauf aufbauend soll Jorns eigene Position dargestellt und an exemplarischen Beispielen

im zeitgeschichtlichen Kontext veranschaulicht werden. Gleichzeitig werden seine Perspektiven für eine neue und andere moderne Architektur - eine „Architecture Sauvage“- besprochen.

Asger Jorn hat in seinen Theorien viele Ideen der architektonischen Avantgarde der 1960er Jahre vorweggenommen – darunter die von Hausrucker, The Smithons oder Archigram. Vor diesem Hintergrund will die vorliegende Arbeit zum einen die immense Bedeutung von Jorns Position für den europäischen Architektur-Diskurs von der Nachkriegszeit bis heute aufzeigen. Zum anderen soll Asger Jorn durch die Herausstellung seiner Leistungen auf dem Gebiet der Architektur als Person und Theoretiker in einem neuen Licht dargestellt werden. Der Begriff der *Architecture sauvage* im Titel meiner Arbeit ist Guy Debords Essay über Asger Jorns Haus und Garten in Albisola entlehnt. Dabei handelt es sich nicht um eine bestimmte Bewegung oder einen etablierten Begriff in der Architektur. Das Bild charakterisiert aber treffend Jorns Verständnis der Architektur auf der Grundlage seiner materialistisch-primitivistischen Weltanschauung zum einen. Zum anderen kommuniziert es seine Forderung nach einer unmittelbaren, affektiven Erfahrbarkeit der Architektur als Mittel zur Kommunikation mit dem Menschen.

Quellenlage und Verbreitung

Die Mehrzahl der hier behandelten Texte wurde in skandinavischen Zeitschriften zwischen den späten 1930er und Mitte der 50er Jahre publiziert, so zum Beispiel in „A5 – Meningsblad for unge arkitekter“³⁴, „Nyt Tidsskrift for Kunstindustri“³⁵, „Dansk Kunsthåndværk“³⁶, „Bygge og Bo“³⁷, „Byggmästaren“³⁸ sowie in „Helhesten“.³⁹ Auch im „CoBrA Journal“ und in der niederländischen Zeitschrift „Forum“ hat Jorn in der Zeit von 1948 bis 1951 seine Ideen zur Architektur verbreitet. Im Archiv des Silkeborg Kunstmuseums sind die veröffentlichten und unveröffentlichten Quellen aus dem Nachlass des Künstlers versammelt und aufgearbeitet.⁴⁰ Die in Skandinavien veröffentlichten Texte, die sich explizit mit dem Zusammenspiel von Architektur und Kunst beschäftigen, wurden durch Lars Morell im Auftrag des Silkeborg Kunstmuseums in einer nicht publizierten Anthologie versammelt.

Hinsichtlich der Verbreitung seiner Ideen auf dem Gebiet der Architektur lässt sich feststellen, dass es Jorn durchaus gelungen ist, diese durch Schriften in verschiedenen nationalen und internationalen Foren zu publizieren. Trotzdem sind die Texte sowohl zu ihrer Entstehungszeit als auch bis heute eine absolute Randerscheinung geblieben, nicht nur bezüglich seines eigenen Werkes, sondern auch in der allgemeinen architekturtheoretischen Diskussion. Das liegt zum einen wie angedeutet an der mangelnden Zugänglichkeit der Texte für die wissenschaftliche Bearbeitung. Daneben sind Jorns Schriften ursprünglich hauptsächlich in dänischer, schwedischer oder französischer Sprache erschienen und bislang kaum übersetzt worden. In Bezug auf seine kunsttheoretischen

Schriften ist hier vor allem das Engagement von Jorns ehemaligem Galeristen Otto van de Loo herauszuheben, der sich um die Übersetzung und Herausgabe in Deutsch⁴¹ bemühte. Peter Shield übertrug Jorns Schriften ins Englische. Zudem erschien ein kleiner Teil von Jorns architekturtheoretischen Texten unlängst in der französischen Übersetzung in einer Anthologie.⁴²

Aufschluss über Asger Jorns Pläne zur Gründung des *Bauhaus Imaginiste*⁴³ zu Beginn der 1950er Jahre liefern die in den Bänden „Baj Jorn, Lettres 1953-1961“ und „Asger Jorn: Lettres à plus jeune“ publizierten Briefwechsel mit Pierre Alechinsky.⁴⁴ Jorns Aktivitäten und Vorstellungen im Rahmen des *Bauhaus Imaginiste* selbst sind in den Publikationen der Gruppe „Imagine e forma“ aus dem Jahr 1954 und „Eristica“ aus dem Jahr 1956 dokumentiert. Darüber hinaus liefern meine eigenen Befragungen ehemaliger Mitglieder wie Piero Simondo⁴⁵, Elena Verrone⁴⁶, Ettore Sottsass⁴⁷ oder Pinot Gallizios Sohn Giorgio Gallizio⁴⁸ aus den frühen 2000er Jahren wertvolle Einblicke in die gelebte und erinnerte Geschichte der Bewegung.

Eine weitere bedeutende Quelle ist der im Archiv des Silkeborg Kunstmuseums als Abschrift vorliegende, unveröffentlichte Briefwechsel zwischen Asger Jorn und Max Bill, der Jorns Absichten und Ziele mit dem Projekt *Bauhaus Imaginiste* erkennen lässt. Wichtige Aufschlüsse liefert außerdem Jorns Vortrag auf der X. Triennale in Mailand von 1954 anlässlich der Präsentation

der Keramikexperimente des *Bauhaus Imaginiste*. Die Rede veröffentlicht Jorn anschließend in überarbeiteter Form in seinem Buch *Pour la forme*⁴⁹, das von der Situationistischen Internationale herausgegeben wird.

Trotz der zahlreichen Bezüge von Jorns künstlerisch-praktischem Werk zur Architektur lässt sich feststellen, dass es weder gebaute, praktische Beispiele noch Architekturzeichnungen oder -modelle von ihm gibt. Er war jedoch an mehreren Architekturprojekten direkt oder indirekt beteiligt. Hervorzuheben ist vor allem Jorns Auseinandersetzung mit dem Medium der Wandgestaltung, die sich wie ein roter Faden durch sein gesamtes Werk zieht. Die Wandmalereien, an denen er auf der Weltausstellung in Paris mitgewirkt hat, sind nicht mehr erhalten, wurden aber fotografisch dokumentiert⁵⁰. Guy Atkins liefert im ersten Band des Werkverzeichnisses einen Beitrag über Jorns Wandmalereien in Skandinavien.⁵¹ Die in der vorliegenden Arbeit behandelten Wandgestaltungen sind teilweise noch vor Ort zu besichtigen, wurden insgesamt jedoch bei Troels Andersen⁵² und Ursula Lehmann-Brockhaus dokumentiert. Zum Projekt in Århus gibt es ein Interview mit dem Architekten⁵³, außerdem hat Ursula Lehmann Brockhaus⁵⁴ die Entstehungsgeschichte dieses Werks ausführlich erforscht. Die Gemeinschaftsarbeit in Bregneröd von 1949 wurde entfernt und es haben sich nur wenige, nicht besonders gute Fotografien erhalten, die sich wiederum bei Andersen finden.

Von ähnlich großer Bedeutung für die vorliegende Arbeit sind Jorns Haus und Garten in Albisola. Durch die von 2003 bis 2004 erfolgte Renovierung und Umnutzung zum Museum durch die Commune von Albisola hat das Ensemble jedoch einen großen Teil seines ursprünglichen Charakters eingebüßt. Pläne des Anwesens aus der Entstehungszeit sind nicht erhalten, es existieren lediglich ein Lageplan und spätere Bauzeichnungen der beiden Häuser, die die Commune für die Renovierung erstellen ließ. Meine Untersuchungen stützen sich hier zum einen auf das von Jorn noch selbst konzipierte, jedoch erst posthum erschienene, einzige Buch⁵⁵ zu dem Objekt sowie auf wenige historische Fotografien⁵⁶. Zum anderen habe ich das Objekt zusammen mit einer Gruppe Studenten der Bauhaus-Universität Weimar noch vor der Zerstörung in verlassenem Zustand mehrmals besucht und fotografisch dokumentiert. Aufschluss über die Entstehungsgeschichte gibt außerdem ein Interview von Sandro Riccaldone mit Umberto Gambetta, Jorns Freund und Mitarbeiter am Projekt Albisola.⁵⁷

Stand der Forschung

Wie bereits erwähnt, findet ein Teil von Jorns kunsttheoretischen Schriften in den letzten Jahren erneute Beachtung. Im Blickpunkt stehen dabei vor allem die Texte, die im Zusammenhang mit den Theorien der Situationistischen Internationale stehen. Was Jorns Kunsttheorie im allgemeinen angeht, sind besonders die Forschungsarbeiten von Peter Shield und Graham Birtwistle herauszustellen.⁵⁸ Graham Birtwistle und Sven Nommensen beschäftigen sich in ihren Arbeiten mit Jorns Frühwerk, das insbesondere durch den schwedischen Architekturhistoriker Erik Lundberg inspiriert ist. Sowohl Birtwistle als auch Nommensen⁵⁹ analysieren diese Texte jedoch nur im Hinblick auf ihren kunsthistorischen und -theoretischen Bezug. Dadurch entgeht ihnen jedoch das Potenzial, das in diesem Material für eine Diskussion auf dem Gebiet der Architektur liegt.

Eine Gesamtbetrachtung jener Texte, in denen sich der Künstler explizit mit der Architektur auseinandersetzt, liegt bis heute nicht vor.⁶⁰ Die Jorn-Spezialisten Peter Shield und Graham Birtwistle beschäftigen sich in ihrem Artikel „Asger Jorn’s Solutions for Architecture“⁶¹ erstmals ausschließlich mit dem Thema „Jorn und die Architektur“. Dabei geben sie zunächst einen Abriss über die Publikationen des Künstlers zum Thema und klären dann in Form einer Übersicht über deren historische Ursprünge und Verbindungen auf. Eine detaillierte Herausstellung von Jorns Architekturposition, deren Verortung im Architektur-Diskurs der europäischen Nachkriegszeit sowie eine Besprechung der

praktischen Beispiele bleiben jedoch aus. Überhaupt lässt sich feststellen, dass die praktischen Arbeiten Jorns niemals in ihrer Gesamtheit architekturtheoretisch und -geschichtlich betrachtet worden sind. Bezüglich der Funktionalismus-Debatte, die Jorn durch seine Artikel in Schweden initiiert, informieren Mari Ferring in ihrer Magisterarbeit,⁶² Lucy Creagh in ihrem Beitrag⁶³ zu einem Seminar über Architektur und Kunst an der Alvar Aalto Akademie 2005 und ein Beitrag von Johan Mårtelius⁶⁴ zu einem Symposium an der Universität Helsinki.

Jorns *Bauhaus Imaginiste* wird immer wieder als Ausgangspunkt in der Diskussion um die Entstehung der Situationistischen Internationale besprochen. Pamela Axmann hat sich ausschließlich mit dieser Bewegung in einem interessanten, ausführlichen Artikel beschäftigt.⁶⁵ Eine kunsttheoretische Betrachtung der Hintergründe in der Auseinandersetzung zwischen Jorn und Bill liefert außerdem Nicola Pezolet in seiner Magisterarbeit: „Le bauhaus imaginiste contre un bauhaus imaginaire: La polémique autour de la question du fonctionnalisme entre Asger Jorn et Max Bill.“⁶⁶

Jorns Wandgestaltungen wurden fast ausschließlich in der Tradition seiner Malereien rezipiert, nicht aber in ihrer architektonisch räumlichen Wirkung.⁶⁷ Ebenso liefert das von Jorn kurz vor seinem Tod noch konzipierte und posthum erschienene Buch zu seinem Haus und Garten in Albisola neben einer Vielzahl von Abbildungen, dem obengenannten Text Guy Debords und einem kurzen Essay von Alberico Sala⁶⁸ über Jorns Zeit in Albisola keine wissenschaftliche

Auseinandersetzung mit dem Projekt selbst. Und auch sonst gibt es keine Aufzeichnungen, Pläne, Skizzen oder andere Unterlagen, die Rückschlüsse auf den Entstehungsprozess des Hauses ermöglichen. Immerhin führte Sandro Ricaldone⁶⁹ in den 1980er Jahren ein Interview mit Umberto Gambetta, Jorns Freund und Mitarbeiter an dem Projekt, das als „oral history“ anschaulich die Entstehung des Hauses und die Zusammenarbeit mit Jorn schildert.

Der Museumsentwurf für das Silkeborg Museum ist in Richard Westons großer Monographie über Jörn Utzon⁷⁰ dokumentiert. Eine interessante theoretische Auseinandersetzung mit dem Entwurf, die den Bau im Zusammenhang mit der Wahrnehmung des Nutzers in Bewegung analysiert, liefert ein Artikel von Kjeld Vindum⁷¹ aus dem Jahr 1993.⁷² Eine Gesamtbetrachtung, die Jorns Architekturbegriff beschreibt und dessen Ursprünge und Wirkungslinien theoretisch wie praktisch aufzeichnet und kontextualisiert, existiert bislang nicht.

Methodik

Jorns spontane, prozessgesteuerte Vorgehensweise beim Schreiben charakterisiert der zeitgenössische britische Kunsthistoriker Graham Birtwistle als eine „rotierende Erforschungsmethode [...], nach der dasselbe Objekt x-mal von jeweils einem anderen Blickwinkel aus betrachtet wird.“⁷³ Und Robert Ohrt schreibt: „Jorns Gedankengebäude sind von Beweglichkeit gekennzeichnet. Seine Texte entwachsen einer synthetisierenden Denkweise, wobei sich kunsttheoretische Überlegungen oftmals in Erzählungen, Fragen verwandeln oder gar auf andere Disziplinen, wie zum Beispiel die Mathematik, abweichen.“⁷⁴ Im Rahmen meiner Arbeit gilt es, aus dem umfangreichen Material diejenigen Texte und Objekte auszusortieren, die sich explizit mit der Architektur auseinandersetzen. Dabei besteht einerseits die Gefahr, seine widersprüchlichen, oft sprunghaften Gedankengänge eigenmächtig zu verknüpfen oder zu begradigen. Andererseits gilt es bei der Bearbeitung zu beachten, nicht Jorns Eigenart zu übernehmen, sich ständig zu wiederholen.

Als ungeeignete Form der Darstellung erscheinen mir eine vereinfachende Kategorisierung oder eine chronologisch-synoptische Bearbeitung des Materials mit dem Ziel, eine zusammenhängende, aufeinander aufbauende Geschichte und Theorie entlang bestimmter Leitlinien zu entwickeln. Eine solche Annäherung wäre aufgrund der oben genannten Voraussetzungen gezwungen und dem Autor gegenüber daher nicht angemessen. Anhand einer Text- und Objektanalyse⁷⁵

sollen in den einzelnen Kapiteln stattdessen verschiedene, mitunter voneinander unabhängige Themen herausgearbeitet und somit Jorns Vorstellung einer anderen, modernen Architektur anhand von Puzzlefragmenten dargestellt werden. In den einzelnen Kapiteln richte ich mein Augenmerk auf ausgewählte Schlüsselmomente, -texte oder Ereignisse, in denen sich exemplarisch Jorns „architektonische Denkspur“ artikuliert. Durch die Selektion bestimmter Inhalte und das Ausschneiden einzelner Perioden gehen möglicherweise Teile des gesamten theoretischen Gedankengewebes des Künstlers verloren. Dennoch glaube ich, mit einer solchen Vorgehensweise Jorn als Autor am ehesten gerecht zu werden.

Die meisten Quellen, insbesondere diejenigen zu dem im dritten bis fünften Kapitel beschriebenen Diskurs des Künstlers in der skandinavischen Presse, sind nicht in der Übersetzung, sondern nur im dänischen oder schwedischen Original zugänglich. Das erschwert das Verständnis des Arguments, da sich der nicht sprachkundige Leser nicht auf das Studium der Originalquelle stützen kann. Aus diesem Grund habe ich mich an dieser Stelle einerseits für eine ausführlichere, mitunter zusammenfassende Darstellung von Jorns Argumenten entschlossen. Andererseits füge ich im Anhang eine Auswahl der zum Verständnis zentralen Texte in der Übersetzung bei. Die zitierten Passagen aus den dänischen Originaltexten entstammen meinen eigenen Übersetzungen, bei den englischsprachigen Zitaten handelt es sich um Übersetzungen aus dem Schwedischen durch Paul Larkin.⁷⁶ Da beide Übersetzungen nur als

unveröffentlichte Manuskripte vorliegen, kann ich bei den Zitaten nicht auf Seitenzahlen, sondern lediglich auf den dänischen bzw. schwedischen Originaltext verweisen. Die Mehrsprachigkeit der Originalzitate behindert zwar den Lesefluss der Arbeit, dennoch habe ich mich zugunsten einer größtmöglichen Authentizität gegen eine komplette Übersetzung aus dem Englischen ins Deutsche entschieden. Die aus der Biografie von Troels Andersen übernommenen Zitate sind leider nicht auf die originalen Quellen zurückzuführen, da der Autor selbst keine Quellenangaben in der deutschen Übersetzung seines Buches gibt. Generell entsprechen die Formatierungen der übersetzten Zitate dem dänischen Original. In der Korrespondenz mit Max Bill schreibt Jorn mitunter in fehlerhaftem, kuriosem Deutsch. Um dem Original soweit wie möglich zu entsprechen, wurden diese Fehler in den Zitaten nicht verbessert.

Da eine monografische Arbeit ihre eigentliche Aussagekraft erst vor dem Hintergrund einer Biografie gewinnt, ist es unerlässlich, Jorns Ideen im Zusammenhang mit seinen persönlichen Lebensstationen und dem jeweiligen historischen und soziopolitischen Kontext zu betrachten. Dem Hauptteil angehängt und inhaltlich damit verbunden ist deshalb ein matrixartiger Lebenslauf⁷⁷ des Künstlers, der neben den wichtigsten Lebensstationen Jorns auch maßgebende zeitgeschichtliche Ereignisse in der in dieser Arbeit betrachteten Periode wiedergibt. Der Lebenslauf erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern soll dem Leser lediglich zur Orientierung dienen und die Herstellung von Querbezügen erleichtern.

1 Er verwandelt seinen Geburtsnamen Asger Jørgensen 1940 zu Asger Jorn.

2 Undatierter Brief von Jorn an Constant, wahrscheinlich vom Sommer 1956, Korrespondenzmappe 1956, RKD.

3 CoBrA: experimentell, sozial-politisch revolutionäre Nachkriegsavantgarde, mit Sitz in Kopenhagen, Brüssel und Amsterdam, 1948-51. Wichtigste Mitglieder waren u.a. Constant Nieuwenhuys, Carel Appel, Asger Jorn, Pierre Alechinsky, Christian Dotremont.

4 Niederländischer Künstler, (1920-2005), Mitglied der Gruppen Cobra und Situationistische Internationale.

5 Diese Bewegung wird in der Literatur als "Mouvement international pour un bauhaus imaginiste", „Movimento internazionale per una bauhaus immaginista“, genannt und hier in der Folge als "Bauhaus Imaginiste" abgekürzt.

6 Avantgardistische, interdisziplinäre Gruppe europäischer Künstler und Intellektueller mit Hauptzentrum in Paris, 1957-1972. Die Mitglieder kamen u.a. aus den Gruppen CoBrA, International Lettriste, Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste, Movimento Nucleare. Guy Debord, Christian Dotremont, Asger Jorn, Ralph Rumney, waren u.a. die Hauptakteure der Gruppe.

7 Der englische Kunsthistoriker und Jorn Spezialist Graham Birtwistle beispielsweise sieht in Jorns „Magi og Skønne Kunster“, (Borgens Forlag, Kopenhagen, 1971), die einzige zusammenhängende, theoretische Manifestation eines CoBrA Mitglieds. Anzumerken gilt es hier, dass das Buch als Manuskript bereits Ende der 40er Jahre vorlag.

8 Asger Jorn: Malerier, Ausstellungskatalog des Kunstmuseums Silkeborg 1964, S.83, in der deutschen Übersetzung zitiert nach Birtwistle (1986), S. 13.

9 Nachfolgend nur eine kurze Aufzählung der wichtigsten Ausstellungen: "Guy Debord, Agent der Kritik gegen ihre Anerkennung", Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, (2001); Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg (2001); "After the End of Art", Musée d'art moderne de Saint-Etienne Métropole", (2003); "Vive le détournement! One More Try if you Want to be Situationists..." Slought Foundation Philadelphia (2006); "In girum imus nocte et consumimur igni", Centraal Museum Utrecht (2006) und Tinguely Museum Basel (2007).

10 Vgl. Christof Caspari im Katalog zur ersten Ausstellung von Jorns Arbeiten in der Galerie van de Loo in München, 1958, zitiert nach: Christof Caspari: „Erinnerung an Asger Jorn“, in: Otto van de Loo (Hrsg.): Asger Jorn in München. Dokumentation seines malerischen Werkes, Claus Boer Verlag, München, 1996, S. 18.

11 Französischer Autor, Filmemacher, einflussreiches Gründungsmitglied und Theoretiker der Situationistischen Internationale (1931-1994).

12 Vgl. Guy Debord: "De l'architecture sauvage", in: o. Ang. Hrsg.: Jorn. Le jardin d'Albisola, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, Torino, 1974, o. Seitenang.

13Vgl.: Christian Dotremont: "Impressions et Expressions du Denmark", in: Cobra, Heft 1, 1949, S.2.

14 Die Kooperative als künstlerische Arbeitsform lernt Jorn bei Léger auf der Weltausstellung in Paris 1937 kennen. Ab diesem Zeitpunkt macht er sich diese selbst zum Programm. In Dänemark wären dabei die Künstlergruppe Høst, die Zeitschrift Helhesten, und das Institut für vergleichenden Vandalismus zu nennen. Auf internationaler Ebene sind die Zusammenarbeit mit seinem Freund und Atelierkollegen Pierre Wemaere in den 1940er Jahren, Gemeinschaftsprojekte mit den CoBrA-Künstlern, Arbeiten mit Guy Debord in der Situationistischen Internationale sowie seine Kooperation mit dem Autodidakten Umberto Gambetta in Albisola in diesem Zusammenhang zu erwähnen.

15 Asger Jorn in einem undatierten Brief an Erik Blomberg, zitiert in der deutschen Übersetzung nach Graham Birtwistle (1996), S. 27. Der Autor vermutet die Entstehungszeit des Briefes zwischen November 1946 und Februar 1947.

16 Britischer Anthropologe, Autor von Jorns Oeuvre Katalog, (1903-1975).

17 Asger Jorn: "Am Anfang war die Tat", in: Gedanken eines Künstlers, Edition Galerie van de Loo, München, 1964, S. 307.

18 Die in München entstandenen Malereien betitelt er z. B. mit: Hucklepackdepp, Geliebte Viecher in the night (1957/58), „Überzügung“ (1967/68), „Auf Hinblick eingestellt“, (1968), „Herr Immerda“, (1965), während er in seine Schriften mit "Sozialistische

Heringe, realistische Ölfarben und Volkskunst" und ähnlichen kuriosen Wortkombinationen betitelt.

19 Vgl. u.a.: „Ansigt til Ansigt“ (1944); „Drøm og virkelighed,“ (1948/49); „Hvad er et ornament,“ (1948).

20 Zu Jorns Auseinandersetzung mit dem Werk Friedrich Nietzsches vgl.: Peter Shield: Comparative Vandalism. Asger Jorn and the artistic attitude to life, Borgen/Ashgate, 1997, S. 22 f., 79 f. und 104-106.

21 Kritisk Revy (dt. Kritischer Bericht) war eine kulturradikale Zeitschrift und gleichzeitig das Forum dieser Debatte. Das Organ wurde von Poul Henningsen zwischen 1926 und 1928 redigiert und herausgegeben. Weitere Redaktionsmitglieder waren u.a. die Architekten Throkild Henningsen (1884-1931) und Edvard Heiberg (1897-1958).

22 Das beweist er nicht zuletzt in den Architektur-Diskussionen nach 1945 im dänischen Architektenforum der Gruppe um Edvard Heiberg, Kaj Fisker und Jørn Utzon. Jorn kannte die Schriften Le Corbusiers, war mit der Diskussion um eine Synthese der Künste nach 1945 in Frankreich vertraut und wusste um Wohnungsbauprojekte der Nachkriegszeit in den Niederlanden.

23 In der ersten Wahl nach dem Krieg erhielten die Kommunisten in Dänemark 12,5% der Stimmen und so hoffte Jorn, analog zu der Erfahrung der Pariser Weltausstellung, 1937 unter der Volksfrontregierung, auf Unterstützung der Künstler durch die Regierung. Jedoch unterstützte die stalinistische Linke lediglich diejenigen, die im Sinne eines Sozialrealismus bereit waren, politische Propaganda zu machen.

24 Diese Gruppe löst sich ein Jahr später auf und wird zur CoBrA.

25 Le Corbusiers Projekt für Porte Maillot von 1950, ein „Zentrum für die Synthese der Künste“, war beispielsweise ein Versuch in diese Richtung.

26 Vgl. Mirko Basaldellas und Vittorio Cafieros Projekt für Organisation für Ernährung und Landwirtschaft in Rom, Lucio Fontanas Neonlicht Decke für die 9. Triennale, Mailand, 1951, u.a. Bezgl. der Verbreitung des Konzepts einer Synthese der Künste nach 1945, vgl.: Romy Golan: "Italy and the Concept of the 'Synthesis of the Arts'"; Fernanda Fernandes: "Architecture in Brazil in the Second Postwar Period: The Synthesis of the Arts", Joan Ockman: "A Plastic Epic: The Synthesis of the Arts Discourse in France in the Mid-Twentieth Century", in: Eeva-Liisa Pelkonen u. Esa Laaksonen (Hrsg.): Architecture + Art. New Visions, New strategies, Alvar Aalto Academy, Helsinki, 2007, S. 30-96.

27 Vgl. die Bauhaus-Debatte um Rudolf Schwarz zu Beginn der 50er Jahre sowie die Darmstädter Gespräche: „Das Menschenbild unserer Zeit,“ (1950), „Mensch und Raum,“ (1951) sowie „Mensch und Technik,“ (1952).

28 Serge Guilbaut: „How New York Stole the Idea of Modern Art“, The University of Chicago Press, Chicago, 1983, zeigt, wie der Abstrakte Expressionismus als ein eigener, ursprünglich amerikanischer Stil verstanden wird und, da inhaltlich völlig unpolitisch, sowohl von Rechts als auch von Links anerkannt wird. Der Erfolg dieser neuen Avantgarde lag nach Guilbaut nicht ausschliesslich in ihrer formal stilistischen Überlegenheit, sondern in der De-Politisierung linksgerichteter Künstler und Intellektueller in New York ab der späten 30er Jahre (vgl. Bauhaus Emigranten) verbunden mit einer Wertschätzung nationaler Traditionen während des Krieges. „Avant-garde art succeeded because the work and the ideology that supported it, articulated in the painter's writings as well as conveyed in images, coincided fairly closely with the ideology that came to dominate American political life after the 1948 presidential elections.“

29 Gemeint sind beispielsweise die Action Paintings und Drippings von Jackson Pollock, die „White Writing“ Leinwand von Mark Tobey, etc.

30 Karen Kurczynski versucht eine Darstellung dieser Parallelen und Verbindungen in ihrer Dissertation: Beyond Expressionism. Asger Jorn and the European Avant-Garde, 1941-1961, New York University, New York, 2005.

31 Jorn hat sich in seiner politischen Haltung für das kommunistisch-marxistische Lager entschieden und wird es später, während der McCarthy Umtriebe ablehnen, zur Vorbereitung einer Ausstellung in die USA zu reisen. Seine Ablehnung des Guggenheim-Preis im Jahr 1964 ist nichtzuletzt auf seine anit-amerikanistische Haltung zurückzuführen.

32 Asger Jorn in einem Brief an den dänischen Sammler F.C. Boldsen, Herbst 1952, zitiert in der deutschen Übersetzung von Johannes Feil aus: Asger Jorn in Silkeborg – Die Sammlung eines Künstlers, Katalog zu der Ausstellung in der Kunsthalle Bern, 1981, S.20.

33 Vgl. Asger Jorn: „Frans Kafka. (Berømte tuberkuløse)“, in: B.M. Organ for tuberkuløse i Danmark. København sept. 1952, årg 11, nr. 5, S. 5 +13 und „Eugène Delacroix. (Berømte tuberkuløse)“ In: B.M. Organ for tuberkuløse i Danmark. København sept. 1952, årg 11, nr. 9,

S. 13

34 Dt.: A 5 - Meinungsblatt für junge Architekten,

35 Dt.: Neue Zeitschrift für Kunstindustrie

36 Dt.: Dänisches Kunsthandwerk

37 Dt.: Stadt und Bau

38 Dt.: Baumeister

39 Dt.: Das Höhlenpferd, (1941-45), eine disziplinübergreifende Zeitschrift, die Jorn selbst während der Besatzungszeit im zweiten Weltkrieg gründet und wesentlich mitbestreitet.

40 Anzumerken ist an dieser Stelle, dass bestimmte Korrespondenzen, wie zum Beispiel mit Pinot Gallizio, u.a. bei meinem Besuch 2001 dort laut Aussage des damaligen Museumsdirektors Troels Andersen nicht einsehbar sind, da sie Informationen über Person und Leben des Künstlers enthalten, die nicht für die allgemeine Öffentlichkeit bestimmt sind.

41 Plädoyer für die Form, Klaus Boer Verlag, 1990; Gedanken eines Künstlers, Edition Galerie van de Loo, 1966 sowie Klaus Boer Verlag, 1990; (enthält: Held&Hasard, 1953 u. Naturens Orden De Divisione Naturae, 1962); Roberto Ohrt (Hrsg.): Heringe in Acryl, Edition Nautilus, 1987.

42 Troels Andersen, Anne-Catherine Abecassis: Discours aux pingouins et autres écrits, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2001.

43 Zu bemerken sind in diesem Zusammenhang auch vorbereitende Aktivitäten, z.B. Gruppenausstellungen mit entsprechenden Ausstellungsbroschüren: „Fare segno“(1952, 53,54),

44 Asger Jorn: Lettres à plus jeune, L' Echoppe, Paris, 1998

45 Italienische Künstlerin und Philosophin, Mitbegründer des „Laboratorio di esperienze immaginiste del Mouvement Internationale pour une Bauhaus immaginiste“, (1930-2001)

46 Italienischer Künstler und Philosoph, Mitbegründer des „Laboratorio di esperienze immaginiste del Mouvement Internationale pour une Bauhaus immaginiste“, geb. 1928

47 Ettore Sottsass, jun., italienischer Designer und Architekt, (1917-2007)

48 Giorgio Gallizio, italienischer Künstler und Filmemacher, (1940-2003)

49 Asger Jorn: Pour la forme, L'Internationale situationiste, Paris, 1958.

50 Für die Mitarbeit bei Charlotte Perriand, siehe: McLeod, Mary: Charlotte Perriand. An Art of Living, Harry N. Abrahams, New York, 2003. Jorns Erfahrung mit Le Corbusier schildert er selbst in einer Reihe der o.g. Artikel. Die Wandbemalung "Le Transport des forces" mit Léger ist fotografisch in Troels Andersens Jorn Biographie (Andersen, Troels: Asger Jorn 1914-1973. Eine Biographie von Troels Andersen, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2001) dokumentiert.

51 Atkins, Bd. II, (1968), S. 93.

52 Vgl. Andersen, Troels: Asger Jorn 1914-1973. Eine Biographie von Troels Andersen, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2001 und Jorn i Havanna, Forlaget Sohn, Rødovre, 2005.

53 Johan Richter: "Det store relief", in: Troels Andersen/Aksel Evin Olsen: Erindringer om Asger Jorn, Galerie Moderne, 1982, S. 203.

54 Vgl. Lehmann-Brockhaus, Ursula: Asger Jorn in Italien, Katalog zur Ausstellung im Silkeborg Kunstmuseum, Museum Villa Stuck, München und Kunsthalle Emden, Silkeborg Kunstmuseum Verlag, Silkeborg, 2007; sowie: Asger Jorn, Keramik, Katalog zur Ausstellung im Silkeborg Kunstmuseum, Badisches Landesmuseum Karlsruhe, 1996. Mathes, Jürg (Hrsg.): Prosa des Jugendstils, Reclam, Stuttgart, 1982.

55 o. Ang. Hrsg.: Jorn. Le jardin d'Albisola, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, Torino, 1974.

56 Die historischen Fotografien wurden mir von Jorns Tochter Frau Martha Nieuwenhuys und Fr. Ten Hoope, dem ehemaligen Kindermädchen der Familie, freundlicherweise zur Verfügung gestellt.

57 Die Commune di Albisola verfügt ausserdem über ein Verzeichnis und eine fotografische Dokumentation der Kunstobjekte, die sich vor der Renovierung auf dem Anwesen befanden. Die Objekte selbst lagern jedoch im Archiv der Gemeinde und waren, trotz mehrmaligem Ansuchen nicht zugänglich.

58 Herauszustellen gilt es dabei: „Heil und Zufall“, Die erste dänische Ausgabe erschien 1953 als Privatdruck in: "Held & Hazard Dolk & Guitar", die zweite dänische Ausgabe erschien in den Mitteilungen Nr. 3 des Skandinavischen Instituts, Begens Forlag, Kopenhagen, 1963. In der deutschen Übersetzung erschienen in: Asger Jorn: Gedanken eines Künstlers, Boer Verlag, München, 1966.

„Die Ordnung der Natur“, Die erste dänische Ausgabe erschien unter dem Titel: Naturens Orden – De Devisione Naturae, Mitteilungen Nr. 1 des Skandinavischen Instituts, Begens Forlag, Kopenhagen, 1962. In der deutschen Übersetzung erschienen in: Asger Jorn: Gedanken eines Künstlers, Boer Verlag, München, 1966.

„Magie und die schönen Künste“, Dieses Buch erschien unter dem Titel: Magi og skønne kunster, Borgens Forlag, o. Ortsang., 1971, im Vorwort schreibt Jorn jedoch, dass das erste Manuskript bereits auf 1948 zurückgeht. Es wurde bis dato nicht in andere Sprachen übersetzt.

59 Sven Nommensen: Asger Jorn. Das Frühwerk und die spontane Methode der malerischen Entfaltung, Tenea, Berlin, 2002.

60 Hierbei gilt es anzumerken, dass sich Graham Birtwistle in seiner Arbeit: Asger Jorn's Comprehensive Theory of Art between Helhesten and Cobra, (1946-1948) zu einem grossen Teil mit dem von mir ausgewählten Quellenmaterial beschäftigt. Als Kunsthistoriker bearbeitet er dieses Material mit dem Ziel, eine Kunsttheorie Asger Jorns zu formulieren.

61 Graham Birtwistle, Peter Shields: "Asger Jorn's Solutions for Architecture", in: AA Files, 2004-7; 1 edition.

62 Mari Ferring: Dionysos på Årsta Torg – färgfrågan in svensk efterkrigsarkitektur, Trita-Ark forskningspublikationer 2006:12, KTH Stockholm.

63 Lucy Creagh: „Asger Jorn and the Apollon and Dionysos Debate 1946-48“, in: Eeva-Liisa Pelkonen u. Esa Laaksonen (Hrsg.): Architecture + Art. New Visions, New strategies, Alvar Aalto Academy, Helsinki, 2007.

64 Johan Mårtelius: "The Amoeba and the Hexagon. Changing Horizons in Postwar Architecture," in: Simonis, Tom (Hrsg.): Quo Vadis Architectura? Architectural Tendencies in the Late 1930s, 1940s and the Early 1950s, Departement of Architecture, Helsinki University of Technology, Helsinki, 2008, S. 52 ff.

65 Pamela Axmann: „Das imaginäre und das imaginistische Bauhaus. Asger Jorns bildnerische Alternative“, in: Otto van de Loo (Hrsg.): Bild und Reflexion, Aspekte einer Sammlung, Band II, Galerie van de Loo, München, 1992.

66 Nicola Pezolet: "Le bauhaus imaginiste contre un bauhaus imaginaire: La polémique autour de la question du fonctionalisme entre Asger Jorn et Max Bill", 12. Mai, 2009.

67 Troels Andersen hat beispielsweise unlängst ein Buch zu Jorns Arbeit in Havanna veröffentlicht, dem er folgenden Ausspruch des Künstlers aus dem Jahr 1944 als Leitsatz voranstellt: „We are interested in the walls, not to position decorations, but to spread beyond the limits that the frame sets out for us.“ In der Folge werden Jorns Wandgestaltungen dann jedoch lediglich als Dekorationen betrachtet und analysiert, so dass diese Arbeit der ursprünglichen Intention des Künstlers, nämlich die Wand in eine lebendige, imaginierende Bildfläche zu verwandeln, welche die Architektur zu bestimmen und verändern vermag, nicht gerecht wird. In: Forlaget Sohn (Hrsg.): Jorn in Havanna, Forlaget Sohn, Rødovre, 2005.

68 Alberico Sala, (1923-1991), italienischer Journalist und Schriftsteller.

69 Rechtsanwalt in Genua, der sich mit den Theorien der europäischen Nachkriegsavantgarden beschäftigt.

70 Richard Weston: Utzon: inspiration, vision, architecture, Edition Blondal, Hellerup, 2002.

71 Zeitgenössischer dänischer Architekt und Kritiker, lehrt an der Architekturschule der Kunstakademie Kopenhagen seit 1997.

72 Vindum, Kjeld: "Eine Höhle für Jorn", in: Daidalos, 1993, n.48, Juni 15, S. 62-67

73 Birtwistle, Graham: Living Art. Asger Jorn's Comprehensive Theory of Art between Helhesten and Cobra (1946-1949), Reflex, Utrecht,

1986. (ins Deutsche übersetzt von Ellen Küppers: Lebendige Kunst. Asger Jorns Kunsttheorie von Helhesten bis Cobra, Klaus Boer Verlag, München, 1996.), S. 15 der dt. Übers.

74 Roberto Ohrt (Hrsg.): Asger Jorn: Heringe in Acryl - Heftige Gedanken zu Kunst und Gesellschaft, Edition Nautilus, Hamburg, 1993, S. 11.

75 Die Basis hierfür liefern die im vorherigen Abschnitt „Quellenlage und Verbreitung“ aufgeführten Dokumente und Objekte.

76 Letztere sind Teil der Anthologie von Jorns Texten zur Architektur in englischer Übersetzung, die ich gegenwärtig zusammen mit Paul Larkin erarbeite.

77 Als Vorbild hierfür diente: Werner Stein (Hrsg.): „Der neue Kulturfahrplan“, Herbig Verlag, München, 2004.





linke Seite; Abb. 01 Paris,
rechte Seite; Abb. 02 Asger Jorn und Ejler Bille, Paris, 1938

I. KAPITEL: ASGER JORN IN PARIS. 1936-39

„Es ist, als seien die Farben hier viel reicher. Es ist, als sei die Luft voll Farbe, die immerzu steht und klingt, nicht hart und scharf wie in Dänemark, sondern mit einem tiefen, satten Ton [...]. Im Augenblick liege ich auf einer Wiese im Park von Versailles. [...] Er ist voller Vögel und großer Bäume, und Flugzeuge brummen in der Luft.“

Asger Jorn

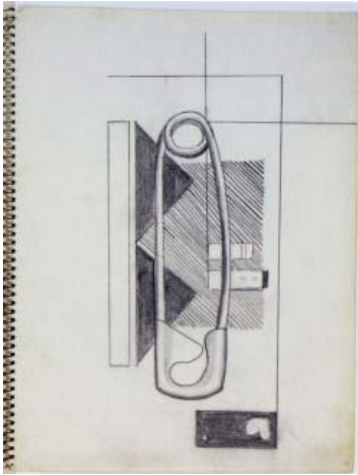
1. Die Metropole, ein Saatfeld für Jorn als angehender Künstler

1.1 Die Quellen der Motivation und Inspiration

Mit dem oben angeführten Zitat schildert Asger Jorn in einem Brief von 1938 seinem dänischen Künstlerkollegen Richard Mortensen den inspirierenden Eindruck, den Paris auf ihn macht.¹ Natur, Technik und die Kunst scheinen in der Stadt gleichermaßen präsent. Bereits Mitte der 1930er Jahre hat Jorn mit dem Gedanken gespielt, zum weiteren Studium entweder nach Paris oder nach Kopenhagen zu gehen. Er entschließt sich am Ende für die französische Metropole², weil dort die verschiedenen internationalen Avantgarde-Bewegungen der Kunst aufeinander treffen und sich Künstler von Weltrang wie Pablo Picasso oder Wassily Kandinsky dort aufhalten. Insgesamt hält sich Jorn vor dem Krieg drei Mal für längere Zeit in der Stadt auf. Erstmals unmittelbar nach dem Abschluss seiner Ausbildung zum Lehrer im Winter 1936 bis zum

Sommer 1937, dann von April bis September 1938 und schließlich von Mai bis August 1939. Ein Foto aus jener Zeit zeigt ihn mit Pfeife im Mund fröhlich und ausgelassen. (Abb. 02)

Das freiheitliche, tolerante Paris bietet ein ideales Experimentierfeld für den erst 22-jährigen Dänen, der gerade die abstrakte Malerei für sich entdeckt hat, politisch dem linken Lager nahe steht und der nun mit seiner offenen, neugierigen Haltung die unterschiedlichen Eindrücke regelrecht in sich aufsaugt. Die Erfahrungen jener Zeit sind nicht nur für seinen Werdegang als Künstler, sondern auch für die Herausbildung seines Architekturbegriffs richtungsweisend. Nach seiner Rückkehr wird er in Dänemark in einem Zeitungsartikel sogar als Architekt präsentiert.³ Doch woher rührt eigentlich dieses plötzliche Interesse Jorns an der Architektur?



1.2 Das "Atelier de l'art contemporain"

Jorns erste Paris-Reise erfolgt mit der Absicht, bei Wassily Kandinsky zu studieren, dessen Werk ihm durch die Lektüre in der Bibliothek Silkeborg bekannt ist. Als er jedoch nach seiner Ankunft feststellen muss, dass dieser zurückgezogen lebt, kaum mehr ausstellt und keinen Unterricht mehr erteilt, ist er gezwungen, sich nach Alternativen umzusehen. Jorn geht zunächst in das Büro der Kommunistischen Partei, wo sich damals neben den Arbeitern auch Künstler und Intellektuelle treffen. Dort lernt er den politisch interessierten Arbeiter Lucien Maes kennen, der ihn an Fernand Léger verweist⁴. Léger steht den Kommunisten nahe und gehört wie Aragon, Rivera und andere zu einer Gruppe von Künstlern, die sich als Sprachrohr der unterdrückten Arbeiterklasse verstehen.⁵ So ist es in erster Linie die gemeinsame politische Einstellung, die Jorn zum Studium in Légers *Atelier de l'Art contemporain*⁶ veranlasst.

Léger selbst stammt aus einfachen Verhältnissen, seine Eltern waren Viehbauern in der Normandie. Aufgrund seiner Herkunft und seiner Erfahrung als Soldat im Ersten Weltkrieg identifiziert er sich mit einfachen Menschen, Bauern und Arbeitern und versucht auch später, als berühmter Maler, sich für deren Belange einzusetzen. Sein fortwährendes Interesse an der Architektur geht zurück auf seine ursprüngliche Ausbildung zum Architekten. Danach arbeitet er in Paris eine Zeit lang als Zeichner in einem Architekturbüro, bevor er sich ganz der Kunst widmet. Als Jorn mit seinem Studium in dessen Atelier beginnt, ist Léger soeben von seiner zweiten Amerikareise zurückgekehrt, wo seine Ideen zur Wandmalerei

weit mehr Anklang als in Europa finden⁷. Einen Teil dieser Reise hat er mit Le Corbusier verbracht, mit dem er zu diesem Zeitpunkt bereits seit mehreren Jahren in Abständen zusammenarbeitet: Bereits 1925 hat er die Wandmalerei „Le Balustre“ im *Esprit Nouveau Pavillon* gestaltet, seitdem arbeitet er regelmäßig mit Le Corbusier⁸ und Charlotte Perriand. Gemeinsam mit Amédée Ozenfant⁹ gründet Léger 1924 das *Atelier de l'Art contemporain*, eine unabhängige Ausbildungsstätte, die sich als eine Alternative zu der etablierten Lehre in den Akademien versteht. Als Jorn dort studiert, wird die Akademie durch die russische Malerin und spätere Ehefrau Légers, Nadia Khodassevitch, geleitet.

„Ich zeichnete [es] ganz präzise und genau. Und es war eben dafür, um meine Disziplin zu üben. Ich tat dies, um ein klares Gegenstandsgefühl zu bekommen. Ich zeichnete Hände und Ohren genauso wie Füllfederhalter, Pflanzen und alles, was ich erwischen konnte. Das tat ich, um alle Details genau kennen zu lernen, alle Formen und um zu lernen, diese so klar wie möglich wiederzugeben – vollständig kalt und nüchtern, gefühllos“,¹⁰ so schildert Jorn das Erlernen der klassischen Zeichentechniken an Akt-, Porträt- und Objektstudien¹¹ im *Atelier de l'Art Contemporain*. (Abb. 03, 04, 05, 06) Im Gegensatz zu der dabei praktizierten strengen Disziplin schätzte Léger auf der anderen Seite die Expressivität der „nordischen Kreativität“, die er bei einer Reihe dänischer Studenten in seinem Atelier kennenlernen konnte. Trotzdem hielt er an den klassischen Prinzipien in seiner Malerei und Lehre fest.¹²

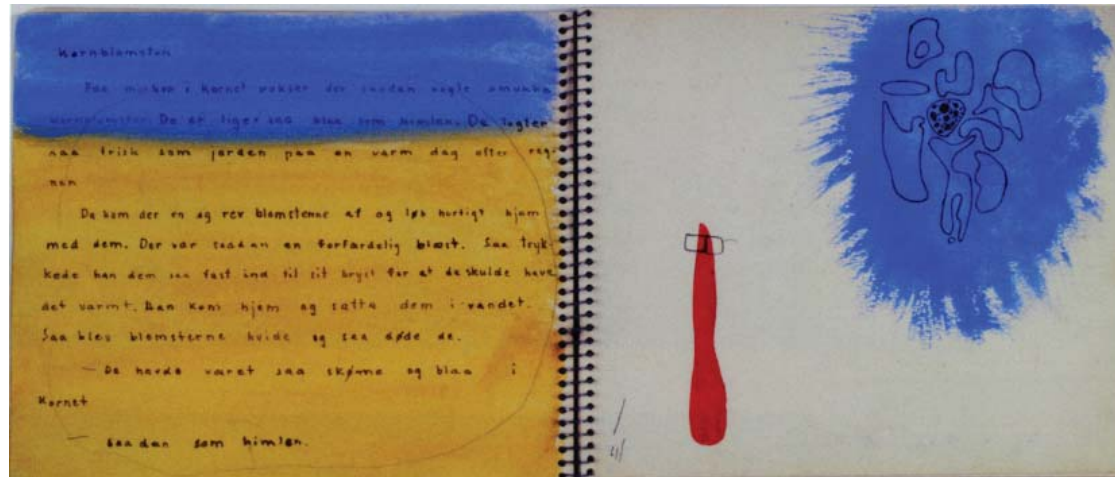
linke Seite, Abb. 03 Objektstudie, 1936,
Abb. 04 Objektstudie, 1936,
Abb. 05 Objektstudie, 1936,
Abb. 06 Aktstudie, 1936

Jorn ist während seines Studiums ein Suchender, der lieber seine künstlerischen Fähigkeiten im Experiment ausprobieren will als sich einer klar bestimmten Linie in der Malerei zu unterwerfen.¹³ Rückblickend urteilt er über seine künstlerische Erfahrung bei Léger ambivalent. Zwar behauptet er: „Ich empfinde es als großes Glück, dass es mir ermöglicht wurde, durch Légers Schule hindurchzugehen und als eine ganz unwahrscheinliche Gunst, einen einzigartigen Glücksfall, dass ich dazu auserwählt wurde, Léger in seinem Atelier zu helfen und dadurch Kenntnisse zu erwerben, die überhaupt keine Akademie und Schule bieten können.“¹⁴ Gleichzeitig sagt er aber auch, es habe Jahre gedauert, sich von der Disziplin, die ihm dort auferlegt wurde, wieder zu befreien: „[...] qu'est ce que vous avez appris au fond dans cette école? Nous pouvons dire tout et rien. Nous avons avec tous sens ouverts respiré cette atmosphère de présence, d'actualité et de modernisme dans le meilleur sens du mot qui était peut être la seule ambiance pareille dans le monde entier grâce à l'inspiration personnelle et profondément antidogmatique de Fernand Léger et approfondie par les rapports avec les ateliers architecturaux de son ami Le Corbusier [...].“¹⁵

Es geht hier nicht darum, den Einfluss von Jorns Ausbildung bei Léger auf seine Malerei zu diskutieren. Es ist zum einen Légers Persönlichkeit, zum anderen sind es die gemeinsamen Gespräche, die Jorn nachhaltig beeindruckten: „Mein erster persönlicher Eindruck war ein verschossener Pullover, abgenutzte graue Sommerhosen, ein Paar kräftige, empfindsame Hände in Bewegung, ein hart

gezeichnetes Gesicht mit freundlichen, aber wachsamen Augen und eine heisere Stimme, die nicht leise sprechen konnte, sondern irgendwie Worte in die Luft stieß. [...] Man kann in sein privates Atelier kommen, wann man will. Er zeigt seine Bilder gerne, diskutiert künstlerische Fragestellungen, ist offen für andere Gedanken, egal ob diese von einem Künstler oder von einem Arbeiter von Renault sind.“¹⁶ Aus diesem Grund ist es weniger Légers Malerei, sondern es sind vielmehr seine Theorien,¹⁷ die für die Herausbildung von Jorns Architekturbegriff von Bedeutung sind.

Bedeutsam in diesem Zusammenhang ist insbesondere Légers Ablehnung der klassischen Kunst und ihres Produktions- und Verbreitungsapparates, die er als Repräsentation der Bourgeoisie, der herrschenden Klasse, identifiziert. Damit einher geht seine Wertschätzung der Volks- und Kinderkunst sowie des modernen Alltagslebens mit der Stadt als Austragungsort der Kunst. Légers Absage an eine ausschließlich auf Vernunft gegründete Weltanschauung zugunsten des Instinkts sowie sein Bestreben für eine Einbindung von Wissenschaft und Technik in die moderne Kunst bestimmen in den folgenden Jahren auch Jorns Denkweise. Die Kritik am solipsistischen Weltbild moderner Architekten sowie die Vorstellung des Künstlers als Medium und Vorreiter der breiten Masse bilden die wichtigsten Themen, mit denen Jorn in der Zusammenarbeit mit Léger konfrontiert wird und die sich wenig später auch in seinen Theorien zur Architektur wiederfinden.



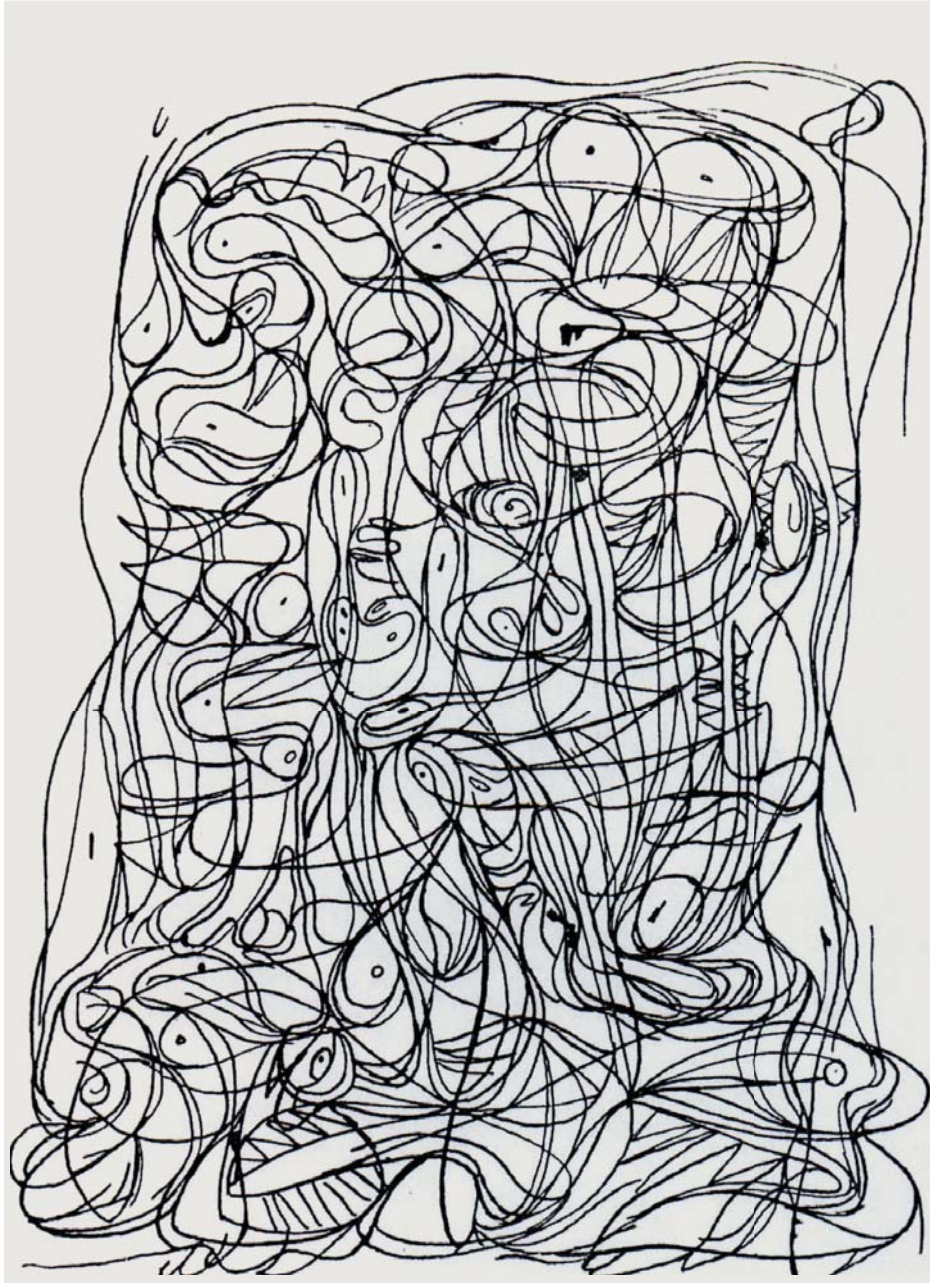
Nicht zu vernachlässigen ist außerdem die Atmosphäre im *Atelier de l'Art contemporain*. Es verkehren dort junge Künstler und Architekten wie der dänische Architekturstudent Robert Dahlmann Olsen, mit dem Jorn Le Corbusiers Pariser Bauten sowie verschiedene Ausstellungen besucht. Mit dem Atelierkollegen Pierre Wemaere wird Jorn später erste Experimente der Wandmalerei und Handweberei machen. Dort verliebt er sich auch in das Aktmodell Gunia Katz Raichmann, die Ehefrau eines Architekten, der bei Robert Mallet Stevens arbeitet. Ferner lernt er im Atelier Roberto Matta kennen,¹⁸ einen jungen chilenischen Architekten, der später ein erfolgreicher surrealistischer Maler werden wird. Im Atelier geht auch Charlotte Perriand, die ihre Wohnung gegenüber von Légers Schule hat, ein und aus. Und ebenso ist es schließlich Léger, der Jorn mit Le Corbusier bekannt macht. Hier ist er also erstmals mit aktuellen Fragen der Gegenwartsarchitektur konfrontiert.

1.3 Die Einflüsse der Pariser Surrealisten

Im Kontakt mit den Surrealisten¹⁹ stößt Jorn auf Komponenten wie Gefühl, Spontantität und Expressivität in der Kunst, die er in der strengen disziplinierten Arbeitsweise des Puristen Léger vermisst. (Abb. 07) Interessanterweise ist es jedoch wieder Léger, der ihn zu literarischen Abenden mitnimmt und ihn dabei mit den Dadaisten und Surrealisten bekannt macht. Er besucht eine Vorstellung Paul Eluards²⁰, André Bretons²¹ und Salvador Dalís²² und trifft außerdem auf Tristan Tzara²³, Jean Cocteau²⁴, Apollinaire²⁵ und Noel Arnaud²⁶. Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges lernt er im *Café de Flore* im Künstlerviertel

Saint-Germain-des-Prés André Breton dann auch persönlich kennen. Das *Café Flore* ist in jener Zeit Treffpunkt avantgardistischer Literaten, Künstler und Philosophen wie Jean Paul Sartre²⁷, Simone de Beauvoir²⁸, Alberto Giacometti²⁹, Max Ernst³⁰, Wifredo Lam³¹ und anderen.³²

Im *Café Flore* trifft Jorn auf das für ihn Fremdartige und Neue. Seine Faszination darüber offenbart sich in seiner Beschreibung über die Begegnung mit dem kubanisch-chinesischen Maler Wifredo Lam: „Ich hatte persönlich die Gelegenheit, mich über die Bekanntschaft mit diesem kindlich-klugen Neger-Chinesen zu freuen, der in sich diese bezaubernde Vitalität mit der tiefsten chinesischen Ruhe zu vereinen scheint. Ich hatte die Gelegenheit, seine Bilder zu sehen, die diese seltene, explosive Kühle besitzen, diese durchsichtige Hitze, die noch kein weißer Künstler in der Kunst auszudrücken vermocht hat, weil ihm dieses Temperament nicht zu eigen ist. Wenn ich bedenke, was ich in diesem Herbst in Paris erlebt habe, so zweifle ich nicht daran, dass es der Eindruck dieser magischen Zauberbilder ist, der mit ihrer Naturmystik noch heute am stärksten in meiner Erinnerung nachklingt.“³³



linke Seite, Abb. 07 Abstrakte Farb-und Formstudie, 1937
rechte Seite, Abb. 08 Zeichnung Saxnäs, 1946
linke Seite, Abb. 09 Studie, 1939

Zum Beweis der Mehrdeutigkeit von Bildern beginnt Jorn in der Folge mit Zeichenexperimenten. (Abb. 08) Seine Versuche mit Collage-, Montage- und Frottage-Techniken sowie mit automatischen Zeichnungen gehen zurück auf seine Bekanntschaft mit Surrealisten wie Max Ernst oder Alberto Giacometti. Sein Interesse an der Verbindung von Wort und Bild in Form von Buch- und Gedichtillustrationen hat sich bereits vorher gezeigt und erreicht nun im Kontakt mit den Arbeiten der Surrealisten eine neue Dimension.³⁴ (Abb. 09) Und auch seine spätere Entscheidung, sich 1943 in Dänemark freiwillig einer Psychoanalyse zu unterziehen, ist möglicherweise durch seine Auseinandersetzung mit den Surrealisten motiviert. Eine Auswahl theoretischer Eckpunkte der Bewegung und eine Darstellung ausgewählter Aspekte der großen Pariser Surrealismus-Ausstellung von 1938³⁵ sowie der Verbindung zu Roberto Matta sollen im Folgenden mögliche Einflüsse des Surrealismus auf Jorns Architekturbegriff offenlegen.





linke Seite, Abb. 10 Internationale Surrealismus- Ausstellung in der Galerie des Beaux- Arts, Paris 1938. der große Saal: an der Decke die Kohlesäcke, im Vordergrund das Objekt >Niemals< von Oscar Dominguez
rechte Seite, Abb. 11 Straßenszene

In ihrer Erklärung von 1925 verkünden die Surrealisten: „Der SURREALISMUS ist [...] ein Mittel zur totalen Befreiung des Geistes *und all dessen was ihm ähnelt*.“³⁶ Der Vernunft, die nach Überzeugung der Surrealisten das Bewusstsein des Menschen bestimme und gleichzeitig die Welt regiere, stellen sie in Anlehnung an Sigmund Freuds Theorie der Tiefenpsychologie das Unterbewusste entgegen, in dem sich alles Unvernünftige, die Fantasie, das Gefühl, die Sexualität artikulieren. Das ausschließlich von der Rationalität bestimmte Alltagsleben ist für die Surrealisten voller Beschränkungen und daher unbefriedigend, weil die Wünsche, Träume und Fantasien des Menschen hier nicht ausgelebt, sondern ins Unterbewusstsein verdrängt würden. Ihre Parole lautete daher: „Wir sind fest entschlossen, eine Revolution zu machen.“³⁷ Ziel dieser Revolution war die Kunst als Lebensform. Und das bedeutete einerseits eine Abkehr von einer auf kapitalistischen Prinzipien gegründeten, bürgerlichen, westlichen Kunst, andererseits die absolute Transformation des alltäglichen Lebens.³⁸

Jorns enge Verbindung zu einigen Hauptakteuren³⁹ der großen Surrealismus-Ausstellung in der Galerie Beaux Arts von 1938 sowie die Tatsache, dass die Ausstellung und die zugehörige Katalogpublikation in der Öffentlichkeit international lebhaft diskutiert wurden, lassen darauf schließen, dass diese Ausstellung großen Einfluss auf ihn gehabt hat⁴⁰ – und das, obwohl er sie selbst gar nicht persönlich besuchen konnte.⁴¹ Bestätigt wird meine Annahme nicht zuletzt durch einen Kommentar in einem Artikel von 1944, in dem sich

Jorn explizit auf die Raumgestaltung der Ausstellung bezieht, sowie durch ein Foto von einem der Ausstellungsräume, gemeint als ironische Kritik des damals soeben fertiggestellten Rundfunkgebäudes von Vilem Lauritzen in Kopenhagen.

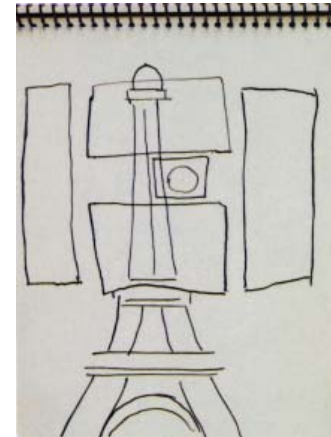
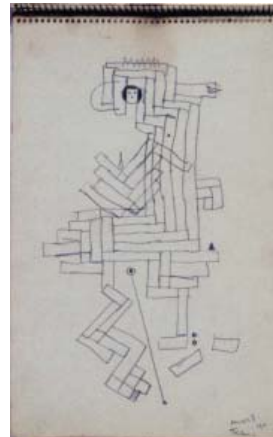
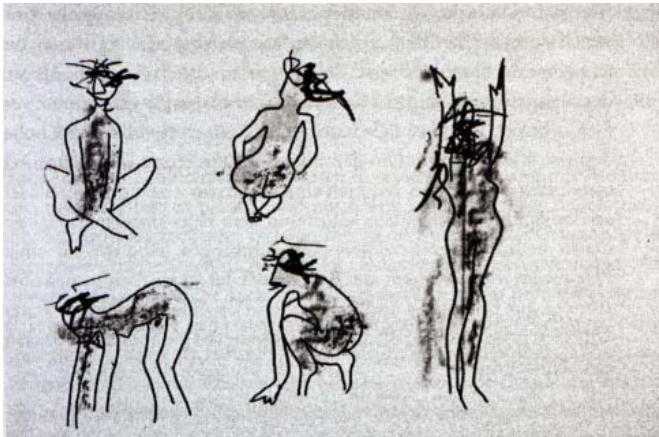
In der Ausstellung wurde erstmals der neutrale Ausstellungsraum mittels Kunst als Erfahrungsraum inszeniert. Unter dem Titel „Die schönsten Straßen von Paris“ waren Räume mit Schaufensterpuppen und Straßenschildern thematisch gestaltet, die entweder auf surrealistische Obsessionen hinwiesen oder poetisch fiktiven Charakter hatten. (Abb. 10) Der Besucher wurde in einen großen grottenartigen Raum geleitet, dessen wellenförmiger Boden mit Laub bedeckt war und von dessen Decke staubdurchlässige Kohlesäcke bedrohlich herab hingen. (Abb.11) Natur wurde durch einen Teich mit Schilf und Seerosen simuliert. Als weitere assoziative Elemente fanden sich unter anderem ein Glutbecken, wie es auf den Terrassen der Pariser Cafés, den Treffpunkten der Surrealisten, üblich war, Kaffeeduft, Schreie von Irren sowie Marschschritte der deutschen Armee.

Die Collage-artige Installation bildete ein räumliches Gesamtkunstwerk, bei dem in Analogie zur Realität sowohl der Intellekt als auch die Sinne des Betrachters angesprochen wurden.⁴² André Breton stellt rückblickend fest: „Die Bemühungen der Organisatoren gingen dahin, eine Atmosphäre zu schaffen, die sich von der sogenannten Kunstgalerie so weit wie irgend möglich entfernte. Ich betone die Tatsache, dass sie bewusst ausschließlich diesem Imperativ folgten. [...] Indes ist es heute in der Rückschau klar, dass ihre Bemühungen insgesamt das selbst gesetzte Ziel transzendierten.“⁴³ Es handelte sich bei der Ausstellung also um eine radikale Abkehr von dem durch die moderne Architektur erkämpften neutralen Raum zugunsten einer totalen Rauminszenierung, die beispielsweise durch die Einbeziehung von Elementen aus Natur und Zivilisation beim Betrachter physischen und psychischen Schock und Befremdung hervorzurufen vermag. Die von Breton erwähnte Transzendenz ist dabei so zu verstehen, dass aus der Kritik an der Neutralität des modernen Ausstellungsraums schließlich eine Kritik an der Modernen Architektur an sich wird. Hier liegt auch die Parallele zu Jorns Kritik am Funktionalismus in der Architektur, die im folgenden Kapitel ausführlich dargestellt wird. Aber auch sonst zeigt die Ausstellung zahlreiche Analogien zu Jorns Position: Ein mit Realien verwandelter Kunstraum, die Inszenierung wirklichen Lebensrisikos sowie die Überschneidung und Egalisierung von Realitätszuständen bilden schließlich auch die Charakteristika einer *Architecture Sauvage*, einer anderen modernen Architektur, wie sie uns Jorn selbst in seinem eigenen Haus und Garten in Albissola beinahe 20 Jahre später vor Augen führen wird. (Abb. 12)

Ein weiteres wichtiges Initial für Jorns Begriff der modernen Architektur findet sich in seiner Freundschaft zu Roberto Matta.⁴⁴ Durch sein Architekturstudium in Chile, seine Arbeit im Atelier Le Corbusiers und verschiedene Reisen innerhalb Europas war Matta mit den Theorien, Bauten und Persönlichkeiten der Avantgarde vertraut. Während seiner Bekanntschaft mit Jorn fasst er den Entschluss, sich gänzlich von der Architektur abzuwenden und Maler zu werden. Wie er später rückblickend feststellt, bot die Architektur jener Zeit für ihn keinerlei Perspektiven: „Ich sah niemanden, der als Möglichkeit in Frage kam. Es gab auch nichts zu sehen, denn es wurde nichts gebaut – das war die Zeit damals [...]. Es gab keinen Kontakt zum Menschen, für den wir bauten – es wurde alles mit Reden und Zeichnen vergeudet. Ich aber wollte ein Gefühl entwickeln für die Menschen, für die wir unsere Häuser planten. Das wurde mir zu einer Besessenheit.“⁴⁵ Fortan widmet sich Matta der Malerei⁴⁶ und schließt sich der surrealistischen Gruppe an.

Eine Ausstellung mathematischer Objekte im *Trocadero* im Jahr 1937 sowie ein Artikel über Mineralien in der Zeitschrift *Cahiers d'Art*⁴⁷ weckten schließlich Mattas Interesse an der Gestaltlehre des Wachstums und dessen dreidimensionaler Darstellung.⁴⁸ Aufbauend auf seine Studien der Wachstumsgestalt entwickelt er eine psychologisch bestimmte Formenlehre *Morphologie Psychologique*, die er im *Café Deux Magots*⁴⁹ mit den Surrealisten diskutiert und 1938 niederschreibt. Der Einfluss dieser Überlegungen auf Jorns Konzept einer *Dynamischen Form* und der damit verbundenen Perspektive einer *Architecture Sauvage* wird in den Kapiteln V und VI näher beleuchtet.

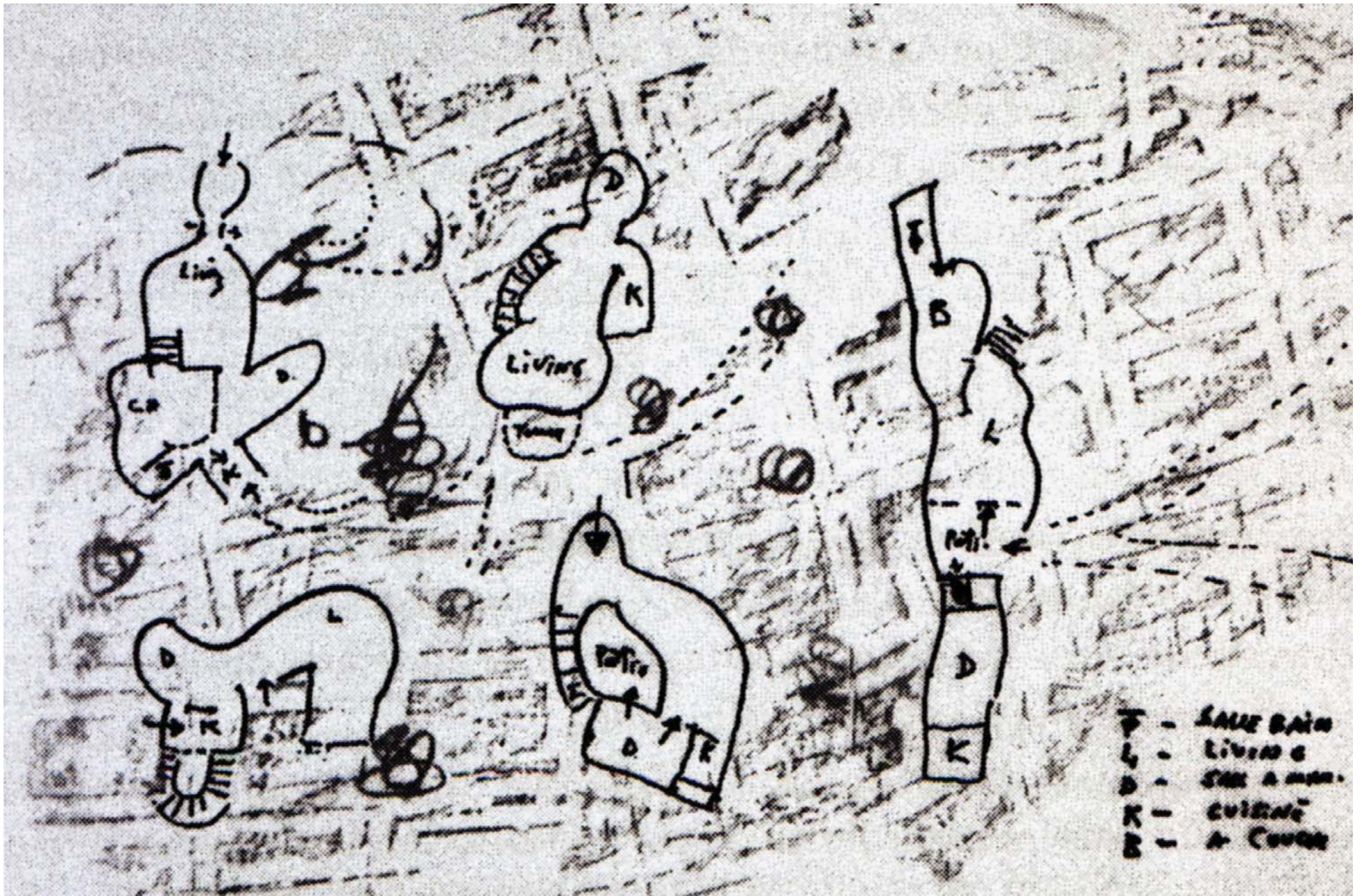


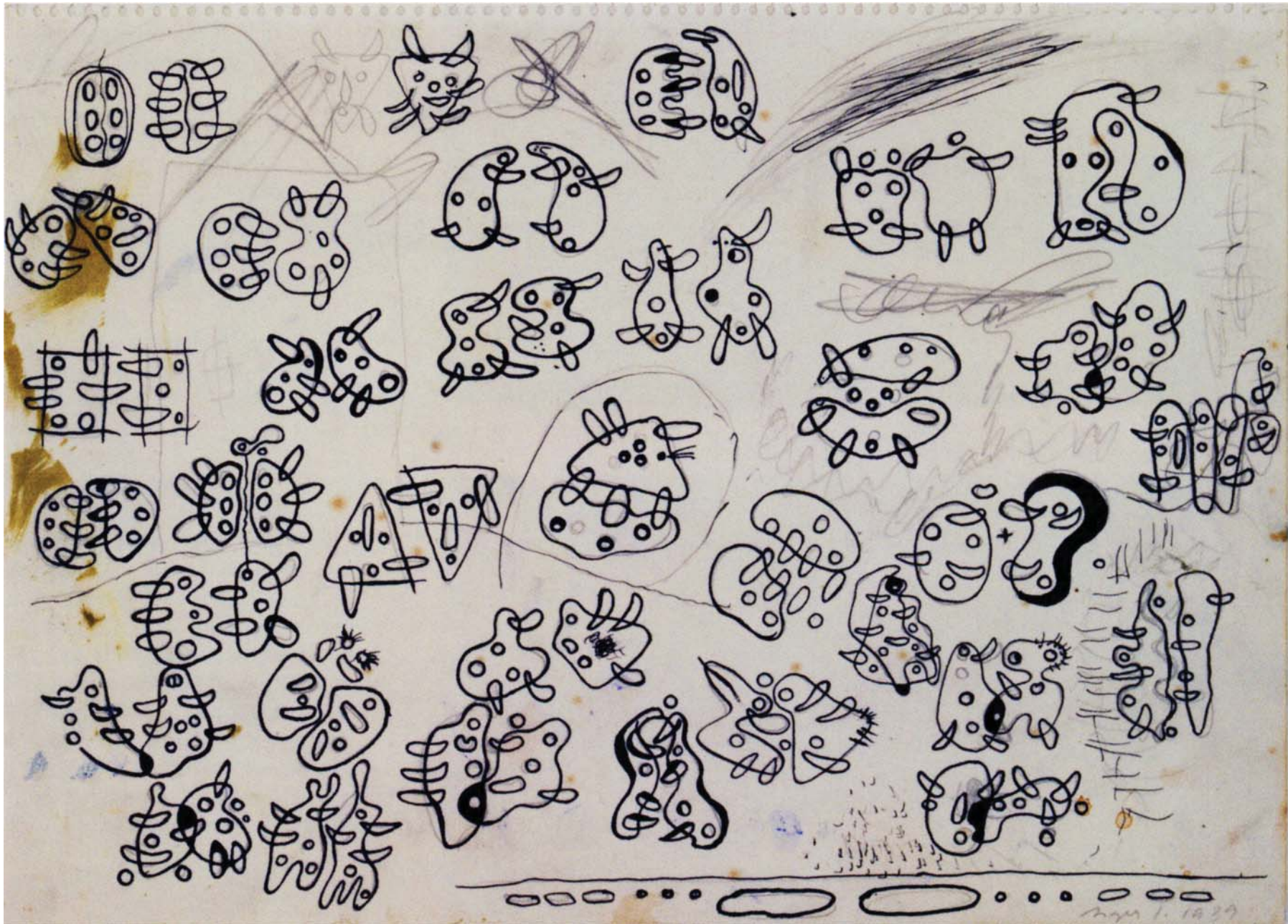


linke Seite, Abb. 13 Aktstudie, Matta, undatiert
 rechte Seite, Abb. 14 Grundrißzeichnung, Matta, undatiert
 linke Seite, Abb. 15 Skizze, 1940
 Abb. 16 Skizze, 1939

In seinem Diplomprojekt von 1932 verwandelt Matta von Aktzeichnungen abgeleitete anthropomorphe Formen zu architektonischen Grundrisszeichnungen. (Abb. 13, 14) Sinnfällig impliziert er damit die Forderung nach einer Humanisierung des Planungsprozess durch die Einbeziehung des Menschen – jedoch nicht durch die Übernahme abstrakter Proportionsschemata, wie bei der klassischen Architektur üblich, oder durch Standardisierung und Typisierung, wie es die Avantgarden vor dem Ersten Weltkrieg versuchen, sondern durch die strukturelle Einbindung des individuellen Körpers.⁵⁰ Diese Gedanken zu einer Humanisierung der Architektur veröffentlicht Matta 1938 in der Zeitschrift *Minotaure*⁵¹, dem Sprachorgan der Surrealisten. Der Aufsatz mit dem Titel „Mathématique sensible – Architecture de temps“ kritisiert die modernistische Vorstellung einer „Architektur des Raumes“ und plädiert stattdessen für eine „Architektur der Zeit“. Ferner kritisiert Matta die moderne Architektur als solche, weil sie seiner Ansicht nach mit dem Dogma des rechten Winkels, der Standardisierung und der Typisierung gänzlich an den tatsächlichen Bedürfnissen des Menschen vorbeiziele.⁵² Wie Jorns Skizzen aus der Phase seiner Bekanntschaft mit Matta zeigen, verlässt Jörn jetzt nach und nach die detailgenaue Zeichentechnik seines Studiums bei Léger und beschäftigt sich stattdessen mit dem elementaren Charakter des Körpers bei Mensch und Tier. (Abb. 15, 16, 17)

Matta behauptet, der Mensch: „[...] wünscht sich Flächen, die er genau wider sich anwenden könnte, die, indem sie unsere Organe durch Behagen oder Schmerz auf den Gipfel des Bewusstseins tragen, den Geist auf Abruf zu regen verstünden.“⁵³ Er fordert damit eine Architektur, die emotional zu bewegen vermag und beklagt gleichzeitig den Verlust der Geborgenheit der Urhöhle.⁵⁴ Er fordert eine neue Architektur, die in der Lage ist, sich einerseits analog zum Uterus im Mutterleib an den individuellen menschlichen Körper anzupassen, und die andererseits auf die sich stetig ändernden Bedürfnisse des Menschen reagieren kann.⁵⁵ Der Uterus steht hier als Metapher für das ultimative Wohlbefinden, für Geborgenheit und Komfort. Damit einher geht die Forderung nach einer Humanisierung der modernen Architektur durch die (Wieder-)einführung von Körper und Gefühl des Menschen als maßgebende Faktoren, die gleichzeitig als eine Kritik an Le Corbusiers hygienisch sauberem, weil von Ornament und Symbol befreiten „Haus als Wohnmaschine“ zu verstehen ist.







linke Seite, Abb. 17 Skizze, 1939
 rechte Seite, Abb. 18 Weltausstellungsplakat, 1937,
 Aufruf Arbeiter und Künstler
 Abb. 19 Baustelle Weltausstellung, Paris, 1937

1.4 Das kulturpolitische Klima ab Mitte der 1930er Jahre

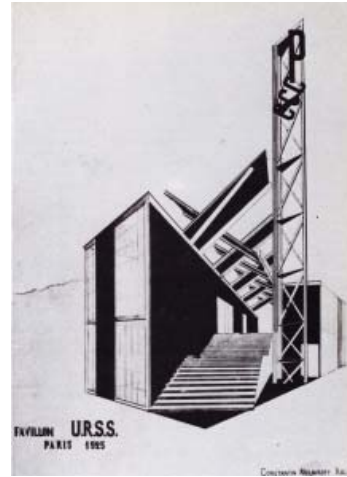
Neben den Anreizen auf künstlerischem Gebiet sind auch die sozialpolitischen Verhältnisse jener Zeit bei der Betrachtung von Jorns Position in der Architektur von Bedeutung. Der Zeitpunkt, zu dem er erstmals nach Paris reist, ist ein historisches Schlüsselmoment für die Hauptstadt wie für Frankreich insgesamt: Die Volksfront⁵⁶ hat gerade die Macht erlangt und stellt erstmals in der französischen Geschichte unter Premierminister Léon Blum die Regierung.⁵⁷ Sozialreformen wie die Anerkennung der Gewerkschaften, die Einrichtung von Betriebsräten, das Streikrecht oder der Urlaubsanspruch werden eingeführt. Gleichzeitig kämpft die neue Regierung mit den Folgen des Ersten Weltkrieges, der Weltwirtschaftskrise, den Kriegen der Nachbarländer Spanien und Italien⁵⁸ und den aufkommenden Diktaturen in Deutschland, Italien und der Sowjetunion. Nicht zuletzt aufgrund dieser angespannten Lage sind auch viele Künstler ohne Aufträge, identifizieren sich mit den Problemen der Arbeiterklasse, so dass sich Allianzen zwischen Arbeitern, Künstlern und Intellektuellen entwickeln.

Der in den französischen Nachbarländern aufkommende Faschismus wirkt sich ab Mitte der 1930er Jahre auch auf die Geschehnisse in der Pariser Kunstszene aus. So wurde im Sommer 1937 in den Münchner Hofgartenarkaden die Ausstellung „Entartete Kunst“ gezeigt, mit der die Anfeindungen gegen die Expressionisten, Surrealisten, Dadaisten sowie die Vertreter der Neuen Sachlichkeit auch öffentlich sichtbar werden. In der Folge fliehen zahlreiche deutsche Künstler und Intellektuelle wie John Heartfield, George Grosz oder Walter Benjamin vor

der nationalsozialistischen Kulturpolitik nach Paris und beteiligen sich nicht nur lebhaft an den künstlerischen Debatten in der Stadt, sondern tragen auch zu deren Politisierung bei.

Auf der anderen Seite vereint sich eine Vielzahl kleiner, ansonsten wettstreitender politischer Lager gemeinsam gegen den Faschismus und den drohenden Krieg. (Abb. 18) Dieser Schulterschluss hat auch eine Solidarität unter den Künstlern zur Folge: So unterstützen zum Beispiel Charlotte Perriand, Fernand Léger sowie der Cousin und Partner Le Corbusiers, Pierre Jeanneret, die linke Politik – wenn auch nicht als Parteimitglieder, so doch durch ihre aktive Teilnahme an den verschiedenen Veranstaltungen der oben genannten Institutionen. „The golden age was there within reach. This is what motivated us. The French Communist Party was the transgression belt [of our dreams]. It called us to fight for progress, but also against fascism and war”,⁵⁹ so beschreibt Charlotte Perriand die Begeisterung und Hoffnung der Künstler aufgrund dieser neuen Solidarität zwischen Kunst und Politik.

Diese Situation ist zweifelsohne neu und inspirierend für den jungen Jorn, der bereits in Silkeborg in Kontakt mit der Kommunistischen Partei Dänemarks stand. Seit Anfang der 1930er Jahre verkehrte Jorn dort in den Kreisen des Syndikalisten Christian Christensen, der für ihn eine Art Vaterfigur darstellte und ihn mit kommunistisch-anarchistischen Theorien in Berührung brachte.⁶⁰ Für sein Interesse an einer politisch motivierten Kunst scheint er in Paris unter der neuen linken Regierung nun den passenden Kontext gefunden zu haben.



Es bietet sich für ihn erstmals die Gelegenheit, tatsächlich Zeuge der Realisierung seiner politischen Forderungen zu werden. Deshalb ist Jorn ebenso wie eine Vielzahl anderer Künstler dazu bereit, sich zusammen mit der linken Regierung für die Verbesserung ihrer sozialen Lage und gegen Krieg und Faschismus einzusetzen. Wie aus einem Interview mit Ejler Bille⁶¹ hervorgeht, schließt sich auch Jorn in Straßendemonstrationen gegen die französischen Faschisten diesem ideologischen Kampf an.⁶²

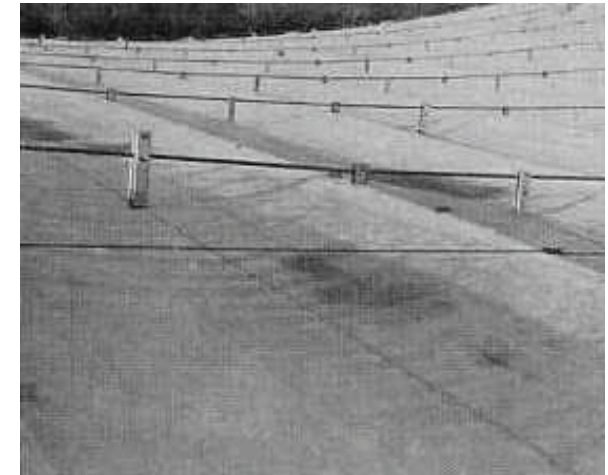
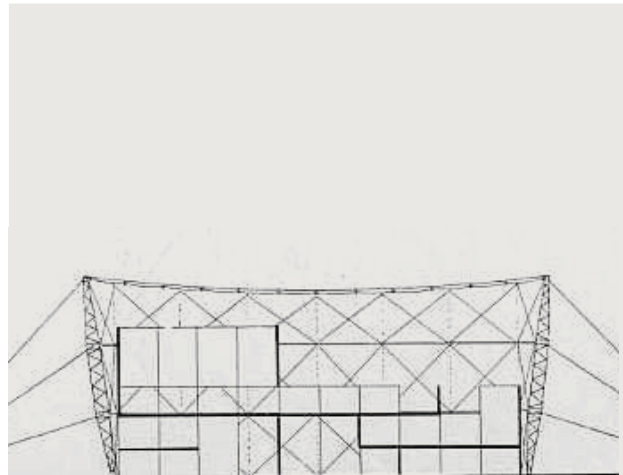
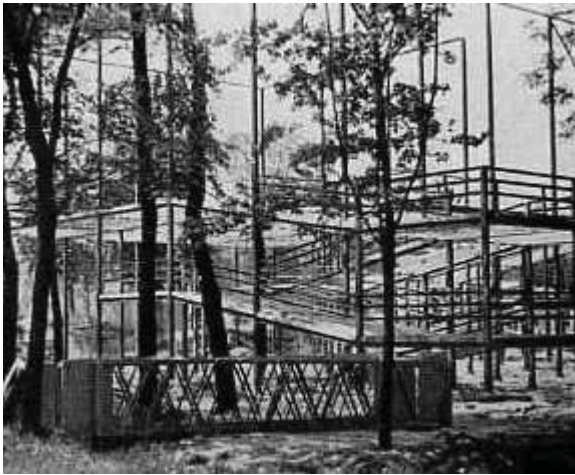
Diese Solidaritätserklärung der Künstler an die Regierung wird von der Politik instrumentalisiert und honoriert. In der Kulturpolitik führt das zum Beispiel zur Eröffnung des *Musée du Soir*, einer Art Kulturzentrum für Arbeiter, sowie des *Maison de la Culture*⁶³, einem Club für revolutionäre Schriftsteller und Künstler. Weitere wichtige Organe der linken Kulturpolitik waren das *AEAR*⁶⁴ sowie die von Louis Aragon⁶⁵ herausgegebene Zeitschrift *Commune*. Einen Höhepunkt hinsichtlich der Kooperation zwischen Kunst und Politik bildet zweifelsohne die Weltausstellung von 1937. Die Regierung wurde dabei durch den Glauben an die schöpferische Einheit der Künstler und deren kollektive Unterordnung für ein gemeinsames Ziel bestärkt. Seitens der Künstler waren es andererseits Hoffnung und Euphorie, die sie daran glauben ließen, die gesamte Weltausstellung würde unter ihre Kontrolle gestellt.

1.5 „Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne“, Paris, 1937

Die letzte Weltausstellung vor dem Zweiten Weltkrieg in Paris hatte sich die Synthese der Künste unter Einbeziehung von Wissenschaft und Technik im modernen Alltagsleben als Thema gesetzt. (Abb. 19) Auf dem Gebiet der Architektur machten dabei vor allem der deutsche Pavillon mit seiner überzogenen klassizistischen Tempelarchitektur von Albert Speer und der sowjetische Pavillon von Boris Iofan von sich reden. Beide Bauten boten eine Machtdemonstration durch Stärke, Größe und Monumentalität, was zusätzlich dadurch in Szene gesetzt wurde, dass sie sich direkt gegenüberstanden. (Abb. 20) Im Vergleich zu Ludwig Mies van der Rohes *Barcelona-Pavillon* auf der Weltausstellung 1929 und Konstantin Melnikovs Pavillon auf der Ausstellung des *Arts Décoratifs* von 1925 in Paris belegten die neuen Bauten eindringlich die Richtungsänderung in der Architektur dieser beiden Weltmächte. (Abb. 21, 22) Lediglich der spanische Pavillon von José Luis Sert schließt in seiner Verkörperung von Modernität und Liberalität an die Tradition der Pavillons der 1920er Jahre an. (Abb. 23) Im deutlichen Kontrast zu allen anderen Weltausstellungsbauten stand außerdem Le Corbusiers *Pavillon des Temps Nouveaux* durch seine ungewöhnliche Zeltkonstruktion in Kombination mit der aus der Aeronautik entlehnten Technologie der Stahlseilkonstruktion. (Abb. 24, 25, 26)



rechte Seite, Abb. 20 Deutscher und
russischer Pavillon, 1937
linke Seite, Abb. 21 Barcelona Pavillon, 1929
Abb. 22 Russischer Pavillon, 1925
Abb. 23 Spanischer Pavillon, 1937

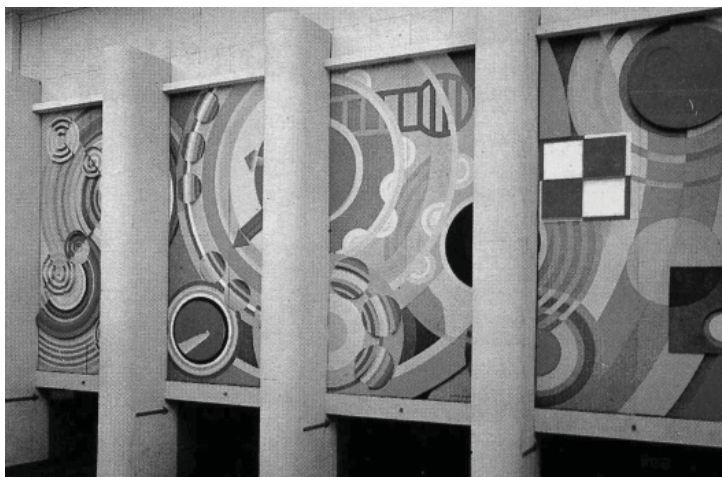


Die Devise der Ausstellung lautete entsprechend der Erinnerung einer der teilnehmenden Künstler „Schaffen für das Volk!“⁶⁶ Auf dem Gebiet der Kunst weckte die Veranstaltung hohe Erwartungen, da sie statt der traditionell akademischen Kunst erstmals die moderne Kunst proklamierte und dabei als deren aktuelle Bilanz verstanden wurde. Zudem verschrieb sie sich mit der selbst gestellten Frage nach der Rolle von Kunst und Technik im modernen Alltagsleben einem für die Künstler zentralen Problem der Gegenwart.

Tatsächlich aber benutzte die neu gewählte Regierung die Veranstaltung vorrangig als Bühne und Sprachrohr für ihre eigene politische Agenda. Mit einer allumfassenden ganzheitlichen Inszenierung versuchte sie dabei, der Bedrohung des aufkommenden Faschismus sowie der allgemeinen Verunsicherung der Bevölkerung durch die sozialen und wirtschaftlichen Probleme entgegenzutreten. Gleichzeitig bemühten sich die Veranstalter um die Darstellung einer spezifisch französischen Tradition in der Kunst. In einem speziell für die Ausstellung errichteten *Musée des Monuments Français* wurde dementsprechend ausschließlich mittelalterliche französische Kunst präsentiert, darunter Architekturmodelle sowie Nachbildungen von Skulpturen und Wandfresken. Diese Rückbesinnung auf die vorklassische Periode des Mittelalters war ganz bewusst als Reaktion und als Abgrenzung gegenüber der Kulturpolitik des aufkommenden Faschismus in Italien und Deutschland gedacht, wo demgegenüber insbesondere die Klassik eine Renaissance erfuhr.

Im Bereich Kunst stand neben der Betonung einer spezifisch französischen Tradition⁶⁷ vor allem die Wandmalerei im Zentrum. Auch das lässt sich als politischer Schachzug gegen die reaktionäre Kulturpolitik der italienischen Faschisten jener Zeit interpretieren, wo unter Künstlern wie Mario Sironi und anderen das Wandfresko als Propagandainstrument ins Blickfeld rückte.⁶⁸

Eine für die Künstler viel versprechende Geste der Ausstellungsorganisatoren war die Bereitstellung eines Etats von zehn Millionen Francs für künstlerische Auftragsarbeiten, um so die enorme Arbeitslosigkeit unter ihnen zu bekämpfen. Um den gemeinschaftlichen Charakter der Veranstaltung zu betonen, vergaben die Organisatoren die künstlerischen Projekte schwerpunktmäßig an Teams. Die Wandmalerei wurde dabei nicht zuletzt deshalb ins Zentrum gerückt, da es sich hierbei um ein kollektiv soziales künstlerisches Medium handelt, das in der Lage ist, die konservativ-bürgerliche Institution des Museums zu verlassen und stattdessen direkt in der breiten Öffentlichkeit zu wirken.⁶⁹



linke Seite, Abb. 24 Pavillon des Temps Nouveaux im Bau, 1937

Abb. 25 Pavillon des Temps Nouveaux, 1937

Abb. 26 Detail Aussenhaut

rechte Seite, Abb. 27 Tor Palais des Chemins de Fer, Robert Delaunay, 1937

Tatsächlich handelte es sich bei 345 der insgesamt 718 Auftragsarbeiten, die an über 2000⁷⁰, teilweise namhafte Künstler vergeben wurden, um Wanddekorationen. Beteiligt an diesem Erfolg waren auch junge, angehende Künstler wie Asger Jorn, Pierre Wemaëre und Roberto Matta. Überhaupt waren es letztlich die Leistungen der Wandgestaltungen – darunter die farbig-dynamischen Abstraktionen von Robert und Sonja Delaunay für das „Palais de l’Air“ und den „Palais des Chemins de Fer“ sowie das Wandbild „Le Transport des forces“ von Fernand Léger –, die den Erfolg der Ausstellung ausmachten. (Abb. 27)

Trotz der Instabilität, die die politisch-ökonomischen Verhältnisse der 1930er Jahre verursachten, eröffneten sich den Menschen gleichzeitig zahlreiche neue Perspektiven, insbesondere durch eine Vielzahl an wissenschaftlich-technischen Neuerungen wie die Entdeckung der Kernfusion, die Erfindung der Polio-Impfung oder die moderne Fotografie.⁷¹ Diese Neuerungen schufen nicht allein neue Möglichkeiten für Gesundheit, Lebenskomfort, Kommunikation und Mobilität der breiten Masse, sondern stärkten auch den Glauben und die Hoffnung auf eine bessere Welt. Neben politisch-sozialen und künstlerischen Inhalten versuchten die Veranstalter deshalb auch Technologie und Wissenschaft in Szene zu setzen. Das *Palais de la Découverte* etwa wurde als eine temporäre Ausstellungshalle explizit für Technologie und Wissenschaft neu erbaut.

Um sich Geld für den Lebensunterhalt zu verdienen, nimmt Jorn Légers Angebot für die Mitarbeit an Wandgestaltungen auf der Weltausstellung an und arbeitet dabei auch für Charlotte Perriand und Le Corbusier. Insbesondere die Erfahrung mit Le Corbusier und seine Mitarbeit am *Pavillon des Temps Nouveaux* wecken sein Interesse am Zusammenspiel von Kunst und Architektur in der modernen, industrialisierten Gesellschaft und hatten nachhaltigen Einfluss auf seinen Architekturbegriff. Dieser Zusammenhang soll daher in den folgenden Kapiteln ausführlich behandelt werden.

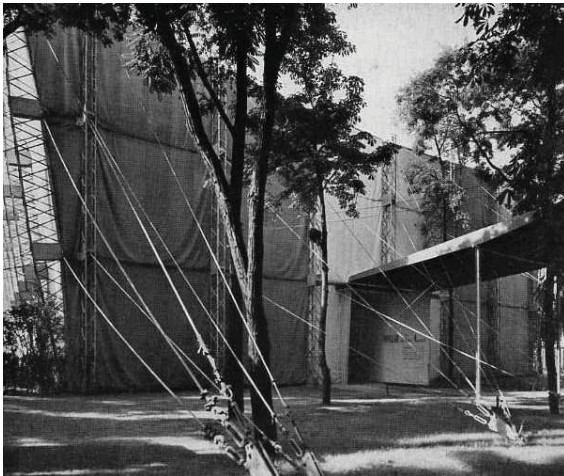
1.6 Die Mitarbeit an Wandgestaltungen auf der Weltausstellung
 Bereits während der Ausbildung in Silkeborg in den Jahren 1935 und 1936 interessierte sich Jorn für die Wandmalerei und gestaltete die Wände des Turnsaales des Lehrerseminars für Feste und Theateraufführungen. Troels Andersen⁷² sieht diese Arbeiten durch den mexikanischen Künstler und aktiven Kommunisten Diego Rivera⁷³ inspiriert, dessen Werk Jorn seit 1933 aus Büchern kannte.⁷⁴ Die Motivwahl sowie die zugehörigen Textpassagen zeugen von Jorns politischer Motivation bei diesen Arbeiten, die er in einem Brief an einen Freund wie folgt darlegt: „Es gibt zwei Arten proletarischer oder sozialer Kunst. Das sind Wandgestaltungen in öffentlichen Gebäuden und reproduzierbare Kunst. Im Moment mache ich die letztere, Zeichnungen, Radierungen etc., aber ich bin davon überzeugt, dass große dekorative Arbeiten mir mehr entsprechen als das womit ich mich im Moment beschäftige.“⁷⁵

Tatsächlich wird sich das Thema Wandgestaltung⁷⁶ in den folgenden Jahren wie ein roter Faden durch Jorns Werk ziehen. Die politische Dimension seiner frühen Wandarbeiten wird dabei um eine Vielzahl weiterer Komponenten, insbesondere um räumlich-architektonische Aspekte, bereichert. Rückblickend beschreibt er seine Erfahrungen auf der Weltausstellung so: „[...] und dann kamen die Arbeiten für Léger und Le Corbusier. Es war eine harte Zeit, aber eine der glücklichsten meines Lebens, etwas Wunderbares, das mir niemals entrissen werden kann.“⁷⁷ Was Jorns Erkundungen auf dem Gebiet der Architektur während seiner Pariser Zeit anbelangt, war tatsächlich das Zusammentreffen mit Le Corbusier und die Mitarbeit an dessen Pavillon von zentraler Bedeutung. Nach seiner Rückkehr schildert er seine Faszination in zwei Artikeln, die er in der dänischen Presse veröffentlicht, in „Neue Malerei, neue Architektur“⁷⁸ und in „Von Angesicht zu Angesicht“.⁷⁹ Dabei spricht er von Le Corbusier und Léger als denjenigen, mit denen er seine wunderbarsten Erlebnisse verbinde und denen er deshalb unendlich viel schulde.⁸⁰

Ein wichtiges, überaus prestigeträchtiges Wandbild war „Le Transport des Forces“ für das *Palais de la Découverte*, das als kollektives Projekt von Pierre Wemaëre⁸¹, Elie Grekoff⁸² und Asger Jorn unter der Regie von Léger ausgeführt wurde. (Abb. 28) Das Bild zeigt eine Mischung aus abstrakten und gegenständlichen Motiven, die auf eine 4,90 Meter hohe und 8,70 Meter breite Leinwand gemalt waren. Das zugrunde liegende Thema des Bildes ist die Entstehung von elektrischer Energie durch Wasserkraft. In der Mitte der Leinwand dominiert entsprechend ein

großer Wasserfall, der diagonal über die Leinwand reicht und einen regelmäßigen Regenbogen erzeugt. An den beiden Seitenrändern wird das Bild durch nach oben laufende Strukturen begrenzt, die aus industriellen Elementen gebaute Gebilde in Erinnerung rufen. In der Darstellung des Zusammenwirkens der natürlichen und industriellen Elemente vermittelt das Bild jene Kraft, Bewegung, Stärke und Hoffnung, die in einem solchen Aufeinandertreffen liegt. Auf diese Weise sollten die jüngsten Erkenntnisse von Wissenschaft und Technik im Zusammenwirken mit der Natur einer breiten Masse anschaulich näher gebracht werden. Zwischen maschinenartigen Strukturen an beiden Rändern des Bildes suggeriert die Darstellung der vier Elemente Feuer und Erde, unten links, Wasser in der Mitte sowie der Luft als Himmel im Hintergrund eine Übertragung antiker Bildinhalte in die Moderne. Romy Golan sieht in dieser Arbeit eine direkte Beziehung zu den im Musée des Monuments Français präsentierten französischen, mittelalterlichen Wandmalereien, indem sie beispielsweise auf Parallelen in der Farbgebung zu den religiösen Darstellungen hinweist.⁸³ Die Wertschätzung von moderner Technologie und Wissenschaft sowie die Referenz an eine nicht klassische, in diesem Fall mittelalterliche Tradition, sind die tragenden Elemente nicht nur seiner eigenen Malerei, sondern auch seiner kunsttheoretischen Reflexionen.





Eine weitere Wandarbeit, an der Jorn während der Weltausstellung mitwirkte, befand sich im "Agriculture Pavillon", direkt neben Le Corbusiers *Temps Nouveaux Pavillon* im Arbeiterklassenviertel Porte Maillot. (Abb. 29) Charlotte Perriand und Fernand Léger entwickelten hier zusammen eine Freiluftinstallation aus 18 großformatigen Photomontagen. Verschiedene Ikonen sowohl des ländlichen als auch des industriellen Frankreichs sowie die friedliche Koexistenz von Alt und Neu bilden dabei die thematischen Schwerpunkte.⁸⁴ (Abb. 30, 31) Dargestellt ist einerseits Frankreichs reiches ländliches Erbe, andererseits wird die Notwendigkeit einer Erneuerung des Landes durch Ökonomie- und Sozialreformen betont. Eine der Tafeln zeigt beispielsweise Motive aus der Natur und der ländlichen Tradition Frankreichs und verweist gleichzeitig, durch einen Stahlfachwerk-Pylon auf der linken Bildseite im Hintergrund, auf die Existenz einer industriellen Kultur. (Abb. 32) Weitere Bildmotive sind Blumen, Wolken, Sonnenbadende sowie drei Figuren in typisch traditioneller bretonischer Kleidung. Die ansonsten technisch-wissenschaftlich besetzten Inhalte der verschiedenen Wandgestaltungen auf der Weltausstellung weichen hier einer Betonung der explizit ländlich-traditionellen, aber dennoch stolzen und gegenwartsbezogenen Kultur. Die gesamte Ausstellung war kreisförmig auf eine Holzständerkonstruktion im Freien montiert und hatte das Potenzial einer publikumsnahen Ausstellung, bzw. einer Kunst im öffentlichen Raum.

2. Der *Pavillon de Temps Nouveaux*, der Ursprung von Jorns Architekturinteresse

2.1 Die Arbeit am *Pavillon des Temps Nouveaux*

Jorns Beitrag am *Pavillon des Temps Nouveaux* beschränkt sich ausschließlich auf die künstlerische Ausgestaltung im Inneren. Er fertigt eine großformatige, montageartige Wandgestaltung aus Photographie und Malerei mit dem Titel „Travailler“, auf der die unterschiedlichen Elemente der zeitgenössischen Stadt dargestellt sind. Außerdem überträgt er zwei Kinderzeichnungen, die die Stadt der Gegenwart in chaotischer Manier porträtieren, auf große Wandflächen. (Abb. 33) Mehr noch als die künstlerische Ausgestaltung im Inneren hinterlässt jedoch das Pavillon-Gebäude selbst einen nachhaltigen Eindruck auf Jorn. Noch sieben Jahre nach seiner Mitarbeit beschreibt er dieses Bauwerk in beinahe orgiastischer Manier und spricht „von einem Rausch der Freude“⁸⁵ oder der „[...] Intensität des Erlebnisses [...]“, womit ich die Erschaffung des größten Zeltes der Welt in mich einsaugte“⁸⁶. Und auch die rhetorische Frage: „Ist das eine Prophezeiung eines Sehers über die Wege der Menschen und das reelleste, was über Architektur im letzten und diesem Jahrhundert gesagt wurde?“⁸⁷, zeugt von seiner großen Faszination für den Pavillon, der deshalb im Folgenden ausführlich beschrieben werden soll.



linke Seite, Abb. 29 Pavillon des Temps Nouveaux,
Detailansicht

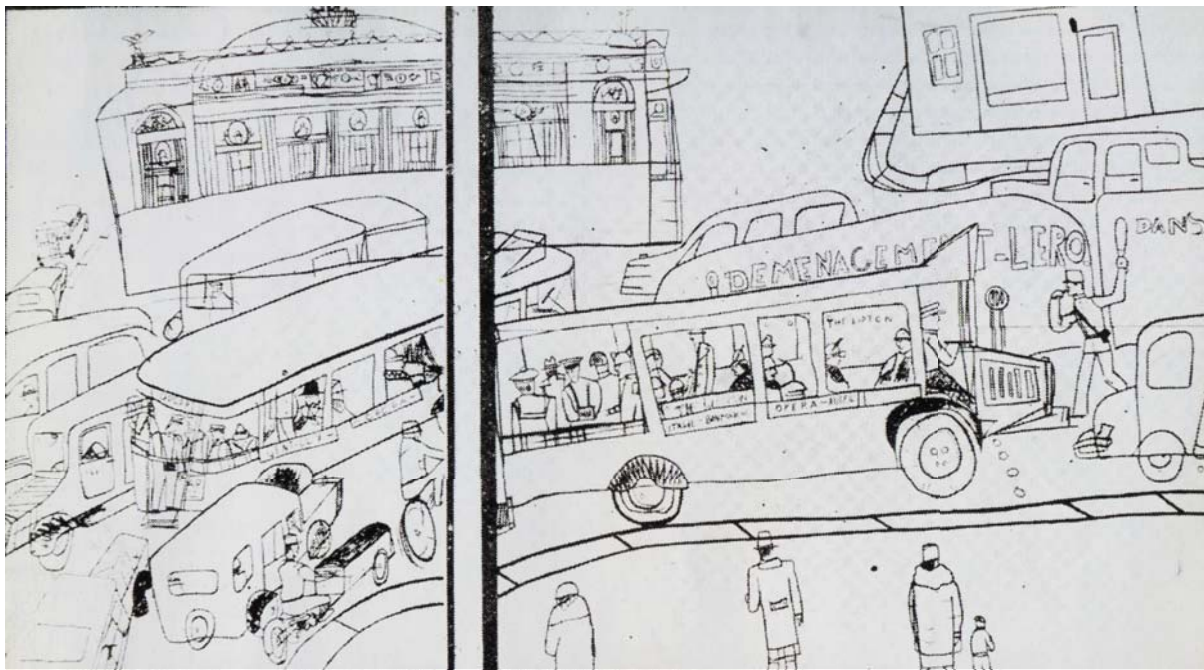
Abb. 30 Installation, Perriand, 1937

Abb. 31 Installation Photomontage, Perriand, 1937

rechte Seite obere Abbildung, Abb. 32 Photomontage Detail,
Perriand, 1937

untere Abbildung, Abb. 33 Wanddekoration

Kinderzeichnung, in Le Corbusiers Pavillon des Temps Nouveaux,
Weltausstellung Paris, 1937



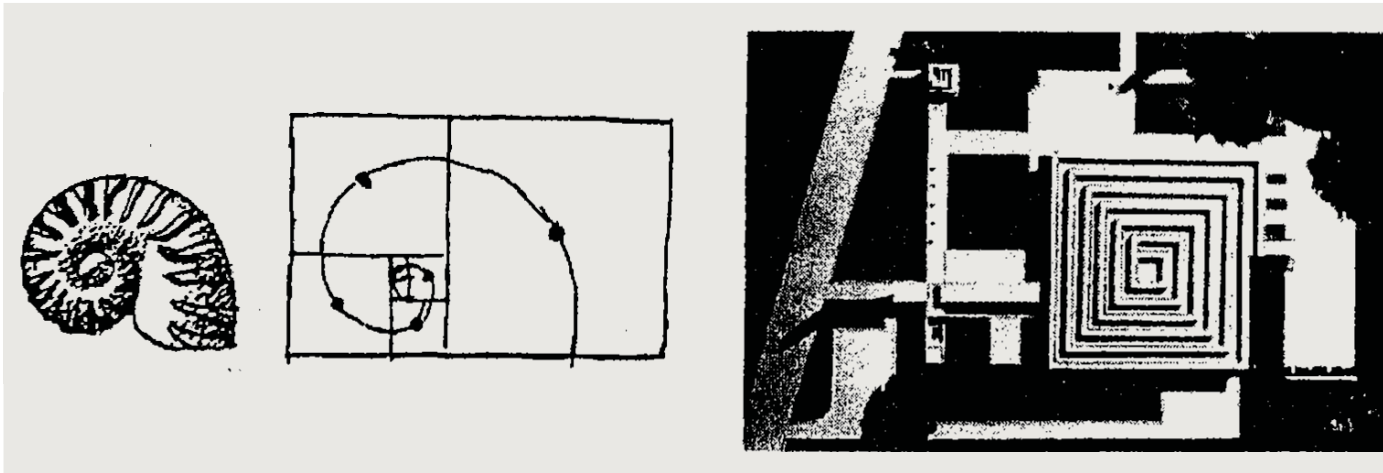


Abb. 34 Musée à croissance illimitée,
Le Corbusier, 1929/39

2.2 Le Corbusiers Rolle im Vorfeld der Ausstellung

Zwischen 1932 und 1937 entwickelt Le Corbusier insgesamt sieben Projekte für die Weltausstellung – darunter die Planung für die gesamte Ausstellung im *Bois de Vincennes*, zwei Entwürfe für ein gigantisches Wohnbauprojekt und eine Planung für ein kleineres Apartmentgebäude. Die drei weiteren Entwürfe waren für einen Museumsbau vorgesehen, realisiert davon wurde aber letztlich nur der *Pavillon des Temps Nouveaux*.

Die Ausstellungsveranstalter wollten sich mit dem charismatischen Architekten, der für Radikalität, Innovation und Experimentalität steht, selbst in Szene setzen. Im Gegenzug dazu wusste Le Corbusier seine Architektur in den Dienst der Propaganda der linken Regierung zu stellen. So wurden von den Organisatoren zunächst alle sieben Projekte unterstützt, indem sie beachtliche Summen an Startgeld in Aussicht stellten. Zudem war Le Corbusier der einzige Architekt, der sich die Zuteilung eines Projektes nicht im Wettbewerb erkämpfen musste, sondern direkt beauftragt wurde. Trotz dieser Vorschusslorbeeren schlugen die ambitionierten Projekte jedoch fehl, weil sich der Architekt weder an terminliche Absprachen hielt, noch der Abmachung nachkam, entsprechende Kofinanzierungen einzuwerben. Dieses Scheitern, verbunden mit der Enttäuschung darüber, nur einen einzigen, noch dazu vergleichsweise kleinen Pavillon realisieren zu können, wusste Le Corbusier jedoch geschickt zu seinem eigenen Vorteil umzumünzen. Er verbreitete fortan das Gerücht, dass er von den konservativen Lagern des Akademismus verfolgt, ja sogar von der Ausstellung

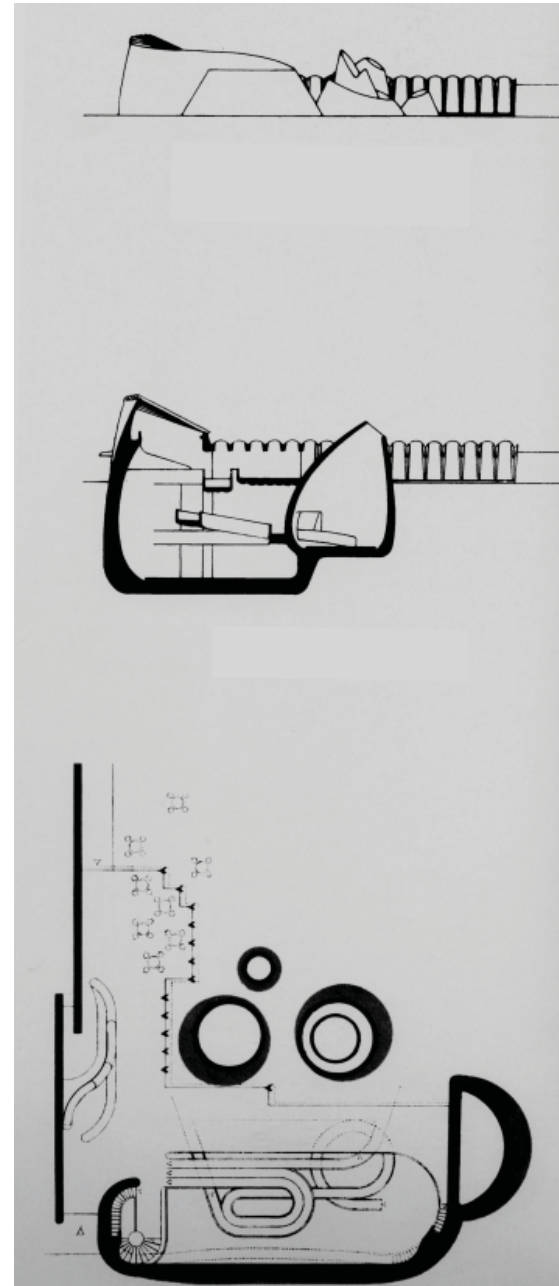
vertrieben und letztendlich persönlich von Léon Blum, dem Präsidenten der neuen Regierung, gerettet wurde.⁸⁸ Dieser Mythos hat maßgeblich zu seinem Ruf als Revolutionär beigetragen und bis heute seine Spuren in der Architekturgeschichte hinterlassen. Auch Jorn trägt dazu bei, wenn er später schreibt: „In der Zwischenzeit versagte das Beurteilungskomitee für Architektur dem *Pavillon des Temps Nouveaux* die Teilnahme, mit der Begründung: ‘Der Pavillon der neuen Zeit war keine Architektur.’ [...] Dabei ist es genau diese Architektur, die ihres Namens nicht würdig war, die einzig wahre Architektur von heute.“⁸⁹

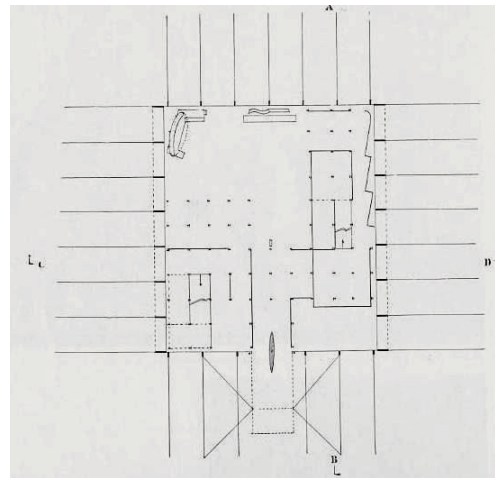
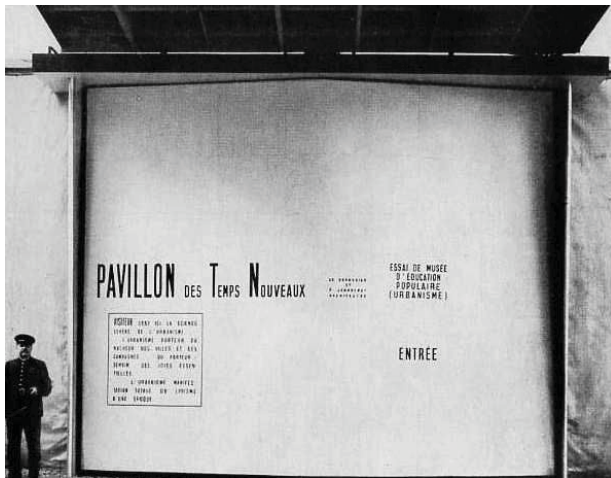
2.3 Die Vorgeschichte des Pavillons

Das Projekt, aus dem letztlich der *Pavillon des Temps Nouveaux* hervorgeht, war ein Museum für moderne Kunst, das als rechteckige Glasspirale konzipiert war. Das Projekt folgt offensichtlich zwei früheren Museumsentwürfen Le Corbusiers, dem *Musée à croissance illimitée* und dem *Mundaneum*⁹⁰. (Abb. 34) Ersteres ist in seiner Reverenz an ein Schneckenhaus und die damit verbundene Idee eines endlosen, organischen Wachstums als eine Analogie zur Natur zu verstehen. Das zweite war ein Gebäude zur Unterbringung des gesamten Weltwissens. Le Corbusier entwarf dieses Bauwerk ohne Fassade, indem er es von einem inneren Weg heraus als ein Instrument der Visualisierung⁹¹ von Informationen, Ideen und Vorstellungen, entwickelte. Wie sehr Jorn von Le Corbusiers Fähigkeit als Museumsarchitekt überzeugt war und wie wenig er von den Architekten seines Heimatlandes hielt, zeigt sich, als er sieben Jahre später fordert, Le Corbusier ein Museum für moderne dänische Kunst bauen zu lassen.⁹² Über 20 Jahre

Abb. 35 Skizzen Silkeborg Kunstmuseum,
Jørn Utzon, 1961

später betraut er seinen Landsmann Jørn Utzon mit dem Auftrag zum Entwurf eines Museums für seine Sammlung in Silkeborg. Erste Skizzen, die bei einer Besprechung des Künstlers mit dem Architekten entstehen, zeigen die Idee für ein blasenförmiges, um ein Zentrum orientiertes Gebäude, das sich in die Höhe entwickelt. (Abb. 35) Der Entwurf erinnert an das *Mundaneum* und im weiteren Verlauf des Projekts offenbaren sich weitere Bezüge zum Werk Le Corbusiers, wie zum Beispiel die Lichtführung oder die *Promenade Architecturale*.



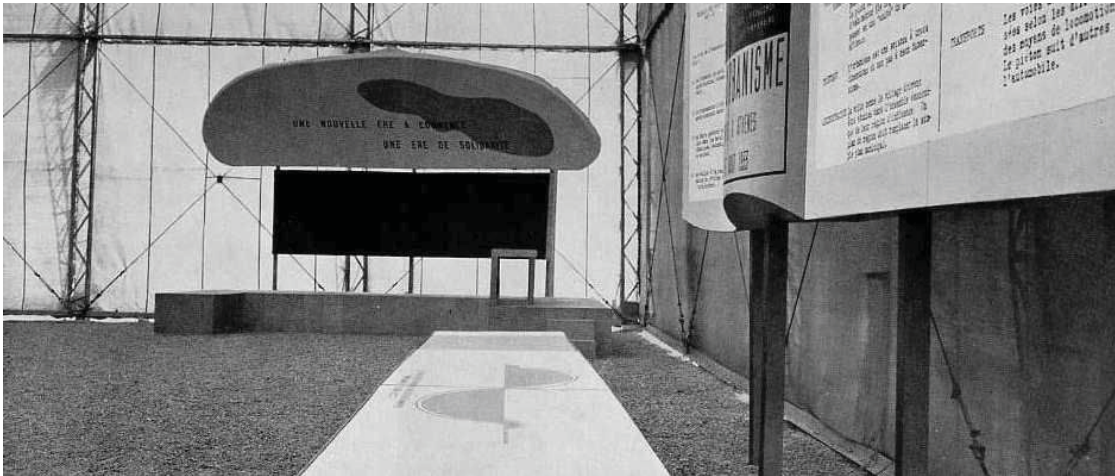


2. 4 Objektbeschreibung

Der unscheinbare Pavillon von Le Corbusier besteht aus einer dreistöckigen, mit Zelttuch bespannten Pylon- und Seilkonstruktion aus Stahl. Unter dem Titel *Musée d'éducation populaire* präsentiert der Architekt hier erstmals die Grundzüge der CIAM-Stadtplanung⁹³ einer breiten Öffentlichkeit. (Abb. 36) Die Grundrissform des äußerlich symmetrischen Bauwerks entspricht der Primärform des Quadrats. (Abb. 37) Ein scheinbar schwebendes, flügelartiges Vordach in der Mitte der Fassade markiert dabei eine gigantische Drehtür, durch die man ins Innere des Gebäudes gelangt. (Abb. 38) Der Innenraum wird durch sein polychromes Farbenspiel⁹⁴ und den dreigeschossigen Installationsraum bestimmt, der durch einen Weg aus Rampen und Plattformen erschlossen wird. (Abb. 39) Auf einer Grundfläche von rund 1200 Quadratmetern erstreckt sich eine Ausstellung mit Fotografien, Malereien, Montagen und Schrifttafeln zu den Themen Städtebau, Plastik und Malerei. Im inneren Kern liegt eine Halle mit 400 Sitzplätzen für Versammlungen, Theatervorstellungen, Konzerte und andere Veranstaltungen. Auf dem Gelände befindet sich außerdem ein kleines Holzbauwerk, in dem die Ausstellungen gefertigt werden. Ferner war ein Eisenbahnwaggon vorgesehen, mit dem der mobile Pavillon an verschiedene, entlegene Orte transportiert werden sollte.

2. 5 Der Pavillon als spirituelles Medium und Propagandainstrument⁹⁵ Die kreuzförmige Platzierung eines Flugmodells im Grundriss sowie eine kanzelartig inszenierte Rednerbühne rufen religiöse Assoziationen hervor.⁹⁶ Ferner erinnert das Holzbauwerk auf dem Gelände an eine mittelalterliche Dombauhütte und verweist damit im Einklang mit den Veranstaltern auf eine Bautradition, in der Künstler, Architekt und Handwerker in einer Person vereint sind und im Glauben an eine höhere Kraft handeln. Auch die Tatsache, dass sich der Besucher auf einem durch eine Rampe vorgegebenen Weg durch die Ausstellung bewegt, erinnert an das religiöse Ritual einer Prozession. Zudem stellt sich Le Corbusier den Pavillon als ein mobiles, nomadisches Museum vor, das mit einem Bahnwaggon nach Vorbild kommunistischer Agitprop-Manier in die ganze Welt hinausgeschickt werden kann. Die im Inneren ausgestellten Projekte eines Freiluftstadions für 300.000 Menschen von 1936, das einen Versammlungsort für die Massen bietet, und sein Konzept für die Restrukturierung der französischen Agrarkultur von 1934, das auf ein kooperatives Modell der Landwirtschaft hinweist, implizieren und manifestieren die politische Agenda der neuen Regierung.⁹⁷



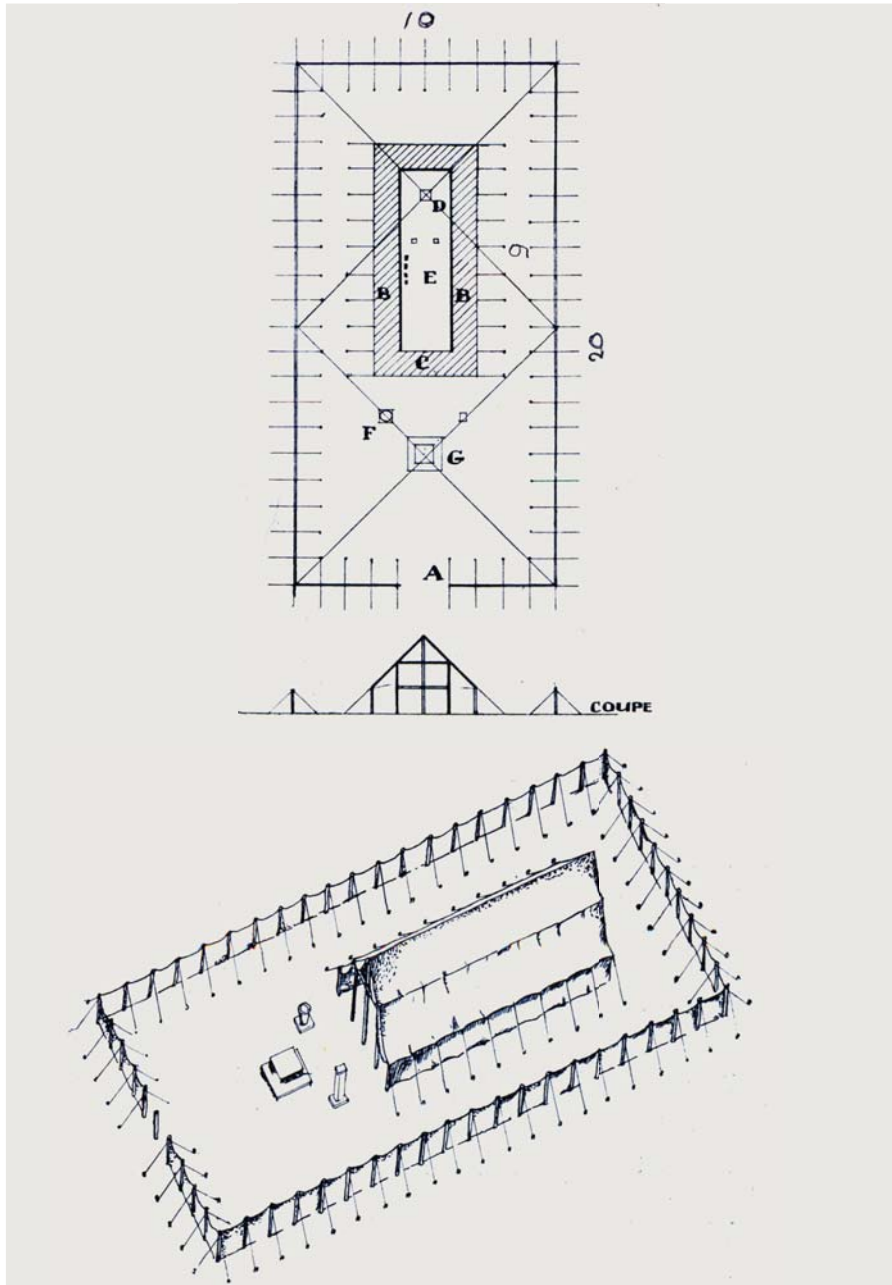


Slogans wie „Une nouvelle ère a commencé [...] une ère de solidarité“, „Le paradoxe c’est la permanence de la notion romaine de propriété“ oder „Tuer l’argent est la condition primordiale d’une mise en ordre du monde actuel“⁹⁸ hat Le Corbusier nicht selbst formuliert, sondern direkt von Parteivertretern übernommen. (Abb. 40) Gleichzeitig verfolgt er mit diesem Bau auch eine didaktische Intention, wenn er dem Besucher seine Ideen auf dem Gebiet von Wohnungsbau und Stadtplanung durch Schlagworte wie „Musée d’éducation populaire (urbanisme)“, „La révolution architecturale accomplie“ oder „Le Pavillon est dédié au peuple pour comprendre“⁹⁹ näher bringt.

Besonders beeindruckt zeigt sich Jorn von der Symbolik der Farbgestaltung: Während die drei Paneele in weiß, rot, blau an der Außenseite als eine Hommage an die französische Tricolore zu verstehen sind, steht das rote Portiko stellvertretend für die Errungenschaften der Volksfront. Das gelbe Dach kann weiter als Ankündigung eines Goldenen Zeitalters gelesen werden. In „Angesicht zu Angesicht“ zitiert Jorn wörtlich Le Corbusiers Aussage „Farbreichtum ist Freude“ und gibt seitenlange Ausführungen über den Wert und die Anwendung von Farbe auf die moderne Architektur. „Der Pavillon der neuen Zeit, ein Unglück der Armut, ein Tempel aus Drahtseil. Wir dachten uns, ihm mittels Farbe Reichtum zu verleihen. [...] Die Wahl der gewaltig kräftigen, ja geradezu rohen Farbe repräsentiert eine gewisse Unverfrorenheit. Das Resultat: Ein Keulenschlag gegen die Besucher, ein Entzücken.“¹⁰⁰ Durch die psychische Wirkung von Farbe auf den Menschen wird sich Jorn erstmals über das Potenzial einer Anwendung der Kunst auf die Architektur bewusst.

2. 6 Die Kombination aus Primitivismus und Hochtechnologie

Le Corbusiers Wahl des Zeltes geht auf Studien des *Temple Primitif* zurück, einem zeltartigen Kultbau mit bespannter palisadenartiger Umwehung, den er bereits 1923 in *Vers une architecture*¹⁰¹ vorstellte.¹⁰² (Abb. 41, 42) In der Folge versucht er, primäre Formen, Kompositionslinien und -elemente von diesem Bauwerk abzuleiten und diese für die zeitgenössische Architektur als universale, allgemeingültige, von Zeit und Stil unabhängige Größe zu definieren. Mit dem Weltausstellungspavillon gelingt ihm erstmals die tatsächliche, bauliche Umsetzung der Idee des Zeltes als Archetypus menschlicher Behausung. Mit diesem Verweis auf das Primitive kritisiert er dabei die aus einer Hochkultur, also aus den Akademien hervorgehende Kunst und Architektur. Gleichzeitig kombiniert er das archaische Zeltmotiv mit der aus der Flugtechnologie entstammenden Konstruktion und artikuliert ferner politisch-spirituelle Inhalte mit Kunst. Womöglich sieht Jorn hier erstmals die Kombination elementarer Werte primitiver Kultur mit moderner Hochtechnologie realisiert?¹⁰³ (Abb. 43, 44)



vorhergehende Seiten links, Abb. 36 Eingang
 Abb. 37 Grundriss
 Abb. 38 Flügelvordach mit Drehtür
 vorhergehende Seiten rechts, Abb. 39 Innenansicht
 linke Seite, Abb. 40 Slogans im Innenraum
 rechte Seite obere Abbildung, Abb. 41 Grundriss
 untere Abbildung, Abb. 42 Axonometrie

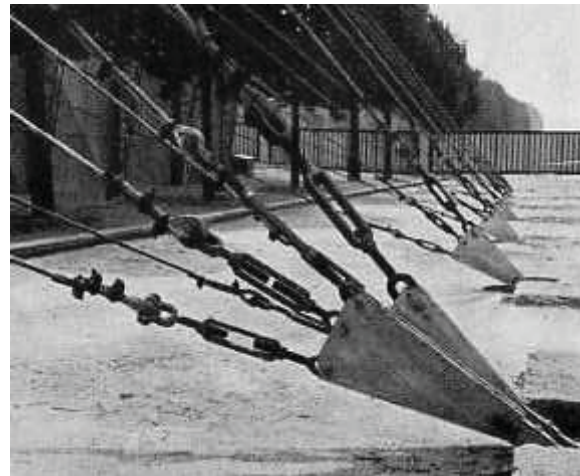


Abb. 43 Detail Pylon-Seilkonstruktion
Abb. 44 Detail Seilabspannung

Der Rückgriff auf das Zelt als ursprüngliche menschliche Behausung und die unverbildete Sichtweise des Kindes kommuniziert sowohl das Elementare als auch das Universelle in Le Corbusiers Konzept für Architektur und Städtebau. Jorn zeigt sich von diesem Ansatz tief beeindruckt: „Es gibt etwas Kindliches in Le Corbusier. Seine weit geöffneten Augen hinter der Brille mit der riesigen Zelluloideinfassung verstärken diesen Eindruck. Doch ist es eher seine Art, etwas zu betrachten. Primitiv wie das Kind in 'Des Kaisers neue Kleider'. Unbefangen von der traditionellen Sichtweise umgreift er den Kern der Sache [...].“¹⁰⁴ Mit dieser unbeholfenen, chaotischen Stadtdarstellung des Kindes zielt er dabei direkt auf die Unzulänglichkeit der bestehenden Stadt und weist gleichzeitig auf die Notwendigkeit einer radikal neuen Städteplanung hin.¹⁰⁵

Beeindruckt von der Verwendung der Kinderzeichnung im Pavillon schreibt Jorn weiter: „Selbst ein so befreites und unmittelbares Produkt [wie Kinderzeichnungen, Anm. d. Verf.] sind darin repräsentiert. Ja, aber warum sind sie da? Sie sind da, um die moderne Architektur zu propagieren. Es sind nicht die besten Kinderzeichnungen, die ausgewählt wurden, aber solche, die am besten für die Sache, die Sache der Architektur, arbeiten“.¹⁰⁶ Jorns Wertschätzung der Kinderzeichnung als Medium künstlerischer Befreiung geht zurück auf Léger: „[...] in school, the children must be given the opportunity to draw. You know that children make wonderful drawings. In America I saw drawings by Russian children that outshone the work of professionals. There is an unparalleled freedom in children's drawings.“¹⁰⁷ Auch Jorns Vorbilder Klee und Kandinsky benutzten die Kinderzeichnung als eine vom akademischen Ballast befreite

künstlerische Ausdrucksform. Die Kinderzeichnung steht stellvertretend für das Ursprüngliche, Nicht-Akademische und das Primitive und wird in den folgenden Jahren zu einem zentralen Gegenstand sowohl in Jorns künstlerischem, als auch in seinem theoretischen Werk.¹⁰⁸ Es wird sich in den folgenden Jahren wie ein roter Faden durch seine Malerei und die Theorie der Gruppe CoBrA, seine Rezeption der architekturtheoretischen Schriften des Schweden Erik Lundberg und seine Aktivitäten rund um das *Bauhaus Imaginiste* ziehen.

2.7 Die architektonische Form als sozialpolitisches Instrument

Le Corbusier wollte mit dem Gebäude die breite Öffentlichkeit von seinen Ideen in der Architektur und der Stadtplanung, vor allem aber im Massenwohnungsbau überzeugen. Dabei wird sich Jorn erstmals der Bedeutung der Stadtplanung als Milieu und Umgebungsrahmen des Menschen bewusst. In einer Zeit politisch-sozialer Unruhen verstand Le Corbusier den *Pavillon des Temps Nouveaux* als ein Mittel zur sozialen Stabilisierung und baute auf die transzendierende Kraft einer Verbindung aus Hochtechnologie, Spiritualität und primärer Form in der Architektur. Die Vorstellung einer ursächlichen Verbindung von Bauen und Gesellschaft und der Glaube, soziale Missstände durch eine neue Architektur beheben zu können, gehen auf folgende Äußerung zurück, die er bereits 1924 in *Vers une architecture* macht: „Le rouage social, profondément perturbé, oscille entre une amélioration d'importance historique ou une catastrophe. L'instinct primordial de tout être vivant est de s'assurer un gîte. Les diverses classes actives de la société n'ont plus de gîte convenable, ni l'ouvrier, ni l'intellectuel.“

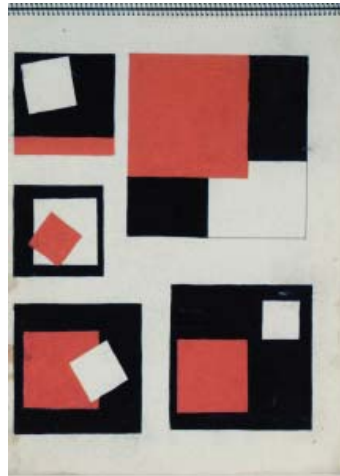
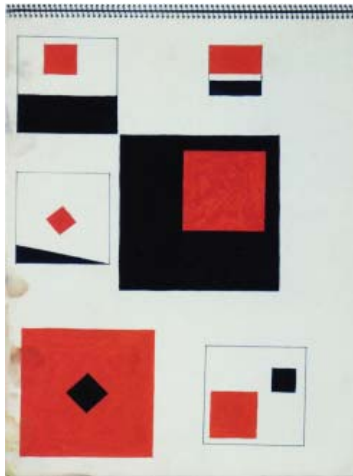


Abb. 45 Skizze, 1938
Abb. 46 Skizze, 1938

C'est une question de bâtiment qui est à la clé de l'équilibre rompu aujourd'hui: architecture ou révolution".¹⁰⁹ Beim *Pavillon des Temps Nouveaux* erfolgt die Vergegenständlichung dieser Idee durch die primäre Form des Quadrats im Grundriss und das klare Volumen des Baukörpers im Aufriss. Le Corbusier hat somit die Gebäudeform zur Kommunikation seiner Ideen oder Vorstellungen instrumentalisiert. Er löst sich mit diesem Gebäude vom modernistischen Paradigma "Form follows Function", indem er eine von Funktion und Inhalt unabhängige äußere Gebäudeform entwickelt, die nicht die inneren Funktionsabläufe reflektiert, sondern ein politisches Programm, eine Idee kommuniziert.¹¹⁰ Die Form des Gebäudes wird damit autonom.¹¹¹

Wie aus Jorns Skizzenheften vom Frühjahr 1938 hervorgeht, beginnt er unmittelbar nach seinem Kontakt mit Le Corbusier mit dem Studium geometrischer Grundformen,¹¹² die sich deutlich von seinen detaillierten Aktstudien oder Stilleben seines Studiums bei Leger unterscheiden. (Abb. 45, 46) In seinen Formstudien beschäftigt er sich mit architektonischen Elementen wie Flächen, Linien und Grundformen und positioniert seine Kompositionselemente mittels eines Rahmens in der Bildfläche. Diese minimalistischen Arbeiten werden durch Überlagerungen, Überschneidungen, Durchdringungen und nicht zuletzt die Farbgebung räumlich. In der Erkenntnis der Autonomie der Form liegt ein wichtiger Anstoß zu Jorns Funktionalismuskritik sowie die Grundlage für seine Theorie einer *Dynamischen Form*, die im letzten Kapitel dieser Arbeit genauer beleuchtet wird.

Le Corbusiers Versprechen einer besseren Zukunft im Augenblick sozialer Instabilität, dem Heraufkommen des Zweiten Weltkrieges und der Machtergreifung durch die Volksfront in Frankreich artikuliert sich nicht zuletzt auch im Namen des Pavillons „Temps Nouveaux“, der Neues, Hoffnungsvolles und Dynamisches impliziert. Auch Jorn wird in den kommenden Jahren wiederholt von der *neuen* Architektur sprechen, er schenkt also Le Corbusiers Versprechen Glauben. Tatsächlich eröffnen sich ihm mit dem *Pavillon des Temps Nouveaux* erste Perspektiven zur Befreiung der Architektur von den Zwängen der Akademie und ihrer Rückführung ins Leben. Le Corbusiers Kombination aus Primitivismus, Hochtechnologie und Kunst wird Jorn als Maxime seines eigenen Architekturbegriffs übernehmen, den er anschließend auch in Dänemark zu etablieren sucht.

3. Das Fazit der Paris-Erfahrung

3.1 Die Kritik am Ergebnis der Weltausstellung

Rückblickend lässt sich feststellen, dass die hohen Erwartungen der Künstler an die Politiker und Organisatoren der Weltausstellung nicht eingelöst wurden. Tatsächlich hatte die Ausstellung sogar auch negative Auswirkungen für die linke Regierung. Der Schrecken des Spanischen Bürgerkrieges wurde zum Beispiel durch Picassos *Guernica* auf der Weltausstellung thematisiert. (Abb. 47) Durch diese offene Konfrontation zweifelten viele Besucher jedoch an der Nichteinmischungspolitik der Volksfrontregierung in diesen Krieg und wandten sich deshalb von ihr ab. Anders als erwartet, war außerdem eine beachtliche Anzahl von Vertretern der akademischen Kunst an der Ausstellung beteiligt, was wiederum die generelle Ausrichtung in Frage stellte und zu Auseinandersetzungen zwischen den Vertretern der verschiedenen Lager führte.¹¹³

Die Enttäuschung über das nicht eingelöste Versprechen, eine Lösung der politisch-sozialen Probleme unter Mithilfe der Künstler zu entwickeln, offenbarte sich nicht zuletzt in der großen Unzufriedenheit der Künstler über das letztlich tatsächlich Realisierte.¹¹⁴ Auch Jorn äußert rückblickend seine Enttäuschung: „Die Weltausstellung von 1937 bedeutete nicht wie Léger behauptet die Wiederherstellung der Verbindung zwischen den drei Kunstarten Architektur, Malerei und Bildhauerei. An dem Tag, an dem unsere Arbeit an seiner Wanddekoration fertig war, gingen wir herum, um uns das ganze

tragische Aufgebot an Wandmalereien anzusehen, das im *Palais des Découverts* versammelt war. Das war eine peinliche Wendung für die Maler. Die hundertfach naturalistischen, halbkubistischen Lösungen der Aufgabe wirkten wie Krüppel in dieser Umgebung von Maschinen und fantastischen wissenschaftlichen Apparaten. Abgesehen von einzelnen abstrakten Malereien und Skulpturen waren es die grafischen statistischen Wandtafeln, die geodätische Karte, Fotografien vom Sternenhimmel und einige plastisch ausgeformte Gedanken und Atome etc., die im Raum lebten. [...] *Von irgendeiner Form von Verbindung zwischen Malerei und Architektur war hier nicht die Rede*, nur einige unheimlich große Malereien in einigen alten Sälen.“¹¹⁵

Für Jorn liegt die Verantwortung für das missglückte Zusammenspiel von Kunst und Architektur eindeutig bei den Künstlern. Sie seien nicht genügend frei und ihre Malerei stehe noch immer in Verbindung mit dem Naturalismus. Sein abschließendes Fazit lautet deshalb vernichtend: „Es ist keine Übertreibung zu behaupten, dass die Wandfotografien [der Architekten] bei der Weltausstellung innen und außen ganze Quadratkilometer bedeckten. Es war der Triumph der Technik über die Kunst. [...] Die Weltausstellung 1937 war nicht der von Léger behauptete erste Prüfstein einer Zusammenarbeit nach 50 Jahren. Nein, es war das letzte wilde Aufblühen der Eigenmacht der Architekten, sich mit einer Aufgabe zu beschäftigen, von der sie keine Ahnung haben.“¹¹⁶





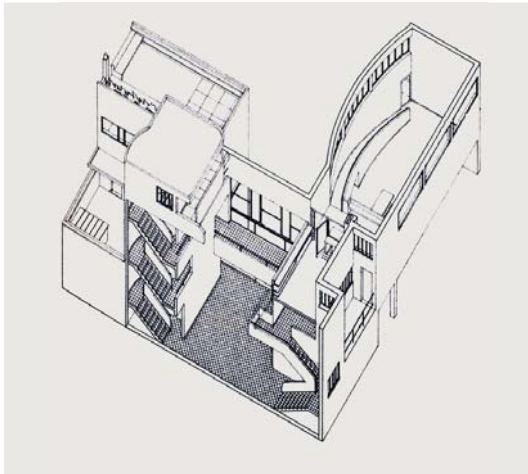
3.2 Der Besuch der Pariser Bauten Le Corbusiers

Während seiner Aufenthalte in Paris besucht Jorn zusammen mit seinen Freunden und Künstlerkollegen Ejler Bille, Guenia Katz Raichman, Pierre Wemaëre und Robert Dahlmann Olsen auch Le Corbusiers Bauten in der Stadt. Seine Eindrücke beim Besuch in der Wohnung des Meisters schildert er so: "Ich war gespannt zu sehen, wie Le Corbusier wohnt. Da ich kein Architekt bin, will ich nicht auf Feinheiten wie drehbare Wände und Treppen ohne Stufen weiter eingehen. Aber der Dachgarten, der sich einfach ins Zimmer fortsetzt, überwältigte mich einfach. Jeder Zentimeter ist ausgenutzt. Man muss nur zwei Schritte aus dem Wohnzimmer gehen, um sich in der siebten Etage auf einen Rasen werfen zu können."¹¹⁷ Jorn ist also zunächst über das Andersartige und Unkonventionelle an Le Corbusiers Architektur verwundert. Was ihn jedoch beinahe schockiert und überwältigt, ist die Möglichkeit eines Naturerlebnisses über den Dächern von Paris durch den Dachgarten. Diese Art der Manipulation von Natur beeindruckt Jorn zutiefst.

Um den nachhaltigen Einfluss von Le Corbusier auf Jorns Architekturbegriff aufzuzeigen, will ich zunächst die Position des Architekten zum Zeitpunkt von Jorns Aufenthalt in Paris näher beleuchten. Im Jahr 1938 präsentiert sich Le Corbusier mit einer großen Ausstellung seiner Malerei im Kunsthaus Zürich erstmals einer breiten Öffentlichkeit als Künstler. Die vorherige Geheimhaltung seiner malerischen Tätigkeit, die in den ersten drei Bänden seines *Oeuvre Complète*¹¹⁸ nicht ansatzweise erwähnt wird, deutet auf eine Tabuisierung dieser künstlerischen Aktivitäten hin. Zu dem Zeitpunkt, als der erst 22-jährige Jorn

mit Le Corbusier in Kontakt kommt, wird sich der Architekt jedoch zunehmend der Bedeutung und des Potenzials seiner bis dahin verdrängten künstlerischen Neigung bewusst und bekennt sich nun auch öffentlich dazu. Die Parallele zu Jorn ist offensichtlich: Auch der fühlt bereits als Kind und während seiner Lehrerausbildung eine starke Neigung zur Kunst. Aber erst seine Erfahrungen mit der Pariser Bohème bestärken ihn in der Anerkennung seiner Berufung zum Künstler.

Lewis Mumford beschreibt Kunst und Architektur bei Le Corbusier als zwei komplementäre Pole. Seine Kunst charakterisiert er dabei als gefühlsreich, wild und animalisch, also genau mit den entgegengesetzten Eigenschaften, die seine Architektur aus jener Zeit ausmachen.¹¹⁹ Der Schweizer Kunsthistoriker Stanislaus von Moos weist in diesem Zusammenhang am Beispiel des *Pavillon Suisse* der *Cité Universitaire* von 1933 nach, wie dieser animalische Zug seiner Malerei nun auch in der Architektur seine Spuren hinterlässt, nämlich durch dicke, knochenförmige Pilotis, durch eine geschwungene Natursteinwand sowie durch die Verwendung von Material in beinahe rohem, naturbelassenen Zustand. (Abb. 48, 49) Rohes Mauerwerk und unbehandelte Zementplatten der Gebäudefassade kontrastieren dabei mit photographisch vergrößerten biologischen Mikroaufnahmen, welche die Wände im Inneren bekleiden. (Abb. 50) All dies steht in starkem Kontrast zu den glattgeputzten Fassaden seiner Villen der 1920er Jahre. Und auch die Farbgebung ändert sich, von den zarten, eleganten Pudertönen der *Villa La Roche* beispielsweise hin zu den ausdrucksstarken, leuchtenden Farben beim *Pavillon Suisse*, die an die Volkskunst oder an Kinderzeichnungen erinnern. Mit dieser



linke Seite, Abb. 48 Ansicht
 Abb. 49 Natursteinwand
 Abb. 50 Wandgestaltung Innenraum
 rechte Seite, Abb. 51 Axonometrie
 Abb. 52 Innenraum

Reverenz an den Primitivismus in der Architektur und die Hochtechnologie in der Kunst erzielt Le Corbusier eine starke, kontrastierende, beinahe schockierende Wirkung. Tatsächlich markiert der *Pavillon Suisse* rückblickend betrachtet einen Wendepunkt in Le Corbusiers Werk zwischen früherer Technikverehrung und der darauf folgenden "Reaction Poétique".

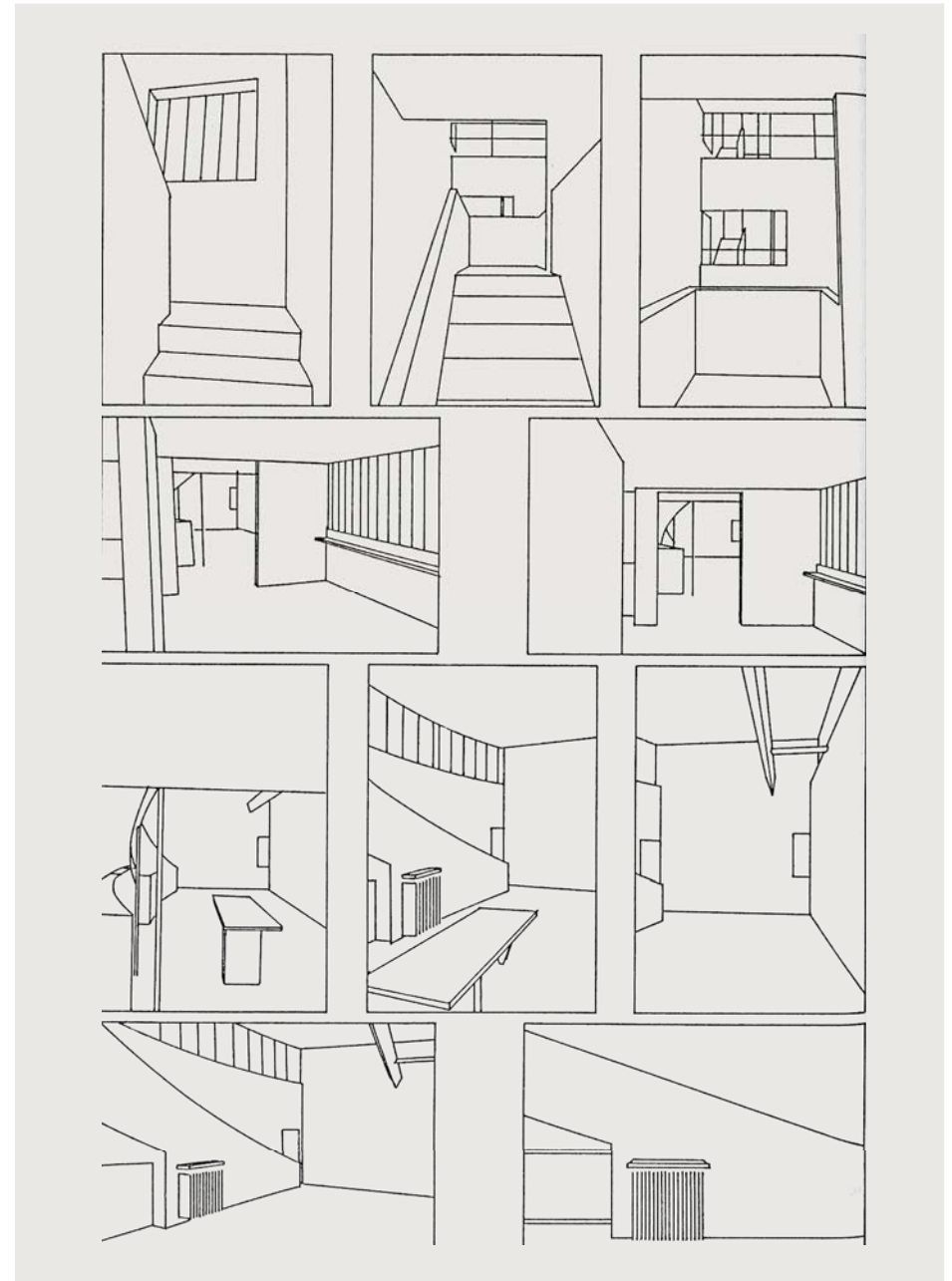
Bezeichnenderweise ist es gerade der *Pavillon Suisse*, der Jorn besonders beeindruckt und den er einige Jahre später als Musterbeispiel anführen wird:
¹²⁰ "Man kann in diesem Zusammenhang nur an Le Corbusiers schweizerisches Studentenhaus in Paris erinnern, mit dem verglichen alle übrigen Studentenhäuser eine architektonische Floskel sind. Wie imitierte Renaissancemöbel sind sie lediglich Stützpunkte für die Fantasie der Menschen. Wir leben in einer Surrogatzeit, auch wenn die echte Ware hin und wieder verborgen wird. Ich kenne einen Maler, der zu den Indianern ging, als er über dreißig Jahre alt war, um von ihnen zu lernen, weil er sich darüber im Klaren war, dass es ihm in diesem Punkt in seiner Entwicklung an etwas mangelte."¹²¹ Ganz direkt weist Jorn damit auf das Fehlen der unmittelbaren sinnlichen Erfahrbarkeit in der von Vernunft und Technik bestimmten modernen Architektur hin und beschwört den Glauben an die Wiederentdeckung dieser verlorenen Qualität im Primitivismus.

Ein weiterer Bau, der Jorn nachhaltig beeindruckt, ist Le Corbusiers *Villa La Roche-Jeanneret*. Das L-förmige Gebäude wurde 1923 als Wohnhaus für Le Corbusiers Bruder und als Ausstellungsraum für den Bankier und Kunstsammler Raoul La Roche gebaut. Es besteht aus zwei Teilen, einem kompakten

rechteckigen Volumen für die Wohnräume beider Parteien und einem geschwungenen Volumen für die Kunstsammlung La Roches. Beide Teile sind durch einen dreistöckigen Erschließungsraum, der zugleich zur Ausstellung dient, miteinander verbunden. (Abb. 51, 52) Warum sich Jorn gerade für dieses Gebäude begeistert, liegt auf der Hand: Entsprechend der Auftragsbeschreibung von La Roche, ihm einen Bau für seine Kunstsammlung zu errichten, konnte sich Le Corbusier hier ganz einer gegenseitigen Befruchtung der beiden Disziplinen Architektur und Kunst hingeben. Diese offensichtlichen Bezüge zeigen sich nicht zuletzt in den Analogien zwischen dem Gebäudegrundriss und Le Corbusiers Ölmalereien sowie in der ungewöhnlichen Farbgestaltung des Gebäudes selbst.¹²² (Abb. 53, 54) Die weitverbreitete Anekdote über La Roches erste Reaktion auf das Gebäude illustriert diese Behauptung lebhaft: "Remember the origin of my undertaking: 'La Roche, when one owns a superb collection of art as yours, one must built a house which is worthy of it.' And my answer: 'Very well, Jeanneret, built me that house.' But what has happened? The house once finished was so beautiful that when I saw it, I cried out to myself: 'It is almost a crime to put paintings in it.' I put them in anyway. Could I have done anything but? Do I not have certain obligations to my painters, of whom you are one, by the way? I ordered a 'framework for my collection.' You made a 'poem of walls.' Which of the two of us has been the most to blame?"¹²³ Und auch Jorn ist begeistert. Die vollendete Verschmelzung von Architektur und Kunst und der poetische Charakter des Gebäudes haben einen nachhaltigen Einfluss auf seinen eigenen Begriff der Architektur.

Abb. 55 Promenade Architecturale

Ferner hat Le Corbusier bei diesem Gebäude die Idee einer *Promenade Architecturale* realisiert und damit seine Vorstellung einer Betrachtung von Architektur und Kunst in Bewegung umgesetzt. Der Besucher schreitet auf einer Rampe durch das Haus und verweilt auf Balkonen, von denen aus sich interessante Perspektiven in das Gebäude selbst sowie die darin präsentierte Kunst eröffnen. Elisabeth Blum schreibt in ihrer Dissertation über Le Corbusiers Wege: "Für Le Corbusier ist das grundlegende Gesetz oder Kriterium allen Lebens – alles Lebendigen überhaupt – Bewegung. Bewegung bedeutet für ihn aktiv sein im umfassenden Sinne, sowohl auf physischer als auch auf psychischer und geistiger Ebene."¹²⁴ (Abb. 55) Darin enthalten ist eine Kritik an den sternförmigen, axial ausgerichteten Grundrissen der Beaux-Arts-Tradition, die Le Corbusier lediglich als Formübungen auf Papier entlarvt, die sich dem Betrachter in gebauter Form so nie erschließen. Diese Erkenntnis, dass sich alles Lebendige bewegt und folglich Kunst und Architektur auch in ständiger Bewegung wahrgenommen wird, bildet eine wichtige Grundlage für Jorns Begriff einer *Architecture Sauvage*, wie im Kapitel V dieser Arbeit weiter erklärt wird.



3.3 Die neuen Perspektiven

Jorn betitelt einen seiner ersten Artikel in der dänischen Presse unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Paris mit der Überschrift: „Neue Malerei, neue Architektur. Fernand Léger und Le Corbusier.“¹²⁵ Wenn er dabei von einer *neuen* Kunst und Architektur spricht, dann offenbart er damit, dass die maßgeblichen Impulse für den Wandel seines Kunst- bzw. Architekturbegriffs, ja seiner gesamten Weltanschauung vielleicht, bei diesen beiden Künstlern, bzw. deren Arbeiten und Theorien¹²⁶ liegen. Offensichtlich haben die Erlebnisse in Paris ihm völlig neue Perspektiven eröffnet, insbesondere im Hinblick auf das Zusammenspiel von Kunst und Architektur. Seine Auseinandersetzung mit Léger führt ihn schließlich zur Abkehr von einem klassischen, bürgerlichen Kulturbegriff zugunsten einer Wertschätzung primitivistischer Kultur. Statt des *Museums als Tempel der Hochkultur* wird folglich die *Architektur als Bühne des Alltagslebens* zu seinem neuen Wirkungsfeld. Gleichzeitig zeigen die Surrealisten dem jungen Marxisten die Möglichkeit einer Revolution mit der Kunst als Waffe und dem Alltagsleben als Schlachtfeld. Seine Erfahrungen auf der Weltausstellung haben zudem sein Interesse an einer Synthese der Künste geweckt. Die Arbeit an der Wandgestaltung sowie die dabei praktizierte Kooperative als künstlerischer Arbeitsform werden sich in den folgenden Jahren wie ein roter Faden durch sein Werk ziehen.

Léger und Le Corbusier begeistern Jorn erstmals für das Potenzial, das in der Verbindung moderner Technik und Kunst liegt. Am Beispiel des *Pavillon des Temps Nouveaux* erfährt er, wie sich Architektur als Kommunikationsmedium und Form als Mittel zur sozialen Stabilisierung einsetzen lassen. Ferner begreift er durch seine Auseinandersetzung mit Le Corbusier die Komponenten Bewegung und Veränderlichkeit als Grundzustand menschlichen Daseins. In einem Interview unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Paris betrachtet Jorn das Vorhaben einer Synthese der Künste, wie er es als Forderung auf der Weltausstellung erfahren hat, jedoch vorerst als gescheitert. Dennoch glaubt er an die Idee an sich und bekräftigt, sie weiterverfolgen und unter den Architekten seines Heimatlandes verbreiten zu wollen.¹²⁷ Sein Selbstbewusstsein ist dabei deutlich gestärkt, wie die folgende Passage aus einem Brief zeigt, den er unmittelbar nach seiner Rückkehr an einen französischen Atelierkollegen bei Léger schreibt: „Wir sind jung, gleichwohl denken wir ernsthaft nach und haben etwas zu sagen. Und das ist das Wichtigste. Léger und Picasso warteten als sie jung waren auch nicht, bis sie große Meister waren.“¹²⁸

- 1 Jorn in einem Brief an Richard Mortensen, Paris, 1938, zitiert nach Troels Andersen (2001): S. 51.
- 2 Sven Nommensen zeigt eine Reihe skandinavischer Künstler auf, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach Paris gehen und behauptet, dass ein Parisaufenthalt in diesen Kreisen praktisch als unabdingbarer Teil des künstlerischen Werdegangs angesehen wurde. Vgl. hierzu „Paris und der Norden“, in: Sven Nommensen: Asger Jorn. Das Frühwerk und die spontane Methode der malerischen Entfaltung, Tenea, Berlin, 2002, S. 90f.
- 3 „Arkitekt Asger Jørgensen, der har opholdt [...]“ in: „Frankrik og dets Befolkning under Folkefronten“, Arbejderbladet, Silkeborg, 19. November 1937.
- 4 Vgl. Sven Nommensen: Asger Jorn. Das Frühwerk und die spontane Methode der malerischen Entfaltung, 2002, S. 27.
- 5 Vgl. Sarah Wilson: „1937. Probleme der Malerei am Rande der Weltausstellung“, in: Paris-Paris, 1937-1957, Katalog zur Ausstellung im Centre National d'Art et de Culture George Pompidou, Paris, 1981, Prestel Verlag München, 1981, S. 42.
- 6 Leger hat dieses Atelier als anti-akademische Ausbildungsstätte, die er zeitweise auch unter dem Namen „Académie moderne“ betrieb, zusammen mit Ozenfant 1924 gegründet.
- 7 Vgl. Simon Willmoth: „Léger in America“, in: Katalog zur Ausstellung: Fernand Léger. The Later Years, Staatsgalerie Stuttgart, 1988, S. 44. „The social role of mural painting was an issue very current in America in the 1930s. The influence of the mural movement which emerged in Mexico after the Revolution of 1910 and the social despair that the Depression engendered both served to orientate American artists toward this issue. Moreover government support of artists under the “New Deal” program dramatically increased the amount of mural painting executed in America after December 1933. [...] In the United States, he repeatedly described himself as a mural painter and he was associated with many mural projects in that country between 1931 and 1952, when the murals he designed for the United Nations Building were executed by Bruce Geogly.“
- 8 Vorlesung über Le Corbusier in Berlin, (1920); Wandmalerei „Le Balustre“ des Esprit Nouveau Pavillon, (1925); Lehre gemeinsam mit Le Corbusier und Ozenfant an der Academie Moderne, (1929), Paris; gemeinsame Reise mit Le Corbusier nach Griechenland, Besuch 4. CIAM-Kongress in Athen. Außerdem gelten Léger, Le Corbusier und Ozenfant als die Protagonisten des Purismus, (1933).
- 9 Amédée Ozenfant (1896-1966), französischer Maler, der zusammen mit Le Corbusier den Purismus begründete und die Zeitschrift „Esprit Nouveau“ herausgab.
- 10 Asger Jorn: „Asger Jorn om sig selv“ (Asger Jorn über sich selbst), in: Kunst, Nr. 1, 1953, S. 8 f.
- 11 In der Regel wurden Tusche oder Bleistiftzeichnungen von Stilleben als Vorstudien gemacht, die dann in mehreren Zwischenschritten in Ölmalereien übertragen werden.
- 12 Tatsächlich gibt es eine längere Tradition dänischer Studenten in Légers Atelier und deshalb schätzt er die „nordische Kreativität“ sowie die skandinavische Mentalität und betrachtet den Norden als einen bewundernswerten Teil des Westens. [...] Mit beinahe mit rudbeckianischer Überzeugung behauptete er die kreative und künstlerische Überlegenheit des nordeuropäischen Volks gegenüber den Südeuropäern. Andererseits [...] steht er einer solchen Expressivität [...] kritisch gegenüber. Er zieht es vor, an den Vorstellungen der klassischen Ästhetik festzuhalten.“ Vgl. Sven Nommensen, 2002, S. 32.
- 13 Vgl. dazu Jorns abstrakte Experimente Gouache Fixativspritze sowie die Herstellung von Buchumschlägen, in Paris 1937 in: Troels Andersen (2001): S. 43 f.
- 14 Asger Jorn in Silkeborg – Die Sammlung eines Künstlers, Katalog zu der Ausstellung in der Kunsthalle Bern, 1981
Asger Jorn in einem Brief an F.C. Boldsen, Herbst 1952, veröffentlicht in: Asger Jorn in Silkeborg – Die Sammlung eines Künstlers, Katalog zu der Ausstellung in der Kunsthalle Bern, 1981, S. 10.
- 15 „L'Academie Fernand Leger“, unveröffentlichter Text, verfasst in Albisola, wahrsch. 1956-57, Archiv Silkeborg.
- 16 „Nyt maleri, ny arkitektur.“, (1938), S. 3 f.
- 17 Der Schwerpunkt liegt dabei neben der Ablehnung der Klassik zugunsten primitivistischer Kulturen vor allem in der Anwendung der Farbe in der modernen Architektur, vgl. hierzu: „The Wall, the Architect, the Painter“ (1933), „The New Realism“ (1935) und „The New Realism Goes On“ (1937), „Color in the World“ (1938), „Modern Architecture and Color“ (1946), „A New Space in Architecture“ (1949), „Mural Painting and Easel Painting“ (1950)“ in: Fry, Edward F. (Hrsg.): The Documents of 20th-Century Art, Functions of Painting, Fernand Léger, Thames and Hudson. London, 1973.
- 18 Roberto Sebastian Antonio Matta Echaurren (1911-2002), genannt Matta. Nachdem er 1937 sich von der Architektur abwendet und der surrealistischen Bewegung anschliesst, steht er in enger Beziehung mit Breton. Interessanterweise bezeichnet sich Matta später, in einem Interview aus dem Jahr 1985, wieder als Architekt: „Jeg er arkitekt, og jeg ved intet om malerkunst; jeg er bare interessert i billedsprog.“ (Übers. D. Verf.: „Ich bin Architekt und ich weiß nichts von Malerei; ich bin nur in der Bildsprache interessiert.“ Aus: Jørgen Aagerup: Asger Jorn – som vi husker ham, Galerie Moderne, Silkeborg, 1986, S. 189.
- 19 In Dänemark bereits schloss sich Jorn in den frühen 30er Jahren der den Surrealisten nahe stehenden Gruppe „Linien“ an, mit der er 1937 zusammen unter dem Titel: „Post-Expressionismus-Abstrakte Kunst-Surrealismus“ ausstellte.
- 20 Paul Eluard, (1924-2006), französischer Poet und Kunstkritiker, Mitglied der Gruppe CoBrA.
- 21 André Breton, (1896-1966), französischer Schriftsteller, Dichter und Theoretiker des Surrealismus.
- 22 Salvador Dalí, bürgerlicher Name: Salvador Felipe Jacinto Dalí i Domènech, Marqués de Púbol, (1904-1989), spanischer Maler, Bildhauer, Hauptvertreter des Surrealismus.
- 23 Tristan Tzara, bürgerlicher Name: Samuel Rosenstock, (1896-1903), rumänischer Schriftsteller, Hauptvertreter von Dada.
- 24 Französischer Schriftsteller, Regisseur, Maler, (1889-1963)
- 25 Jean Cocteau, bürgerlicher Name: Wilhelm Albert Włodzimierz Apolinary de W -Kostrowicki, (1880-1918), polnisch französischer Poet.
- 26 Apollinaire, bürgerlicher Name: Raymond Valentin Muller, (1919-2003), französischer Schriftsteller und Verleger. Mit ihm macht Jorn Ende der 60er Jahre ein interessantes Buchprojekt: Noel Arnaud und Asger Jorn: La langue verte et la cuite. Etude gastrophonique sur la marmythologie musiculinaire. Jean-Jaques Pauvert Editeur, Paris, 1968. Dieses Buch ist als eine Parodie auf Claude Levi Strauss Forschungen über Mythensysteme, insbesondere, „Mythologiques I. Le cru et le cuit.“, (1964) zu verstehen.
- 27 Jean-Paul Sartre, (1905-1980), französischer Schriftsteller und Philosoph, Hauptvertreter des Existenzialismus.
- 28 Simone de Beauvoir, (1908-1986), französische Schriftstellerin, Philosophin, Feministin, Hauptvertreterin des Existenzialismus.
- 29 Alberto Giacometti, (1901-1966), Schweizer Bildhauer und Maler.
- 30 Max Ernst, (1891-1976), deutscher Grafiker, Maler und Bildhauer des Surrealismus und Dadaismus.
- 31 Wifredo Lam, (1902-1982), chinesisch-französischer surrealistischer Maler.
- 32 Vgl. Troels Andersen, (2001): S. 50.
- 33 Asger Jorn, zitiert nach Troels Andersen (2001): S. 149.
- 34 Zu Jorn frühen Illsustrationen siehe Andersen (2001), S.29 ff. Für die Arbeiten nach dem ersten Paris-Aufenthalt vgl.: „Der Kommodendieb“ (1937, Abb. Andersen 59), „Das Mädchen im Feuer“ (1938, Abb. Andersen 53) und die „Jadeflöte“, (1940-43, Abb. Andersen 77).
- 35 „Exposition Internationale du Surréalisme“, in der Galerie Beaux Arts, Paris, 1938.
- 36 „Declaration du 27. Janvier 1925“; diese Deklaration ist zitiert in der deutschen Übersetzung, in: Heribert Becker, (Hrsg.): Es brennt! Pamphlete der Surrealisten, Edition Nautilus, Hamburg, 1998, S. 29.
- 37 „Declaration du 27. Janvier 1925“; diese Deklaration ist zitiert in der deutschen Übersetzung, in: Heribert Becker, (Hrsg.): Es brennt! Pamphlete der Surrealisten, Edition Nautilus, Hamburg, 1998, S. 29.
- 38 „Wir sind ganz gewiss Barbaren, da uns eine bestimmte Form von Zivilisation anekelt. Überall dort, wo die westliche Zivilisation herrscht, haben sich alle menschlichen Bindungen aufgelöst, nur die nicht, deren Daseinsberechtigung der eigene Vorteil, die harte

Barzahlung war.“ Louis Aragon, Henri Lefebvre, André Breton, Paul Elouard, Max Ernst, u.a.: „Zuerst und immer die Revolution!“, zitiert in der deutschen Übersetzung, in: Heribert Becker, (Hrsg.): Es brennt! Pamphlete der Surrealisten, Edition Nautilus, Hamburg, 1998, S. 37.

39 Roberto Matta, Paul Elouard, Max Ernst, u.a.

40 Troels Andersen weist in seiner Biografie (2001) in diesem Zusammenhang auf den Einfluss einer Ausstellung der Surrealisten in der Galerie Chaptentier von 1938 auf Jorn. Ich selbst konnte keine Quellen finden, die genau belegen würden, welche Ausstellung es nun genau war, die Jorn beeindruckte. Fest steht, dass es sich bei beiden Ausstellungen um die Darstellung von inszenierten, fantastischen Interieurs handelte und dass dies großen Eindruck auf Jorn machte. Vgl. Troels Andersen, (2001), 107.

41 Die Ausstellung fand im Januar und Februar in der Galerie Beaux-Arts, 140 Rue du Faubourg Saint-Honoré statt. Jorn besucht Paris im selben Jahr, allerdings erst Ende April.

42 „Die simulierte Natur mit Teich, Schilf und Farn, die Anspielung auf Bordell und Liebesakt, die Geruchsreize, der aus den Säcken herabrieselnde Kohlestaub – das alles [ist] das ins räumliche übertragene Collageprinzip, das, mit Max Ernst, aus dem Heterogenen, aus dem bewussten Zusammentreffen einander fremder Realitäten jenen 'Funken Poesie' schlagen will, welcher bei der Annäherung dieser Realitäten überspringt.“ Vgl. Uwe M. Scheede: „Exposition Internationale du Surréalisme, Paris 1938“, in: Bernd Klüser, Katharina Hegewisch: Die Kunst der Ausstellung, Insel Verlag, Leipzig, 1991, S. 97.

43 André Breton: „Devant le rideau“, [1947], in: André Breton: La Clé des champs, Pauvert, Paris, 1967, S. 135 f., zitiert in der deutschen Übersetzung von Uwe Schneede in: Klüsser, Bernd, Hegewisch, Katharina: Die Kunst der Ausstellung, Insel Verlag, Leipzig, 1991, S. 95f.

44 Die Verbindung der beiden Künstler reichte jedoch weit über die gemeinsame Pariser Zeit hinaus. Jorn bemühte sich nicht nur um die Einbindung Mattas in seine künstlerischen Experimente, sondern auch um die Präsentation von dessen Arbeiten in Dänemark. So beispielsweise 1955 durch die Schau der Arbeiten des Keramikertreffens von Albiola im Kunstgewerbemuseum Kopenhagen sowie einer Ausstellung von Mattas grafischen Arbeiten in Klassenräumen der Schule in Silkeborg im Jahr 1969, nachdem beide sich auf der Kulturkonferenz in Havanna im Jahr vorher wiedertreffen hatten.

45 Roberto Matta, zitiert nach Evelyn Pechinger-Theuerkauf: Roberto Mattas Manifest zur Architektur, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar, 2002, S. 18.

46 Mattas „Inscapes“ (Malereien, die fantastische, endlose Innenräume darstellen) sowie weitere Arbeiten jener Periode zeugen jedoch von seiner fortwährenden Auseinandersetzung mit der Architektur. Diese Einschätzung teilt auch Anthony Vidler, in seinem Artikel über die Architektik von Matta und dessen Sohn Gordon Matta Clark: „I would also like to propose that both artists were, at root, turning their backs on architecture as practiced by the profession, and especially as propounded by its self-appointed avantgarde, in favor of an “other” architecture, one that truly represented the aspirations if not realizations of its most radical thinkers. Which is to say that [...] Matta never rejected an architecture per se, but simply refused the architecture they found in the contemporary world, and that one object, at least, of their work was uncovering of a more fundamental architecture in all of its psychological, sociopolitical, and counterprofessional nature. [...] Matta forged an art practice that explored a space not yet attempted in architectural form and that held out the potential of an architecture that would lend a truly psychological depth to life;“ aus: Antony Vidler: “Architecture-to-be”: Notes on Architecture in the Work of Matta and Gordon Matta Clark“, in: Transmission, the Art of Matta and Gordon Matta Clark, San Diego Museum of Art, San Diego, 2006. Nicht zuletzt die Tatsache, dass Matta zu Beginn der 70er Jahre Autoapocalypse - ein Haus welches gänzlich aus vorgefertigten Autoteilen produziert ist – baut, stützt diese Behauptung.

47 Matta: „Zum Beispiel interessiere ich mich sehr für die Gestaltlehre des Wachstums, das heißt, ich wollte studieren, warum eine Muschel zu einer bestimmten Form wächst oder warum ein Blatt eine bestimmte Umrisslinie enthält.“ Zitiert in der dt. Übersetzung von E. Pechinger-Theuerkauf, in: Evelyn Pechinger-Theuerkauf: Roberto Mattas Manifest zur Architektur, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar, 2002, S. 24.

48 Wie seine Schriften aus den 1940er Jahren zeigen werden, beschäftigt sich auch Jorn nach seinem Paris-Aufenthalt mit der Gestaltlehre in der Natur, insbesondere mit Karl Boßfeldts Werk. Vgl. hierzu: Asger Jorn: „Hvad er et Ornament“, (1948) und „Storbysamfund eller landsbyfællesskab“, (1948).

49 Künstlercafé in Saint-Germain-des-Prés, wo damals Max Ernst, Pablo Picasso, Andre Breton, u.a. verkehrten.

50 Vgl. Evelyn Pechinger-Theuerkauf: Roberto Mattas Manifest zur Architektur, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar, 2002, S. 80 ff.

51 Surrealistisch orientierte Zeitschrift (1933-39), die von Albert Skira in Paris gegründet wurde.

52 Vgl. hierzu Mattas Zeichnung „Wet Sheets“, von 1936, in der er Möbel vorstellt, die den menschlichen Körper als eine Art zweite Haus umschließen. Die Zeichnung suggeriert in ihrer erotischen Darstellung der nackten Körper in liegender Position eine starke emotionelle Erfahrbarkeit. Die formale Gestaltung der möbelähnlichen Objekte nimmt das italienische Möbeldesign der 60/70er Jahre von Joe Colombo, Ettore Sottsass u.a. vorweg.

53 Matta, zitiert nach Evelyn Pechinger-Theuerkauf: Roberto Mattas Manifest zur Architektur, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar, 2002, S. 53.

54 Vgl. dazu auch: Nicola Pezolet: „Le bauhaus imaginiste contre un bauhaus imaginaire:“ La polémique autour de la question du fonctionnalisme entre Asger Jorn et Max Bill, http://members.chello.nl/j.seegers1/situationist/bib_jorn.html, 12. Mai, 2009. Pezolet nennt Tristan Tzara: „D'un certain automatisme du gout“, in: Minotaure, Nr. 3-4, 1933, S. 84. als mögliche Referenz für Jorns Idee der Höhle als Urbild menschlicher Behausung. Tzara assoziiert in diesem Artikel die authentische Wohnung mit der Urhöhle, dem Geborgenheitsgefühl im Uterus, was wiederum auf Freuds „Unbehagen in der Kultur“ von 1930 zurückgeht. Tzara nennt außerdem noch weitere Beispiele archetypischer Behausung, gerichtet auf ein nomadisches Leben, z.B. die Grotte, das Zelt oder das Eskimo Iglu. Pezolet beschreibt das gemeinsame Interesse von Jorn und Tzara an der Psychoanalyse, der Volkskunst und dem dialektischen Materialismus als Mittel zum Verständnis der Realität. In diesem Text schlägt Tzara eine experimentelle Annäherung zum Studium des Alltagslebens zur Umkehrung etablierter Ordnung vor.

55 Roberto Matta: „Wir brauchen Mauern wie nasse Laken, die ihre Form verändern und sich mit unseren Seelenängsten vermählen; baumelnde Arme zwischen den Schaltern, die ein Licht werfen, das die Formen und ihre farbigen Schatten anklafft, die selbst das Zahnfleisch für die Lippen zu einer Skulptur zu erwecken vermögen.“ Zitiert nach Evelyn Pechinger-Theuerkauf: Roberto Mattas Manifest zur Architektur, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar, 2002, S. 53.

56 Die Regierungsperiode der französischen Volksfront war von 1936-1938.

57 Zur politischen Lage im Paris der 30er Jahre siehe: Danilo Udovicki-Selb: “‘C’était dans l’air du temps’. Charlotte Perriand and the Popular Front“, in: Mary McLeod: Charlotte Perriand. An Art of Living, Harry N. Abrahams, New York, 2003, S. 68 f.

58 Italienisch-Äthiopischer Krieg, 1935, und Spanischer Bürgerkrieg, 1936-39

59 Charlotte Perriand zitiert nach Danilo Udovicki-Selb: “‘C’était dans l’air du temps’. Charlotte Perriand and the Popular Front“, in: Mary McLeod: Charlotte Perriand. An Art of Living, Harry N. Abrahams, New York, 2003, S. 71 f.

60 Vgl. Troels Andersen (2001): S. 22.

61 Ejler Bille, (1910-2004), dänischer Maler, Grafiker, Bildhauer, u.a. Mitglied der Gruppen Høst und Cobra.

62 Ejler Bille: „Asger und ich gingen zusammen mit einem großen Transparent, auf dem geschrieben stand: ‘Nieder mit den Cogouillards’. (Asger og ik gik sammen og bar en stor transparent, hvorpå der stod ‘A bas les Cagouillards.’“ In: “Légers pale tog Asger Jorn. Et inter view med Ejler Bille“, in: Troels Andersen/ Aksel Evin Olesen: Eindringer om Asger Jorn, Galerie Moderne, 1982, S. 54.

63 Nach Charlotte Perriand, einer der Mitbegründerinnen des Maison de la Culture, setzte sich der damalige Direktor der Institution, Architekt und französische Sekretär des 5. CIAM-Kongresses für die Zusammenarbeit der Intellektuellen mit der kommunistischen Partei ein. Auch Le Corbusier verkehrte dort und die Institution unterstützte die Arbeit am Pavillon. Vgl. Udovicki-Selb: “‘C’était dans l’air du

- temps'. Charlotte Perriand and the Popular Front", in: Mary McLeod: Charlotte Perriand. An Art of Living, Harry N. Abrahams, New York, 2003, S. 68 f.
- 64 Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires, gegründet 1932.
- 65 Louis Aragon, (1897-1982), französischer Dichter und Schriftsteller, der zusammen mit André Breton 1924 den Surrealismus begründete.
- 66 Georges Vantongerloo: „Le Groupement Abstraction-Création e l'Art mural“, Salon de l'art mural, 1935, zitiert nach: Patrick Weiser: „Die Weltausstellung, der Staat und die schönen Künste“, in: Katalog zu Ausstellung im Centre Georges Pompidou, Paris, 1981: Paris-Paris. 1937-1957, Prestel Verlag, München, 1981, S. 54.
- 67 Diese Tendenz der Nationalisierung von Kunst und Architektur als Folge des aufkommenden Faschismus zeigt sich beispielsweise auch durch propagandistische Kultur demonstrieren wie die Schweizer Landesausstellung in Zürich von 1939, ähnliche Bestrebungen zur Darstellung einer spezifisch skandinavischen Tradition gab es beispielsweise auch in Dänemark und Schweden.
- 68 Vgl. dazu: Patrick Weiser: „Die Weltausstellung, der Staat und die schönen Künste“, im Katalog zur Ausstellung im Centre Georges Pompidou, Paris: Paris-Paris, 1937-1957, Prestel Verlag, München, 1981, S. 54.
- 69 Vgl. hierzu beispielsweise Projekte wie die Galerie der Wandmalereien auf der Mailänder Triennale von 1933. Weitere Ausführungen, siehe Romy Golan: „From Monument to Muralnomad: the Mural in Modern European Architecture“, in: Koehler, Karen (Hrsg.): The Built Surface. Volume 2. Architecture and the pictorial arts from Romanticism to the twenty-first century, Ashgate Publishing Limited, Aldershot, England, 2002, S. 187 ff.
- 70 Sarah Wilson: „1937: Probleme der Malerei am Rande der Weltausstellung“, im Katalog zur Ausstellung im Centre Georges Pompidou, Paris: Paris-Paris, 1937-1957, Prestel Verlag, München, 1981, S. 41.
- 71 Sarah Williams Goldhagen/Réjean Legault: „Introduction: Critical Themes of Postwar Modernism“, in: Sarah Williams Goldhagen/Réjean Legault (Hrsg.): Anxious Modernisms. Experimentation in Postwar Architectural Culture. The MIT Press, Cambridge, 2000, S. 12.
- 72 Ehem. Direktor des Silkeborg Kunstmuseum und Autor der Jorn Biographie.
- 73 Diego Rivera, (1886 – 1957), mexikanischer Künstler.
- 74 Troel Andersen (2001): S. 39.
- 75 Jorn in einem Brief an einen Freund vom 4.12.1933 zitiert nach Troels Andersen: Jorn in Havanna, Forlaget Sohn, Rödovre, 2005.
- 76 In Zusammenarbeit mit Ejler Bille, Henry Heerup, Carl-Henning Pedersen dekorierte er 1944 einen Kindergarten in Kopenhagen. 1949 entstanden im Rahmen einer CoBRA-Konferenz Wandbemalungen im Sommerhaus der Architekturstudenten der Akademie in Kopenhagen in Bregnerød. 1956 folgte eine Wandbemalung im Studio des belgischen Schriftstellers Hugo Claus. Diese Reihe ließe sich beliebig fortsetzen, doch statt einer Auflistung der Vielzahl an größeren und kleineren Arbeiten will ich hier nur auf wenige exemplarische Projekte eingehen, die insbesondere Jorns Vorstellung des Zusammenspiels von Kunst und Architektur illustrieren.
- 77 Asger Jorn in einem Brief an den dänischen Sammler F.C. Boldsen, Herbst 1952, zitiert in der deutschen Übersetzung von Johannes Feil aus: Asger Jorn in Silkeborg – Die Sammlung eines Künstlers, Katalog zu der Ausstellung in der Kunsthalle Bern, 1981, S.14.
- 78 "Nyt Maleri, ny arkitektur," (1938), S.3 f.
- 79 "Ansigt til Ansigt," (1944), S. 3 ff.
- 80 „Ich habe davor zurückgeschaut, direkt zu Le Corbusier und Fernand Léger Stellung zu nehmen, da dies zwei Männer sind, denen ich unendlich viel schulde. Ich würde es deshalb beinahe als eine Art Undankbarkeit gegenüber einem meiner wunderbarsten Erlebnisse empfinden, wenn ich gegenüber diesen beiden Männern, denen ich am meisten schulde, öffentlich Stellung beziehen würde.“ "Ansigt til Ansigt," (1944), S. 3 ff.
- 81 Pierre Wemaëre, geb. 1913, französischer Künstler und Freund und Atelierkollege Jorns bei Léger.
- 82 Elie Grekoff, (1914-1998), russisch-französischer Künstler.
- 83 „The mural's ochre ground, dark reds, and ultramarine blues, and even the motif of the rising sun, are reminiscent of the color scheme and common central motif of the orb or mandorla in the apse of mediæval churches like the twelfth-century one in Berze-la-Ville [...]“ Romy Golan: „From Monument to Muralnomad: the Mural in Modern European Architecture“, in: Koehler, Karen (Hrsg.): The Built Surface. Volume 2. Architecture and the pictorial arts from Romanticism to the twenty-first century, Ashgate Publishing Limited, Aldershot, England, 2002, S. 196.
- 84 Vgl. Joan Ockman: "Lessons from Objects: Perriand from the Pioneer Years to the 'Epoch of Realities'", in: Mary McLeod: Charlotte Perriand. An Art of Living, Harry N. Abrahams, New York, 2003, S. 164.
- 85 "Ansigt til Ansigt", (1944), S.18 ff.
- 86 Ibid.
- 87 Ibid.
- 88 Wie Udovicki Selb in seinem Artikel überzeugend darstellt, war Le Corbusiers politische Haltung jeweils abhängig von der herrschenden Macht, d.h. von der ideologischen Fraktion, die ihm am ehesten Unterstützung zur Realisierung seiner Bauten zu leisten in der Lage war und der er sich selbst in der Folge auch schamlos anzupassen bereit war. Vgl. Danilo Udovicki Selb: „Le Corbusier and the Paris Exhibition of 1937: The Temps Nouveau Pavillion“, in: Journal of the Society of Architectural Historians, vol. 56, nr. 1, März 1997, S. 42ff.
- 89"Ansigt til Ansigt", (1944), S. 3 ff.
- 90 Paul Otlet, (1868-1944, belgischer Jurist, Pazifist und Begründer des Dokumentationswissenschaft) und Henri La Fontaine (1854-1943, belgischer Jurist, Politiker und Friedensnobelpreisträger) gründeten 1898 in Brüssel das „Institut International de Bibliographie“ zur Erfassung des gesamten Schrifttums der Welt. Le Corbusier erarbeitete 1929 hierfür ein Gebäude, das „Mundaneum“, in dem sich neben dem bibliografischen Institut, einer Bibliothek, spezielle Sammlungen und ein Museum befindet, die ebenfalls den Anspruch hatten, einen repräsentativen Querschnitt der Weltkultur zu bieten. Le Corbusiers Entwurf kam nicht zur Ausführung und das „Mundaneum“ wurde 1934 in seiner ursprünglichen Form geschlossen.
- 91 Hinter diesem Entwurf steht die Vorstellung von Architektur als Werkzeug, was auf Le Corbusiers Idee des „Haus als Maschine“ zurückgeht.
- 92 „Lasst doch Le Corbusier das neue Museum für moderne Kunst machen [...]. Selbstverständlich sollten wir ein Museum für moderne Kunst haben. [...] Dänische Kunst von heute ist von einer Qualität, die berechtigt zu ihrem eigenen Gebäude.“ Asger Jorn: "Ansigt til Ansigt", (1944), S. 3 ff.
- 93 Die Ausstellung präsentiert die Charta von Athen, eine kurze Geschichte der abendländischen Stadtentwicklung und Le Corbusiers Plan von Paris zusammen mit einem Vorschlag für die Beseitigung eines Slumgebiets.
- 94 Die Wand am Eingang war blau, die gegenüberliegende purpurrot, die der linken Seite grün und auf der rechten grau. Das Dach goldgelb und der Kies des Fußbodens war gelb eingefärbt.
- 95 Vgl. die detaillierte Entstehungsgeschichte des Gebäudes bei: Danilo Udovicki Selb: „Le Corbusier and the Paris Exhibition of 1937: The Temps Nouveau Pavillion“, in: Journal of the Society of Architectural Historians, vol. 56, nr. 1, März 1997, S. 42ff. sowie die Ausführungen zur Symbolik in diesem Bauwerk, bei: Frampton, Kenneth: Le Corbusier, Thames&Hudson, London, 2001, S.116 ff.
- 96 „This aerodynamic association was reinforced by the placing of a model aircraft on the axis of the 'flow'. With its cruciform formation in plan, this model also alluded by association to an underlying spiritual, even religious, character, an implication carried further in the space itself, where one entering one encountered an acoustic shell rising behind the speaker's rostrum like a baldachino behind a pulpit. To the right of this rostrum, on the central axis of the space, the principles of the CIAM Athens Charter of 1934 were displayed on an undulating three-dimensional plaque – evocative of an open book – as though they were the Mosaic Tables of the Law.“ Kenneth Frampton: Le Corbusier, Thames&Hudson, London, 2001, S. 138.

97 Dabei gilt es zu beachten, dass zwischen Februar und Juni 1936, in einer Periode sozialer Destabilisierung, LC den Namen des Projektes insgesamt 4 mal verändert hat bis er sich just zu dem Zeitpunkt, an dem die Volksfront die Macht erlangt, schließlich auf „Temps Nouveaux“ festlegt. Vgl. hierzu Danilo Udovicki Selb: „Le Corbusier and the Paris Exhibition of 1937: The Temps Nouveau Pavillion“, in: Journal of the Society of Architectural Historians, vol. 56, nr. 1, März 1997, S. 42ff.

98 Ibid.

99 Le Corbusier: Des Canons, des munitions? Merci, des Logis SVP, Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne, 1938., S.46

100 „Ansigt til Ansigt“, (1944), S. 3 ff.

101 Vgl. Kapitel: Les Tracés Regulateurs, in: Le Corbusier-Saugnier: Vers une architecture, Crès, Paris, 1923, S. 53.

102 Es ist anzunehmen, dass auch Jorn dieses wichtige Buch von Le Corbusier gelesen hat, da er sich im Titel seines Textes „Facadekunst. På vej mod en ny arkitektur“, (dt. „Fassadenkunst. Auf dem Weg zu einer neuen Architektur“) indirekt darauf bezieht.

103 Zu erinnern ist an dieser Stelle an Jorns Kritik am Surrealismus in den 1950er Jahren, in der er dem Surrealismus vorwirft, durch die Intellektualisierung des Unterbewusstseins das Potenzial der Technologie als treibende Kraft des Fortschritts zu verkennen und sich damit den wirklichen Problemen, die das moderne Alltagsleben stellt, zu entziehen.

104 „Nyt Maleri, ny arkitektur“, (1938), S.3 ff.

105 Er schließt gleichzeitig an die künstlerische Avantgarde der frühen 1910er Jahre an, z.B. an Wassily Kandinsky, Paul Klee, Joan Miró, u.a., die sich vom Konzept der Kunst als „Können“, wie es an den Akademien des 19. Jahrhunderts gelehrt wurde, abwandte.

106 „Ansigt til Ansigt“, (1944), S.3 ff.

107 Fernand Léger: „Art and the People“, (1946) in: Edward F. Fry (Ed.): The Documents of 20th-Century Art, Functions of Painting, Fernand Léger, Thames and Hudson. London, 1973, S. 145 f.

108 Nicolas Pezolet nennt im Zusammenhang mit Jorns Interesse am Primitivismus Tristan Tzaras Text „D'un certain automatisme du gout“ (Minotaure, Nr. 3-4, 1933) als eine wichtige Quelle der Inspiration. Wie aus Jorns Schriften der 40er Jahre jedoch hervorgeht, so meine ich, ist es seine Faszination am Pavillon des Temps Nouveaux, die ihn zu einer Auseinandersetzung mit diesem Thema anregt.

109 Le Corbusier-Saugnier: Vers une architecture, Crès, Paris, 1924, S. 215.

110 „The idea of building a program implied a disjunction between the building's program and its envelope [...]. The disjunction between purpose, spatial program, and shape of the building resulted in an organic whole (Le Corbusier's "biologie architecturale"), where the skin determined a volume unrelated to the organs: a volume undefined by the internal ordering of functions.“ Vgl.: Danilo Udovicki Selb: „Le Corbusier and the Paris Exhibition of 1937: The Temps Nouveau Pavillion“, in: Journal of the Society of Architectural Historians, vol. 56, nr. 1, März 1997, S. 42ff.

111 Von Moos bestätigt die These einer autonomen Form bei Le Corbusier, wenn er über die Absenz handwerklichen Vorstellungsvermögens in dessen Werk spricht: „[...] the pre-eminence of form over the structure of the materials used and the technology of their realization has been a proverbial problem with his buildings from Villa Schwob onwards – which is why so many among them leaked (and still do!). [...] Though the vocabulary as such owes its characteristics to a certain vision of reinforced concrete and its possibilities, [...] the choice of materials in the individual building often turns out to be of secondary importance, especially after 1930. [...] Form is regarded as autonomous with respect to the techniques that bring it to life, independent of such effects. [effects of material, construction, accidents resulting from workmanship, etc.]“ Stanislaus von Moos: Le Corbusier. Elements of a Synthesis, 010, Rotterdam, 2008, S. 299 f.

112 Jorns Skizzenheft 6, vom März 1938, in: Presler, Gerd (Hrsg.): Asger Jorn. Werkverzeichnis der Skizzenbücher, Silkeborg Kunstmuseum, Silkeborg, 2006, S. 99.

113 Im Zentrum dieser Diskussionen stand dabei die Plastik „Prometheus“ von Jaques Lipchitz. Diese Plastik wurde 1938 nach einer fragwürdigen Pressekampagne rechtsgerichteter Lager von den Champs Elysées entfernt. Vgl. Dazu: Patick Weiser: „Die

Weltausstellung, der Staat und die schönen Künste“, im Katalog zur Ausstellung im Centre Georges Pompidou, Paris: Paris-Paris, 1937-1957, Presel Verlag, München, 1981, S. 56.

114 Vgl. hierzu Henri Lefebvres Resümee der Ausstellung: Henri Lefebvre: „Zwischen zwei Daten“, im Katalog zur Ausstellung im Centre Georges Pompidou, Paris, 1981: Paris-Paris. 1937-1957, Prestel Verlag, München, 1981, S. 394.f.

115 „Ansigt til Ansigt“, (1944), S. 3 ff.

116 Ibid.

117 „Nyt maleri, ny arkitektur“, (1938), S. 3 ff.

118 Le Corbusiers Oeuvre Complète, von ihm selbst herausgegeben, (Bd. 1: 1910-1929; Bd. 2: 1929-1934; Bd. 3: 1934-1938).

119 Lewis Mumford: „Extramural Activities“ (1933), zitiert nach Stanislaus von Moos: Le Corbusier. Elements of a Synthesis, 010, Rotterdam, 2008, S. 269.

120 „Om arkitekturens kunstneriske muligheder“, (1943), S. 18 ff.

121 Ibid.

122 Vgl. dazu ausführlich Stanislaus von Moos: Le Corbusier. Elements of a Synthesis, 010, Rotterdam, 2008, S. 266ff.

123 Raoul La Roche, zitiert nach Stanislaus von Moos: Le Corbusier. Elements of a Synthesis, 010, Rotterdam, 2008, S. 268f.

124 Blum, Elisabeth: Le Corbusiers Wege. Wie das Zauberwerk in Gang gesetzt wird. Vieweg, Braunschweig, 1988, S.112.

125 „Nyt maleri, ny arkitektur.“ (1938). Die Bedeutung dieses Texts ist insofern herauszustellen, als dass es Jorn gelingt, diesen in der Zeitschrift „Ekko“ zu publizieren, einer kritischen Zeitschrift, die ab Ende der 1920er Jahre die Ideen der kulturradikalen Bewegung in kommerzieller Aufmachung einem breiten Publikum näher zu bringen versuchte.

126 Hervorzuheben sind dabei zum einen der unveröffentlichte Text „The Wall, the Architect, the Painter“, der die Grundzüge seiner Rede auf dem CIAM-Kongress von 1933 beinhaltet und das wichtige, weitverbreitete Essay „New Realism“, das aus einer Vorlesung am Museum of Modern Art aus dem Jahr 1935 hervorgeht.

127 Vgl. hierzu: „Hjem fra Paris. Silkeborg-Maleren Asger Jørgensen tilbage efter endt Arbejde paa Verdenudstillingen“, in: Silkeborg Avis, 10. August 1937.

128 Jorn, zitiert nach Troels Andersen (2001): S. 48.

II. KAPITEL: PARISER ZENTRUM VERSUS DÄNISCHE PERIPHERIE

„Es finden sich Inhalte, die man aufnimmt, ohne sich dessen bewusst zu sein, die sich in das Tiefste der Seele drängen, die wie ein Splitter eines Koboldspiegel, ob man will oder nicht, sich ins Herz vorarbeiten. Diese Inhalte zu verneinen hieße, sich selbst Gewalt anzutun, hieße Mauern und Hindernisse um das Wachsen der Seele aufzubauen. Aber sie zu akzeptieren und bewusst zu machen, ist Arbeit und Kampf, es ist Lebensbestätigung und Reichtum, wenn man es annehmen kann und darf.“¹

Asger Jorn

1. Jorn wird Künstler

1.1 Die Kunst wird zur Religion

Jorns Erfahrungen mit den Avantgarde-Gruppen in Paris bestätigen seinen schon seit langer Zeit gehegten Wunsch, sich von dem bürgerlichen Beruf des Lehrers abzuwenden und selbst Künstler zu werden. Folglich geht er nach seiner Rückkehr auch nicht mehr in die jütländische Provinzstadt Silkeborg, sondern nach Kopenhagen, wo er sich an der Königlich Dänischen Kunstakademie zum Studium einschreibt. In dieser Entscheidung liegt ein wichtiger Schlüssel für sein Selbstverständnis als Künstler sowie für seine Theorie und Weltanschauung. Jorns Mutter war durch den frühen Tod des Ehemannes und des ältesten Sohnes gezwungen, alleine für den Lebensunterhalt der sechsköpfigen Familie

aufzukommen. Sein Bekenntnis zur Kunst bedeutet deshalb in erster Linie eine Absage an ihren Wunsch, er würde mit den Verdiensten als Lehrer zum Familienunterhalt beitragen.

Rückblickend stellt er später einmal fest, dass Künstler zu werden für ihn eine Absage an jegliche moralische Verantwortlichkeit gegenüber dem Kontext seiner Herkunft bedeutete: "I had decided that I was completely indifferent into conflict about whether I did anything good here in life [...]."² Dies schließt ihn aus dem Kreis seiner Herkunft aus, in der Familie und Religion als kollektive moralische Verpflichtungen gelten. Bereits einige Jahre früher fiel ein Schlüsselmoment seines Werdegangs als Künstler mit einer Absage an die Religion zusammen: Im Oktober 1933 debütiert Jorn als Maler in einer Ausstellung jütländischer Maler in der Bibliothek seiner Heimatstadt Silkeborg. Nur zwei Monate nach diesem wichtigen Ereignis erklärt er sich in einem Brief an seinen Großvater, einem aktiven Mitglied in der protestantischen Kirchengemeinde, als Atheist.³ Es scheint also, als gebe es einen direkten Zusammenhang zwischen dem Stellenwert der Religion und der Kunst in Jorns Leben. Und in der Tat, wie sich in der Analyse seiner Schriften im folgenden Kapitel zeigen wird, ist Jorns Verständnis der Kunst existentiell, total und beinahe transzendental.

Das Verhältnis von Künstler und Gesellschaft in seinem Herkunftskontext beschreibt er wie folgt: "I have had the fate that I was brought up in an environment where all artists represented an absolutely hostile and amoral milieu. [...]"⁴ Das Umfeld, in dem er groß geworden ist, schildert er hier als beklemmend und negativ⁵. Entsprechend beschreibt Jorn in den 1940er Jahren, als er sich freiwillig einer Psychoanalyse unterzieht, deren Effekt als eine Befreiung von den Zwängen und Ängsten, die er in seiner Jugend in Jütland insbesondere im Umgang mit anderen Menschen entwickelt hat.⁶

Die Leere, die seine Absage an die Religion und der damit verbundene Verlust des familiären Kontextes hinterlässt, definiert er als eine notwendige *Tabula Rasa*⁷ jeglichen kreativen Schaffens. Dennoch fühlt er sich von der Gesellschaft marginalisiert und ausgegrenzt. 1951 zitiert er in einem seiner Texte⁸ aus Nietzsches *Zarathustra* die Stelle, an der dieser mit seinen Jüngern den Berg hinaufsteigt, die Theorie vom Übermenschen predigt und sich von den Fesseln der Religion und Moral befreit, da er sich nur außerhalb der Gesellschaft frei entfalten kann. Als Künstler identifiziert sich Jorn mit dem prophetischen Zarathustra, gleichzeitig klagt er die dänische Gesellschaft aufgrund ihrer feindlich-ignoranten Haltung an, wenn er abschließend schreibt: „Am I insane? Were Fröding, Almquist and Ernst Josephson insane? Are artists, particularly in the Nordic countries, more or less insane? If this is indeed the case, it is not because the arts are the quintessence of an insane ideal. It is neither the fault of the artist nor what he or she deserves. It is society, [...] which has been the arch-enemy of art

or the poetic ideal."⁹ Aus dieser Erkenntnis ergibt sich sein dringliches Bedürfnis, als Künstler die Gesellschaft verändern zu wollen. Ohnehin hatten seine Erlebnisse im weltoffenen Paris bereits zu einer Entfremdung von der dänischen Gesellschaft geführt. Wie es aus seiner Haltung in Interviews mit der Silkeborg Presse unmittelbar nach seiner Rückkehr hervorgeht, betrachtet er diese mitunter als provinziell und kleinkariert.

Die Loslösung vom Kontext seiner Herkunft macht ihn gewissermaßen heimatlos. Ab Ende des Krieges beginnen seine unzähligen Reisen, unter großen Entbehrungen seiner jungen Familie führt er fortan ein nomadisches Leben. Neben zahllosen Reisen lebt und wohnt er bis zu seinem Tod in Albisola, München, Colombes und Læsø. Die ständige Suche nach einer Heimat bleibt jedoch bestehen und offenbart sich nicht zuletzt in der Tatsache, dass er beinahe in jedem der genannten Orte nicht etwa im Hotel wohnt, sondern sich immer ein eigenes Haus kauft. Jorn identifiziert sich selbst in diesem Zusammenhang mit der christlichen Legendengestalt des Juden Ahasver-Buttadeo, der Jesus auf dem Weg zum Kreuz die Möglichkeit zur Rast verweigert und deshalb von ihm zur ewigen Wanderschaft verdammt wird.¹⁰ An anderer Stelle bezeichnet er sich später ironisch als Schamanen, wobei er hierbei weniger auf die Vermittlung religiöser Inhalte und Rituale, als auf dessen Funktion als Erzähler, Sänger und Dichter von Mythen und Geschichten anspielt, der in der Gemeinschaft die Rolle des Bewahrers von Wissen einnimmt. "I was born among crusaders, and thus amongst people, who had a missionary activity in the dark heathenism as

Abb. 01 L'amitié, 1938
Abb. 02 Graffiti à Cap Martin, 1938



their goal"¹¹, so beschreibt er den prägenden, missionarischen Charakter seiner Herkunft. Dies und seine Faszination am Apodiktischen bei Le Corbusier lässt vermuten, Jorn habe wie viele andere Künstler seiner Zeit¹² lediglich die Lager gewechselt. Als kämpfer und missioniere er fortan nicht für Gott, sondern für die Kunst als Heilsbringer einer besseren Welt.

1.2 Le Corbusier, Jorns Vorbild

Wie Le Corbusier, so erfindet sich auch Jorn nach den prägenden Erfahrungen in Paris durch den Akt einer Namensänderung selbst neu. Beider Namen sind Kunstschöpfungen, sie verschleiern also bis zu einem gewissen Grad die Herkunft der Personen, die sich dahinter verbergen.¹³ Le Corbusier ist der Auslöser für Jorns Auseinandersetzung mit der Architektur und hat über Jahre wie kein anderer seinen Architekturbegriff geprägt. „Es gibt etwas Kindliches in Le Corbusier. [...] Unbefangen von der traditionellen Sichtweise umgreift er den Kern der Sache“¹⁴, schreibt er unmittelbar nach seiner Arbeit auf der Weltausstellung in seinem ersten Artikel für die dänische Presse. Tatsächlich ist es die Suche nach dem Ursprünglichen, nach dem Universellen der menschlichen Existenz, die Jorn bei Le Corbusier nicht zuletzt durch die Arbeit mit den Kinderzeichnungen lernt. Die Vorstellung von der Kinderkunst als einem unverfälschten, spontanen Ausdruck menschlicher Kreativität wird schließlich zu einem der prägenden Elemente in Jorns Werk.¹⁵

Ferner fasziniert ihn die Tatsache, dass Le Corbusier in einer Person Künstler, Architekt und Wissenschaftler vereint: „Es ist diese Mischung aus Künstler und Wissenschaftler, Gefühl und Intellekt, die alles Neuschaffen bedingt. Steckt nicht in jedem Künstler ein Wissenschaftler und umgekehrt?“¹⁶, fragt sich Jorn positiv anerkennend. Liegt nicht genau in dem Zusammenwirken dieser verschiedenen Disziplinen der Schlüssel für eine Synthese, die einen neuen Lebensrahmen und damit eine bessere Weltordnung verspricht? Und schließlich: „Le Corbusier ist derjenige, der all das, was moderne Architektur heute heißt, unabweislich geprägt hat. [...] Er war ein Vorreiter in der Analyse all dessen, was zu der Periode des Industrialismus gehört.“¹⁷ Dieser Ausspruch zeugt von Le Corbusiers Funktion als Leitfigur, die Jorn ihm gegenüber allen anderen Architekten für die Entwicklung der modernen Architektur und auch für sich selbst persönlich beimisst.

Le Corbusiers Einfluss auf Jorn ist vielfältig. In der Besprechung des *Pavillon des Temps Nouveaux* habe ich Le Corbusier bereits als Inspirationsquelle für Jorns Skizzenstudien primärer Formen beschrieben. Aufschlussreich hinsichtlich des Zusammenspiels von Kunst und Architektur ist außerdem die Betrachtung der beiden Wandmalereien „L'amitié“ von Asger Jorn und Pierre Wemaëre und „Sgraffite à Cap Martin“¹⁸ von Le Corbusier, beide aus dem Jahr 1938. (Abb. 01, 02) Die Arbeit von Le Corbusier war Teil einer Serie, die er in einem Haus an der französischen Riviera fertigte, das Eileen Gray für ihren damaligen Lebensgefährten Jean Badovicis¹⁹ auf einem einsamen unwegsamen Felsen entworfen hatte.



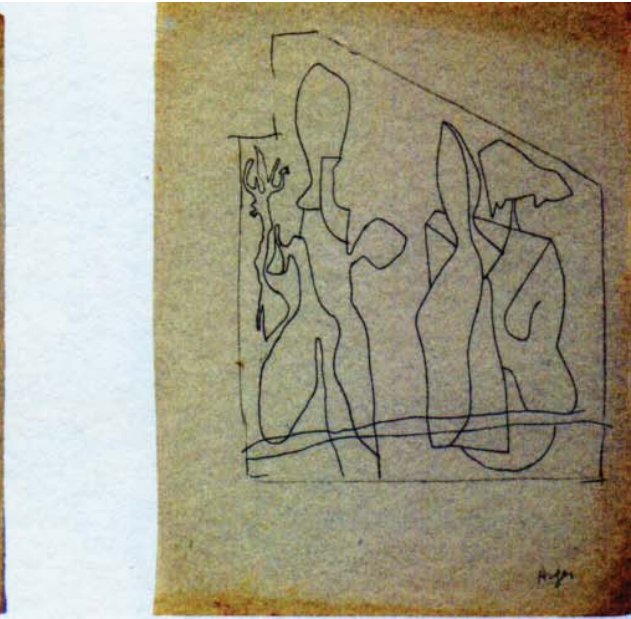
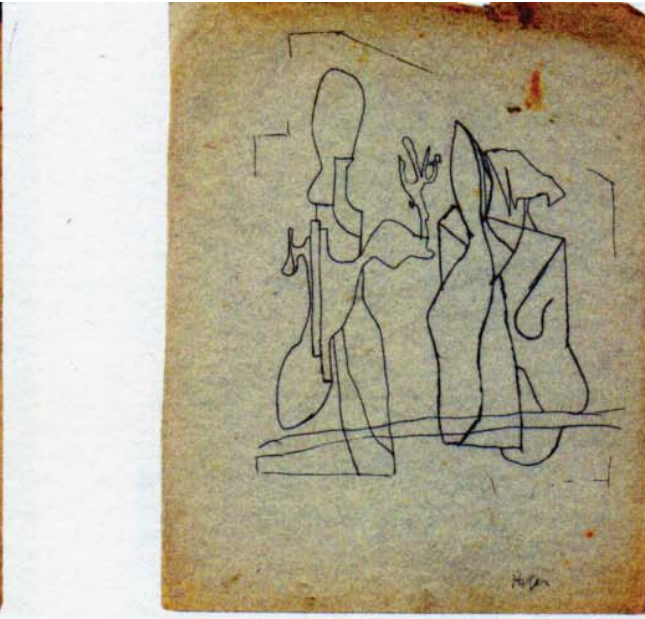
linke Seite, Abb. 03 Femmes d' Alger, 1833
 Abb. 04 Le Corbusier beim Bemalen der Wände in Cap Martin
 rechte Seite obere Bildreihe, Abb. 05 Vorstudie, 1938
 untere Bildreihe, Abb. 06 Vorstudie, 1938

Die Wandgestaltung geht zurück auf eine Auseinandersetzung mit Eugène Delacroix' Bild *Femmes d'Alger* sowie auf eigene Aktstudien algerischer Frauen, die er als 18-Jähriger bei einem Besuch der Casbah zeichnete. (Abb. 03) Beatrice Colomina sieht in diesen Arbeiten den Ursprung von Le Corbusiers fetischartiger Haltung gegenüber Frauen aus fremden Kulturen, die ihn sein ganzes Leben hindurch beschäftigen und sein Werk in mehrfacher Hinsicht prägen wird.²⁰ Nicht zuletzt die Tatsache, dass er sich nackt beim Malen dieser Wandgestaltungen fotografieren lässt, gibt reichlich Anlass zu weiteren Spekulationen hinsichtlich des Zusammenspiels seiner unterdrückten Sexualität und seinem Selbstverständnis als Künstler und Architekt. (Abb. 04) Doch ist dies hier nicht Gegenstand der Betrachtung.

Die Wandmalerei von Jorn und Wemaäre stellt der deutsche Kunsthistoriker Sven Nommensen in seiner Arbeit über Jorns Frühwerk „L'amitié“ demgegenüber als ein Experiment kollektiver, improvisierter, spontaner Malerei dar.²¹ Sowohl die Wandgestaltung von Le Corbusier als auch die von Jorn und Wemaäre zeigen aber einen Mann und eine Frau mit einem babyartigen Geschöpf in der Mitte. Besonders in der Vorstudie als Linienzeichnung der beiden jungen Künstler lassen sich die Parallelen in der figurativen Komposition deutlich ablesen. (Abb. 05, 06) Bildelemente wie der Penis der männlichen Figur sowie Augen und Gliedmaßen wurden von Jorn und Wemaäre offensichtlich direkt übernommen. Im Übergang von der Vorstudie zur Wandmalerei wird die Linienzeichnung in farbige Flächen und Objekte aufgelöst, abstrahiert und erinnert am Ende an

surrealisierte Formdarstellungen. Will die stählerne Kette bei Jorn und Wemaäre ebenso wie die Steckdose mit elektrischer Leitungsführung bei Le Corbusier die unausweichliche Präsenz der Technologie im Leben des modernen Menschen in Erinnerung rufen? Oder handelt es sich dabei um *Objets trouvés* als Referenzen an das Alltagsleben oder Quellen poetischer Inspiration?

Le Corbusier experimentiert bei diesem Projekt mit der Positionierung der Wandgestaltung innerhalb des Gebäudes, also mit dem Verhältnis von Kunst und Architektur. Indem er Bild und Wand durch die rudimentäre Kratzputztechnik physisch untrennbar miteinander verbindet, distanziert er sich hier von seiner Haltung der frühen 1920er Jahre, als er dem Tafelbild lediglich den untergeordneten Rang eines "Gastes im Haus" einräumte. In einem Brief aus dem Jahr 1932 äußert er sich jedoch über die zerstörerische Kraft, die er der Wandmalerei in ihrer dematerialisierenden Wirkung auf die Architektur beimisst: "I admit the mural not to enhance a wall, but on the contrary, as a means to violently destroy the wall, to remove from it all sense of stability, of weight etc."²²



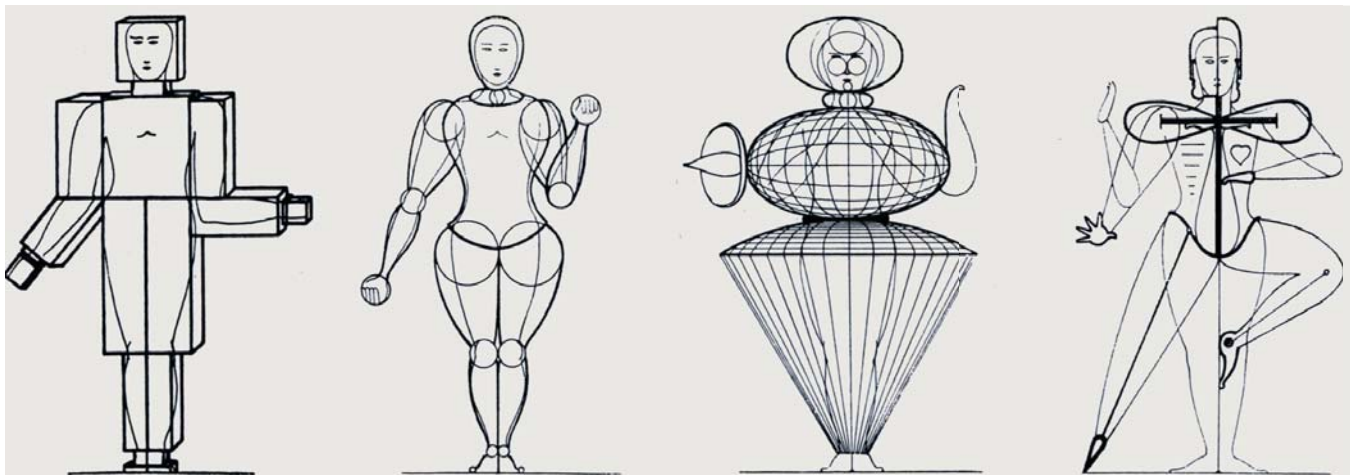


Abb. 07 Triadisches Ballet, 1924/25

Beatrice Colomina sieht in diesen Wandgestaltungen sogar einen zerstörerischen, ja vergewaltigenden Angriff auf Eileen Grays Person und Werk.²³ Was im Zusammenhang mit Jorns Wandgestaltungen jedoch von Interesse ist, ist die Erkenntnis, dass Kunst dazu in der Lage ist, Architektur zu entgrenzen und aufzubrechen. Wie bereits erwähnt, versteht Jorn ein zerstörerisches Moment nicht als negativ, sondern als Mittel der Entgrenzung, als fortschrittlich und erneuernd. Dabei gilt es zu beachten, dass Le Corbusiers „Sgraffite à Cap Martin“ in Badovicis Haus nicht traditionell am Eingang oder einer exponierten Stelle des Wohnraums, sondern völlig beiläufig an einer untergeordneten Wand platziert ist. Will der Autor damit keine Hierarchie oder Dominanz innerhalb beider Disziplinen, sondern deren friedliche Koexistenz suggerieren? Oder handelt es sich dabei tatsächlich nicht um einen dekorativen oder die Wirkung der Architektur verstärkenden, sondern um einen zerstörerischen Angriff der Kunst auf Eileen Grays funktionalistische Architektur? Wie sich in der Darstellung von Jorns Wandgestaltungen in Århus später noch zeigen wird, werden auch diese Ideen Le Corbusiers bei Jorn ihre Spuren hinterlassen.

Wie Stanislaus von Moos in seiner Interpretation von „Sgraffite à Cap Martin“²⁴ darlegt, ist Le Corbusiers Werk zwar nach dem kubistischen Prinzip übereinandergelagerter Flächen konzipiert, es distanziert sich jedoch inhaltlich von dem eleganten, kalten Idealismus des Purismus. Gleichzeitig führt der Architekt mit diesem Werk den Menschen in die Architektur ein. Jedoch nicht in idealistischer abstrahierter Form, sondern übertrieben, beinahe frivol, barock.

Es geht hier nicht um die Darstellung des Menschen als mechanischer Apparat, als Typus oder als Maschine, wie bei Werken der Bauhauskünstler etwa, sondern um die sinnliche, lustbetonte Darstellung des menschlichen Körpers, wie es die Surrealisten forderten. (Abb. 07) Beatrice Colominas vorweg beschriebene Interpretation unterstreicht diese Behauptung. Und auch Le Corbusier selbst äußert sich in einem Brief an Badovici ähnlich: “You want a statement from me based on my worldwide authority to show - if I correctly understand your innermost thoughts, to demonstrate the quality of pure and functional architecture which is manifested by you in the house at Cap Martin, and has been destroyed by my pictorial interventions. [...] sent me some more documents of this manipulation of pure functionalism [...]”²⁵ In diesem Sinne lässt sich Jorns und Wemaäres Wandgestaltung in ihrer stimmungsbetonten, farbigen Darstellung beinahe als eine weiterführende, übersteigerte, surrealistische Interpretation von „Sgraffite à Cap Martin“ verstehen.

Jorns fortwährendes Interesse an Le Corbusier zeigt sich nicht zuletzt in der Tatsache, dass er bei seinem ersten Besuch in Paris direkt nach dem Krieg sofort wieder an dessen Atelier an der Rue de Sevres vorbeigeht.²⁶ Le Corbusier hält sich zu diesem Zeitpunkt jedoch nicht in Paris auf, so dass es zu keinem weiteren Zusammentreffen der beiden kommt. Doch finden sich auch im Verlauf der folgenden Jahre bei Jorn immer wieder Spuren einer Auseinandersetzung mit dem Werk des Meisters. Wie im folgenden Kapitel genauer ausgeführt wird, weist Jorn auch in den Überschriften seiner Texte zur Architektur auf Le Corbusiers Theorien hin. Ferner beschäftigen sich beide unmittelbar nach dem Krieg mit



Abb. 09 Die offene Hand, ca. 1953
folgende Seite, Abb. 08 Wandteppich Århus, 1959

der Handweberei.²⁷ Ihren Höhepunkt erreicht Le Corbusiers Auseinandersetzung mit diesem Medium im Jahr 1956, als er für das hohe Gericht in Chandigarh zwölf monumentale Wandteppiche realisiert, beinahe zeitgleich mit Jorns und Wemaäres Arbeit am großen Wandteppich für das Staatsgymnasium Århus. (Abb. 08)

1944 publiziert Jorn in einer Zeitschrift für junge Architekten in Dänemark den Artikel „Von Angesicht zu Angesicht“²⁸, in dessen Überschrift die Analogie zur biblischen Gestalt des Moses²⁹ anklingt. Über Le Corbusier schreibt er darin: „[...] Es gibt heutzutage keinen, der wie er es vermochte, die Synthese zu schaffen, die den Rahmen unseres Lebens und den Urbanismus ausmacht, und der überhaupt gewagt hat, solche Experimente vorzunehmen. Er ist ein Seher mit großen Visionen.“³⁰ Ebenso wie Moses, der von Gott auserwählt war, ihn von Angesicht zu Angesicht zu sehen, so ist sich auch Jorn seiner eigenen Bedeutung und Berufung nach dem Zusammentreffen mit Le Corbusier gewiss und versteht sich selbst, nicht ohne Ironie, als ein Prophet und Heilsbringer.

Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist Jorns eigene Kunstsammlung, die auch eine Abbildung von Le Corbusiers Skulptur der offenen Hand beinhaltet. Über dieses bei Le Corbusier immer wiederkehrende Motiv sagt Stanislaus von Moos: „Ultimately, the open hand can perhaps best be interpreted as an ideogram of Le Corbusier's private ethos, a crystallization of his self-perception as a prophet who must suffer in order to bring about the rejuvenation of

mankind.“³¹ In der Folge weist von Moos auf Nietzsches Zarathustra, der selbst mit offener Hand zu den Menschen sprach, als ursprüngliche Quelle Le Corbusiers hin. (Abb. 09) Wie bereits erwähnt, identifiziert sich auch Jorn wiederholt mit dieser Figur des aussätzigen Propheten. Und so verwundert es kaum, wenn er fünf Jahre später Auszüge von Le Corbusiers Theorien ins Dänische übersetzt und sie mit einer Bemerkung zur „Belehrung des unwissenden dänischen Architektenstandes“³² unterteilt und publiziert. Seinen prophetischen Auftrag dabei kommentiert er selbst wie folgt: „I belong to that generation which, in the days of our early youth during the twenties and the beginning of the thirties, was incredibly inspired by Poul Henningsen's work. [...] When I discovered, that Poul Henningsen was, in terms of theory, nothing more than a confused windbag I was forced, in common with every other Danish architect, to begin translating Le Corbusier's architectural theories.“³³

Zum einen diffamiert er damit die Ikone des dänischen Funktionalismus Poul Henningsen, und damit die moderne dänische Architektur insgesamt. Zum anderen identifiziert er Le Corbusier als den einzigen, richtungsweisenden Theoretiker und stilisiert sich gleichzeitig zu dessen Sprachrohr.





1.3 Die Netzwerke und Publikationsforen

In der Folgezeit plant Jorn, die aus Paris importierte Idee einer Synthese der Künste und einer Revolutionierung des Alltagslebens mit der Kunst als Waffe in Dänemark zu verbreiten. Sein erklärtes Ziel ist dabei die Architektur, die gleichzeitig die Bühne für seine Aktivitäten bildet. Folglich entwickelt und pflegt er ab Ende der 1930er Jahre über einen Zeitraum von gut fünfzehn Jahren Kontakte zu Architekten in Frankreich, Dänemark, den Niederlanden und Schweden. Er veröffentlicht insgesamt knapp 30 Essays, die sich in unterschiedlichster Form mit der Architektur auseinandersetzen und beteiligt sich aktiv an Veranstaltungen des dänischen Architektenforums.

Zunächst ist ihm jedes Forum recht, um auf sich aufmerksam zu machen. So berichtet er beispielsweise in Interviews der regionalen Presse in Silkeborg sowie kurzen Artikeln in linksgerichteten Zeitschriften über seine Erfahrungen in der Pariser Kunstszene. In einem dieser Artikel lässt er sich sogar selbst als Architekt bezeichnen.³⁴ Ab 1938 studiert Jorn an der Kunstakademie in Kopenhagen im gleichen Gebäude, in dem auch die Architekturstudenten untergebracht sind. Sein Freund Robert Dahlmann Olsen macht ihn mit weiteren Architekturstudenten sowie dem Architekten Marinus Andersen bekannt,³⁵ der an der Akademie lehrt und Bereitschaft zur Kooperation mit Jorn zeigt. Im Studentenrat vertritt Jorn die Künstler, während Jørn Utzon für die Architekten eintritt. So wird die von den Architekturstudenten herausgegebene Zeitschrift *A5. Meningsblad for unge arkitekter*³⁶ zu einem wichtigen Publikationsforum während seiner Studienzeit.

1941 gründet er zusammen mit Dahlmann Olsen *Helhesten*³⁷, eine eigene Zeitschrift, in der sich Architekten, Archäologen, Künstler und Vertreter des Geisteslebens zur Lage der dänischen Kultur äußern. Die Zeitschrift selbst erinnert in ihrer Aufmachung an *Minotaure*, das Publikationsforum der Pariser Surrealisten, und versteht sich als eine Plattform gegen die nationalsozialistische Kulturpolitik. *Helhesten* war in den 1940er Jahren neben *Nyt tidsskrift for Kunstindustri*³⁸ und *Arkitekten Ugehæfte*³⁹ ein wichtiges Organ für Jorn, um seine Ideen einer vom Primitivismus und Surrealismus inspirierten Architektur zu verbreiten. Zudem gelingt es ihm, einen seiner Artikel 1943 in der von Poul Henningsen für die Leuchtenfirma *Louis Poulsen* herausgegebenen prominenten Zeitschrift *LP-nyt*⁴⁰ zu veröffentlichen. Die Zeitschrift galt in Architekten- und Designerkreisen seinerzeit als ein wichtiges Avantgarde-Forum für Diskussionen über Architektur, Mode, Kunst und angrenzende Bereiche.

Während der Besatzungszeit im Zweiten Weltkrieg ist Jorns Wirkungskreis stark eingeschränkt. Reisen ins Ausland sind erschwert und die gesamte ausländische Kunst der Glyptothek und des Staatlichen Museums für Kunst in Kopenhagen ist aus Angst vor Zerstörung weggeschlossen worden. Eine große Anzahl an Künstlern, Architekten und Intellektuellen, unter anderem auch Jorns Bruder, der Dichter Jørgen Nash,⁴¹ gehen ins Exil und hinterlassen im eigenen Land ein kulturelles Vakuum. Jorn reist wiederholt nach Schweden, um Ausstellungen dänischer Kunst zu organisieren und um seine Bilder zu verkaufen. Dabei kommt er in Kontakt mit Leif Reinius,⁴² dem Herausgeber der Architekturzeitschrift

*Byggmästaren*⁴³ sowie mit den Architektenbrüdern Ahlsen, die sich für den Kauf seiner Bilder interessieren. Reinius bemüht sich nach Ende des Krieges um die Publikation von Jorns Auseinandersetzung mit dem schwedischen Architekturhistoriker Erik Lundberg.

Nach dem Krieg entsteht vermutlich der Kontakt zu dem politisch links orientierten ehemaligen Bauhauslehrer Edvard Heiberg⁴⁴, der Jørn im Dänischen Architektenforum einführt, wo er auf weitere Größen der dänischen Architektenwelt trifft, darunter den Kopenhagener Stadtbaumeister Frederik C. Lund⁴⁵ und Kay Fisker.⁴⁶ Allmählich gelingt es Jørn, ein wenn auch kleines, aber dennoch internationales Forum für seine Ideen zu schaffen. In Paris lernt Jørn den niederländischen Maler Constant Nieuwenhuys kennen, der ihm den Verkauf eines Bildes an den Architekten und Herausgeber der Zeitschrift *Open Oog*, Mart Stam, vermittelt. Daran anschließend zieht Stam die Publikation eines Texts zur Gegenüberstellung funktionalistischer Architektur und natürlicher organischer Formen in Erwägung. Eine erste Publikation in den Niederlanden gelingt Jørn jedoch erst drei Jahre später in der Avantgarde-Zeitschrift *Forum*⁴⁷, vermutlich wiederum mit Hilfe von Constant Nieuwenhuys sowie von Aldo van Eyck. Abschließend sei noch die internationale Zeitschrift der von Jørn mitgegründeten Gruppe CoBrA genannt, in der neben Jorns Artikeln vor allem auch ein kollektives Projekt der Wandgestaltung jener Zeit erscheint. Nach dem Vorbild der „Bibliothèque CoBrA“⁴⁸ plant Jørn auch eine Reihe zur Architektur. Er entwirft eine erste Nummer über den katalanischen Architekten Gaudí, zu

deren Realisierung es jedoch nicht kommt. Jorns persönliche Haltung in dieser Kontroverse schwankt zwischen einem aufmüpfigem nationalen Stolz und einer Arroganz gegenüber dem herrschenden Kleingeist, der Provinzialität und Rückständigkeit in seinem Heimatland. Mindestens 25 Jahre läge die dänische Kunst hinter der gegenwärtigen internationalen Entwicklung zurück, so lautet sein vernichtendes Urteil.⁴⁹ Auch die Tatsache, dass er zu Beginn der 1960er Jahre, als es um den Bau eines Museums für seine Kunstsammlung in Silkeborg geht, Jørn Utzon als den einzigen modernen dänischen Architekten von internationaler Relevanz bezeichnet, zeugt nicht von seiner Wertschätzung des dänischen Architektenstandes.⁵⁰ Jorns Denkanstöße und Aufforderungen sind aufgrund der von ihm empfundenen Ignoranz seines Publikums sehr leidenschaftlich und mitunter verzweifelt. Sind die dänischen Architekten wirklich so uneinsichtig und ist es um die moderne dänische Architektur tatsächlich so schlecht bestellt, wie es uns Jørn in seinen Schriften glauben machen will? Und welchen Kontext findet er tatsächlich vor, als er nach seiner Rückkehr aus Paris zur Offensive ansetzt?



linke Seite, Abb. 10 Privathaus Mogens Lassen
 Abb. 11 Wohnblock Vestersøhus, 1935/39
 rechte Seite, Abb. 12 House of the Future, 1929

2. Der dänische Architekturkontext zum Zeitpunkt von Jorns Rückkehr

2.1 Rückblick: Der Einzug der Moderne in die dänische Architektur

„Die Hauptströmungen der modernen Architekturgeschichte haben in der dänischen Architektur des 20. Jahrhunderts nur einen bescheidenen Widerhall gefunden. [...] An den hitzigen Debatten, die in den Jahren um den Ersten Weltkrieg über die Ländergrenzen hinweg zwischen italienischen Futuristen, russischen Konstruktivisten, französischen Kubisten und holländischen Stijl-Anhängern geführt wurden, nahmen keine Dänen teil. Selbst das Bauhaus wurde in der dänischen Architekturzeitschrift *Arkitekten* erst gut zehn Jahre nach seiner Eröffnung besprochen, und zwar zu einem Zeitpunkt, als Gropius die Schule längst verlassen hatte.“⁵¹

Diese ernüchternde Feststellung Tobias Fabers⁵² in der Einführung seines Buches über die neue dänische Architektur im Jahr 1968 scheint Jorns Behauptung hinsichtlich der Rückständigkeit und Provinzialität der dänischen Architekturkultur Recht zu geben. Tatsächlich ist die dänische Architektur seit Mitte des 18. Jahrhunderts von einer neoklassizistischen Tradition bestimmt, was sich sowohl in den Bauten, als auch in der Ausbildung der Architekten niederschlägt. Erste Anstrengungen einer Modernisierung der Ausbildung an der Akademie in Kopenhagen erfolgten erst 1914 durch eine Gruppe von Architekturstudenten um Kaj Gottlob⁵³ durch Studien zur Erforschung des Zusammenhangs von Form und Funktion und zur Herausarbeitung von

Typologien. Die Referenzobjekte dieser Studien waren jedoch nicht wie bei Le Corbusier Errungenschaften moderner Technik wie Ozeandampfer oder Getreidesilos, sondern traditionelle dänische Gebäude des 18. Jahrhunderts.

Weitere zaghafte Reformversuche erfolgten durch den Kontakt mit dem Bauhaus⁵⁴ und junge Architekten, die bei Le Corbusier in Frankreich arbeiteten. So erinnert das Privathaus von Mogens Lassen⁵⁵ an die Formensprache Le Corbusiers und die Wohngebäude der 1930er Jahre von Kay Fisker zeigen Einflüsse der Neuen Sachlichkeit aus Deutschland. (Abb. 10, 11) Auf theoretischem Gebiet ragt insbesondere die Kampagne von Poul Henningsen heraus, die er zwischen 1926 und 1928 in der politisch linksorientierten Zeitschrift *Kritisk Revy* startet. In Opposition gegen die neoklassizistische Architekturtradition vertritt er dabei offensiv eine auf die Natur und die Bedürfnisse der Gesellschaft ausgerichtete neue Gestaltung. Das von Arne Jacobsen und Flemmig Lassen 1929 auf einer Bauausstellung in Kopenhagen vorgestellte „House of the Future“⁵⁶, das je nach Sonnenstand drehbar und auf dem Dach mit Landeplatz für Helikopter versehen ist, bricht zwar mit der für Dänemark typischen klassischen Tradition des Hauses als Villa und mutet deshalb zunächst utopisch an. Doch lieferte das als eine Art Dummy in einer Ausstellungshalle präsentierte Gebäude letztlich keinen Beitrag zur Lösung der dringlichen Probleme im modernen Wohnungsbau. (Abb. 12)



Abb. 13 Ausstellungsplakat, 1930

Als der eigentliche Durchbruch der Modernen Architektur, bzw. der Artikulation eines nordischen Funktionalismus wird heute die nationale Ausstellung für Architektur und Kunsthandwerk in Stockholm 1930 gewertet⁵⁷. (Abb. 13) Diese Ausstellung bewirkte auch in der Architekturlandschaft des Nachbarlandes Dänemark nachhaltige Veränderungen, nach und nach öffnete sich das Land seitdem für den Import einer funktionalistisch-rationalistischen Architektur. So änderte zum Beispiel Vilhelm Lauritzen⁵⁸, der ursprünglich der neoklassischen Tradition verpflichtet war, nach dem Besuch der Stockholmer Ausstellung seine Ausrichtung und wurde später sogar zum dänischen Repräsentanten bei CIAM. In den folgenden zehn Jahren entsteht aufgrund des steigenden Wohnungsbedarfs und der damit verbundenen Notwendigkeit zur Erschließung neuer Stadtquartiere eine Vielzahl funktionalistischer Bauten in und um Kopenhagen. Unter Leitung des Stadtbaumeisters Poul Holsøe⁵⁹ werden daran auch Architekten wie Arne Jacobsen⁶⁰, C.F. Møller oder Flemming Lassen beteiligt. Endlich scheint die moderne Architektur damit auch in der Peripherie Dänemarks ihren Platz gefunden zu haben. Dennoch ist es treffend, wenn Jorn behauptet, dass die dänische Architektur kaum eigenes Neues hervorgebracht habe und aus diesem Grund auch im internationalen Vergleich kaum Bedeutung habe.

2.2 Die Natur und der Klassizismus

*Natur als Vorbild Modern Danish Architecture*⁶¹, so lautet der Titel eines Buches in englischer Sprache aus dem Jahr 1927, in dem der Architekt Kay Fisker und der Architekturfotograf Frank Yerbury⁶² ein internationales Publikum über die Situation der Moderne in Dänemark aufklären wollen. Am Ende der Einleitung des Buches, das aus einem knappen theoretischen Teil und aus seiner Vielzahl von Gebäudeabbildungen besteht, resümieren die Verfasser: „Thus the tendency in Denmark [...] maybe characterized as a search for the natural, simple and constructive, and a desire to emulate those earlier men whose genius, while allowing them to appreciate to the full the value of the historical tradition, emancipated them from its tyranny.“⁶³ Sie nennen dabei die Beziehung zur Natur und die Fortschreibung der klassizistischen Tradition als die zwei wesentlichen Kennzeichen der modernen dänischen Architektur.

Und in der Tat: In dänischem Design und dänischer Architektur lassen sich unzählige Analogien zur Natur feststellen, ausgehend von der blütenförmigen Leuchte PH 25 von Poul Henningsen⁶⁴ bis hin zu Arne Jacobsens frühen Gebäudeentwürfen und seinen inzwischen zu Ikonen gewordenen Möbelentwürfen⁶⁵. (Abb. 14, 15) Mit dieser Wertschätzung der Natur verbunden ist andererseits die kategorische Ablehnung aller Verdienste der Industrialisierung und Technifizierung. Und so verwundert es auch nicht, dass die Autoren an anderer Stelle die Einflüsse der Industrialisierung auf die dänischen Städte beklagen.⁶⁶ Wie es aus der Aussage Jorns im eingehenden Zitat des ersten Kapitels hervorgeht, ist es gerade die Präsenz einer Kombination aus Natur und



Abb. 14 PH Hängeleuchte, 1926

Abb. 15 Der Schwan, 1956

Technik und nicht deren Widerspruch, was Jorn an der Metropole Paris fasziniert. Wie im Folgenden noch ausführlich gezeigt werden wird, steht Jorn mit seinen Ausführungen über die Rolle der Natur in Kunst und Architektur⁶⁷ zwar in der aufgeführten dänischen Tradition, jedoch versteht er die Natur nicht abbildhaft oder analog, sondern strukturell und manipulativ.⁶⁸ Anders als die oben genannten Autoren sieht Jorn Natur und Technik nicht als Gegensätze, sondern plädiert für eine gegenseitige Befruchtung beider Bereiche.

2.3 Evolution statt Revolution⁶⁹

Tatsächlich sind die vorweg genannten Bestrebungen junger Studenten zur Reformierung ihrer Ausbildung sowie die von Yerbury und Fisker als modern präsentierten, letztlich aber klassisch anmutenden Bauten insofern repräsentativ für die Entwicklung des Funktionalismus in Dänemark, als dass sie ganz bewusst von einer Fortschreibung der klassischen Tradition ausgehen, anders als Walter Gropius oder Le Corbusier beispielsweise. Mit Blick auf die dänische Architektur stellen Kay Fisker und Frank Yerbury somit anerkennend fest: „Denmark has to a very great extent been spared the worst architectural horrors which may be seen elsewhere in Europe. Perhaps this is due to a sedateness in the national character which precludes violent movement in any direction, or perhaps it may be ascribed to the democratic economy of the country.“⁷⁰ Die auf Kontinuität bedachte Modernisierung in Dänemark hat insofern nur wenig mit der Radikalität, dem Revolutionsgeist und der Megalomania von Le Corbusiers Arbeiten oder den technischen Utopien der Futuristen und Konstruktivisten gemein.

Für Jorn freilich liegt gerade in dieser Versöhnlichkeit, in der Bereitschaft für den „goldenen Mittelweg“, das zentrale Problem kultureller Entwicklung in Dänemark. In anderem Zusammenhang offenbart er stattdessen seine grundsätzliche Wertschätzung von Extremen: „We stand here at the interface of two extremes, and one might say, that it is precisely at the extremes where developments take place; there is no way of starting out on this kind of journey unless you are prepared to go to extremes. [...] If we [the Nordic Culture, Anm. d. Verf.] could only learn, to use this trait to make this journey to the extremes, where the font of all creativity is located. We would then achieve great results.“⁷¹

Vor dem Hintergrund seiner marxistischen Haltung und der Begeisterung über seine Erfahrung des Zusammenschlusses von Kunst und Politik im Sinne der Revolution in Paris entwickelt Jorn die Überzeugung, große gesellschaftliche Veränderungen in der Geschichte würden immer von spontaner künstlerischer Artikulation begleitet und versteht Zerstörung innerhalb solcher Prozesse als ein willkommenes Mittel der Erneuerung. Infolgedessen wird die Kunst für ihn notwendigerweise zu einer grenzüberschreitenden, mitunter destruktiven Handlung.⁷²

2.4 Die Nationalisierungstendenzen in der Architektur ab Mitte der 1930er Jahre
In der zweiten Hälfte der 1930er Jahre, genau in der Phase also, in der sich die Moderne Architektur in Dänemark etablieren konnte, treten andererseits verstärkt Nationalisierungstendenzen auf, die einen Rückgriff auf die als genuin dänisch betrachtete klassizistische Tradition befördern. Diese Entwicklung muss jedoch vor dem Hintergrund der politischen Instabilität in Europa betrachtet werden. Wie beschrieben bedeutete die Weltausstellung in Paris 1937 einen Wendepunkt, da sich Deutschland und die Sowjetunion hier von der Moderne abwandten und mit ihren Pavillons stattdessen auf Monumentalität setzten. Die beiden sich gegenüberliegenden Bauten waren in einer Achse mit dem Eiffelturm und dem Trocadero angeordnet und repräsentierten Macht und Stärke der aufkommenden Diktaturen.

Die Nationalisierungstendenzen in Dänemark unter Berufung auf die klassizistische Tradition waren nicht zuletzt auch als Abgrenzung gegenüber dem Nachbarland Deutschland und damit auch als eine „geistige Landesverteidigung“ zu verstehen.⁷³ Dies artikuliert sich beispielsweise 1937 in der im folgenden Kapitel ausführlich besprochenen Diskussion um den Wettbewerbsentwurf für den Rathausbau in Århus. Die betont negative Haltung des dänischen Parlamentsabgeordneten Povl Drachmann über den nüchternen, funktionalistischen Entwurf Arne Jacobsens impliziert dabei den Wunsch nach einer nationalen, monumentalen Architektur: „Imagine we had gotten a city hall, monumental, genuine Jutlandish in lines and force, rounded by the powerful

soil of the mainland – a distinguished, self-aware, and towering partner to Copenhagen’s beautiful city hall [...]“⁷⁴ In der Folge wurde in einer wochenlangen Zeitungskontroverse unter anderem die Frage nach der Existenz eines Jutländischen Stils diskutiert. Der Wiedereinzug des Klassizismus als Artikulation des Nationalen wird in der Zeit während und unmittelbar nach dem Krieg durch die Knappheit an Baustoffen weiter begünstigt. Der traditionelle Backstein kehrt als Material in den Wohnungsbau zurück, die Möglichkeit des Experimentierens ist aufgrund der Materialeigenschaften des Steins äußerst begrenzt.

Hinzu kommt die Tatsache, dass sich die nationalsozialistischen Besatzer als Beschützer der Dänen präsentieren, da sie diese als Teil der arischen Rasse definieren. Diese Anmaßung weckt unter der dänischen Bevölkerung das starke Bedürfnis, sich von der angeblich gemeinsamen *germanisch-arischen* Tradition abzugrenzen und stattdessen ein eigenes spezifisch dänisches Kulturverständnis zu entwickeln. Dem entspricht in der Architektur die Berufung auf eine nationale klassische Tradition, die jetzt mit dem Recht auf Freiheit und Selbstbestimmung gleich gesetzt wird.⁷⁵

Wie wichtig den dänischen Architekten selbst nach Kriegsende die Definition einer eigenen nationalen Tradition noch ist, zeigt eine Gesprächsrunde mit dem Titel „Diskussion über die Tendenzen der Architektur der Gegenwart“ im dänischen Architektenforum im Februar 1947.⁷⁶ Auch Jorn ist zu dieser hochkarätig besetzten Runde⁷⁷ geladen, die von dem Kommunisten und

Architekten Edvard Heiberg zusammengesetzt und durch den Stadtarchitekten F. C. Lund geleitet wird. Wie dem Vortagsprotokoll zu entnehmen ist, werden zu Beginn Bilder neuerer funktionalistischer Bauten im Ausland gezeigt. Grundsätzlich wird der Funktionalismus dabei aus der historischen Entwicklung heraus als eine logische und unabdingbare Gegebenheit zeitgenössischer Architektur beschrieben. In der darauffolgenden Diskussion gilt es dann jedoch, die eigenen Arbeiten gegenüber den Einflüssen von außen zu positionieren. Dabei zeichnet sich ab, dass der Funktionalismus durchgehend als Import von außen und als Fremdkörper innerhalb der eigenen dänischen Architekturtradition verstanden wird. Der finnische Architekturhistoriker Vilhelm Helander konstatiert zum Beispiel in seinem Artikel über die Tendenzen der finnischen Architektur von den späten 1930er bis in die frühen 1950er Jahre, dass ein Großteil der skandinavischen Architektur der späten 1930er Jahre „der nordischen Erde“ entstamme. Und anders als in Mitteleuropa und England, wo die Industrialisierung und die damit verbundene Verstädterung eine wichtige Voraussetzung zur Entwicklung der modernen Architektur geschaffen hätten, würde sich in Skandinavien ein vergleichsweise großer Teil der Bauaufgaben noch immer in ländlichen Gegenden abspielen, so dass sich der Funktionalismus dort unter gänzlich anderen Entstehungsvoraussetzungen entwickelt hätte.⁷⁸

Bei all diesen Positionen gilt es, das Dänische gegenüber den internationalen Einflüssen des Funktionalismus, aber auch gegenüber den Ikonen anderer Länder wie Alvar Aalto in Finnland, Gunnar Asplund in Schweden und Le Corbusier in Frankreich abzugrenzen. Offensichtlich wird dabei, dass die dänische Architektur dieser Zeit von einer starken Richtungs- bzw. Identitätssuche geprägt ist. Wie aber sollte sich das Nationale gegenüber dem Anspruch des Internationalen im Funktionalismus definieren lassen? Jorn lieferte bereits ein Jahr zuvor die Antwort auf diese Frage als Aufruf an die dänischen Architekten: „Heutzutage haben wir uns glücklich vom Germanentum befreit, lasst uns also nicht an die romanistische oder die klassizistische Gedankenwelt binden, die für unser künstlerisches Schaffen keinen fruchtbaren Boden bieten. Aber lasst uns versuchen, alle neu gefundenen Erfahrungen der Kunst der gesamten Welt zum Aufbau unserer künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten miteinzubeziehen.“⁷⁹

1 Asger Jorn: „Skabelsenprocessen“, (dt. Der Schaffensprozess), (1939), zitiert nach Sven Nommensen: Asger Jorn. Das Frühwerk und die spontane Methode der malerischen Entfaltung, Tenea, Berlin, 2002, S. 98.

2 Asger Jorns Notiz im Deckel seines Buches von: Theodor Geiger: Fortidens moral og fremtiden, Copenhagen, Hans Reitzel, 1961, im Archiv des Silkeborg Kunstmuseums, zitiert nach: Peter Shield: Comparative Vandalism. Asger Jorn and the artistic attitude to life, Borgen/Ashgate, 1998, S. 4.

3 Troels Andersen (2001): S.32.

4 Asger Jorns Notiz im Deckel seines Buches von: Theodor Geiger: Fortidens moral og fremtiden, Copenhagen, Hans Reitzel, 1961, im Archiv des Silkeborg Kunstmuseums, zitiert nach: Peter Shield: Comparative Vandalism. Asger Jorn and the artistic attitude to life, Borgen/Ashgate, 1998, S. 4.

5 Wie Sven Nommensen darstellt, werden Avantgarde-Künstler zu dieser Zeit in der dänischen Öffentlichkeit häufig sogar als psychisch Kranke diffamiert. Vgl. hierzu Sven Nommensen: Asger Jorn. Das Frühwerk und die spontane Methode der malerischen Entfaltung, Tenea, Berlin, 2002, S.54 f.

6 „Hätte ich es aus Rücksicht auf meine Kunst lassen sollen, mich von der Angst und geistigen Verkrüppelung zu befreien, die loszuwerden ich nach meiner Kindheit und Jugend in der verklemmten westjütländischen Umgebung der Inneren Mission allein nicht imstande war? [...] Ich habe einige psychoanalytische Behandlungen mitgemacht und [...] bin eine Menge meiner Ängste und meine Nervosität in der Beziehung zu meinen Mitmenschen losgeworden.“ So reflektiert Jorn über sich selbst im Zusammenhang mit einer Psychoanalyse, der er sich Mitte der vierziger Jahre unterzieht. Asger Jorn zitiert in: Andersen, Troels: (2001): S. 118.

7 Diese Haltung wird für Jorn sowohl als Maler als auch als Theoretiker zu einer bestimmenden Voraussetzung, wenn er in seinem Buch „Held og Hazard“ (in der deutschen Übersetzung: Heil und Zufall, in: Asger Jorn: Gedanken eines Künstlers, Edition Galerie van de Loo, München, 1964), das er vom Krankenbett im Silkeborg Sanatorium schreibt, wo er sich wegen einer lebensbedrohlichen Tuberkulose-Erkrankung zu Beginn der 50er Jahre aufhält: „Every new evolution begins as something meaningless and worthless, where the ability to create values is conditioned by the capacity to occupy oneself with the worthless [...]“. Asger Jorn: „Held og Hazard“, zitiert nach Peter Shield: Comparative Vandalism. Asger Jorn and the artistic attitude to life, Borgen/Ashgate, 1998, S. 142. Eine genaue Ausführung was es für Jorn bedeutet, Künstler zu werden, führt an dieser Stelle zu weit. Siehe hierzu Peter Shield, op. Cit. S. 140 f. 164, 170-73.

8 Asger Jorn: „Poesiens Væg“, (1951), S.54 ff.

9 Ibid.

10 Vgl. Troels Andersen (2001): S. 218.

11 Asger Jorns Notiz im Deckel seines Buches von: Theodor Geiger: Fortidens moral og fremtiden, Copenhagen, Hans Reitzel, 1961, im Archiv des Silkeborg Kunstmuseums, zitiert nach: Peter Shield: Comparative Vandalism. Asger Jorn and the artistic attitude to life, Borgen/Ashgate, 1998, S. 3 ff.

12 Vgl. beispielsweise Kandinsky, Klee, u.a.

13 In Paris wurde er immer „le peintre Asger“ genannt, da sein Geburtsname Asger Jørgensen für die Franzosen unaussprechlich war. 1945 ändert er diesen Namen dann zu Jorn, der als Nachname so im Dänischen nicht besteht. Wie bei seinem Vorbild Le Corbusier, liegt auch bei Jorn die Vermutung nahe, er verdränge damit das Erbe seiner provinziellen protestantischen Herkunft.

14 „Nyt maleri, ny arkitektur“, (1938), S.4.

15 Vgl. seine Malereien der frühen 40er Jahre, bei denen er in der Darstellung von Tieren und Figuren nicht nur Kinderzeichnungen als offensichtliche Inspirationsquelle verwendet, sondern diese selbst mit kindlichen Lautmalereien, wie „Dijdi“, „Akada“, „Minniminni“, etc. betitelt. Herauszufinden gilt es in diesem Zusammenhang noch, inwiefern es tatsächlich Jorns Verdienst war, dass das Thema „Kinderkunst“ beispielsweise 1944 die Ausstellung der Gruppe Høst bestimmte. Die Kinderkunst wird für die Gruppe CoBRA außerdem eine wichtige Rolle spielen.

16 „Nyt maleri, ny arkitektur“, (1938), S.3 ff.

17 Ibid.

18 Sgraffito kommt aus dem italienischen „sgraffiare“, zu deutsch kratzen. Bei dieser vergleichsweise einfachen Technik, die zu den Stucktechniken zählt, wird das Motiv in den nassen Putz gekratzt und gegebenenfalls farbig behandelt.

19 Jean Badovici, (1893-1956), rumänisch stämmiger Architekt, Kritiker und Herausgeber.

20 „The Algerian sketches [...] appear to be a rather ordinary instance of the ingrained fetishistic appropriation of women, of the East, of the other.“ Beatrix Colomina: „Battle Lines: E.1027“in: Francesca Hughes (Hrsg.): The Architect. Reconstructing her Practice, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996, S. 13 ff.

21 Vgl. den Abschnitt: „Wandarbeit mit Pierre Wemaère,“ in: Sven Nommensen: Asger Jorn. Das Frühwerk und die spontane Methode der malerischen Entfaltung, Tenea, Berlin, 2002, S. 76 ff.

22 Le Corbusier in einem Brief an Vladimir Nekrassov, (1932), zitiert nach Beatrix Colomina: „Battle Lines: E.1027“ in: Francesca Hughes (Hrsg.): The Architect. Reconstructing her Practice, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996, S. 16.

23 Beatrix Colomina: „Battle Lines: E.1027“in: Francesca Hughes (Hrsg.): The Architect. Reconstructing her Practice, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996, S. 13 ff.

24 Stanislaus von Moos: Le Corbusier Elements of a Synthesis, 010 Publishers, Rotterdam, 2009, S. 280 f.

25 Le Corbusier in einem Brief an Badovici, (1949), zitiert nach Beatrix Colomina: „Battle Lines: E.1027“in: Francesca Hughes (Hrsg.): The Architect. Reconstructing her Practice, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996, S. 15.

26 Troels Andersen, (2001): S. 145.

27 Der französische Tapisserie Künstler Jean Lurçat trug ab den 20er Jahren zur Wiederbelebung der handwerklichen Webkunst als Wandgestaltung bei. Er betonte dabei das Potential des Wandteppichs, durch seine haptischen Qualitäten die neutrale weiße Wand der modernen Architektur wieder zu einer erfahrbaren Wand zu machen. Das Interesse an dieser künstlerischen Gattung wurde nicht zuletzt noch durch die Präsentation mittelalterlicher Wandteppiche im Musée des Monuments Français, während der Weltausstellung 1937 neu belebt. Es ist anzunehmen, dass Jorns Interesse an diesem Medium auf der Weltausstellung geweckt wurde. Le Corbusier verstand den Wandteppich als Wandmalerei des modernen Zeitalters. Er spielt damit auf den ephemeren Charakter dieses künstlerischen Mediums an, welche es zum idealen Kunstobjekt des modernen Wohnnomaden macht.

28 „Ansigt til ansigt“, (1944)

29 „Und der Herr redete mit Mose von Angesicht zu Angesicht, wie ein Mann mit seinem Freund redet.“ (2 Mo 33,11)

30 „Ansigt til ansigt“, (1944), S.3 ff.

31 Stanislaus von Moos: Le Corbusier Elements of a Synthesis, 010 Publishers, Rotterdam, 2009, S. 289.

32 Asger Jorn: „Arkitektur er ikke Kunst“, (1943), S. 147 ff.

33 „Naturalistik arkitektur – eller naturlig form“, (1952), S. 45 ff.

34 „Frankrig og dets befolkning under folkefronten. Arkitekt Asger Jørgensen, der har opholdt sig i Frankrig og arbejder i Landbrugsministeriet og på Verdensudtillingen, skildrer [...] indtryk fra Frankrig“, in: Arbejderbladet, 19. Nov. 1937.

35 Marinus Andersen, (1895-1985), dänischer Architekt.

36 Dt.: „A5. Meinungsblatt für junge Architekten“

37 Z. dt.: „Das Höllenpferd“. (1941-45).

38 Dt.: „Neue Zeitschrift für Kunstindustrie“

39 Dt.: „Der Architekt. Wochenhefte“

40 Org.: „LP Neuheiten“

41 Geburtsname: Jørgen Jørgensen, (1920-2004), war u.a. aktives Mitglied der Situationistischen Internationale und Gründer des

Situationistischen Bauhauses in Drakabygget, Schweden.

42 Leif Reinius, (1907-1995) führte zusammen mit Sven Backström, (1902-1993), der früher bei Le Corbusier in Paris arbeitete, ein Architekturbüro.

43 Dt.: „Der Baumeister“

44 Edvard Heiberg, (1897-1958), norwegisch dänischer Architekt

45 Frederik Christian Lund, (1896-1984), dänischer Architekt, Nachfolger von Holsøe als Stadtbaumeister Kopenhagens.

46 Kay Otto Fisker, (1893-1965), dänischer Architekt, der speziell für seine Wohnungsbauten bekannt war. Fisker war von 1936-1963 Professor für Architektur an der Königlich Dänischen Kunstakademie, Kopenhagen.

47 Asger Jorn: „Levend Ornament“, in: Forum, 1949, Nr. 4.

48 Bibliotheque CoBrA wurde von der Gruppe 1950 herausgegeben und war eine Serie 15 kleiner Hefte, in der sich die verschiedenen Künstler mit ihren Arbeiten und kurzen Texten vorstellten.

49 Vgl. hierzu: Sven Nommensen: Asger Jorn. Das Frühwerk und die spontane Methode der malerischen Entfaltung, Tenea, Berlin, 2002, S. 53.

50 Asger Jorn, (1961) zitiert nach Richard Weston: „Influence without anxiety: Jørn Utzon, Silkeborg, Museum and Le Corbusier“, in: Design, Band 4, Nr. 2, 2000, S. 108.

51 Faber, Tobias: Danish Architecture, Det Danske Skelskab, Kopenhagen, 1968, S. 9.

52 Niels Tobias Faber, (1915), dänischer Architekt und Autor, Rektor an der Kunstakademie (1965-1984).

53 Kaj Gottlob, (1887-1976), dänischer Architekt, in dessen Büro später auch Kay Fisker (1893-1965) arbeiten wird.

54 Edvard Heiberg wurde von Hannes Meyer ca. Anfang 1930 als Lehrer in der Bauabteilung ans Bauhaus Dessau geholt, verließ die Institution jedoch bereits im Spätsommer 1930 aus Protest gegen die Entlassung von Hannes Meyer. entlassen wurde. Die Verbindung Meyer/Heiberg ging jedoch bereits auf das Jahr 1926 zurück als letzterer Meyers Aufsatz „Die neue Welt“ in Kopenhagen veröffentlichte. Eine weitere Verbindung des Bauhaus nach Dänemark geht über den Maler Vilhelm Bierke Petersen, der kurzzeitig am Bauhaus studierte und dessen für die dänischen Maler von Jorns Generation einflussreiches Buch: Symboler i abstrakt kunst, von 1933 in vielfacher Hinsicht die Ideen der Schriften des Bauhausmeisters Kandinsky übernimmt.

55 Mogens Lassen (1901-1987), Bruder des Architekten Flemmig Lassen, während eines Paris-Aufenthaltes 1927-28 setzte er sich intensiv mit Le Corbusiers Person und Werk auseinander, was nachhaltigen Einfluss auf seine Architektur hatte.

56 Die Tatsache, dass Lassens Bruder sich 1927/28 in Paris aufhielt und sich dort eingehend mit den Bauten Le Corbusiers beschäftigte mag erklären, warum dieses Gebäude an Le Corbusier's Villa Savoye erinnerte, die sich genau zu jener Zeit im Bau befand.

57 Erik Gunnar Asplund präsentiert mit seinen Pavillons und Ausstellungsbauten, die sich durch ihre Klarheit in ihrer Formgebung und Raffinesse in der Lichtführung auszeichneten gegenüber der mitteleuropäischen Strömungen eine andere, skandinavische Moderne.

58 Vilem Lauritzen, (1894-1984), dänischer Architekt und Mitglied bei CIAM.

59 Poul Holsøe, (1873-1966), dänischer Architekt und Stadtbaumeister Kopenhagens

60 Arne Jacobsen, (1902-1971), dänischer Architekt und Designer, 1956-1965 Professor für Architektur an der Königlich Dänischen Kunstakademie, Kopenhagen, einer der Hauptvertreter des dänischen Funktionalismus.

61 Kay Fisker/F.R. Yerbury (ed.): Modern Danish Architecture, William Brendon and Son, Plymouth, 1927.

62 Frank Yerbury, (1884-1963), Englischer Architekturfotograf.

63 Kay Fisker/F.R. Yerbury (ed.): Modern Danish Architecture, William Brendon and Son, Plymouth, 1927, S. 14.

64 Poul Henningsen, (1894-1967), dänischer Architekt, Lichtdesigner, Publizist, Vertreter der kulturradikalen Bewegung, einer der Hauptvertreter des dänischen Funktionalismus. Interessant scheint in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass die Leuchte, die laut den Aussagen ihres Entwerfers nach rein funktionalen Kriterien entwickelt wurde, ob ihrer formalen Ausbildung sehr wenig Licht gibt.

65 Vgl. Projekt Bellevue Theater und Restaurant, 1934-35, Möbelentwürfe: Der Ameisenstuhl, das Ei und der Schwan.

66 F.R.Yerbury: „[...] Danish architects have never responded to the wilder architectural movements which during the last thirty or forty years have flitted to and from across Europe. True, Copenhagen, like most other large cities, suffered from the rapid industrial growth of the 19th century [...],“ in: Kay Fisker/F.R. Yerbury (ed.): Modern Danish Architecture, William Brendon and Son, Plymouth, 1927, S. 5.

67 Vgl. „Naturalistisk arkitektur – eller naturlig form“, (Naturalistische Form – oder natürliche Form, 1942); „Hvad er et ornament“, (Was ist ein Ornament, 1948); „En kroget gren“, („Ein krummer Ast“, 1949).

68 Am Beispiel der mit unter Dampf gebogenem Holz geformten Stühle Alvar Aaltos erklärt er beispielsweise seine Vorstellung eines Zusammenwirkens von Natur und Technik: „Man ist eingedrungen selbst in das innerste Wesen des Holzes und kann wörtlich gesprochen den Baum dazu bringen, in Form eines Stuhles, oder so ähnlich, zu wachsen.“ In: „En kroget gren“, (1949), S. 113 ff.

69 Vgl. dazu auch: Lisbet Balsev-Jørgensen: „The Design of Arne Jacobsen. Finding the idea behind the shape of the stone ax“, in: Ignacio Bonmatí, u.a. (Hrsg.): Arne Jacobsen, Centre d'Estudis de Disseny, Barcelona, 1991, S. 209.

70 Kay Fisker/F.R. Yerbury (ed.): Modern Danish Architecture, William Brendon and Son, Plymouth, 1927, S. 11.

71 „Naturalistisk arkitektur – eller naturlig form“, (1952), S.45 ff.

72 „But at every historical juncture when the overarching societal structures in West European society have shown signs of breaking up, manifestations of positive, spontaneous artistic expression have emerged. The destruction of the French monarchical system gave the space for Rousseau's philosophy to come to the fore and the same applies to the rococo style, which, however, failed to go any further than superficial naturalistic romanticism, just as the oriental movements only led to Chinese art forms. The great French revolution was carried out in the name of the merchant bourgeoisie and soon stabilised as a new aesthetic movement based on classicist ethics with an increasing romanticisation and pacifying of naturalistic concepts, apart, that is, from the flowering of natural science.“ In: „Naturalistisk arkitektur – eller naturlig form“, (1952), S. 45 ff.

73 Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Züricher Landesausstellung von 1939, wo es um die Herausstellung einer spezifisch schweizerischen gegenüber der deutschen Kultur, ging.

74 Povl Drachmann: „City Hall or Packing Crate,“ zitiert nach Carsten Thau; Kjeld Vindum: Arne Jacobsen, Danish Architectural Press, Kopenhagen, 2001, S.6.

75 Die Abneigung gegen das Deutsche hat eine lange Tradition in der dänischen Kultur, die weit vor die Zeit des Nationalsozialismus zurückgeht und nicht zuletzt in den Kriegen um Schleswig-Holstein eine ihrer Hauptursachen hat.

76 Jorns fordert in diesem Gespräch eine Befreiung des Individuums von den Zwängen, die ihm durch die Gesellschaft, z.B. durch die Arbeit oder die Moral auferlegt seien. Nur ein von Zwängen befreites Individuum werde automatisch zu einem sozialen Individuum, so Jorn. Folglich fordert er eine Abwendung sowohl von ideellen Kategorien wie Humanismus, Idealismus, Funktionalismus etc., als auch von materiellen Kategorien wie Haus und Besitz. Für Jorn liegt der Schlüssel des Problems alleine in der individuellen, kreativen Handlung, die durch die Entfremdung des Arbeiters vom Produkt seiner Arbeit durch die Maschine verloren gegangen ist. Er regt in der Folge eine rege Diskussion unter den Teilnehmern an. Ein Lager bezeichnet ihn als einen „Vorreiter eines egoistischen Individualismus“, während das andere darüber nachdenkt, wie sich dieses Konzept einer befreiten, kreativen Handlung des Individuums in eine auf Planung basierende Disziplin wie Architektur und Städtebau einbinden ließe.

77 Die Runde umfasste ca. 30 Teilnehmer, u.a. Kay Fisker und Jørn Utzon.

78 Vilhelm Helander: „Functionalism Moves into the Forests. Tendencies in Finnish Architecture from the late 1930s to the Early 1950s,“ in: Simonis, Tom (Hrsg.): Quo Vadis Architectura? Architectural Tendencies in the Late 1930s, 1940s and the Early 1950s, Departement of Architecture, Helsinki University of Technology, Helsinki, 2008, S.107ff.

79 „Eine neue Bildauffassung und ihre Konsequenzen“, (1946), S. 48 ff.

III. KAPITEL: ASGER JORNS KONTROVERSE IN DER SKANDINAVISCHEN ARCHITEKTURPRESSE

„Ein Gebäude, an dessen Fertigstellung die Künstler nicht mitgewirkt haben, sollte nicht von der Gesundheitskommission abgenommen werden.“¹

Asger Jorn

1. Jorns Funktionalismuskritik

1.1 Asger Jorn ein Funktionalist?

In den 1940er Jahren verfasst Jorn drei Artikel² „Über die künstlerischen Möglichkeiten der Architektur“, „Architektur ist nicht Kunst“ und „Bemerkungen auf dem Weg“. Erstmals setzt er sich hier ausführlich öffentlich mit dem Funktionalismus in der Architektur auseinander. Bei den beiden weiteren Artikeln³ „Über die psychische Funktion der Architektur“ und „Türme und Tradition“, die Robert Dahlmann Olsen für die gemeinsam herausgegebene Zeitschrift *Helhesten* schreibt, ist Jorn maßgeblich an der Endredaktion der Texte beteiligt. Die Auseinandersetzung mit dem Funktionalismus taucht fortan in Jorns Schriften immer wieder auf und kulminiert schließlich in seiner Kritik an Le Corbusier.

Von einer materialistischen Perspektive aus betrachtet, bejaht Jorn grundsätzlich den Funktionalismus als einen ursachenbestimmten und bedürfnisorientierten Ansatz.⁴ So spricht er sich zum Beispiel für die Rationalisierung und Standardisierung aus, sofern diese zur Steigerung des Lebensstandards, also zum Wohle des Menschen angewandt werden. Weiter lobt er die Verdienste der Funktionalisten, die Architektur vom Historismus, d.h. vom Erbe der Klassik befreit zu haben, und würdigt deren gesellschaftliches Engagement in dem Bestreben, adäquate und gesunde Wohnverhältnisse für die breite Masse zu schaffen. Gleichzeitig konstatiert er jedoch: „Es besteht kein Zweifel darüber, dass die rationellen Ansprüche, die der Funktionalismus stellt, natürlich und lebenswichtig sind. Aber zusammen damit existieren auch gewisse scheinbar irrationale, gefühlsbetonte Ansprüche. Und wenn sich die modernen Architekten denen, nur weil sie unvernünftig sind, widersetzen, begehen sie einen Fehler.“⁵

Im funktionalistischen Paradigma der weißen Wand in der modernen Architektur und im Staffeleibild der modernen Kunst sieht Jorn dabei die beiden Hauptursachen für die Kluft zwischen den realen Bedürfnissen der Bevölkerung und ihrer gebauten Umwelt. Der Funktionalismus habe der Kunst ihre Daseinsberechtigung genommen und sie unter dem Vorwand einer ästhetischen Säuberung ganz und gar aus der Architektur verbannt: „Man gelangte aus dem „Chaos der Wilhelminischen Zeit, [...] zum Funktionalismus, der in seiner Konsequenz die vom künstlerischen Ausdruck gereinigte Architektur ist.“⁶

Jorns Lehrer Léger kritisiert diesen Prozess in seiner Rede vor den Architekten auf dem IV. CIAM-Kongress 1933. Der Verzicht auf das Überflüssige in der funktionalistischen Architektur, so Léger, vollziehe sich zugunsten eines *Horror Vacui* vor der weißen Wand: "The modern architect, [...], has gone too far, in his magnificent attempts to cleanse through emptiness. [...] Modern buildings have put the individual "ahead of the wall" to such a point that the furniture itself fits into the wall. The wall swallows and closes up; its surface becomes smooth again. The stripping away goes as far as that; they no longer tolerated even the volume of the furniture. So, no more volume, no more form; an impalpability of air, of slick, brilliant new surfaces where nothing can be hidden any longer. Even shadows don't dare to enter; they can't find their places anymore. [...] The average man is lost in front of a large dead surface. He gropes around, he looks for a way to save himself. He gets dizzy, he is not prepared. It is a revolution – which catches himself unaware. There he is, the unaware man, a human cipher before this pitiless new reality – the modern wall."⁷

Die Debatte über die weiße Wand und den Verlust des Menschlich-Psychischen in der modernen Architektur findet ihren Ursprung in der Kritik an den Stilverwirrungen des Historismus und in der Wohnkultur des 19. Jahrhunderts. Walter Benjamin beschreibt die Überfrachtung der Wohninterieurs seiner Zeit und deren Besetzung mit Objekten der persönlichen Erinnerung und Geschichten: „Betritt einer das bürgerliche Wohnzimmer der 80er Jahre [1880er Jahre, Anm.d.Verf.], so ist bei aller ‚Gemütlichkeit‘, die es vielleicht ausstrahlt,

der Eindruck, hier hast du nichts zu suchen' der stärkste. Hier hast du nichts zu suchen - denn hier ist kein Fleck, auf dem nicht der Bewohner seine Spur schon hinterlassen hätte: auf den Gesimsen durch Nippes, auf dem Polstersessel durch Deckchen, auf den Fenstern durch Transparente, vor dem Kamin durch den Ofenschirm."⁸ An der Schwelle zum 20. Jahrhundert vollzieht sich von Wien ausgehend eine Art Reinigungsprozess, an dem sich Künstler, Literaten und Architekten gleichermaßen beteiligen. „Tünche deine Wände weiß, in Einfachheiten [...],“⁹ fordert der Dichter Peter Altenberg. Und Architekten wie Otto Wagner oder Adolf Loos gelten als Wegbereiter einer von Ornament, Verzierungen und anderen, vermeintlich überflüssigen Details gereinigten modernen Architektur.

Auch Jorns Auseinandersetzung mit dem Funktionalismus ist vor dem Hintergrund dieser historischen Entwicklungen zu betrachten. Am Beispiel eines sich automatisch öffnenden, muschelförmigen Bauwerks im Tivoli versucht er in einer Auseinandersetzung mit Poul Henningsen die Notwendigkeit einer rein funktional betrachtet vermeintlich unnützen, überflüssigen Architektur zu beweisen: „Tivoli ist Fantasie und Blendwerk. Es gibt überhaupt keinen vernünftigen Grund, Rutschbahn oder Karussell zu fahren, Teller zu zerschlagen oder in die Geisterbahn zu gehen. [...] Aber Tivoli ist kein Luxus, sondern ein Gebrauchsgegenstand, ebenso wie ein Zirkus ein lebenswichtiger Faktor ist, der vor vielen anderen Dingen vom Staat unterstützt werden sollte.“¹⁰

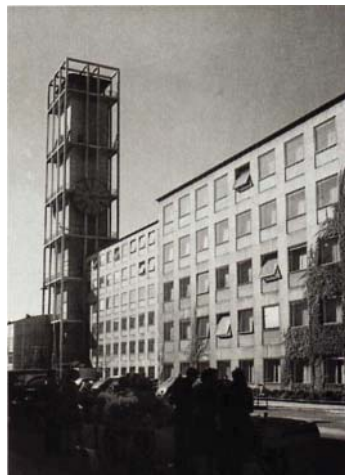


Abb. 02 Realisiertes Projekt
Abb. 03 Gerüstturm mit Lochfassade

Er kritisiert die Funktionalisten vor allem aufgrund ihres reduktionistischen Glaubens, die Architektur ausschließlich nach funktionalen und rationalen Kriterien entwickeln zu können und dabei den Wert und das Potenzial zu unterschätzen, das vermeintlich überflüssige Kategorien wie Ästhetik oder Symbolik für die Menschen haben. Schließlich, so Jorn, gibt es „[...] Formen, Ziele und Verbindungen, die man nicht mit dem Zentimetermaß messen, bzw. erklären kann. Sie stehen im Gegensatz zum Bürgerlichen und zum Regelzwang und werden wie die Intelligenz, das Fantastische, das Eigentümliche, das Träumende, das Mystische, das Aufwühlende, das ‚Übernatürliche‘, also all das, was von einer anderen Natur ist, von der Fantasie getragen.“¹¹ Er lehnt also den Funktionalismus nicht kategorisch ab, sondern fordert dessen Ergänzung um das Irrationale, das sich in Symbolen, Ornamenten und Objekten des täglichen Gebrauchs wie Ramsch und Nippes artikuliere.

1.2 Die Psychische Funktion in der modernen Architektur

Im Kontakt mit den Pariser Surrealisten hat Jorn Parameter wie die Lust, den Schmerz und den Traum als Mittel der Raumin szenierung kennengelernt. In seiner zeitgleichen Auseinandersetzung mit Roberto Matta entwickelten sich erste Perspektiven, wie der Mensch nicht länger als standardisiertes, typisiertes passives Objekt betrachtet, sondern wieder als aktiv fühlender Körper in die moderne Architektur zurückgeführt werden könnte. Am Beispiel des *Pavillon des Temps Nouveau* hat Jorn zudem gesehen, wie sich Architektur als Mittel zur

Kommunikation politischer Vorstellungen instrumentalisieren lässt. Er ist sich also des vielfältigen Potenzials bewusst, das in der sinnlichen Erfahrbarkeit von Gebäude und Raum sowie in der Verwendung von Architektur als identitäts- und gemeinschaftsstiftendem Mittel für den Menschen liegt.

Eine erste Gelegenheit, diese neuen Erkenntnisse auch in Dänemark anzuwenden, bietet sich Jorn beim Streit um den Turm beim Bau des Rathauses in Århus. Das Gebäude von Arne Jacobsen aus den Jahren 1937-1942 gilt bis heute als ein Paradebeispiel funktionalistischer Architektur in Dänemark. (Abb. 01) Erstmals seit der Fertigstellung des Kopenhagener Rathauses im Jahr 1905 war hier wieder ein großer öffentlicher Bauauftrag vergeben worden, der gleichzeitig die jüngsten Errungenschaften der dänischen Demokratie symbolisieren sollte.¹² Der Wettbewerbsentwurf von Jacobsen setzt sich aus mehreren großformatigen, kubusförmigen Baukörpern zusammen, die mit sehr flach geneigten Dachflächen sowie einem großen, tonnenförmigen Dach überdeckt werden. Mit seiner Längsseite liegt das mehrgeschossige Gebäude direkt an einer belebten Straße, an seiner Kopfseite öffnet es sich zu einem großzügigen Vorplatz, von dem aus das Rathaus erschlossen wird. Als Konstruktion ist eine Skelettstruktur vorgesehen, die mit einer rasterartigen Lochfassade aus Marmor bekleidet ist. (Abb. 02, 03)



Abb. 01 Entwurfszeichnung Rathaus Århus

Trotz seines ersten Preises im Wettbewerb erregt der Entwurf eine wochenlange Kontroverse unter Bewohnern, Vertretern der Stadtregierung sowie Architekten. Auf Seiten der Politik wird dabei wie angedeutet der Wunsch nach einem spezifisch „Jütländischen Stil“ für das Rathaus laut. Insgesamt werden die Anonymität und Ausdruckslosigkeit des Gebäudes kritisiert. Zahlreiche Bewohner behaupten dabei, Jacobsens Rathaus könne ebenso gut eine Schule, ein Krankenhaus oder ähnliches behausen.

Auf den Punkt gebracht wird der Überdruß der Bevölkerung über die Sprachlosigkeit funktionalistischer Architektur durch die Feststellung eines Journalisten der Århuser Presse: „People are tired of the violent and abrupt revolt against all past traditions and of the hectic trends that have ensued. The deliberately puritanical and unostentatious no longer captivate us; we are a bit harrassed and embittered by the heavy-handed preaching of the impoverished gospel of necessity.“¹³ Die Bevölkerung verlangt vor allem einen repräsentativen Turm für den schlichten Bau. Schließlich einigt man sich doch auf die Realisierung von Jacobsens Wettbewerbsentwurf unter der Bedingung, dass dieser sich dazu bereit erklärt, zusätzlich einen Turm zu integrieren. Der Architekt fügt sich, wenn auch uneinsichtig und widerwillig. So erscheint der Turm letztlich mehr als ein nachträglich hinzugefügtes, überflüssiges Supplement denn als integraler Bestandteil des gesamten architektonischen Konzepts.

Aufschluss über Jorns Haltung in dieser Streitfrage liefern die zu Beginn der 1940er Jahre in *Helhesten* veröffentlichten Artikel „Bemerkungen auf dem Weg“¹⁴ und „Türme und Tradition.“¹⁵ Dabei stellt er sich eindeutig auf die Seite der Bevölkerung: „Fakt ist, dass die Bevölkerung ein Recht auf einen Turm hat und dass die Architekten, wenn sie dieses tatsächliche Bedürfnis nicht sehen und diesen Anspruch nicht decken wollen, Idioten sind.“¹⁶ In „Türme und Tradition“ kritisiert er außerdem, dass die Funktionalisten das Symbol, das Ornament und die Dekoration zu etwas Unaussprechlichem und Überflüssigem deklariert, und es somit aus der Architektur verbannt haben. Türme seien jedoch nicht alleine Symbole von Macht und Verstand, sondern auch Objekte der individuellen und kollektiven Identifikation, Zeugen künstlerischer Höchstleistung, sowie Tradition und Kultur.

An anderer Stelle beschuldigt Jorn die Funktionalisten, sie hätten mit ihrer kategorischen Ablehnung von Symbolik und Ornament zu einer Entwicklung beigetragen, in welcher der Kommerz die identitätsstiftende Funktion übernommen hätte, die im Mittelalter Türme und Kirchen hatten: „Every society has its own symbols of power and prestige. These may either be open and obvious, or they may be subtle and indirect. The functionalists, who detested the direct display of symbols, praised the indirect approach. — [...] The magic centre of gravity has been shifted to the financial magnet that is the shopping mall. All roads lead to it. All of the most potent expressive powers that art possesses,



Abb. 04 Hochzeitsturm Mathildenhöhe
 Abb. 05 Glockenturm Gauforum in Weimar
 Abb. 06 Turm Gauforum Dresden

both colouristic and plastic, have been brought to bear so as to drive people to these places."¹⁷ Infolgedessen bestimmten gegenwärtig nicht mehr Türme und Monumente, als Objekte künstlerischer Gestaltung, sondern Werbung mit Leuchtreklamen die Silhouette der modernen funktionalen Stadt, so Jorn.¹⁸ Er stellt damit einen interessanten Bezug her zwischen der funktionalistischen Verweigerung von Symbolen und eines durch Werbung beinahe ausschließlich von der Kommerzialisierung geprägten modernen Stadtbildes. In einer beinahe prophetisch anmutenden Kritik der von Monument und Symbol gereinigten funktionalistischen Stadt beschreibt er gleichzeitig den gegenwärtig beklagten Verlust des öffentlichen Raums zugunsten privater, kommerzieller Interessen: „People in the society of the Baroque period were subjects of the realm; our own society's subjects are socialised as consumers, who are incessantly bombarded with the message that ephemera such as brassieres, insurance companies, pencils, toothpaste, pasta, lubricants, razor blades and so on ad nauseum, are central to their lives. The functionalists reacted against the contrived fancies of ornamental stucco and, in its place, affixed a permanent cladding of blazing advertisements and neon lights onto all our buildings. This human inferno is regarded by many modernists as the highest possible expression of democracy.“¹⁹

Asger Jorn und Dahlmann Olsen setzen dieser Entwicklung die Vorstellung vom Turmbau als einem essentiellen, kulturübergreifenden menschlichen Bedürfnis entgegen: „Jedes Kind baut Türme, in jeder Gegend der Erde errichtet man Fahnenstangen. Beim Richtfest wird eine Stange mit einem Kranz geschmückt und zur gemeinsamen Belustigung wird das mit dem Maibaum und dem Weihnachtsbaum wiederholt.“²⁰ Solche und ähnliche Werte seien inzwischen den Reinigungsprozessen moderner Architektur zum Opfer gefallen und müssten nun für die moderne Architektur zurückgewonnen werden. Im Streit um den Turmbau am Rathaus Århus schlagen Jorn und Dahlmann Olsen letztlich eine Unterscheidung in rein praktische und psychisch-künstlerische, freie Funktionen vor. Die Umsetzung der zweiten Funktion sehen sie dabei als Aufgabe der Künstler, denn: „Selbstverständlich kann ein rationaler Funktionalist nicht verstehen, wofür normale Menschen einen Turm auf einem Rathaus haben möchten, da dieser nicht als etwas Nützliches angewandt werden kann. Deshalb sollten sich die Architekten ihrer künstlerischen Grenzen bewusst sein, sich an einen abstrakten Bildhauer wenden und ihn bitten, so ein Dingsbums zu machen. Eine abstrakte Skulptur, die als Turm auf dem Gebäude gebraucht wird und auf die man hinaufsteigen könnte. Aus Stahlbeton lässt sich ja heute alles machen.“²¹ Mit dieser Forderung nach der Erfüllung der psychischen Bedürfnisse des Menschen stellt Jorn der Bevölkerung neben dem Planer und Architekten den Künstler als eine Art Anwalt zur Seite.

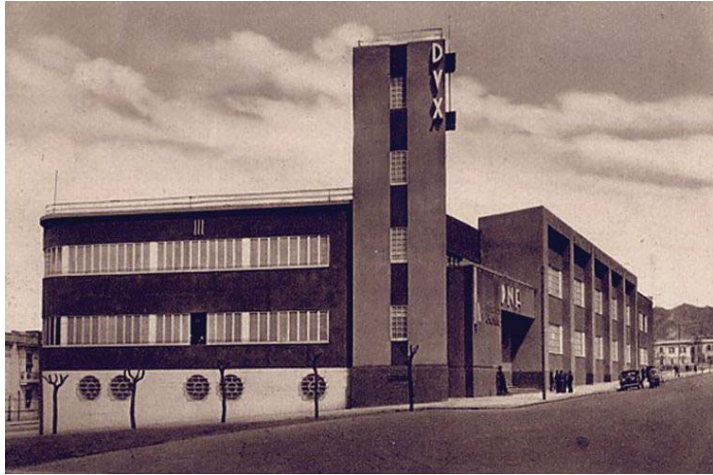


Abb. 07 Casa del Fascio di Reggio di Calabria

2. Jorns Forderung im zeitlichen Kontext

2.1 Die Diskussion um Monumentalität in der modernen Architektur

Jorns Appell für den Turm in der Modernen Architektur knüpft an die Monumentalitätsdiskussion im Jugendstil zu Beginn des 20. Jahrhunderts an. Wie bereits beschrieben, versteht Jorn sich selbst in Anlehnung an Nietzsches Zarathustra als ein Prophet, der diese *neue* Gesellschaft ohne Gott und Religion, aber mit der Kunst als allumfassender, lebensspendender Größe, vorstellt und erkämpft. Auch im Jugendstil wird dem Künstler die Rolle des Erneuerers zuteil, wobei die Architektur dabei als die am meisten geeignete Kunstgattung betrachtet wird, erneuernde spirituelle Zentren für die Gesellschaft zu schaffen. Im Turm des Rathauses von Århus sieht er ein Anrecht des Menschen auf Symbole und Monumente. Beide versteht er als sinnstiftende Elemente einer kollektiven Gemeinschaft und einer Verbindung von Kunst und Leben, wie sie beispielsweise in Kreisen um Künstler wie Max Klinger²² oder Franz Metzner²³ sowie unter Mitgliedern der *Lebensreformbewegung* oder der *Neuen Gemeinschaft*²⁴ um die Jahrhundertwende diskutiert wurde.

Ein interessantes Beispiel ist in diesem Zusammenhang auch die Künstlerkolonie *Mathildenhöhe* in Darmstadt.²⁵ Auch dort bildet der Turm, der förmlich aus dem Ausstellungsgebäude für freie Kunst erwächst, das spirituelle Zentrum und materielle Zeichen der Gemeinschaft. Die Kolonie selbst wurde 1899 vom Großherzog Ernst Ludwig von Hessen gestiftet, der Hochzeitsturm wurde ihm

dabei von Joseph Maria Olbrich als Geschenk zur Erinnerung an seine Hochzeit gestaltet. Ungewöhnlich – und von Interesse für Jorn – ist dabei insbesondere die markante Dachform des Turmes aus fünf Bögen, die an eine offene Hand erinnern. (Abb. 04) Gleichzeitig symbolisiert der Turm aber auch die Vermählung von Kunst und Leben. Schließlich beabsichtigte der Großherzog mit der Kolonie insbesondere die Entwicklung neuer Bau- und Wohnformen durch die Künstler.

Jorns Plädoyer für den Turm als einem sinnstiftenden Architekturelement zielt möglicherweise auch auf dessen Befreiung von den negativen Zuschreibungen, die er durch die Verwendung in den öffentlichen Architekturprojekten der Faschisten erfährt. Schließlich wusste Adolf Hitler sehr wohl, wie sich monumentale Architektur perfekt im Sinne seiner Vernichtungspolitik instrumentalisieren ließ. In *Mein Kampf* forderte er bereits 1925: "Our big cities of today possess no monuments dominating the city picture, which might somehow be regarded as the symbols of the whole epoch."²⁶ Dementsprechend häufig finden sich projektierte und gebaute Beispiele faschistischer Architektur, in denen der Turm eine wichtige Rolle spielt – darunter die mystisch anmutenden, Stärke und Macht repräsentierenden Glockentürme in Herman Gieslers²⁷ Entwurf für das Gauforum in Weimar von 1936 oder Wilhelm Kreis²⁸ Planung für das Gauforum Dresden im Jahr 1938. (Abb. 05, 06) In Italien finden sich entsprechende Beispiele solcher Türme an der *Casa del Fascio di Reggio di Calabria* oder an der *Casa del Fascio Asciano*, von Armando Sabatini aus dem Jahr 1935. (Abb. 07)

Wie Jorn kritisiert auch Adolf Hitler die Inbesitznahme der modernen Stadt durch private und kommerzielle Interessen mit Hilfe von grellen Leuchtreklamen: "If the fate of Rome should strike Berlin, future generations would some day admire the department stores of a few Jews as the mightiest works of our era and the hotels of a few corporations as the characteristic expression of the culture of our times."²⁹ Zwischen 1933 und 1938 – in einer Phase also, in der sich Jorn in Frankreich aufhält und damit beginnt, sich für die Belange der Architektur zu interessieren –, erschienen Übersetzungen von Hitlers Streitschrift unter anderem in französischer, dänischer und schwedischer Sprache. Jorn, der sich gerne über Grenzen hinwegsetzt und sich wie ein Wilderer der Ideen Anderer bedient, übernimmt hier möglicherweise selbst Vorstellungen des Diktators und nutzt sie für sein eigenes Programm.

Eine Gegenreaktion aus dem Lager der Modernen zu den Monumentalisierungstendenzen der 1930er Jahre formuliert der Artikel „The Death of the Monument“³⁰ des amerikanischen Urbanisten Lewis Mumford³¹ aus dem Jahr 1937. Der Autor versucht hier den Beweis für die Nutzlosigkeit statischer Repräsentationsobjekte für die moderne Stadt zu liefern. Seine Behauptung illustriert er unter anderem am Beispiel des Victor-Emanuel-Denkmal in Rom, das er als eine Anhäufung verlassener, lebloser Steinmassen versteht, die die Stadt in ein Begräbnisfeld verwandeln.³² Derartige Monumente des 19. Jahrhunderts seien mit ihrem statischen Charakter und ihrer Repräsentation von Beständigkeit und Unsterblichkeit völlig nutzlos für die moderne Stadt des

Wohnnomaden, die stattdessen vor allem auf Bewegung, Ephemerität und Veränderlichkeit ausgerichtet sei: „[...] the very notion of a modern monument is a contradiction in terms: if it is a monument, it cannot be modern, and if it is modern, it cannot be a monument.“³³ Mumfords Ablehnung des Monuments geht einher mit einer ebenso deutlichen Absage an die traditionelle Stadt. Denn ebenso wie das Monument wurde auch die traditionelle Stadt von CIAM-Mitgliedern wie Ludwig Hilberseimer³⁴, Cornelis van Eesteren³⁵ und Le Corbusier als ein steifer, toter Körper verstanden, der nicht in der Lage war, auf die Veränderungen und Ansprüche des moderne Lebens einzugehen und deshalb zugunsten eines völligen Neuanfangs entfernt werden müsse.

Zeitgleich zur Kritik von Jorn und Dahlmann Olsen entwickeln sich jedoch auch innerhalb des CIAM Zweifel an der Radikalität und dem Reduktionismus eines ausschließlich funktionsbestimmten Ansatzes in der Stadtplanung. 1943, also im selben Jahr, in dem Jorn und Dahlmann Olsen über die Notwendigkeit von gemeinschaftsstiftenden Repräsentationsobjekten in Architektur und Stadt schreiben, verfassen Fernand Léger, Louis Sert und Sigfried Giedion für eine Publikation der Abstrakten Expressionisten in New York das Manifest „Nine Points of Monumentality“.³⁶ Sein Inhalt weist in die gleiche Richtung wie Jorns und Olsens Forderung, neben einer rein praktischen Funktion auch eine psychische Funktion in die moderne Architektur einzubinden. Dabei weisen die Autoren auch auf die vielschichtige Funktion und Bedeutung von Monumentalität hin:

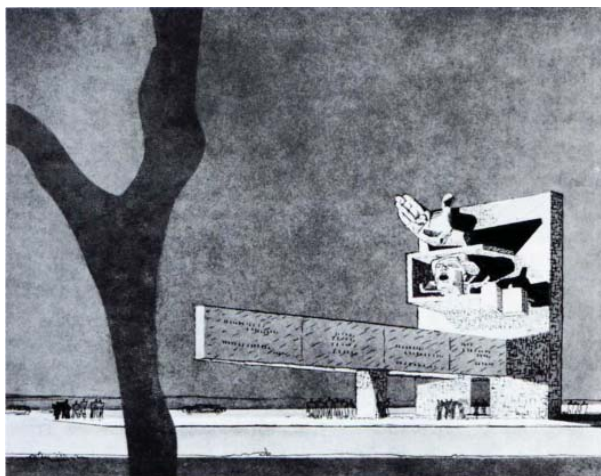


Abb. 08 Le Corbusiers "Offene Hand"

„The people want the buildings that represent their social and community life to give more than functional fulfilment.“³⁷ Ferner betonen die Autoren das Potenzial von Monumenten als Verbindungsglieder zwischen Geschichte und Gegenwart, als repräsentative, gemeinschafts- und identitätsstiftende Elemente, als Ausdruck des kollektiven Gedächtnisses sowie als Akzente großflächiger Stadtplanungen und versuchen sie damit für die Planung der modernen Stadt zurückzugewinnen.

Wie Jorn und Dahlmann Olsen zeigen auch Giedion, Sert und Léger das akute Bedürfnis der Bevölkerung nach Symbolen und Monumenten in ihrer Umgebung auf und fordern zu deren Umsetzung die Zusammenarbeit von Künstler und Planer: „They want their aspiration for monumentality, joy, pride, and excitement to be satisfied. [...] A monument being an integration of the work of planner, architect, painter, sculptor and landscapist demands close collaboration between all of them. This collaboration has failed in the last hundred years. Most modern architects have not been trained for this kind of integrated work.“³⁸ Monumentalität wird hier also nicht als eine klassische Tradition in der Architektur- und Stadtplanung verstanden. Auf der anderen Seite distanzieren sich die Autoren eindeutig vom Monumentalitätsbegriff der Faschisten und sprechen deshalb von einer *neuen* Monumentalität.³⁹ Die hier beschriebenen Vorstellungen von Sert, Giedion und Léger gehen zurück auf frühere Bestrebungen von Giedion, Léger und Le Corbusier, die ab Mitte der 1930er Jahre eine neue, andere Monumentalität etablieren wollten, die explizit auf die Erfüllung der emotionalen Bedürfnisse der Menschen abzielte. Diese Anstrengungen materialisierten sich

nicht zuletzt 1938 in Le Corbusiers Planung eines Denkmals für den politisch links stehenden Bürgermeister von Villejuif, Paul Vaillant-Couturier – ein Projekt, das vermutlich auch Jorn und Dahlmann Olsen bekannt gewesen ist. Die Symbolik der Büste, des aufgeschlagenen Buches sowie der offenen, ausgestreckten Hand, die allesamt auf einer großen Scheibe ruhen, ist dabei offensichtlich. (Abb. 08)

Was den konkreten Fall des Rathaus Århus betrifft, ist Jorn und Dahlmann Olsen vielleicht vorzuwerfen, dass sie die subtil vorhandenen Monumentalisierungstendenzen der funktionalistischen dänischen Architektur, die dieses Gebäude durch die steinerne Fassade oder die sublime Perfektion in der technischen Ausführung verkörpert, nicht erkennen.⁴⁰ Stattdessen stellen sich die Autoren nicht zuletzt aufgrund ihres basisdemokratischen Selbstverständnisses auf die Seite der Bevölkerung in ihrer Forderung nach dem Turm. Implizit betrachten sowohl die beiden Dänen als auch Léger, Giedion und Sert Monumentalität als wichtiges Mittel zur Humanisierung der modernen Architektur. Das Manifest von Léger, Giedion und Sert beginnt dementsprechend mit den Worten: „Monuments are *human* landmarks, which *men* have created as *their* ideals [...]. Monuments are the expressions of *man's* highest cultural needs. They have to satisfy the eternal demand of the people for translation of their collective force into symbols. The most vital monuments are those which express the feeling and thinking of this collective force – the people.“⁴¹ Diese Anerkennung des Menschen als einem Wesen mit Verstand *und* Gefühl verstehen auch Jorn und Dahlmann Olsen als einen wichtigen Schritt für die Humanisierung der modernen Architektur:

„Der Mensch kann sich nicht mit einem Raum begnügen, der nur seinem Intellekt gefällt, die Umgebung muss in Kontakt mit seiner ganzen Seele und seinem Körper sein.“⁴² Wie im folgenden Abschnitt weiter ausgeführt wird, bildet diese Vorstellung des Menschen auch die Basis von Jorns Synthesebegriff. Welch kuriose Formen Jorns Plädoyer für die Existenz der emotional-repräsentativen neben der rein bedürfnisorientierten Funktion annehmen kann, zeigt sich andererseits in seinem kritischen Kommentar der Kleidermode seiner Gegenwart: „Unsere Bekleidung hat die beiden Funktionen, unser Aussehen zu gestalten und uns zu repräsentieren und uns zu wärmen.“⁴³ Er führt diese Behauptung weiter aus, indem er auf Tarnungsmechanismen im Tierreich und im Militärwesen zurückgreift und kritisiert folglich die Restriktivität und Langeweile der modernen Kleidermode. Die revolutionierende Erneuerung der Kleidermode durch die Reformbewegung um die Jahrhundertwende versteht er demnach nicht als eine Befreiung, sondern als die Unterdrückung der eigentlichen menschlichen Vitalität.

Sein Fazit lautet deshalb: „Die Kleidung der Männer ist die Verwehrbereitschaft der Angst.“⁴⁴ Die Prozesse der Uniformierung und Simplifizierung der Kleidermode in der Moderne, wie sie beispielsweise Adolf Loos⁴⁵ zu Beginn des 20. Jahrhunderts in seiner Zeitschrift „Das Andere“ vorgibt, versteht Jorn entsprechend als ein Diktat der Gesellschaft gegenüber dem Individuum. „Unsere angelsächsisch diktierte Kleidung ist nur die Oberfläche über dem idiotischen, völlig gehemmten Gentleman-Ideal, das Pokerface einer verklemmten Passivität. Der Zusammenhang dieses Ideals mit dem menschenbrechenden, zerstörerischen

und widerlichen Lebenssurrogat, das heute unter dem Überbegriff *Gymnastik und Sport* kursiert und das eine größere gesellschaftliche Gefahr für die Menschheit ist als Morphium und Alkohol, ist kein Zufall.⁴⁶ Am Ende seiner Ausführungen folgert Jorn „Der einzig wirklich brauchbare Bekleidungsgegenstand, den der Mann noch besitzt, ist der Schlips [...]“⁴⁷, und macht dabei das Repräsentative und Symbolische, das von einer rein funktionellen Perspektive aus betrachtet völlig überflüssig ist, als das einzig Wertvolle aus. So verwundert es kaum, dass Jorn von dem Architekten Viggo Møller-Jensen als Anarchist und Fantast abgetan wird, der die realen Voraussetzungen des Architektenberufes, und damit die Rahmenbedingungen für das, was künstlerisch überhaupt möglich ist, nicht kenne.“⁴⁸ Poul Henningsen befürwortet Jorns Ideen dagegen bis zu einem gewissen Grad wohlwollend humorvoll. Gleichzeitig kritisiert er jedoch auch Jorns Realitätsferne, die extreme Einseitigkeit seiner Lesart des Funktionalismus und seine naive Überschätzung des Möglichen, in diesem, wie er ironisch bemerkt, für Freiheit und Freigeist so berühmten Dänemark.

2.2 Forderung nach Kulturzentren für die Moderne Stadt
Interessant sind Jorns Texte und Äußerungen zur Architektur auch im Zusammenhang mit der Diskussion im CIAM nach 1945. Neben seiner Kritik an der funktionalen Stadt sind dabei insbesondere seine Ideen zur Stadtplanung bedeutsam. Grundzüge dieser Ideen äußert er zum einen in der Diskussionsrunde im Dänischen Architektenforum von 1947, zum anderen in seinen Artikeln „Traum und Wirklichkeit“⁴⁹, „Großstadtgesellschaft oder Dorfgemeinde?“⁵⁰ sowie „Mumford, Geiger und Architekten“⁵¹. Vor dem Hintergrund seiner

marxistisch-materialistischen Weltanschauung entwickelt Jorn in den genannten Texten einerseits eine Kritik an der funktionalen Stadt. Daneben sucht er nach einer Anwendung des Materialismus auf die Fragestellung der Stadtplanung, die über sozialistische Projekte der Planwirtschaft seiner Zeit hinausgeht. In „Traum und Wirklichkeit“⁵² interpretiert Jorn die funktionale Stadt als eine Weiterentwicklung der klassischen Stadt. Er charakterisiert sie damit als Herrschaftsarchitektur der Oberklasse und lehnt sie dementsprechend als Mechanismus zur Unterdrückung der Arbeiterklasse ab. Er stellt somit einen Zusammenhang her zwischen dem Bürgertum als politisch-ideologische Macht, dem Kapitalismus als der dazu gehörigen Gesellschaftsform und der funktionalen Stadt als deren architektonische Ausdrucksform.

Gleichzeitig unterscheidet er in seinen Ausführungen zwischen einer *individualistischen* und einer *sozialen* Architekturauffassung. Die *individualistische* Haltung weist er den modernen Architekten zu, die in der Zeit zwischen den Weltkriegen die Stadt auf einer rein rational funktionalen Basis entwickelt hätten, und dabei lediglich von der Einzelwohnung, also dem Individuum ausgegangen seien. Diese Individualisierungstendenz in der modernen Architektur sei mit einem Verlust der Bedeutung des öffentlichen Raums einhergegangen, den Jorn noch weiter verstärkt sieht durch „[...] die technische Entwicklung der letzten 50 Jahre, [die] dazu beigetragen hat, das Zuhause in höherem Maße zum Lebensraum zu machen. Die Bücher sind durch den drucktechnischen Fortschritt und die Bibliotheksausleihe billiger geworden. Das Radio und bald auch das Fernsehen macht die Kinos, Theater und Konzerte überflüssig und bringt die kulturelle

Substanz, die früher außerhalb gesucht werden musste, nach Hause.“⁵³ Jorn betrachtet diese Individualisierungstendenz in der modernen Gesellschaft und Architektur als eine Anstrengung der kapitalistischen Oberklasse, die Bevölkerung zu isolieren und von ihren existenziellen Bedürfnissen abzulenken.

Als *soziale Architekturauffassung* definiert er andererseits die Haltung, Architektur und Stadt als Instrumente zur Gestaltung des menschlichen Zusammenlebens zu begreifen und dabei deren gemeinschaftsbildendes Potential zu fördern: „Es wird also in Wirklichkeit im Vorfeld disponiert, nicht alleine über die Gebäudeverhältnisse, sondern vor allem über die Lebensform, die sich in dem vorweg festgelegten Rahmen entfalten konnte. Hiermit entsteht ganz automatisch das Problem für die Architekten, über das menschliche Zusammenleben zu entscheiden. [...]“⁵⁴ Er wirft den radikal modernen Architekten damit vor, das Problem der Stadt in der Zwischenkriegszeit vom Detail her zu lösen, statt nach einer allumfassenden, ganzheitlichen Lösung zu forschen. Als positives Gegenbild nennt er stattdessen die mittelalterliche Stadt, die er als einen gewachsenen Organismus aus Individuum, Gesellschaft, Produktions- und Geistesleben versteht. Analog dazu fordert er eine Stadtplanung auf Basis des dialektischen Materialismus: „Die Auffassung des dialektischen Materialismus von Urbanismus und Planung geht von der Synthese, der Ganzheit, von dem Zentralen, der Urbanisierung unseres Lebens aus. Es ist dieses planmäßige Leben, das die planmäßige Form schaffen soll. Deshalb meinen wir, dass es nie einen wahren Urbanismus ohne die Planung des eigentlichen Produktionslebens geben kann.“⁵⁵

Jorn entwickelt seine Kritik an der traditionellen Stadt sowie seine Perspektiven für die Entwicklung der modernen Stadt auf Basis seiner materialistischen Weltanschauung. Seine unterschiedlichen Ansätze, die von einem Städtebau nach Planwirtschaft bis zur Forderung nach einer organisch wachsenden, veränderbaren Stadt reichen, sind inhaltlich mitunter widersprüchlich, in ihrer Darstellung nebulös und teilweise kaum zu entschlüsseln. Nicht zuletzt der vereinfachende, einseitige Vergleich zwischen der mittelalterlichen Stadt als einem ganzheitlichen, intakten Mikrokosmos und der Renaissance-, Barock- und funktionalen Stadt als Herrschaftsarchitektur der Oberklasse bietet reichlich Anlass zur Kritik. Dies ist jedoch nicht Gegenstand dieser Ausführungen. Interessant ist in diesem Zusammenhang jedoch, wie Jorn von einer völlig anderen politischen Warte aus zu ähnlichen Rückschlüssen kommt, wie wir sie auch in den CIAM-Diskussionen zu Beginn der 1950er Jahre finden.

Jorn fordert eine soziale Architektur, die das Augenmerk nicht ausschließlich auf Privatinitiative, sondern auf den Aspekt der Gemeinschaft in der Stadt richtet: „Die soziale Architektur richtet hiermit ihren Suchscheinwerfer auf die Elemente, die wohl eigentlich als die zentralen Elemente des sozialen Lebens in gemeinschaftlichen oder öffentlichen Gebäuden herausgestellt werden müssen. [...] Hiermit entsteht automatisch das Interesse an Kulturzentren in Quartieren und Kleinstädten, zu denen die Bewohner jederzeit freien Zugang haben und die aufgrund ihrer schönen parkähnlichen Umrahmung zum Wohl und zur Freude des gesamten Quartiers werden. Das Aufblühen der Volkskultur wird

als das natürliche Resultat dieser Entwicklung gesehen. Hier sollen Traditionen der beinahe vergessenen reichen Blüte unserer Dorfgemeinschaft wiederbelebt werden.“⁵⁶ Interessant ist dabei, dass Jorn hier dafür plädiert, das geistige Zentrum der Gemeinschaft, das in früheren Dorfgemeinschaften die Kirche bildete, durch die Kultur zu ersetzen. Dieser Ansatz erinnert an Bruno Tauts Projekt „Die Stadtkrone“ von 1919, denn auch hier bildet ein Kulturzentrum, das noch dazu durch einen überragenden gläsernen Turmbau markiert wird, den architektonischen und spirituellen Mittelpunkt der neuen Stadt.

Im Gegensatz zu Tauts Projekt ist Jorns Forderung jedoch mehr als eine bloße Verbesserung und Ergänzung der bestehenden Stadt zu verstehen. Damit steht er ganz auf einer Linie mit José Lluís Sert und der Gruppe MARS⁵⁷, die auf dem 8. CIAM-Kongress in Hoddesdon, England, ihre „Civic Center Areas“ als Einfügungen in die moderne funktionale Stadt vorstellten. Dieser Kongress von 1951 war in mehrfacher Hinsicht das bedeutendste CIAM-Treffen in der Nachkriegszeit. Zum einen bahnten sich hier entscheidende strukturelle Veränderungen an, da mit der Zulassung von Junior-Mitgliedern ein Generationenwechsel in die Wege geleitet wurde, der nach dem 9. CIAM-Kongress zur Gründung der Gruppe *Team 10* und 1959 schließlich zur Auflösung der gesamten Organisation führte. Zum anderen distanzieren sich die Delegierten mit dem Thema „The Heart of the City“ inhaltlich von den rein funktional bestimmten Paradigmen moderner Stadtplanung, wie sie 1933 in der Charta von Athen formuliert und zum Zeitpunkt des Kongresses zu Beginn der 1950er

Jahre vielerorts als Planungsinstrument praktiziert wurden. Dem entgegengesetzt werden jetzt eine Wiederentdeckung der Geschichte und damit einhergehend eine zunehmende Wertschätzung von Elementen der traditionellen Stadt gefordert.

Die von Sert und der Gruppe MARS vorgestellten „Civic Centers“ waren als Zentrum der Stadt, als Ort von Gefühl und Gemeinschaft konzipiert und sollten als „fünfte Funktion“ neben den Funktionen Wohnen, Arbeit, Verkehr und Freizeit eine wichtige Grundlage des modernen, funktionalen Städtebaus bilden. Diese Idee erwies sich nicht zuletzt durch die Notwendigkeit des Aufbaus von Zentren in den kriegszerstörten Städten als zeitgemäße Antwort auf höchst aktuelle städtebauliche Fragestellungen. Die Bezeichnung des „urban core“ führt dabei als Metapher den menschlichen Körper wieder in die Architektur ein – nicht in standardisierter Form, sondern als fühlendes Organ, also ganz so wie auch Jorn es forderte. J. M. Richards⁵⁸ Diskussionsbeitrag „The Core and the Arts,“ in dem er auf das Potenzial des „urban core“ als Medium des kollektiven Gedächtnisses hinweist,⁵⁹ lässt sich dabei als Fortsetzung der Forderungen verstehen, die Sert, Léger und Giedion bereits 1943 in ihrem Manifest „New Monumentality“ formuliert hatten.

In seiner Rede auf dem CIAM-Kongress betont Sert den Wert dieser Gemeinschaftszentren als Orte der Identifikation, an dem sich Menschen treffen und in direkten Kontakt miteinander kommen: „[...] such civic centers would consolidate [democratic] governments; for the lack of them and the dependence of the people on controlled means of information makes them more easily governable by the rule of the few. The creation of these centers is a government job (federal, State or municipal). These elements cannot be established on a business basis. They are necessary for the city as a whole and even for the nation, and they should be publicly financed.“⁶⁰ Wie Jorn verwarf sich also auch Sert gegen privatwirtschaftliche Interessen bei der Etablierung dieser Gemeinschaftszentren. Anders als Sert weist Jorn jedoch nicht der Politik, sondern den Künstlern die Rolle als Entscheidungsträger und Gestalter bei der Errichtung dieser neuen Zentren zu. Überhaupt versteht Jorn die Stadtplanung als ein gesellschaftliches Problem, dessen Lösung er nicht der Politik, sondern nur der Kultur zutraut: „Das wird und kann nur kulturell gelöst werden durch die Förderung einer kulturellen Verantwortlichkeit, die speziell in der Administration der Großstadt wachsen wird und sich dann auch auf dem Lande ausbreitet, wo sie beinahe schon ausgestorben ist.“⁶¹ Auf den dänischen Kontext bezogen benennt Jorn das Gemeinschaftsleben, das sich zum Beispiel im Brauchtum oder im Volkstanz artikuliert, als ein grundlegendes Bedürfnis des dänischen Volkes. Durch die moderne Architektur sei dieses Bedürfnis aber vollständig uniformiert und domestiziert worden. Als Gegenmaßnahme fordert Jorn daher eine Wiederbelebung der vor allem auf dem Lande verloren gegangenen Volkskultur in den neuen Kulturzentren.

1, „Om arkitektorens kunstneriske muligheder“, (1943), S. 18 ff.

2 „Om arkitektorens kunstneriske muligheder“, (1943) und „Arkitektur er ikke kunst“, (1943), „Bemærkinger paa vejen“, (1945)

3 „Arkitektorens psykiske funktion“, (1942) und „Taarne og tradition“, (1943)

4 So bemerkt auch Dahlmann Olsen in seinem Text, „Arkitektorens Psykiske Funktion“, (1942): „Der Funktionalismus hat uns die Gelegenheit gegeben, zu begreifen, was Architektur eigentlich in ihrer tiefsten Bedeutung ist. [...] Die Architektur ist materialistisch und ursachenbestimmt geworden.“

5 „Om arkitektorens kunstneriske muligheder“, (1943), S. 18 ff.

6 „Facadekunst“, (1950), S. 19 ff.

7 Fernand Léger: „The Wall, the Architect, the Painter“, (1933), in: Edward Fry: The Documents of 20th Century Arts, Functions of Painting, Fernand Léger, Thames and Hudson, 1965, Seite 95.

8 Walter Benjamin: „Erfahrung und Armut“, (1933), in: Michael Opitz (Hrsg.): Walter Benjamin. Ein Lesebuch, Edition Suhrkamp, Leipzig, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M., 1996, S. 621.

9 Peter Altenberg: „In München“, (1899), in: Jürg Mathes (Hrsg.): Prosa des Jugendstils, Reclam, Stuttgart, 1982, S. 181.

10 „Arkitektur er ikke kunst“, (1943), S. 147 ff.

11 Ibid.

12 Dabei handelte es sich um die nicht mehr ausschliessliche Benennung des Bürgermeisters durch den König, sowie das Frauenwahlrecht. Vgl. Carsten Thau; Kjeld Vindum: Arne Jacobsen, Danish Architectural Press, Kopenhagen, 2001, S.99.

13 Richardt Gandrup, Journalist der Aarhus Stiftstidene, zitiert nach: Carsten Thau; Kjeld Vindum: Arne Jacobsen, Danish Architectural Press, Kopenhagen, 2001, S. 103.

14 „Bemærkinger på vejen“, (1945).

15 „Taarne og Tradition“, (1943).

16 „Bemærkinger på vejen“, (1945), S.15 ff.

17 „Formspråkets Livsinnhåll“, (1946), S. 317 ff.

18 „Advertisements dominate our cityscapes with their all pervading light displays, form and colour; they dominate the artistic techniques used in public interiors, newspapers, magazines, brochures, cinemas, radio stations [...]. Advertisements represent our own time's indirect symbols of power, and modern society's architecture is an architecture based on the advertisement of commercial wares. [...],“Ibid, S. 321.

19 „Formspråkets Livsinnhåll“, (1946), S. 317 ff.

20 „Taarne“, (1943), S.31 f.

21 „Bemærkinger på vejen“, (1945), S. 15 ff.

22 Max Klinger, (1857-1920), deutscher Maler und Bildhauer, Vertreter des Symbolismus.

23 Franz Metzner, (1870-1919), österreichischer Steinmetz und Bildhauer, Vertreter des Symbolismus, Mitarbeit bei der Wiener Sezession.

24 Neue Gemeinschaft war eine Gruppierung von Lebensreformern, Künstlern, Dichtern und Anarchisten und bestand von 1902-1904 als anarchistisch kommunistische Kommune in Berlin als Reaktion auf die schlechten Lebensbedingungen der Grossstadt. Mitglieder waren u.a. Julius und Heinrich Hart, Gustav Landauer, Franz Metzner.

25 Mitglieder waren u.a. Joseph Maria Olbrich, Peter Behrens, Ludwig Habich.

26 Adolf Hitler, (1925), zitiert nach Iain Boyd Whyte: Modernism and the Spirit of the City, Routledge, London, 2003, S. 19.

27 Herman Giesler, (1898-1987), deutscher Architekt.

28 Wilhelm Heinrich Kreis, (1873-1955), deutscher Architekt. Kreis wurde u.a. berühmt durch seinen Wettbewerbsentwurf eines

Bismarktums für die deutsche Studentenschaft, 1899. Dieser Entwurf wurde mit geringen Abänderungen von lokalen Bauunternehmern und Architekten unzählige Male in Deutschland ausgeführt.

29 Adolf Hitler, zitiert nach Iain Boyd Whyte: Modernism and the Spirit of the City, Routledge, London, 2003, S. 19.

30 Vgl. Lewis Mumford: „The Death of the Monument“, (1937), in: Eric Mumford: The Ciam Discourse on Urbanism, 1928-1960, MIT Press, Cambridge, London, 2000, S. 150.

31 Lewis Mumford, (1895-1990), amerikanischer Historiker, Kritiker und Stadttheoretiker

32 Vgl. dazu das Kapitel: „The New Monumentality“, in Eric Mumford: The Ciam Discourse on Urbanism, 1928-1960, MIT Press, Cambridge, London, 2000, S. 150 ff.

33 Lewis Mumford: „The Death of the Monument“, (1937) in: Circle, zitiert nach Eric Mumford: The Ciam Discourse on Urbanism, 1928-1960, MIT Press, Cambridge, London, 2000, S. 150.

34 Ludwig Hilberseimer, (1885-1967), Architekt und Stadtplaner, lehrte am Bauhaus und am Illinois Institute of Technology, Chicago.

35 Cornelis van Eesteren, (1897-1988), niederländischer Architekt und Stadtplaner, De-Stijl-Mitglied, die Idee der funktionalen Stadt realisierte er vor allem in Amsterdam.

36 Sigfried Giedion beleuchtete das gleiche Thema von einer historischen Warte aus in seinem Essay: „The Need for a New Monumentality“, in Paul Zucker (Hrsg.): New Architecture and City Planning, Philosophical Library, New York, 1944, S. 549 ff. Darin spricht er von der Notwendigkeit einer „Neuen Monumentalität“ zur Repräsentation des Gefühlslebens der Gesellschaft und führt dabei die Pariser Weltausstellung von 1937 als Paradebeispiel eines Spektakels, das Menschenmassen durch Wasser- und Lichtspiele sowie Feuerwerk zu faszinieren verstand.

37 J. L. Sert, F. Léger, S. Giedion: Nine Points on Monumentality, (1943), in: J. L. Sert, F. Léger, S. Giedion: Nine Points on Monumentality, (1943), in: <http://www.apha.pt/boletim/boletim1/pdf/NinePointsOnMonumentality.pdf>, 3. August 2009.

38 J. L. Sert, F. Léger, S. Giedion: Nine Points on Monumentality, (1943), in: J. L. Sert, F. Léger, S. Giedion: Nine Points on Monumentality, (1943), in: <http://www.apha.pt/boletim/boletim1/pdf/NinePointsOnMonumentality.pdf>, 3. August, 2009

39 Beinahe zeitgleich plädiert Louis Kahn in den USA für die Notwendigkeit von Monumenten als Träger spiritueller Qualitäten. Kahn präsentierte 1944 einen Vortrag zum Thema: „Monumentality“ auf einem Kongress zur Stadtplanung in New York, an dem auch Giedion und Sert teilnahmen. Vgl. Iain Boyd Whyte: Modernism and the Spirit of the City, Routledge, London, 2003.

40 Eine ausführliche Darstellung hierzu liefert Carsten Thau in seinem Kapitel: „Modern Monumentality“ in: Thau, Carsten; Vindum Kjeld: Arne Jacobsen, Danish Architectural Press, Kopenhagen, 2001, S 99ff. Wie er dort ausführlich darstellt, lassen sich Parallelen hierzu auch in den Arbeiten von Giovanni Muzio in Italien, und Gunnar Asplund in Schweden beispielsweise ausmachen.

41 J. L. Sert, F. Léger, S. Giedion: Nine Points on Monumentality, (1943), in: J. L. Sert, F. Léger, S. Giedion: Nine Points on Monumentality, (1943), in: <http://www.apha.pt/boletim/boletim1/pdf/NinePointsOnMonumentality.pdf>, 3. August, 2009; die kursive Formatierung ist so nicht im Original, sondern von mir zur Verdeutlichung des Arguments eingeführt.

42 „Taarne“, (1943), S. 31 ff.

43 „Arkitektur er ikke kunst“, (1943), S. 147 ff.

44 Ibid.

45 Vgl. dazu die Sammlung von Loos Schriften zur Kleidermode, herausgegeben von Peter Stuiber: Adolf Loos: Warum ein Mann gut angezogen sein soll: Enthüllendes und offenbar Verhüllendes, Metro-Verlag, Wien, 2007.

46 „Arkitektur er ikke kunst“, (1943), S.147 ff.

47 Ibid.

48 Viggo Møller-Jensen: „Asger Jørgensens Syn paa Arkitekterne og omvendt:“ in: A5. Meningsblad for unge arkitekter. Kopenhagen, Jul.-Aug, 1943, Jahrgang 2, Nr. 3, S. 25.

- 49 "Drøm og virkelighed", del 1 (1948) und del 2 (1949).
- 50 „Storbysamfund eller landsbyfællesskab“, (1948).
- 51 „Mumford, Geiger og arkitekterne, (1949).
- 52 "Drøm og virkelighed", del 1 (1948).)
- 53 „Storbysamfund eller landsbyfællesskab,“ (1948)
- 54 „Storbysamfund eller landsbyfællesskab,“ (1948), S. 193 ff.
- 55 "Drøm og virkelighed", del 1 (1948), S. 23 ff.
- 56 "Großstadtgesellschaft oder Dorfgemeinschaft," (1948), S. 193 ff.
- 57 MARS, (gegr. 1933, aufgel. 1957) steht für "The Modern Architectural Research Group," war eine Gruppe britischer Architekten und Architekturkritiker der modernen Bewegung im Umfeld des CIAM. Mitglieder waren u.a. Wells Coates, Maxwell Fry, Ove Arup, John Betjeman.
- 58 J.M. Richards, (1908-1975), britischer Architekturkritiker.
- 59 Eric Mumford: The Ciam Discourse on Urbanism, 1928-1960, MIT Press, Cambridge, London, 2000, S. 213.
- 60 José Lluís Sert: „Centers of Community Life,“ [1951], zitiert nach Eric Mumford: The Ciam Discourse on Urbanism, 1928-1960, MIT Press, Cambridge, London, 2000, S. 206.
- 61 "Großstadtgesellschaft oder Dorfgemeinschaft," (1948), S. 193 ff.

IV. KAPITEL: DER IMPORT DER SYNTHESE-VORSTELLUNG NACH DÄNEMARK

“L’architecture est toujours l’ultime réalisation d’une évolution mentale et artistique; elle est la matérialisation d’un stade économique. L’architecture est le dernier point de réalisation de toute tentative artistique parce que créer une architecture signifie construire une ambiance et fixer un mode de vie.”¹

Asger Jorn

*“Where there is nothing, everything is possible.
Where there is architecture,
nothing (else) is possible.”²*

Rem Koolhaas

1. Die Grundlagen von Jorns Synthese-Begriff

1.1 Die Vorstellung einer Synthese der Künste im Alltagsleben

Ein Jahr nach Ende des Zweiten Weltkriegs stellt Jorn in seinem Essay *“The Living Essence of Form”*³ folgende Diagnose: „We are now presented with one of the wonders of life, which has always been a source of amazement to the human mind, and that is how things are subject to constant renewal. [...] We see a process take place whereby specific elements of consciously undertaken analysis are combined into a synthesis in order to realize their final logical imperative – thus mathematics in its fully rounded state is applied to social problems –

conflicting social forces are resolved by the growing influence of technological progress – conscious psychological analysis leads to the activation of man’s original, dynamic and instinctive life potential – the people see today the huge potential inherent in the idea of a completely free and open ended development of life’s forces. [...]“⁴

Der Textabschnitt, aus dem dieses Zitat stammt, ist mit der Überschrift *Perspektiven unserer Gegenwart* betitelt und enthält die Eckpunkte von Jorns Synthesevorstellung. Auffällig dabei ist, dass Jorn hier von der Konfrontation des Menschen mit einem *Lebenswunder* spricht, zu einem Zeitpunkt, an dem halb Europa nach einem vernichtenden Krieg in Schutt und Asche liegt und sich alle bis dahin entwickelten Normative und Vorstellungen als nichtig erwiesen haben. Die Passage offenbart jedoch Jorns Überzeugung, dass gerade in dieser absoluten Zerstörung ein großes Potenzial der Erneuerung liege. In der Folge benennt er die *Synthese* sowohl als Konzept als auch als Werkzeug zur Durchsetzung dieser Erneuerung. Mit dem Begriff der *Synthese* meint er dabei zum einen die Vermengung aller Disziplinen zu einem allumfassenden Ganzen, zum anderen deren gegenseitige Befruchtung in ihrer wechselseitigen Anwendung. Möglich werde so eine Entgrenzung der Architektur, die er hier als einen Rahmen betrachtet, der das Leben des Menschen umgibt und bestimmt. Der Totalitätsanspruch seiner Synthesevorstellung äußert sich nicht zuletzt in seinem Ziel, alle Menschen der Erde, so verschieden und eigenartig sie auch sein mögen, unter dieser allumfassenden Idee vereinen zu wollen.

Die Idee einer Synthese der Künste bestimmt in den 1940er Jahren die Debatte, die Jorn in verschiedenen skandinavischen Architektur- und Kunstzeitschriften in Gang setzt. Im Zentrum steht dabei das Zusammenspiel von Architektur und Kunst im Alltagsleben⁵, das er in seinen Artikeln „Neue Malerei, neue Architektur“⁶, „Über die künstlerischen Möglichkeiten in der Architektur“⁷, „Architektur ist nicht Kunst“⁸ und „Von Angesicht zu Angesicht“⁹ näher erläutert. Unmittelbar nach seiner Rückkehr von der Arbeit auf der Weltausstellung veröffentlicht Jorn in Dänemark den Essay „Neue Malerei, neue Architektur“, in dessen Titel er ganz explizit von einer „neuen“ Kunst und einer „neuen“ Architektur spricht. Im Text selbst folgen eine etwas naiv glorifizierende Beschreibung der beiden Persönlichkeiten Fernand Léger und Le Corbusier sowie ein kurzer Abriss seiner eigenen Erfahrungen mit beiden. Der Essay endet mit der Feststellung: „Das Potenzial, das in der Zusammenarbeit dieser beiden bedeutungsvollen Männer liegt, eröffnet die Perspektive einer Verbindung von Kunst und Architektur für die Zukunft - eine Verbindung, die eigentlich völlig natürlich ist.“¹⁰ Mit dieser Aussage weist Jorn auf die wesentlichen Charakteristika seiner Synthese-Vorstellung hin: Zum einen liegt in der Erfahrung mit Léger und Le Corbusier der Schlüssel zu seiner Auseinandersetzung mit dem Thema *Kunst und Architektur*. Darüber hinaus sieht er im Zusammenspiel beider Disziplinen eine Chance für die Entwicklung der Zukunft, weshalb er ihre Verbindung dementsprechend als einen paradisischen Naturzustand beschreibt.

Doch welche Absicht verfolgt Jorn mit dem Import dieser Synthese-Vorstellung? Er schreibt diese Artikel noch während des Krieges, als Dänemark von den Deutschen besetzt und der von ihm selbst gewählte Spielraum eines „internationalen“ dänischen Künstlers äußerst beschränkt ist. Gleichzeitig ist zu einem Zeitpunkt mit der Schlacht um Stalingrad im Winter 1942/43 aber auch ein psychologischer Wendepunkt des Krieges erreicht, so dass eine Zeit nach dem Terror überhaupt wieder vorstellbar ist. Sind seine Aktivitäten als Teil der Rekonstruktionsstrategien zu verstehen, wie sie nach dem Zweiten Weltkrieg in Frankreich um Le Corbusiers Projekt *Porte Maillot*¹¹, in Italien durch die Gruppe *Espace* um Luigi Moretti in der Zeitschrift *Lo Spazio* oder 1947 beim VI. CIAM-Kongress in Bridgewater diskutiert wurden? Beschwört Jorn in romantischer Verklärung vielleicht sogar die Zeit unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg, als Künstler und Architekten mittels einer Wiederbelebung des Gesamtkunstwerks die Rettung der Welt durch die Kunst diskutierten? Und wäre das letztlich sogar sein Motiv, zu Beginn der 1950er Jahre das Bauhaus wiederbeleben zu wollen?

1.2 Die Synthese als ein Import aus Paris

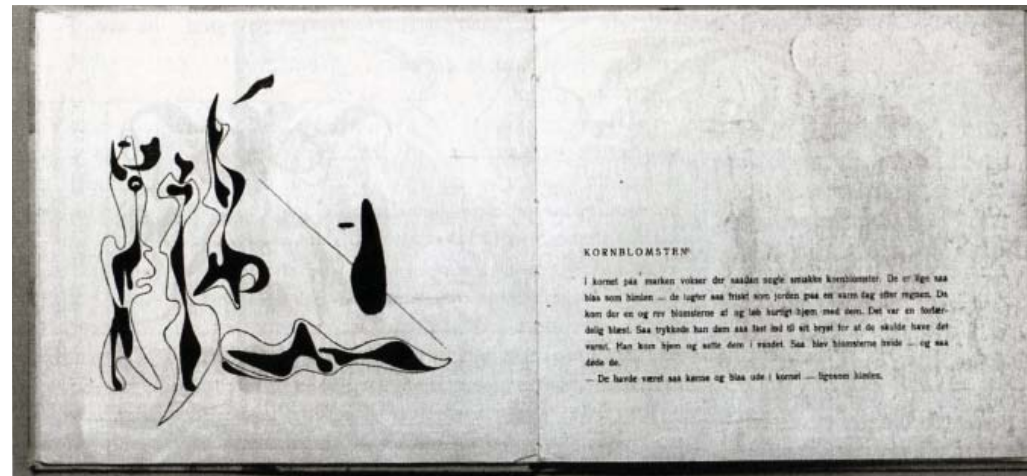
Fernand Léger war seit Beginn der 1920er Jahre einer der Hauptprotagonisten der Idee einer *Synthese der Künste*. Als Höhepunkt dieser Idee gilt dabei sein nicht realisiertes Weltausstellungsprojekt „Paris Blanche“ von 1937¹² – ein gigantisches Gesamtkunstwerk, für das 300.000 Arbeitslose die Fassaden der Stadt säubern sollten, um darauf nachts vom Eiffelturm und von Flugzeugen aus gewaltige Farblichtspiele zu projizieren, deren Wirkung durch musikalische Beschallung noch gesteigert werden sollte. Wie sich in der Folge zeigen wird, war Jorn nachhaltig

von Légers Idee beeindruckt, durch ein Zusammenspiel von Architektur und Kunst politisch-soziale Probleme wie die Arbeitslosigkeit zu lösen und durch die Präsenz der Kunst im Alltagsleben einen völlig neuen Erlebnisraum entstehen zu lassen.

Darüber hinaus artikuliert sich Légers Synthese-Vorstellung auch in Wandgestaltungen, in Vorträgen im Kreis des CIAM sowie in seinen Arbeiten für Theater und Film.¹³ Immer wieder sucht und pflegt Léger daher den Kontakt zu den Architekten. So führt Le Corbusier ihn beispielsweise am IV. CIAM-Kongress von 1933 ein, bei dem er sich in versöhnlich-ironischem Unterton in seiner Rede „The Wall, the Architect, the Painter“ an die Architekten wendet: “The painter, this enemy of the dead surface, can get along with you. He accepts Nr. 2 spot; [...] with you, this my dear architect, in partnership, he will accept your measures, your limitations – perhaps as much as 50 percent. My dear painter, you will say to him with a slightly haughty air, here I would like 11 ½ feet by 4 feet bright colors, Good my dear architect, he would say modestly, I will do that for you.”¹⁴ Weiter fordert er die Wandgestaltung und den Einsatz von Farbe in der Architektur, um so eine verstärkte Präsenz und kollektive Erfahrbarkeit der Kunst im Alltagsleben zu ermöglichen. Den Künstler versteht er dabei als einen Vermittler zwischen dem Architekten und der Gesellschaft und fordert die Architekten dementsprechend zur Zusammenarbeit mit ihnen auf. Jorn übernimmt diese Vorstellung und sucht nach seiner Rückkehr nach Dänemark den Kontakt zu den Architekten in der Debatte und für gestalterische Projekte.

„Wenn Le Corbusier experimentiert, sind es keine Fantasien, sondern der Versuch neu zu erfinden. Dabei sind seine Ansätze ebenso sachlich unterbaut

wie das Experiment und Labor eines Wissenschaftlers“.¹⁵ In dieser Beschreibung Le Corbusiers durch Jorn porträtiert er den Architekten anerkennend als Wissenschaftler und tatsächlich ist die Bezeichnung „Synthese“ für das Konzept einer Vereinigung der Künste zur Mitte des 20. Jahrhunderts bewusst der Wissenschaft entlehnt.¹⁶ Während das Gesamtkunstwerk der Jahrhundertwende eine rückwärtsgerichtete Utopie war, bei der man sich die Heilung der Welt durch die Kunst und die gleichzeitige Abwendung von einer als bedrohlich und negativ empfundenen Technik erhoffte, wird das Konzept der Synthese ausgehend von dieser Idee des Gesamtkunstwerkes durch Kategorien wie Wissenschaft und Technik ergänzt. Wie sich im VI. Kapitel über die von Jorn gegründete Bewegung *Bauhaus Imaginiste* noch zeigen wird, plädiert auch Jorn explizit für die Anwendung wissenschaftlicher Forschungsmethoden auf Fragen der Kunst und Architektur. In seinem 1957 in Paris erschienenen Buch „Plädoyer für die Kunst. Entwurf einer Methodologie der Kunst“ „synthetisiert“ er unter anderem die Lehren von John Ruskin, William Morris und Henry van de Velde mit Fragmenten von Nils Bohrs Quantenphysik, Susanne Langers philosophischen Betrachtungen zur Symboltheorie und verbindet all das dann mit Zeichnungen von Kandinsky, Dubuffet, Wols oder eigenen künstlerischen Werken zu einem „Entwurf einer Methodologie der Kunst“, wie er im Untertitel schreibt. Der Begriff *Methodologie* impliziert dabei den Anspruch einer wissenschaftlichen Vorgehensweise in ihrer Anwendung auf die Kunst und die Architektur, wie er sie erstmals bei Le Corbusier in den späten 1930er Jahren erfahren hatte.



Bei Jorns Vorbild Le Corbusier spielt sich die Vorstellung einer Synthese der Künste nach Ansicht des Schweizer Kunsthistorikers Stanislaus von Moos auf zwei Ebenen ab.¹⁷ Zum einen gehe es dem Architekten um die Verbindung der verschiedenen Kunstarten mit den Bereichen Natur und Technik, wobei die Architektur immer eine übergeordnete, kontrollierende Rolle spielt. Zum anderen führt die Vorstellung einer Synthese zu einer totalisierenden Denkweise, die er schließlich zum Leitmotiv einer neuen Epoche macht. Wie von Moos anschaulich erklärt, ändern sich die grundlegenden Paradigmen von Le Corbusiers Denkweise jedoch im Verlauf der Jahre, was ihn schließlich zu extravaganten Kreuzungen unterschiedlichster Disziplinen wie Gestalt-Psychologie, Mathematik oder Proportionstheorie führt.¹⁸ Zweifelsohne liegt hier ein weiteres wichtiges Moment für Jorns Synthese-Begriff. Denn in seinen Texten in der skandinavischen Architekturpresse der folgenden Jahre kreuzt und interpoliert auch er Aussagen unterschiedlichster Künstler und Architekten mit marxistischen und naturwissenschaftlichen Theorien. Oder er vergleicht Werke der Kunst und Architektur über die Grenzen verschiedener Kulturkreise und Stilepochen hinweg. In seinem Essay „Ein krummer Ast“¹⁹ spricht Jørn zum Beispiel ausführlich über die Verwendung von Naturformen bei der Herstellung von Werkzeugen im Steinzeitalter und kombiniert seine Ausführungen dann mit einer amerikafeindlichen westlichen Kulturkritik, die schließlich in einer negativen Beurteilung des modernen Stuhls als „Sitzmaschine“ mündet.²⁰

1.3 Der Jugendstil als Vorbild

Le Corbusier benutzt den Begriff der *Synthese* erstmals im Jahr 1920 in der ersten Ausgabe von *Esprit Nouveau*.²¹ Seine Auseinandersetzung mit diesem Konzept geht jedoch zurück auf sein Studium bei Charles L'Éplattenier, der ihn zum Studium der Landschaft des Schweizer Jura, des Jugendstils und den Theorien von John Ruskin,²² Owen Jones²³ und anderen motivierte.²⁴ Möglicherweise ist Jørn also durch Le Corbusier zur Auseinandersetzung mit den Theorien des Jugendstils und der Arts&Crafts-Bewegung angeregt worden? Als er 1937 nach seiner Rückkehr aus Paris sein Kunststudium an der Akademie in Kopenhagen aufnimmt, hat keiner der dortigen Professoren eine ähnlich nachhaltige Wirkung auf ihn wie seine Kontakte mit der Avantgarde der französischen Metropole.²⁵ Im Eigenstudium beschäftigt er sich in der Folgezeit mit Theorien und Werken des Jugendstils und des Symbolismus, insbesondere mit den Werken von Johannes Holbek und Jens Lund.²⁶ Dabei entdeckt er die Forderung nach einer Verschmelzung von Kunst und Leben, die sich in den folgenden Jahren zur Basis seiner Kunst- und Architekturvorstellung entwickeln wird. Insbesondere das Thema des organischen Wachstums sowie die Vorliebe für gesamt-künstlerische Gestaltungen im Jugendstil hinterlassen dabei deutliche Spuren in seinem künstlerisch-praktischen Werk jener Zeit²⁷. (Abb. 01, 02) Die Verschmelzung von Kunst, Mensch und Natur zu einem Lebenskult bildet fortan auch den Ausgangspunkt von Jorns holistischem Architektur-begriff.

1.4 Der *Pavillon des Temps Nouveau*, die Vergegenständlichung der Synthese-Vorstellung

„DIE ARCHITEKTUR UND DIE PLASTISCHE KUNST SIND KEINE GEGENSÄTZE, SIE SIND DAS GANZE, SOLIDE UND ZUSAMMENGEHÖRENDE“²⁸, lautet einer der großformatigen Slogans in Le Corbusiers *Pavillon des Temps Nouveaux*. Diesen zitiert Jorn in seinem Text „Von Angesicht zu Angesicht“ in der dänischen Übersetzung in Großbuchstaben und unterteilt ihn mit der Aufforderung: „Diese Folgerung gilt es zu beachten.“²⁹ Er belegt damit, dass dieses Gebäude die vollendete Vergegenständlichung seiner Synthese-Vorstellung darstellt und präsentiert diese Forderung den dänischen Architekten gleichzeitig als Paradigma für die Zukunft der Architektur.

Die Kunst ist in Le Corbusiers Pavillon durch die Farbgestaltung und die Malereien, die Technik durch ein im Inneren aufgehängtes Flugzeugmodell sowie die aus der Aeronautik entlehnte Seilkonstruktion der Gebäudetragkonstruktion repräsentiert. Das rudimentäre Zelt macht Wind und Regen spürbar und integriert somit die Natur in ihrer Wirkung in die Gesamtinszenierung. Gleichzeitig vermittelt Le Corbusier mit seinem Bau die politisch-gesellschaftlichen Ideale der Volksfrontregierung und kombiniert diese geschickt mit seinen eigenen Ideen zum Wohnungs- und Städtebau. Wie aus der Einladung zur Eröffnung des Pavillons mit der Bezeichnung „Musée Education Populaire Consacré à l'urbanisme (ville e campagne)“ hervorgeht, erhebt der Architekt mit dem Bau ganz explizit einen Totalitätsanspruch – sowohl für das Gebäude als Objekt, als auch in Bezug auf

seine Wirkung auf den Menschen. Jorn ist begeistert von diesem Bauwerk und schreibt als Kommentar auf die Ablehnung des *Pavillon des Temps Nouveaux* durch die Jury der Weltausstellung, dass dies doch die einzig wahre Architektur von heute, und alles andere Schwindel und Trickserei sei.

2. Die Entfremdung als Motivation für Jorns Synthese-Begriff

2.1 Die Entfremdung als Kulturkritik

In der Wertschätzung des Echten, Realen gegenüber dem Schein spiegelt sich die *Entfremdung* als ein zentrales Moment auch von Jorns Kunst- und Architekturbegriff wider. Bezeichnet ist damit ein generelles Unbehagen an der herrschenden Kultur, das für den Menschen ein Gefühl von Fremdheit in seiner eigenen Umwelt auslöst. Wie der Kunsthistoriker Karl Schawelka in seinem Artikel über Jorns Garten in Albisola schreibt, spielt der Begriff der *Entfremdung* in der Kunsttheorie seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert eine zentrale Rolle.³⁰ Die Entfremdung als Begriff der Kulturkritik wurde erstmals von Jean-Jacques Rousseau³¹ im Jahr 1755 formuliert und dabei als eine logische Konsequenz des Übergangs des Menschen vom Natur- in den Kulturzustand beschrieben.³² Marx verwendet den Begriff der *Entfremdung* demgegenüber für das Verhältnis des Lohnarbeiters zu seinem eigenen Werk im Kapitalismus und in einer industrialisierten, automatisierten Produktionswelt.

Jorns Vorstellung der Entfremdung fußt auf seiner Sympathie für die Literatur der Romantik, auf seiner Auseinandersetzung mit anarchistisch-kommunistischen Theorien sowie seiner eigenen negativen Erfahrung als Künstler in seinem Heimatland Dänemark. Troels Andersen weist in seiner Biografie auf Jorns frühes Interesse an romantischen Schriftstellern wie Heinrich Heine, Carl Jonas Love Almquist³³ oder Carsten Hauch³⁴ hin.³⁵ Die 1952 unter dem Titel „Helg og Hazard. Dolk og guitar“³⁶ als Privatdruck veröffentlichte, erste ästhetische Theorie von Jorn zeugt darüber hinaus von der Rezeption romantischer Kunsttheorien wie denen von Goethe und Schiller.³⁷ Wie bereits erwähnt, inspirierte der Silkeborger Syndikalist Jorn außerdem zum kritischen Studium der Schriften von Max Stirner,³⁸ Pjotr Kropotkin,³⁹ Karl Marx⁴⁰ und Friedrich Engels.⁴¹

In „Der Lebensinhalt der Formensprache“ beschreibt Jorn die kommunistische Ur-Gesellschaft ohne Arbeitsteilung als eine Möglichkeit zur Überwindung der herrschenden Entfremdung, was in seinen Augen einer Annäherung an einen paradiesischen Urzustand zwischen Mensch, Gesellschaft und Natur gleichkomme.⁴² Um sich diesem Idealzustand nähern zu können, fordert er folglich eine Reform der sozialpolitischen Basis der gegenwärtigen Gesellschaft. Nur so ließen sich gesellschaftliche Probleme durch die Kunst und die Architektur überhaupt lösen.⁴³ Sollte diese politisch-soziale Veränderung dann erfolgt sein, dann sei es nach Jorn notwendig, dass die Gesellschaft den Architekten und Künstlern freie Hand zur Schaffung einer idealen Umgebung gäbe und dass sich die Künstler und Architekten gleichzeitig bereiterklärten, mit Blick auf ein gemeinsames Ziel zusammenzuarbeiten.

2.2 Primitivismus als Modell zur Einheit von Kunst und Leben

Wenn Jorn versucht, Marx Idee der Entfremdung auf die Kunst zu übertragen, dann erscheint es nur logisch, dass er sich dabei nicht die klassische hohe Kunst, sondern die Laien-, Volks- und Kinderkunst zum Vorbild nimmt. Erneut fließen dabei seine Erfahrungen mit Le Corbusier und Fernand Léger mit ein. Schon beim *Pavillon des Temps Nouveau* hatte Jorn viel über den Einsatz der Kinderzeichnung zur Vermittlung universaler Inhalte menschlichen Zusammenlebens erfahren. In Légers Text „New Realism“ von 1935 stieß Jorn außerdem auf eine grundsätzliche Kritik an der klassischen, bürgerlichen Kunst und deren Produktions- und Verbreitungsapparat wie Akademien, Museum oder Kunstmarkt, die vom Autor für die Individualisierung der Kunst verantwortlich gemacht werden.⁴⁴ Als Höhepunkt des Bruchs zwischen Kunst und Leben benennt Léger die Kunst der Renaissance mit ihrer Vorherrschaft der Komposition über den Gegenstand. Als Gegenentwurf nennt er die primitive Gesellschaft, in der Kunst und Leben noch als Einheit aufträten. Nicht im akademischen Studium klassischer Vorbilder, sondern in der Volks- und Kinderkunst sieht er dementsprechend die Perspektive für die künftige Entwicklung der Moderne. Jorn überträgt diese Idee Légers auf das Verhältnis von Kunst und Architektur und behauptet: „Durch ihr ursprüngliches Stadium sind die Bildende Kunst und die Architektur ein unlösbares Ganzes. Sie sind nicht alleine ineinander verstrickt, sie sind eins, wie alle Einheiten einer primitiven Gesellschaft ein selbstverständliches Ganzes bilden.“⁴⁵

2.3 Modernisierungsprozesse in Kunst und Architektur als Ursache der Entfremdung

Wie die Diskussion um den Turmbau am Rathaus Århus gezeigt hat, empfindet Jorn eine rationalistische, funktionalistische Architektur als „lebensfremd“, da sie nicht auf die emotionalen Bedürfnisse des Menschen einzugehen vermag. Gleichzeitig behindere sie den Menschen in dessen Entfaltung, weil sie die Form und den Handlungsrahmen des Alltages vorgebe und so zur Entfremdung des Menschen von seiner Umwelt beitrage. Stattdessen betont Jorn die Rolle des Künstlers als Anwalt dieser irrationalen Bedürfnisse, während der Architekt derjenige sei, der den Handlungsrahmen des Menschen festsetze. Programme wie „Kunst am Bau“ betrachtet er dabei als kontraproduktiv, da sie der Kunst lediglich dekorative Aufgaben für die Moderne Architektur einräumten.

Dieses Leistungsvermögen der Künstler läge in der gegenwärtigen Situation jedoch brach, so Jorn.⁴⁶ Folglich fühlen auch sie sich ihrer eigentlichen Aufgabe beraubt und in der modernen Stadt und Architektur heimatlos: „Die Maler wandern enturzelt von Haus zu Haus mit ihren Staffeleibildern. Die Bildhauer kleistern Reliefs auf die von den Architekten dafür ausgewiesenen Orte. [...] Es ist immer die Zusammenarbeit, die Synthese, die schwer fällt.“⁴⁷

Die Architekten sieht Jorn durch die jüngsten gesellschaftspolitischen und technologischen Veränderungen schlichtweg überfordert und macht infolgedessen eine zunehmende „Fachidiotie“ unter ihnen aus. In seinem Aufsatz „Von Angesicht zu Angesicht“ schreibt er: „Diese Fachidiotie kommt

am stärksten dort vor, wo sich ein einziges Gebiet als das zentrale und bedeutungsvolle proklamiert, dem alle anderen Disziplinen zu gehorchen haben und sich beugen müssen [...]. Mir wird nachgesagt, ich sei ein Anarchist, weil ich mich grundsätzlich mit revolutionären Erscheinungen in unserem Gesellschafts- und Kunstleben verbunden fühle. Aber das hat nichts mit Anarchie zu tun. Wenn man sich fachidiotisch in nur einem Gebiet festbeißt, dies wie eine Welt proklamiert und damit gleichgültig gegenüber anderen Dingen ist, dann dient es auch dem erstgenannten Gebiet sicherlich nicht.“⁴⁸ Jorn stellt hier fest, dass sich die modernen Architekten letztlich von ihrer eigentlichen Aufgabe entfernt hätten, die doch das Bauen im Sinne des Menschen sei. Jorns Erfahrung der Entfremdung weckt in ihm das Bedürfnis, die politisch-soziale Struktur der Gesellschaft, die Architektur, ja das gesamte menschliche Leben nach Maßgabe der Kunst reformieren zu wollen. Im Dreiecksverhältnis von Architekt, Gesellschaft und Künstler weist er letzterem dabei eine leitende Rolle zu und erhebt die Kunst damit zum Allheilmittel gegen die Probleme von Individuum und Gesellschaft.

3. Der existentielle Kunstbegriff

3.1 Die Kunst als Lebensform

Die Reformprozesse, die Jorn zur Befreiung der Gesellschaft einfordert, sieht er auf dem Gebiet der Kunst und der Architektur bereits erreicht. Dabei misst er insbesondere dem Jugendstil eine zentrale Rolle bei.⁴⁹ In dessen Wunsch nach Erneuerung und der Abkehr vom Historismus, also der Befreiung von der stereotypen Wiederholung der klassischen Ideale, sieht Jorn den Beginn der modernen Entwicklung. Zudem würdigt er das Bestreben der Jugendstil-Künstler und -Architekten diese Erneuerung durch eine Synthese von Kunst, Architektur, Kleidermode und Gebrauchsgegenständen versucht, und damit eine Totalität des Formalen auf allen Ebenen des Lebens verfolgt zu haben. Durch das Paradigma der Erneuerung rücke der Jugendstil ferner die Grundbegriffe menschlicher Existenz wie *Entstehung* und *Vergänglichkeit*, *Verwandlung* und *Wachstum* ins Zentrum des Interesses und erhebe die Kunst selbst damit zur Lebensform.⁵⁰

Während Jorn im Symbolismus und im Jugendstil ein Initial der Erneuerung sieht, so betrachtet er die Befreiung andererseits als Verdienst des Surrealismus und des Dadaismus: „Dada und Surrealismus haben die Kunst von der nassen, toten Umarmung der Ästhetik befreit. Wir haben heute entdeckt, dass Kunst eine Lebensform ist: schön, hässlich, schick, eklig, bedeutungslos, grell, selbstverleugnend – all das ist gleichgültig, wenn es nur ein üppiges Leben ist. Das ist eine fundamentale Revolution für die Kunst, ebenso fundamental wie die Revolution des Funktionalismus früher für die Architektur war. Die Kunst trat nicht

alleine aus dem Leben, sie ist identisch mit dem Kern des Lebens geworden. Die Kunst ist wie die Architektur in allem und sie wird in allem erscheinen.“⁵¹ Diese Befreiung vom Schönheitsideal der klassischen Ästhetik und die Betonung von Instinkt und Gefühl feiert Jorn als die Rückführung der Kunst ins menschliche Leben. Dabei handele es sich um einen wichtigen Schritt zur Überwindung der Entfremdung des Menschen von seiner Umwelt durch die Zivilisation. In „Von Angesicht zu Angesicht“ konstatiert er: „Kunst ist Lebensform. Das ist der Segen und die Verdammung der Menschen gegenüber den Dingen, die sie für uns lebendig macht. Die Architektur ist der Rahmen des Lebens, aber die Kunst ist ein lebendiger Rahmen des Lebens. Sie ist ein geistiger Nährboden, auf dem wir leben.“⁵²

Für Jorn gilt es nun, diese emotionalen Werte, die er bislang ausschließlich in der Kunst findet, auch für die Architektur zurückzugewinnen. Als eine mögliche Perspektive dazu führt er neben Le Corbusiers Pavillon insbesondere das Interieur der bereits genannten Pariser Surrealistenausstellung an: „Gleichzeitig mit dem Pavillon der neuen Zeit hatten die Surrealisten in Paris ein Interieur geschaffen, das ganz andere Perspektiven für die Entwicklung unseres Milieus bietet. Wo die Architekten Sonne sagen, sagen sie dunkle Finsternis, wenn da Platz gesagt wird, wird dort Labyrinth, Unwegbarkeit, Höhle, geantwortet. Auf Plan wird Hazard geantwortet. Wird Zweckmäßigkeit gesagt, wird das Unnütze entgegnet.“⁵³ Es zeigt sich, dass Jorn die Kunst nicht nur als eine kritische Instanz gegenüber der Gesellschaft, sondern zunehmend als Instrument der Befreiung und Erneuerung

an sich sieht, wenn er sagt: „Art has liberated and is thereby engaged with life to a much greater extent than ever before. We need to gather people together who believe that every human being can be artistically creative and can give the people their self confidence back. [...] Let Lautréamont's words: 'L'art doit être fait par tous' become a reality! It is the only sound basis on which a truly democratic and creative artistic constituency can be founded.“⁵⁴ In dem Glauben, jeder Mensch trage das Potenzial zum Künstler in sich, nimmt er gewissermaßen Joseph Beuys berühmte Aussage vorweg, wonach jeder Mensch ein Künstler sei. Folglich ist auch nicht mehr das Museum, sondern das Alltagsleben der künftige Austragungsort der Kunst.

3.2 Das Zusammenspiel von Architektur und Kunst

In seinem Artikel: „Intime Banalitäten“, den Jorn 1941 in *Helhesten* veröffentlicht, proklamiert er: „Wir erkennen die Existenz der Architektur nicht an. Es gibt nur Häuser und Skulpturen, nur Wohnmaschinen und übergroße Plastiken. Der Kölner Dom ist nur eine magische Skulptur, deren Zweck rein psychologisch ist – während ein Bierglas zur Architektur gehört [...] Man kann keinen künstlerischen Ausdruck auf Basis seiner Form isolieren, denn es handelt sich nur um verschiedene Mittel, die für ein gemeinsames künstlerisches Ziel ins Werk gesetzt sind.“⁵⁵ Jorn definiert hier alle Bauten aufgrund ihrer potenziellen Wirkung auf die Psyche des Menschen als Kunst.

Gut zehn Jahre später scheint er diese Position jedoch aufgegeben zu haben, wenn er sagt: „Architecture is, in the widest sense of the word, the framework around which man builds his existence. Thus, it is not only architects but all those who contribute to creating our built environment in their various ways who play a part in the architectural process. Nobody can deny that a painting on a wall, even where it is framed and hangs on a nail, is a piece of architecture. [...]“⁵⁶ Ist der letzte Satz dieses Zitats vielleicht als generelle Absage an die Kunst zu verstehen? Nein, denn anders als sein Weggefährte Constant etwa, der sich Ende der 1950er Jahre gänzlich von der Malerei abwenden wird, um mit seinem Projekt *New Babylon* als Architekt und Städtebauer zu wirken, bleibt Jorn zeitlebens der Kunst – und noch zudem so anachronistisch scheinenden Gattungen wie der Ölmalerei, der Keramik oder der Handweberei – verbunden.

Er versteht die Kunst als Instrument zur Angleichung der Welt an die menschlichen Bedürfnisse, dementsprechend als eine essenzielle Lebensnotwendigkeit der Menschen und prophezeit, dass „Der wirklich befriedigende Rahmen für das menschliche Dasein [...] erst an dem Tag geschaffen werden [können], an dem der Funktionalismus und die Kunst zu einem neuen Rahmen zusammenschmelzen.“⁵⁷ Es ist die Kunst, die bei Jorn Interesse weckt, die bewegt, die Leben stiftet. Damit hat er ihre Daseinsberechtigung in der modernen Architektur definiert: „Einmal ist über die Kunst oder die Poesie gesagt worden, dass sie über eine mystische Schwingung verfügt. Wenn diese uns erreicht, setzt sie in uns eine unerwartete Kraft der Vertrautheit mit unserem Dasein frei.“⁵⁸

Wo aber die genaue Grenze zwischen den beiden Disziplinen Kunst und Architektur verläuft, bleibt dennoch unklar. Seine Aussagen in dieser Frage sind mehrdeutig und widersprüchlich. Folglich darf es auch weiter nicht verwundern, dass er hinsichtlich der Art und Weise der Zusammenarbeit von Architekt und Künstler zu Beginn seines Essays „Bemerkungen auf dem Weg“⁵⁹ von 1945 zugibt: „Ich muss schnell einräumen, dass ich es nicht weiß. Die Erfahrung wird es zeigen.“⁶⁰ Jorn bleibt uns eine konkrete Antwort schuldig, startet aber mehrere Versuche und Experimente, wie im Folgenden ausgeführt wird.

4. Die Perspektiven zur Realisierung der Synthese

4.1 Die Handlungsanweisung an die Architekten zur Durchsetzung der Synthese
Jorns Vorstellung einer Synthese der Künste im Alltagsleben unter der Einbeziehung von Technologie und Wissenschaft ab Mitte der 1940er Jahre lässt sich als ein Versuch werten, die moderne Architektur von den dogmatisch-normativen Forderungen der Funktionalisten und Rationalisten und dem abstrakt-kosmopolitischen Ansinnen des International Style zu befreien und sie stattdessen in den Dienst der Menschen zu stellen. Um dieses Ziel zu erreichen, müssten die Grundlagen der Architektur jedoch radikal umdefiniert werden. In seinem Text „Von Angesicht zu Angesicht“⁶¹ schreibt Jorn mahnend an die Architekten seines Landes: „Es ist ein verbreitetes Missverständnis, dass das tägliche Brot vor dem Gewürz des Lebens geht, dass wir praktische Wohnungen haben müssen, bevor wir mit dieser vermeintlich bedeutungslosen Bauerei beginnen können.“⁶² Die Veröffentlichung des Textes erfolgt 1944, zu einem Zeitpunkt also, an dem

in weiten Teilen Europas noch immer ein vernichtender Krieg und aufgrund der Zerstörungen eine entsetzliche Wohnungsnot sowie Ressourcenknappheit herrschen. Es ist daher nur allzu verständlich, dass er unter den Architekten mit solchen Ideen als Fantast abgetan und kaum Mitstreiter finden wird.

Doch was genau stellt sich Jorn im praktischen Sinne eigentlich vor, um die Idee einer Synthese zwischen Kunst und Architektur voranzutreiben? In seinem Text „Über die künstlerischen Möglichkeiten der Architektur“⁶³ beklagt er die Tatsache, dass die Architekten fortwährend von den Künstlern forderten, sich ihnen unterzuordnen.⁶⁴ Um aber die Architektur wieder an die tatsächlichen Bedürfnisse der Menschen anzupassen und die Architekten von dem nicht zu bewältigenden Umfang ihrer Aufgaben zu befreien, fordert er eine Neudefinition des Architektenberufs: „Es steht fest wie eine unwiderrufliche Tatsache, dass man heute von der Notwendigkeit eines neuen Typus‘ von Architekten spricht, einem wissenschaftlich arbeitenden Architektentypus, der der Technik überlegen ist. Und es steht ebenso fest, dass die künstlerische Kraft dieses Menschentypus‘ minimal ist.“⁶⁵ In diesem Prozess solle sich der Künstler – als eine Art moderner *Daidalos* - all jener Belange am Bau annehmen, die nicht funktional und rational erklärbar sind. Alle übrigen, von Technik und Wissenschaft bestimmten Aufgaben weist er demgegenüber dem Architekten zu. Statt diese Möglichkeiten einer Neuorientierung zu ergreifen, würden die dänischen Architekten das Potenzial verkennen, das die Kunst für die moderne Architektur biete, glaubt Jorn. Er appelliert deshalb: „Wir modernen Künstler wollen darauf

hinweisen, dass die Architekten bei ihrer Analyse der Lebensbedürfnisse der Menschen den Stellenwert und die Bedeutung der Kunst missverstehen. Doch es führt zu einer falschen Vorstellung der Kunst, wenn die Architekten dazu übergehen, Verhältnisse vorzugeben, die exakt die Lebensführung der Menschen widerspiegeln, wo sie doch eigentlich für diese kämpfen sollen. Worauf wir hinweisen wollen ist, dass sich diese Lebensführung in wesentlichen Punkten von dem unterscheidet, was wir Künstler als die grundlegenden Werte ansehen.“⁶⁶

Jorn schlägt hier ganz direkt eine Brücke zwischen den Bedürfnissen der Menschen, der Position der Kunst und dem Handlungsrahmen, den er der Architektur zur Entfaltung dieser Komponenten im Alltagsleben einräumt. Und tatsächlich waren die Architekten seit Beginn des 20. Jahrhunderts aufgrund der zahlreichen soziopolitischen Veränderungen mit gewaltigen Erwartungen und Herausforderungen konfrontiert. Die Wohnungsfrage war in Dänemark wie in anderen europäischen Ländern nicht nur ein architektonisches, sondern auch ein gesellschaftspolitisches Problem. Stadtplanung und Massenwohnungsbau wurden dabei zur zentralen Aufgabe der Architekten, die dadurch die öffentliche Rolle als „Erbauer der Gesellschaft“ erhielten. Die Tatsache, dass den Künstlern bei der Lösung dieser so wichtigen materiellen und spirituellen Aufbauarbeit nach Jorns Analyse kein Platz eingeräumt wird und er sich als Künstler grundsätzlich von der Gesellschaft missverstanden und ausgegrenzt fühlt, bietet ihm Anlass zu massiver Kritik. Wie Léger sucht er deswegen den Dialog mit den Architekten in Dänemark und fordert deren Bereitschaft zur Kooperation. Über Légers Forderung

hinaus proklamiert er dabei jedoch die Vorherrschaft der Kunst gegenüber der Architektur: „Die Kunst [sollte] in der Architektur das letzte Wort haben. Wir brauchen heute den Kontakt zwischen den Architekten und den freien Künstlern. Aber den gibt es nicht und das ist eine allgemein bekannte Tatsache.“⁶⁷

4.2 Die Farbe und die Wandmalerei in der modernen Architektur

„Es wäre eine kolossale Befreiung für die Gesellschaft, die Architekten von ihrer Pfsucherei und ihren ‚Verschönerungsaktivitäten‘ zu entlasten, die sie in der Gestaltung von Straßenbildern oder Interieurs zu Tage bringen. Dies würde den Gebrauch von Farben und Plastiken aufblühen lassen und all das übersteigen, was frühere Kulturen auf diesem Gebiet geleistet haben und was wir uns vorstellen können“,⁶⁸ so lautet Jorns enthusiastische Feststellung hinsichtlich des Einsatzes von Farbe und Wandmalerei in der Architektur seiner Gegenwart. Am Beispiel des *Pavillon des Temps Nouveaux* auf der Weltausstellung 1937 hat er das enorme Potenzial der Farbe in der Architektur erfahren. Nun versucht er, diese Erkenntnis auch unter den dänischen Architekten zu verbreiten. In „Von Angesicht zu Angesicht“⁶⁹ erklärt er begeistert, dass bei Le Corbusiers Pavillon „Linien und Farben unbegrenzte Perspektiven“⁷⁰ eröffneten und dass die Farbe „[...] diesem Unglück der Armut, dem Tempel aus Drahtseil, Reichtum verleihe.“⁷¹ Wie sehr er unter dem Eindruck des dematerialisierenden Effekts der Farbe steht, offenbart sich auch in seiner Beschreibung der Farbflächen: „Der Raum wird von der grünen und blauen Wand geschaffen und das Ganze ist aufgespannt von dem dunklen Grau [...]“⁷²

Jorns Wertschätzung der Farbe als dynamisierendes, raumgestaltendes Element in der Architektur geht wiederum auf Léger⁷³ und Le Corbusier zurück. Letzterer spricht von der Bedeutung der Farbe jenseits des Dekorativen als einem essentiellen, raumgestaltenden Element in der Architektur: „Architectural polychromy doesn't kill the walls, but it can move them back and classify them in order of importance. Here a skillful architect has wholesome and powerful resources to draw on. Polychromy belongs to the great living architecture of all times and of tomorrow. [...] color, dispenser of space and classifier of essential things and accessory things. Color is as powerful an instrument of architecture as the plan and the section are. Better still: color is the very element of plan and section.“⁷⁴ Und ebenso versteht auch Jorn die Farbe als eine vitale Komponente⁷⁵, die neben ihrer Rolle als Raum schaffendem Element auch noch eine atmosphärische Wirkung hat.

In seinem Text „Was ist ein Ornament“⁷⁶ von 1948 versucht er diese Behauptung zu beweisen, indem er eine wissenschaftliche Studie über den ökonomischen Nutzen der Verwendung von Farbe in der Industrie zusammenfassend anführt. Dabei wird unter anderem der Einfluss von Farbe auf die Atmosphäre in Verhandlungsräumen beschrieben und darüber gemutmaßt, inwiefern die Auswahl der entsprechenden Farben in Arbeitsräumen die Güterproduktion steigern, das Verletzungsrisiko an Maschinen verringern und gleichzeitig die Menschen inspirieren könnte.

Mit dem Thema Farbe und Wandmalerei definiert Jorn also einen ersten direkten Ansatzpunkt für eine künftige Zusammenarbeit von Künstler und Architekt. Gleichzeitig klagt er die modernen Architekten an, das enorme Potenzial, das in der Verwendung dieser beiden Komponenten für die Architektur liegt, nicht erkannt zu haben. In seinem Essay: „The Inherent Potential of Mural Painting“⁷⁷ von 1952 setzt sich Jorn zudem ausführlich mit dem Stellenwert der Wandmalerei in der modernen Architektur auseinander und stellt fest: „Mural painting is the kind of painting which can be directly linked to architecture and there can hardly be any doubt that it is painting's natural and original form, whereas easel based painting is a secondary species where the art of painting is concerned. However, ever since the French revolution it has nonetheless been the dominant art form and it has been pointed out elsewhere that this development was a result of the weakening of the economic power held by social institutions like the state and the Church in favour of private property rights.“⁷⁸ Mit seiner Aussage erklärt Jorn die Wandmalerei als die am meisten „natürliche“, also am wenigsten entfremdete aller Kunstformen und stellt damit eine Verbindung dieser Kunstform zu einem sozialen, politischen und ökonomischen System her.

Wie bereits gesehen, geht diese Auffassung zu einem großen Teil zurück auf Léger. Auch der versteht die Wandgestaltung als eine gemeinschaftsstiftende Kunst, weil sie außerhalb des elitären bürgerlichen Museumskontextes im Alltagsleben auf die breite Masse zu wirken vermag. Zudem glaubt er, mit der Wandgestaltung der lebensfernen Sterilität der weißen Wand entgegenzuwirken,



Abb. 03 „Die Jahreszeiten“, 1942

die beim Menschen ein Gefühl von Angst und Entfremdung hervorrufe. Aus dem gleichen Grund erhebt schließlich auch Jorn die Wand zum Zentrum seines künstlerischen Wirkens. In „Von Angesicht zu Angesicht“ fordert er: „[...] das Staffeleibild wird nun als Rahmen für den schaffenden Bildrang bei den Künstlern als zu begrenzt empfunden. Wir interessieren uns für die Wände und Mauern, nicht aber für die Platzierung von Dekorationen, sondern zu unserer eigenen Entfaltung. Wir wollen uns über die Bildrahmen, die wie Blendrahmen auf uns stecken und uns begrenzen, hinaus ausbreiten, wohin auch immer unser Drang uns führen mag. Wir fordern Zugriff auf die Dinge, skulptural wie malerisch. Wir wollen tanzen auf dem Vulkan.“⁷⁹ Jorn will die Wandgestaltung also nicht als eine Dekoration, sondern als eine Dynamisierung der Architektur durch die Malerei verstanden wissen. Anstelle der stummen weißen Wand in der modernen Architektur fordert er deshalb eine Wand, die zu deuten und kommunizieren vermag: „Die Mauer ist Teil eines Gefängnisses, weil sie nicht zu uns spricht. Die Betonmauer ist stumm, der Backstein ist leise, die Natursteinmauer flüstert ein wenig zu uns. Aber die Mauer kann Ahnungen und Visionen in sich bergen, die erzählen und singen und sich gleichsam in ihrem Innersten in einem reichen und fruchtbaren Nichts verlieren, wo der Geist in einer absoluten Freiheit wächst, ohne vom absoluten Wesen der sinnlichen Wahrnehmung gehemmt zu werden.“⁸⁰

4. 3 Die Experimente zur Durchsetzung der Synthese in Skandinavien

In den 1940er Jahren gelingt es Jorn, mit mehreren kleineren Projekten der Wand- und Raumgestaltung seine Vorstellungen über das Zusammenspiel von Kunst und Architektur in der Praxis unter Beweis zu stellen. Im Winter 1941/42 realisiert er zunächst eine Gestaltung von Marinus Andersens⁸¹ Mansarde in Kopenhagen. Die Tatsache, dass sich Jorn während dieser Zeit mit Symbolismus, Jugendstil und Surrealismus beschäftigt und sich dabei mit Themen wie Wachstum, Geburt und Vergänglichkeit auseinandersetzt, hinterlässt deutliche Spuren in dieser Arbeit. Die meisten Wände und Decken von Andersens kleiner Dachwohnung sind bereits farbig behandelt oder mit Bildern junger spontan abstrakter dänischer Künstler bestückt, so dass der noch verbleibende Gestaltungsspielraum in der engen Wohnung des Architekten sehr begrenzt ist.⁸² Unter dem Titel „Die Jahreszeiten“ malt Jorn eine Serie von vier Tafeln, auf denen vielschichtige Strukturen aus Linien und Flächen abgebildet sind. (Abb. 03) Diese offenen Strukturen suggerieren Lebendigkeit, Wachstum und Dynamik. Die Ölmalereien sind nicht konventionell auf Leinwand, sondern auf vier Masonit-Hartfaserplatten angebracht, die schließlich als Verdunklungselemente an die Dachfenster montiert werden. Sie sind weder als Bilder gerahmt, noch als Dekoration auf dem industriell produzierten Untergrund gedacht. Durch ihre expressive Gestalt und die Leuchtkraft der Farben werden sie während der Nacht zu eigenständigen Elementen. In der mit Poulsen-Leuchten bestückten, funktionalistisch anmutenden Wohnung schafft Jorn damit ein erstes kleines hybrides Produkt aus Kunst und Architektur.



linke Seite, Abb. 04 Entwurf Weinhandlung Rasch, 1942
 rechte Seite, Abb. 05 Küche Sommerhaus Elna Fønnesbech-
 Sandberg, 1944
 Abb. 06 Das Haus Elna Fønnesbech- Sandbergs in Tibirke
 Abb. 07 Das Haus Elna Fønnesbech- Sandbergs in Tibirke

Ein weiteres, allerdings nicht realisiertes Projekt von Jorn und Andersen ist der Entwurf für den Innenausbau der Weinhandlung Rasch in Kopenhagen aus dem Jahr 1942. (Abb. 04) Wie aus den Zeichnungen zu ersehen ist, übernimmt Andersen dabei den architektonischen Entwurf, während Jorn direkt in die mit Konstruktionsdetails versehene Architekturzeichnung malt. Zudem bestimmt er die Farbgebung der Regale und Einrichtungsgegenstände und entwirft ein farbiges Glasfenster an der Hinterseite des Ladens, das durch seine Leuchtkraft die Aufmerksamkeit der Besucher auf sich lenken soll. Die in ihrem farbigen Ausdruck und ihrer formalen Gestalt expressiven Malereien heben sich deutlich von der detailgenauen Architekturzeichnung ab. Jorn versucht hier, den auf Funktionalität und Realisierbarkeit bedachten architektonischen Entwurf mit seinen rohen Pinselstrichen und leuchtenden Farben zu öffnen. Damit konfrontiert er die reale kalkulierbare Welt des Architekten mit seiner künstlerisch-imaginären Traumwelt.

Ein weiteres Projekt, das Jorn in Kooperation mit Künstlerkollegen der Gruppe Høst⁸³ ausführt, ist die Dekoration eines Jugendhofs in Husum/Kopenhagen im März 1944. Dabei geht es Jorn zum einen um die Präsentation einer kollektiv geschaffenen künstlerischen Arbeit⁸⁴, zum anderen will er die Gestaltung einer idealen Umgebung zur Entwicklung der Jugendlichen mit Hilfe der Kunst demonstrieren. Jedem Künstler wird ein eigener Gebäudeteil für die Ausarbeitung von Wandfresken zugewiesen, im Garten sind Steinskulpturen von Henry Heerup⁸⁵ vorgesehen. Jorn verfasst außerdem einen Begleittext, in dem er über die natürliche, kindliche Kreativität und über die Bedeutung von Traum und

Fantasie gegenüber der von Rationalität bestimmten Welt der Erwachsenen aufklärt. Nach eigener Aussage will er „eine Umgebung schaffen, in der die Fähigkeit der Phantasie und des Gefühls wachsen und gedeihen kann. Es ist unsere Überzeugung, dass das, ebenso wie des Kindes Gesang, sein Tanz und seine Zeichen- und Maltätigkeit, im Sinne der Entwicklung seiner täglichen Beschäftigung wirken wird. Die Motivation für den Bau des Jugendhofs, auf die schon die Initiatoren dieser Institution hingewiesen haben, ist es, ein in sich geschlossenes, organisches, geistiges und praktisches Ganzes zu schaffen, das dem Lebensstandard der Kinder nützen und ihn heben soll.[...]“⁸⁶ In diesem nicht zustande gekommenen Projekt bot sich für Jorn erstmals die Gelegenheit, im Kollektiv mit anderen Künstlern zu arbeiten und seine Idee der Synthese der Künste im Alltagsleben in der ganzheitlichen Gestaltung eines „Milieus“ ansatzweise realisieren zu können.

Bei zwei weiteren Projekten spielt Jorn mit der Idee des Primitivismus in der Kunst als Mittel gegen die Entfremdung des Menschen in seiner Umwelt. Im Sommer 1944 gestaltet er das kleine Sommerhaus der Kunstsammlerin Elena Fønnesbech-Sandberg in Tibirke. Im Winter desselben Jahres malt er dann mit Kollegen der Gruppe Høst den Kindergarten seines Sohnes an der Hjortøgade in Kopenhagen aus. Im Gegensatz zu den oben genannten Projekten handelt es sich bei diesen beiden Arbeiten nicht um eine Kooperation mit einem Architekten, es gibt also auch keine architektonisch-künstlerische Planzeichnung, sondern die Projekte entstehen spontan und greifen in eine bereits bestehende Architektur ein. In Tibirke werden im Außenbereich des Gebäudes Zementreliefs mit figurativen



Gestaltungen realisiert, daneben breiten sich Wandmalereien wie Tätowierungen über verschiedene Elemente wie die Eingangstür oder die Dachpfette organisch aus.⁸⁷ (Abb. 05, 06 , 07) Im Inneren bietet das kleine Haus wenig exponierten Raum für Wandmalereien, daher bemalt Jorn Teile der Küche inklusive der dort befindlichen Gebrauchsgegenstände oder Möbel. Ungeachtet der Oberfläche oder von Art und Gestalt der verschiedenen Gegenstände nimmt Jorn mit seinen geflechtartigen figurativen Strukturen dabei Besitz von jedem Quadratzentimeter Fläche, der sich ihm bietet. Interessanterweise wird das Projekt im Oktober 1944 in „Billed-Bladet“⁸⁸, einer Art Lifestyle-Illustrierten, als Experiment der Vergegenständlichung der „bahnbrechenden Theorien“ des Künstlers präsentiert. Jorn lässt sich dabei im Island-Wollpullover mit seinem Sohn bei der „Arbeit“ porträtieren, während die Dame des Hauses in Angorapullover und Perlenkette in der Küche posiert.⁸⁹

Im Entstehungsjahr dieser beiden Arbeiten wird das Thema *Kinderkunst* in der Kopenhagener Kunstszene gerade lebhaft diskutiert.⁹⁰ Jorn interessiert sich seit seiner Arbeit bei Le Corbusier auf der Weltausstellung für Kinderkunst und hat seitdem Zeichnungen seiner eigenen sowie der Kindergartenkinder zur Inspiration gesammelt.⁹¹ Für den Kindergarten seines Sohnes entwickelt er in Zusammenarbeit mit Kollegen der Gruppe Høst, wie Carl-Henning Pedersen, Else Affelt oder Agnete Therkildesen, sowie einem kunstinteressierten Gymnasiasten spontane figurative Malereien, teils auf ausgewiesenen Friesen teils auf größeren Wandflächen. Mit der Verwendung der Kinderzeichnung will er die Kunst

dabei als eine ursprüngliche, spontane Artikulation menschlicher Kreativität demonstrieren. So wie Tirbike ist also auch dieses Projekt als Reverenz an den Primitivismus zu verstehen. Wie ein Foto von der Arbeit im Kindergarten zeigt, breitet sich die Malerei jedoch nicht über die Einrichtung aus, sondern fügt sich in den von der Architektur vorgegebenen Rahmen ein.

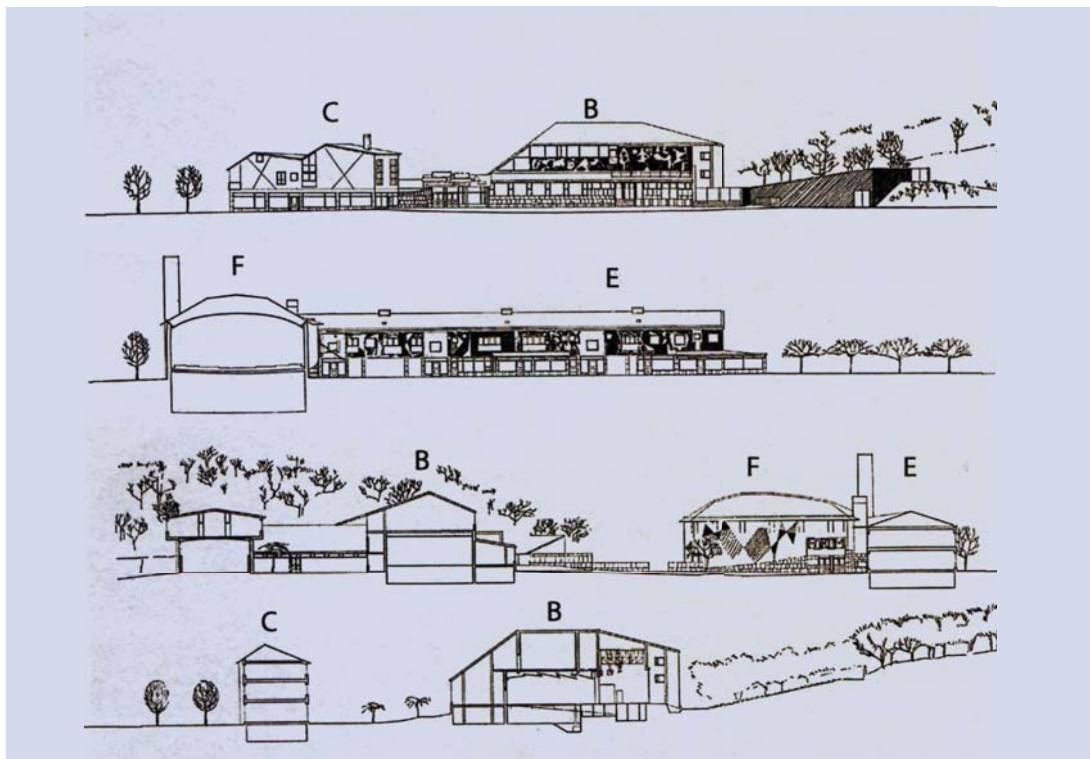


Das letzte Projekt dieser Reihe von Wandgestaltungen in Dänemark entsteht fünf Jahre später in Zusammenarbeit mit Mitgliedern der Gruppen Høst und CoBrA. Und auch hier war sein kleiner Sohn Claus als „Demonstrationsfigur“ für die ursprüngliche menschliche Kreativität mitbeteiligt.⁹² Für das Projekt wird Jorn das von Kopenhagener Architekturstudenten im Eigenbau gefertigte Wochenendhaus in Bregnerød unter der Bedingung der künstlerischen Ausgestaltung des Gebäudeinneren überlassen. (Abb. 08, 09) In einer intensiven zweiwöchigen Arbeitsphase werden daraufhin die Wände, Decken und Türen des einfachen Steinhauses mit Figuren, Tieren und Masken farbig bemalt. Als motivische Vorlage dienen Jorn Bilder, die er bereits in Tunesien und Hjarnø malte und die sich durch eine fließend organische, ineinander übergehende Linienführung auszeichnen. Aus geflechtartigen Strukturen erwächst so aus den Wänden eine Fantasiewelt aus Figuren und vogelartigen Geschöpfen. (Abb. 10) Es entsteht der Eindruck eines Environments, bei dem sich die Kunst über die gesamten Raumflächen – Wand wie Decke – erstreckt und dabei mitunter über diese Begrenzungen hinauszuwachsen scheint. (Abb. 11) 1952 betont Jorn rückblickend die absolute künstlerische Freiheit, Spontanität und Experimentalität, mit der seine Wandprojekte dieser Zeit entstanden sind, als wichtige Voraussetzungen.⁹³ Der herrschenden Ausgrenzung der Kunst aus dem Alltagsleben durch deren Konservierung und Zelebrierung im Museum stellt er mit diesen Projekten das primitive, flüchtige, in Kooperation mit anderen Künstlern und mit billigen Industrieprodukten geschaffene Kunstwerk entgegen, das sich mitten im täglichen Leben ereignet.

Ein weiteres Projekt, bei dem Jorn zumindest als Initiator beteiligt war, ist die Außenwandgestaltung des *Årsta Zentrums*⁹⁴. (Abb. 12, 13, 14) Der von den Gebrüdern Tore und Erik Ahlsén in einem Vorort von Stockholm zwischen 1943 und 1954 errichtete Gebäudekomplex beherbergt ein gemeinnütziges Bürgerzentrum mit Bibliothek, Bürgerhaus, Theater, Kino sowie Versammlungsräume und galt seinerzeit als Prestigeobjekt des schwedischen Wohlfahrtsstaates. Durch eine bewusst kleinteilige Architektur wussten die Planer dabei gekonnt auf die damals auch in Schweden aufkommende Kritik an der Anonymität der modernen Großstadt und der Ausdruckslosigkeit der funktionalistischen Architektur zu reagieren. Durch den Einsatz der Wandmalereien versuchten sie zudem, das als Identifikationspunkt im neuen Musterquartier konzipierte Stadtteilzentrum als einen Ort der Gemeinschaft zu gestalten. Der zentrale Platz, um den sich die Baukörper gruppieren, verwandelte sich dabei durch die Fassadenbemalungen zu einem deutlich definierten, öffentlichen Raum. Die Motive standen in keinem direkten Zusammenhang zu der Gebäudestruktur und bildeten so einen eigenen *Stadt-Kunst-Raum*. Dieses Projekt ging hervor aus der Debatte, die Jorn nach dem Krieg in der schwedischen Architekturzeitschrift *Byggmästaren* in Gang setzt und die im folgenden Kapitel näher beschrieben wird. Wie stark Jorn tatsächlich in das Projekt involviert war, bleibt jedoch unklar.⁹⁵ Denn Fotografien zeigen die Architekten und nicht Jorn bei der Bemalung.



linke Seite, Abb. 08 Studentenhaus Bregnerød
 Abb. 09 Detail Wanddekoration Studentenhaus Bregnerød
 Abb. 10 Innenraum Studentenhaus Bregnerød
 rechte Seite obere Abbildungen, Abb. 12 Årsta Kulturzentrum, 1954
 Abb. 13 Architekten bemalen Årsta Kulturzentrum, 1953
 untere Abbildung, Abb. 14 Schnittzeichnungen Årsta Kulturzentrum



4.4 Die Rezeption von Jorns Synthese-Vorstellung in Skandinavien

Die Resonanz auf Jorns Bestrebungen ist in Dänemark äußerst gering. Immerhin gelingt es ihm, mit seinen Zeitschriften-Publikationen etablierte Größen des dänischen Funktionalismus wie Poul Henningsen herauszufordern. In den Leserbriefen der Fachzeitschriften wie auch in der Diskussion am Dänischen Architektenforum wird er dementsprechend als eine interessante, inspirierende Figur mit „reichen Gedankengängen“ gewürdigt. Im selben Atemzug wird er jedoch heftig kritisiert, weil er diese Gedankengänge nicht konsequent zu Ende führt. So wirft ihm etwa der Architekt Viggo Møller Jensen⁹⁶ in einem Leserbrief vor, er wolle die realen Entstehungsbedingungen der Architektur seiner Gegenwart nicht sehen und trachte lediglich danach, jeglichen Rahmen zu sprengen.⁹⁷ Und in der Tat, in seinem Kampf um die Anerkennung und Wertschätzung des Primitiven in der Architektur scheint sich Jorn zum Beispiel wenig bis gar nicht um die aktuellen Tendenzen in der skandinavischen Architektur zu kümmern, die sich während und nach dem Krieg genau mit diesem Thema beschäftigen und es auch baulich umsetzen.

Aber auch Jorn hält sich nicht mit Kritik zurück. In seinem 1952 in Schweden veröffentlichtem Artikel „The Inherent Potential of Mural Painting“ weist er den dänischen Architekten die Verantwortung dafür zu, dass es auf dem Gebiet der Wandgestaltung zu keiner Kooperation zwischen Architekt und Künstler gekommen ist. Sein vernichtendes Urteil: „The ideal of the typical Danish architect is to behave like a little Napoleon, a military commander who has all

his troop movements worked out in advance. In his role as a dictator, he issues orders to his underlings and the final outcome is completely dependent on the mathematical precision with which his slaves can make his dream a reality, without any form of personal input from their side. [...] If those who actually live, or work, in the building don't like it, well they will just have to lump it, or leave. Debate is out of the question.“⁹⁸

Im Vergleich zu seinen Misserfolgen in Dänemark stoßen Jorns Ansätze in Schweden von Anfang an auf fruchtbareren Boden. Wie Per Hedström in seinem Artikel *Modernism and Public Art*⁹⁹ ausführlich beschreibt, gab es ab Beginn der 1930er Jahre in Schweden Bemühungen, Kunst im öffentlichen Raum nicht nur als repräsentative oder monumentale Staatsaufgaben, sondern auch auf der Alltagsebene zu fördern.¹⁰⁰ Diese Haltung wirkte sich sicherlich positiv auf Jorns Vorschlag zur Fassadengestaltung in Årsta aus. Ganz in Jorns Sinne entzündete sich außerdem unter der Bevölkerung eine vehemente Kontroverse über Neuartigkeit dieses von der Kunst geschaffenen Gemeinschaftsraumes.¹⁰¹ Die Wogen schlugen dabei so hoch, dass sogar in England über das Projekt berichtet wird: Der Architekturstudent Michael Ventris¹⁰² veröffentlicht 1948 in einer Studentenpublikation der AA einen Artikel über die Apollo-Dionysos-Debatte in der schwedischen Fachpresse und erwähnt in diesem Zusammenhang auch Jorn und die Fassadengestaltungen des Årsta Zentrums. Rückblickend lässt sich daher feststellen, dass Jorn mit diesem Projekt in Schweden seinem Ziel einer Synthese der Künste im Alltagsleben am nächsten gekommen ist.

1 Asger Jorn: „Une architecture de la vie“, in: Potlatch. Bulletin mensuelle d'information du groupe français de l'International Letteriste, Paris, 22. Dez.1954, Nr. 15.

2 Rem Koolhaas: S, M, X, XL, The Monacelli Press, New York, 1995.

3 „Formspråkets Livsinnehåll“, (1946)

4 Ibid, S. 317 ff.

5 Es gilt hier anzumerken, dass Jorns Buch Pour la forme von 1958 als Kunsttheorie die philosophische Betrachtung seiner Synthesevorstellung widerspiegelt. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit liegt das Gewicht jedoch im wesentlichen auf der Problematik des Zusammenspiels von Kunst und Architektur.

6 „Nyt maleri, ny arkitektur“ (1938)

7 „Om arkitekturens kunstneriske muligheder“ (1943)

8 „Arkitektur er ikke kunst“ (1943)

9 „Ansigt til ansigt“, (1944)

10 „Nyt maleri, ny arkitektur“ (1938), S.3 f.

11 Es handelt sich bei diesem Projekt von 1949 um ein Gebäude, das als „Permanentes Laboratorium für die Synthese der Künste“ Ausstellungsort, Atelierraum, Experimentallabor etc. gedacht war.

12 Für die Verwendung von Farbe in Architektur und Stadt zur Erzielung eines psychologischen Effekts sowie den Plan eines „polychromen Moskauer“ siehe auch Edward Fry: The Documents of 20th Century Arts, Functions of Painting, Fernand Léger, Thames and Hudson, 1965, S.158 f.

13 „Instead of breaking away from his pictorial innovations when making public art, Léger found in the ballet the perfect forum for his newest ideas. In fact, he considered the theatre to be the ideal medium for a collective aesthetic and his ideas as expressed in an article in 1924 are a kind of updated version of the Wagnerian Gesamtkunstwerk. Vgl. Silver, Kenneth E.: Esprit de Corps. The Art of Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925, Thames and Hudson, London, 1989, S. 303.

14 Fernand Léger: „The Wall, the Architect, the Painter,“ (1933), in: Edward Fry: The Documents of 20th Century Arts, Functions of Painting, Fernand Léger, Thames and Hudson, 1965, S. 97.

15 „Nyt maleri, nyt arkitektur“, 1938, S.3 f.

16 Als Synthese (lat. synthesis, von griech. σύνthesis - die Zusammensetzung, Zusammenfassung, Verknüpfung) bezeichnet man den Umsatz (die Vereinigung) von zwei oder mehr Elementen (Bestandteilen) zu einer neuen Einheit. Der Begriff wurde von Hermann Kolbe in die Naturwissenschaft eingeführt. Oftmals wird mit der „Synthese“ auch das Produkt selbst, d. h. das Resultat der synthetischen Tätigkeit bezeichnet.

17 Stanislaus von Moos: Le Corbusier. Elements of a Synthesis, 010, Rotterdam, 2008. Dieses Buch ist eine Überarbeitung der zuerst auf Deutsch erschienenen Ausgabe: Le Corbusier. Elemente einer Synthese, Verlag Huber, Frauenfeld und Stuttgart, 1968.

18 „If, as Le Corbusier so often appears to suggest (both in his work and in his writing), the physical environment of modern society were to become a Gesamtkunstwerk it is totality, then the problem is how to harmonize design with the universal laws that govern growth and form in nature, as Ruskin (or D'Arcy Thompson) might have said. This would later allow for extravagant cross-pollinations in Le Corbusier's work, shifts and overlaps from Gestalt-psychology to mathematics and the theory of proportions and vice versa.“ Vgl. Stanislaus von Moos: Le Corbusier. Elements of a Synthesis, 010, Rotterdam, 2008, S. 265.

19 „En kroget gren,“ (1949)

20 Ein kurzer Blick in Jorns Biografie verrät, dass er während dieser Zeit mit dem dänischen Archäologen Peter Vilhelm Glob und dem kanadischen Pelzjäger Cresten Hull verkehrte, die sich beide für die Herstellungsgeschichte von Schäften für Steinäxte interessierten. Vermutlich hat Jorn in Gesprächen mit ihnen Details aufgeschnappt, welche er sogleich zu einer Kritik an der modernen Architektur- und dem Gebrauchsdesign „verwursted.“

21 „L'esprit nouveau. Il y a un esprit nouveau: c'est un esprit de construction et de synthèse guidé par une conception claire.“ In: L'esprit nouveau, nr. 1, Okt. 1920, S. 3, zitiert nach: Silver, Kenneth E.: Esprit de Corps. The Art of Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925, Thames and Hudson, London, 1989, S. 338.

22 John Ruskin (1809-1900), britischer Architekt, Künstler, Sozialtheoretiker, Dichter, Kritiker, Wegbereiter der Arts&Crafts Bewegung in England.

23 Owen Jones (1809-1874), englischer Architekt, sein weitverbreitetes Buch „The Grammar of the Ornament“ (1851), in dem er sich mit Dekoration, Ornament und Polychromie in der Architektur auseinandersetzt, gilt als einflussreiche Architekturtheorie des 19. Jahrhunderts.

24 1925 subsumiert Le Corbusier diese Erfahrung in seinem Artikel „L'Art décoratif d'aujourd'hui“ rückblickend: „In our childhood we were exhorted by Ruskin. [...] He spoke of spirituality. In his Seven Lamps of Architecture he evoked the lamp of sacrifice, the lamp of truth, the lamp of humility, [...] Zitiert nach Stanislaus von Moos: Le Corbusier. Elements of a Synthesis, 010, Rotterdam, 2008, S. 18.

25 Den wohl einzigen Anknüpfungspunkt sieht er in der Klasse des Malers und Grafikers Aksel Jørgensen (1883-1957). Dieser inspiriert ihn durch seine Beschäftigung mit mythologischen Inhalten, Naturstudien und nicht zuletzt durch seine anarchische Kunstauffassung.

26 Jens Lund (1873-1946), dänischer Bildhauer und Maler und Johannes Holbek (1873-1903), dänischer Maler und Sartiriker, gelten als Hauptvertreter des dänischen Symbolismus.

27 Sven Nommensen zeigt am Beispiel der abgebildeten Gedichtillustrationen: „Das Mädchen im Feuer“, ein von Jorn illustriertes Buch mit Poesie seiner Pariser heimlichen Geliebten Guenia Katz Raichmann und dem Vers „Kornblumen“, (1939), wie sich dessen dynamisch fließende Kurvaturen zu organisch geschwungenen Linienkomplexen entwickeln und so hervorragend den Inhalt des Gedichts versinnbildlichen. Er weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass sich hier sowohl Reim als auch Zeichnung mit dem Thema des organischen Wachstums beschäftigen, welches auch bei den Surrealisten metaphorisch als Ausdruck einer unbewussten, unterdrückten Sexualität auftritt. Vgl. die ausführliche Darstellung des Autors in: Sven Nommensen: Asger Jorn. Das Frühwerk und die spontane Methode der malerischen Entfaltung, Tenea, Berlin, 2002, S. 66f.

28 „Ansigt til Ansigt“ (1944), S. 3 ff. Die Schreibweise in Großbuchstaben entspricht dem dänischen Original.

29 Ibid.

30 Karl Schawelka und Anne Feuchter-Schawelka: „Asger Jorns Garten in Albisola“, in: Sandra Schramke, u.a. (Hrsg.): Wirklichkeitsexperimente. Architekturtheorie der praktischen Ästhetik, Verlag der Bauhaus-Universität Weimar, Weimar, 2007, S. 148ff.

31 Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), französisch, schweizerischer Schriftsteller, Philosoph, Pädagoge und Komponist.

32 Jean-Jacques Rousseau: „Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes“, (1755).

33 Carl Jonas Love Almqvist (1793-1866), schwedischer romantischer Schriftsteller und Sozialreformer.

34 Carsten Hauch (1790-1872), dänischer Dichter und Physiker.

35 Troels Andersen (2001): S. 24.

36 Diese Schrift wurde ins Deutsche als: „Heil und Zufall“ übersetzt und von Otto van de Loo erstmals 1966 herausgegeben. Die Übersetzung des Titels erweist sich jedoch als unglücklich, da sie das Bedrohliche des „Hazards“ nicht wiedergibt.

37 Peter Shield weist beispielsweise Jorns Auseinandersetzung mit Goethes Farbenlehre und Lichtwirkung nach, vgl. Shield (1998), Schillers Definition der Ästhetik als Spiel. Vgl. Comparative Vandalism. Asger Jorn and the artistic attitude to life, Borgen/Ashgate, 1998, S. 41, 131, 143.

38 Johan Caspar Schmidt, alias Max Stirner (1806-1856), Philosoph, Journalist, Anarchist.

39 Pjotr Alexejewitsch Kropotkin (1842-1921), russischer Anarchist, Geograph, Schriftsteller.

40 Karl Heinrich Marx (1818-1873), deutscher Philosoph, Journalist, Gesellschaftstheoretiker.

41 Friedrich Engels (1820-1895), deutscher Politiker, Unternehmer, Philosoph und Gesellschaftstheoretiker.

42 „Formspråkets livsinnehåll“ (1946), S. 317 ff.

43 „Von der sozialen Basis aus, auf der wir uns heute befinden, kann es unmöglich gelöst werden. Eine wirklich effektive Ordnung der praktischen und künstlerischen Probleme im Umfeld der Architektur kann nur auf der Basis einer anderen, kollektiven Einstellung gegenüber unserer Umgebung, gegenüber unserem Milieu, geklärt werden. In einer Zeit, in der der soziale Zusammenhalt nur Illusion und Betrug ist, in der jede Wohnung nur ein Ausbeutungsmittel für die Hausbesitzer ist, in der jedes öffentliche Gebäude ein Ausdruck für all das ist, wogegen der freie Mensch reagiert, was für Rathäuser, Kirchen, Polizeistationen, Kommunalbüros, Schulen gilt und wie nun diese grässlichen Institutionen alle heißen, die zur Verbitterung des Lebens errichtet wurden, in

einer solchen Zeit ist es ein Vorteil für die freien Künstler, dass sie ihre Freiheit haben [...].“Om arkitekturens kunstneriske muligheder“ (1943), S. 18 ff.

44 “Our tastes, our traditions incline to the primitive and popular artists before the Renaissance. It is from the same Renaissance, that the individualism in painting dates; and I do not believe there is any use in looking in this direction, if we desire to bring into being a fresh mural art, one that shall be at once popular, collective and contemporary,” in: Fernand Léger: „New Realism“, (1935) in: Edward F. Fry (Ed.): The Documents of 20th-Century Art, Functions of Painting, Fernand Léger, Thames and Hudson. London, 1973, S. 116.

45 „Ansigt til Ansigt“ (1944), S. 3 ff.

46 Léger und Jorn beklagen die durch die Modernisierungsprozesse verursachte Individualisierung und Elitisierung der Kunst, den Verlust ihrer Öffentlichkeit und an sozialer und politischer Bedeutung. Sie stehen damit in einer Reihe von Künstlern und Intellektuellen des ausgehenden 20. Jahrhunderts, wie zum Beispiel Paul Klee „Kein Volk trägt uns“ (Ausspruch beim Vortrag zu Jena, 1924), Bruno Taut „Die Stadtkrone“ (1917) und Hans Sedlmayr „Der Verlust der Mitte“ (Salzburg/Wien, 1948). Jorn selbst wird die Diskussion einer gesellschaftsrelevanten Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg in der Gruppe CoBrA und der Situationistischen Internationale fortsetzen. In Architektur und Städtebau hat die Diskussion um den Verlust der Öffentlichkeit zugunsten eines Rückzugs ins Private, insbesondere durch den Einfluss der elektronischen Massenmedien, bis heute nicht an Aktualität verloren.

47 “Arkitektur er ikke kunst” (1943), S. 147 ff.

48 “Ansigt til Ansigt”, (1944), S. 3 ff.

49 “Blickt man zurück auf diese Zeit muss man sich wundern wie groß doch die inspirierende Wirkung des Jugendstils war. Wir finden dessen schlingende, weich fließende Form in der Typografie, Kleidermode, Architektur, in Gebäuden und Gebrauchsgegenständen, in Vasen, Krügen und Nippes wieder. Selbst die beste Malerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts kann nur verstanden werden, wenn sie in Zusammenhang mit dem Jugendstil betrachtet wird.“ Vgl. “Facadekunst” (1950), S.17 ff.

50 „Kunst ist Lebensform“, so heißt einer der Bildtitel des Symbolisten Johannes Holbek, der Jorn zweifelsohne inspiriert hat. Holbek (1873-1903) war ein dänischer Maler und Plakatgestalter und Hauptvertreter des Symbolismus. Sven Nommensen verweist in diesem Zusammenhang auf eine von Jorn im Jahr 1952 geplante, aber nicht realisierte Ausstellung zum Thema: „Lebensform“ in Århus, gedacht als Gegenreaktion zu zwei Ausstellungen in Kopenhagen, „Klare Form“ und „Lebendige Farben“ (1948/1950). Nommensen, Sven: Asger Jorn. Das Frühwerk und die spontane Methode der malerischen Entfaltung, Tenea, Berlin, 2002, S.73.

51 „Ansigt til Ansigt“ (1944), S. 3 ff.

52 Ibid.

53 Ibid.

54 “Formspråkets livsinnehåll” (1946), S. 317 ff.

55 Asger Jorn: „Intime Banalitäten“ (1944), in: Roberto Ohrt (Hrsg.): Heringe in Acryl. Heftige Gedanken zu Kunst und Gesellschaft, Edition Nautilus, Verlag Lutz Schulenburg, Hamburg, 1987, S.19.

56 “Om Vågmåleriets muligheder” (1952), S. 205 ff.

57 “Ansigt til Ansigt” (1944), S. 3 ff.

58 “Om arkitekturens kunstneriske muligheder” (1943), S. 18 ff.

59 “Bemærkinger på vejen” (1945), S. 15 ff.

60 Ibid.

61 “Ansigt til Ansigt” (1944).

62 “Arkitektur er ikke kunst” (1943), S.147 ff.

63 “Om arkitekturens kunstneriske muligheder” (1943), S. 18 ff.

64 „Die Architekten können sich nicht lossagen von der Forderung, das Künstlerische habe sich der Architektur unterzuordnen. [...] Es ist die Schwäche des Funktionalismus, dass er die freie Kunst nicht zu tolerieren vermochte. Es sind die Künstler, die sich der Architektur gebeugt haben. [...] Aber die Zusammenarbeit liegt nicht in einer Begrenzung der künstlerischen Wirkungsmittel, selbst wenn dies so herrlich leicht für die Architekten gewesen wäre. Es

kann niemals die Pflicht der Maler sein, sich für etwas beugen zu müssen, das außerhalb ihrer eigenen Ansprüche gegenüber dem Inhalt ihrer Kunst liegt.“ In: „Om arkitekturens kunstneriske muligheder“ (1943), S. 18 ff.

65 “Ansigt til Ansigt” (1944), S. 3 ff.

66 Ibid.

67 „Om arkitekturens kunstneriske muligheder“ (1943), S. 18 ff.

68 Ibid. S. 32.

69 “Ansigt til Ansigt”, (1944)

70 Ibid, S. 21.

71 Ibid.

72 Ibid.

73 Jorn kannte Légers Theorien der 1920er Jahre, die sich mit dem Einfluss von Farbe und Licht auf die Architektur beschäftigten. In polychromer Architektur sah Léger die Lösung für das visuelle Chaos des modernen Lebens, da sie über ihre ästhetischen Eigenqualität hinaus auch in der Lage wäre, die Architektur zu dynamisieren. Vgl. Fernand Léger: “The Spectacle: Light, Color, Moving Image, Object, Spectacle” (1924), “A New Space in Architecture” (1949), “Color in Architecture” (1954).

74 Le Corbusier quoted in Maurice Besset: Le Corbusier, Rizzoli, New York, 1987

75 “Color brings joy; it may also bring madness. In a polychrome hospital, it may be a curative agent. It is an elemental force, as indispensable to life as water and fire. It may exalt the impulse to action to an infinite degree; it may well stand up to the loud-speaker, being of the same stature as the latter. There are no limits to its use, from the slightest shading to a dazzling burst.” Fernand Léger: „New Realism“, in: Edward F. Fry (Ed.): The Documents of 20th-Century Art, Functions of Painting, Fernand Léger, Thames and Hudson. London, 1973, S. 117.

76 “Hvad er en ornament”, (1948)

77 “Om vågmåleriets muligheder”, (1952).

78 Ibid, S. 205 ff.

79 “Ansigt til Ansigt”, (1944), S. 3 ff.

80 “Om arkitekturens kunstneriske muligheder” (1943), S. 18 ff.

81 Marinus Andersen war Architekt und lehrte Vermessungskunde an der Akademie in Kopenhagen, an der auch Jorn während dieser Zeit studierte.

82 Vgl. Troels Andersen (2001): S. 84.

83 Dänische Künstlergruppe (1934-1950). Neben Jorn waren u.a. auch Carl-Henning Pedersen, Ejler Bille, Egill Jacobsen Mitglieder der vom Surrealismus beeinflussten Gruppe, die sich in den 1930er Jahren insbesondere um die Entwicklung einer „spontanen malerischen Entfaltung“ bemühte.

84 Er verfasste den Wettbewerbentwurf zusammen mit Künstlerkollegen der Høst-Gruppe.

85 Henry Heerup (1907-1993), dänischer Maler, Grafiker und Bildhauer, Mitglied der Gruppe CoBrA.

86 Asger Jorn im Begleittext zum Wettbewerb, zitiert nach Troels Andersen (2001): S. 112.

87 Ein weiterer Künstler schnitzte eine Holzstütze zur konstruktiven Unterstützung des Vordachs. Die Holzschnitzerei, die Motive sowie die Art der Anbringung erinnern an primitivistische Kunst. Troels Andersen weist auf die Inspiration dieser Arbeit durch Zementreliefs an einem Haus in Saint Martin d’Ardèche von Max Ernst von 1937/38 hin. Vgl. Andersen (2001): S. 110.

88 O. Ang. Verf.: „Abstrakt Forsøgsgaard“, in: Billed-Bladet, Nr. 42, Okt.1947, 7. Jahrgang.

89 Vgl. Andersen (2001): S. 110.

90 Die Ausstellung der Gruppe Høst im Jahr 1944 war gänzlich auf Kinderkunst ausgerichtet. Carl-Henning Pedersen machte Ausstellungsführungen für Kinder, der neu gegründete Verein für junge dänische Kunst veranstaltete im Kunstgewerbemuseum einen Diskussionabend zum Thema „Kunst oder Spiel“ als Begleitveranstaltung zur Ausstellung „Die Kunst des Kindes“.

91 Vgl. die ausführliche Darstellung dieses Projektes in: Andersen (2001), S. 111 ff.

92 Mitwirkende waren u.a. Stephen Gilbert, Edouard Jaguer, Christian Dotremont, René Renne, Claude Serbanne, Carl-Henning Pedersen oder Mogens Balle.

93 „These projects were all chosen by ourselves and were completed without any financial help or official support. To our minds, the advantages offered by this kind of working method were striking. We were able to paint exactly whatever we wanted, and in the way we wanted, without having to put up with the mind numbing censorial policy which necessarily accompanies paid projects. We were able to work with a fresh and spontaneous approach on the walls, without the need to follow restrictive and deadening pilot studies beforehand and, no less importantly, the paintings were executed using the kind of inexpensive techniques which ensure that they will not remain in place for all eternity. Sections of them have already disappeared. In an epoch where the tendency is to preserve every streak of paint emanating from an officially recognised genius's brush, like some priceless treasure, and where the painting over of a wall decoration which has started to bore us to death is almost regarded as an act of barbarism, this alternative viewpoint has great moral value.“ Vgl. "Om vågmåleriets möjligheter" (1952), S. 205 ff.

94 In Årsta entstand während und nach dem Krieg im Auftrag der Svenska Riksbyggen eine große Anzahl von Wohnungsbauten.

95 Guy Atkins gibt im 1. Band von Jorns Werkverzeichnis in einer Fußnote folgende Erklärung: „Michel Ventris recorded this fact during a journey through Scandinavia, probably in 1947: 'I imagine we must credit to Jorn the startling polychromy of Årsta Centrum, where the Ahlsén brothers have covered the plain elevations of a community center with a green, black, yellow and white abstract.“

96 Viggo Møller Jensen (1907-2003), dänischer Architekt, war zwischen 1955 und 1977 Professor an der Architekturschule der Kunstakademie Kopenhagen.

97 Viggo Møller Jensen: „Asger Jørgensens Syn paa Arkitekterne og omvendt“, in: A5. Meningsblad for unge arkitekter, Kopenhagen, Sept.-Okt. 1943. year 2, Nr.3.

98 "Om vågmåleriets möjligheter", (1952), S. 205 ff.

99 Vg. Per Hedström: „Modernism and Public Art“, in: Utopia&Reality. Modernity in Sweden 1900-1960, Katalog zur Ausstellung im Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design and Culture, New York, Yale University Press, New Haven, 2002, S. 86.

100 Der Künstler Sven Erixon startete bereits zu Beginn der 1930er Jahre einen Angriff gegen die Architekten seines Landes, denen er vorwarf, sie würden in ihren Bauten lediglich angewandte Kunst in Form von Dekorationsarbeiten dulden, wären jedoch nicht wirklich zu einer gleichberechtigten Zusammenarbeit mit freien Künstlern bereit. Diese Debatte wurde auch nach dem Krieg weitergeführt – insbesondere deshalb, weil es in diesen Jahren einen Zuwachs an öffentlicher Bauaufträgen gab, in denen eine nicht-repräsentative, öffentliche Kunst gefragt war.

101 Vgl. hierzu das 3. Kapitel von Mari Ferring: Dionysos på Årsta Torg – färgfrågan in svensk efterkrigsarkitektur, Trita-Ark forskningspublikationer 2006:12, KTH Stockholm.

102 Michael Ventris (1922-1956), englischer Architekt und klassischer Schriftgelehrter.

V. KAPITEL: DAS KONZEPT EINER „ARCHITECTURE SAUVAGE“

“No history is true as that which is written in the art of a people. Architecture is the embodiment of natural life, and even the fashioning of everyday objects of utility reveals something of the character and ideals of a community.”¹

Ernest George Trobridge

1. Die Kritik an Le Corbusier

1.1 Le Corbusier, Vertreter einer klassischen Tradition?

In seinem Essay „Von Angesicht zu Angesicht“² von 1944 übt Jorn erstmals öffentlich Kritik an Le Corbusier und Léger. Eingehend berichtet er zwar noch enthusiastisch über den *Pavillon des temps nouveaux*, gleichzeitig gesteht er aber: „Wir haben unseren Feldzug auf einer irrtümlichen Basis begonnen mit der Konsequenz, dass wir uns lediglich in kunstphilosophische Betrachtungen und Selbstbeweihräucherung verlieren [...]“³ Was ist damit gemeint? Hat er in seinem Essay „Neue Kunst, neue Architektur“⁴ sechs Jahre früher Le Corbusier und Léger nicht als die Verkörperung einer „neuen“ Kunst und Architektur gepriesen?

In den folgenden Jahren wird Jorns Kritik an Le Corbusier jedoch immer schärfer. In seinem Artikel „Wohnungen für Menschen oder Luftschlösser aus Stahlbeton“⁵ von 1947 zum Beispiel, der als Jorns Reaktion auf Le Corbusiers Bücher „Des Canons, des munitions? Merci! Des Logis SVP“⁶ und „Maison des Hommes“⁷ zu verstehen ist, klingt die Kritik bereits in der Überschrift implizit an. Das erste der beiden Bücher war unmittelbar nach der Pariser Weltausstellung erschienen und präsentiert neben dem *Pavillon des Temps Nouveaux* Le Corbusiers Ideen zum Städte- und Wohnungsbau. Der revolutionär anmutende Titel lässt sich dabei auf die polemische Parole „Wohnungen oder Krieg!“ reduzieren, mit der der Autor polemisch für den Einsatz von Hochtechnologie im Wohnungsbau statt zur Kriegsführung plädiert. Für sein Essay „Wohnungen für Menschen oder Luftschlösser aus Stahlbeton“⁸ übernimmt Jorn zunächst Le Corbusiers Wortkonstruktion als Überschrift und beklagt damit um so ironischer die Menschenfeindlichkeit von dessen Architektur. Er kritisiert Le Corbusiers idealistische Ästhetik, die sich insbesondere in dessen Glauben an die Schönheit der perfekten, primären Form und in der Verehrung von Vernunft und Maschine zeige. Daraus resultiere eine reduktionistische Sichtweise, die mit ihrer endgültigen Festschreibung von Proportionen, Idealen und Vorbildern nicht dem modernen Leben gerecht würde. Und eben diesen Absolutheitsanspruch betrachtet Jorn mittlerweile nicht mehr als Bruch, sondern als Fortsetzung der klassischen Tradition:

„Diese ästhetische Dogmatik berücksichtigt nicht die Bewegung und Veränderlichkeit, die das innerste Wesen des Lebens ausmacht. Sie findet gerade im Absoluten, Unveränderlichen, all dem, was einmal beschlossen und festgelegt wurde im Errechneten, ja man könnte sogar sagen in der Zahl, den ursprünglichen Charakter der Schönheit. Es sind diese aufgehäuften, geistlosen und toten Steinklumpen der Akropolis, die ständig in der Architektur herumspuken.“⁹

Anschließend ideologisiert Jorn Le Corbusiers Architekturposition. Dessen Idealismus, Rationalismus und Formalismus entlarvt er als ein klassisches Prinzip, in dem sich die Herrschaftsarchitektur der Oberklasse artikuliere. Le Corbusiers Wohninterieurs seien undemokratisch, da sie nicht auf die tatsächlichen Bedürfnisse des Menschen zugeschnitten seien, sondern durch ihre edel-spartanische Ästhetik lediglich die Wohnvorstellung einer merkantilen Elite repräsentierten, so Jorn.¹⁰ Statt Kategorien wie Funktionstrennung, Standardisierung, Typisierung und Minimalisierung festzuschreiben, gelte es die subjektiven menschlichen Bedürfnisse sowie Wachstum und Bewegung als Planungsmaxime im Blick zu haben. Architektur und Stadtplanung sei demnach nicht auf die Koordination funktionaler Abläufe zu reduzieren, sondern ist als „Lebens-“planung zu begreifen. In diesem Prozess ordneten Léger und Le Corbusier die Kunst der Architektur unter und ließen damit eine gegenseitige Befruchtung der Disziplinen nicht zu. Ernüchternd folgert Jorn daher, dass beide nicht dazu in der Lage seien, die angestrebte Synthese von Kunst und Architektur im Alltagsleben zu erreichen.

1.2 Das *Haus als Ausdrucksmaschine* versus *das Haus als Wohnmaschine*

Im Titel seines Essays „Fassadenkunst. Auf dem Weg zu einer neuen Architektur“¹¹ von 1950 nimmt Jorn wortwörtlich Bezug auf Le Corbusiers weit verbreitetes Manifest „Vers une architecture“.¹² Der Architekt prophezeit dort das Heraufkommen einer „neuen“ Architektur, deren ästhetische Basis die Funktion, die Maschine und die primäre Form bildeten. Im Kapitel „La surface“ definiert er die Gebäudefassade als logische Konsequenz der dahinterstehenden Masse. Und diese Fassade müsse in einer ingenieurtechnischen Verfahrensweise mittels geometrischer Proportionsprinzipien in Präzisionsarbeit konstruiert werden, so Le Corbusier. Demgegenüber stellt Jorn die Vorstellung der Gebäudefassade als Bild und betont dabei deren Eigenschaft als kommunikatives Element. Er bestimmt somit nicht die Technik und die Maschine, sondern die Kunst als Wegweiser für die *neue* Architektur.

Im selben Zusammenhang kritisiert er in seinem Essay *Apollo oder Dionysos*¹³ Le Corbusiers Maschinenkult und Perfektionismus am Beispiel seiner Sitzmöbelentwürfe: „A chair is not a sitting machine. Human beings use things like chairs to sit on, and this function must be satisfactory. The question as to whether the construction and design of the chair is obvious or visible, explained or unexplained, is quite irrelevant. The appearance of a house or chair must be able to satisfy the visible design criteria which people are happy with and nothing other than that. What do human beings want to look at? He or she most certainly does not want a piece of furniture which is designed to blend in with its environment. No, people simply want an environment where everything

is in harmony, where everything is organic (because everything is infused with life) and where there is room for all living things, without having to worry about spoiling the ship for the want of a ha'porth of tar."¹⁴ Damit fordert Jorn, den Menschen und dessen subjektives Empfinden als Maßgabe für den Entwurf zu wählen, denn ein Stuhl habe schlichtweg dem Menschen vom Äußeren her zu gefallen. Diese Forderung impliziert außerdem, die Ästhetik als eine autonome, funktionsunabhängige Kategorie zu beachten – ein Aspekt, auf den ich weiter unten im Abschnitt "Der wahrnehmungsbedingte Formbegriff" genauer eingehen will. Letztendlich beschuldigt er die Funktionalisten, aufgrund ihrer reduktionistischen Sichtweise die vielfältigen Möglichkeiten zu übersehen, die in der äußeren Gestaltung eines Objektes oder Bauwerks lägen. Jorn nimmt damit Inhalte jener Diskussion vorweg, die beispielsweise Robert Venturi erst fünfzehn Jahre später mit seinem Buch „Complexity and Contradiction in Architecture“¹⁵ unter den Architekten anregen wird.

1.3 Die Kritik an Le Corbusiers Naturbegriff

Weiter kritisiert Jorn Le Corbusier in seinem Bestreben, die Natur beherrschen zu wollen, statt sich selbst als deren integraler Bestandteil zu definieren. In seinem Essay "Traum oder Wirklichkeit"¹⁶ wirft er ihm vor, den eigentlichen Wert der Natur für den Menschen zu verkennen: „Wenn Corbusier sagt, dass eine maschinengedrehte Kugel vollendeter ist als ein Apfel, so ist es deshalb, weil er nicht versteht, dass das Vollendete gerade das Lebendige ist, das, was in Verbindung mit dem Leben steht. Er begreift nicht, dass gerade der Stil, der den vollendeten Kreis oder die Geometrie des Apfels bricht, eine Nabelschnur ist, die

diesen an die materielle Welt, ans Universum bindet. Auf die gleiche Weise sind es die Tür im Haus, die Treppe und die Verkehrsflächen. Das ist das Wesentlichste. Es ist das, was das Haus mit der umliegenden Welt verbindet, was es zu einem Fragment von einer universellen Einheit macht. Deshalb ist das Vollkommene auch das Fragmentarische, diese Öffnung, dieses mit anderen Elementen des Lebens verbundene.“¹⁷ Statt diese Bedingungen anzunehmen, wolle Le Corbusier die Natur geometrisieren und instrumentalisieren, indem er universelle Form- und Proportionsprinzipien wie den rechten Winkel aus ihr abzuleiten versuche, so Jorn. Damit zeige er nur, dass er die tatsächlichen natürlichen Strukturprinzipien verkenne, da es den exakt rechten Winkel in der Natur nicht gebe.

1.4 Leben anstatt Vorstellung als Planungsparameter

In Anlehnung an das Diktum von Karl Marx, die Materie komme vor der Vorstellung, fordert Jorn, die vorgefundene Realität zum Ausgangspunkt zu machen. Entsprechend gelte es, die Bewegung und die Veränderung als grundlegende Voraussetzung menschlicher Existenz anzuerkennen und auf die Architektur zu übertragen. Dieser Forderung schließt sich auch Le Corbusier in seinem 1943 veröffentlichten Buch „Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture“¹⁸ an, wenn er fordert: "Architekten, in eurer Hand liegt es [...], das Reich dieser engen, viereckigen Zimmer auszudehnen bis zu den Grenzen der Horizonte, soweit ihr nur vordringen könnt. Der Mensch, dem ihr durch eure Pläne und Entwürfe dient, besitzt Augen [...], eine Gefühlswelt, eine Seele, ein Herz. Außen wird euer architektonisches Werk der Landschaft etwas zufügen. Aber innen nimmt sie diese auf."¹⁹

Die Art und Weise jedoch, in der Le Corbusier sich diese Maxime umzusetzen vorstellt, kritisiert Jorn jedoch aufs Schärfste. Beim Besuch von Le Corbusiers *Villa La Roche Jeanneret* und beim *Pavillon des Temps Nouveaux* in den späten 1930er Jahren hatte Jorn wie beschrieben erstmals von der Bedeutung von Bewegung und Wahrnehmung in der Architektur erfahren. In seiner Auseinandersetzung mit dem Jugendstil hat er die Prinzipien des Wachstums und der Erneuerung als Grundlage jeglichen Lebens entdeckt. Stellvertretend für die Funktionalisten wirft er Le Corbusier nun vor, in seinen Anstrengungen um die Standardisierung und Typisierung nicht vom Leben, sondern von idealen Zuständen auszugehen. In Le Corbusiers Streben nach Absolutheit und Idealismus sieht er keinen Raum für das Leben selbst und beschreibt es daher wie eingangs dargestellt als „falsche theoretische Grundlage“.

Im Kapitel „Les tracés régulateurs“ seines Buches „Vers une Architecture“²⁰ versucht Le Corbusier, universale Kompositionsprinzipien aus der primitivistischen Architektur des Zeltes abzuleiten, beim *Pavillon des Temps Nouveaux* benutzt er die Kinderzeichnung zur Illustration elementarer Werte in der Stadtplanung. Jorns Begeisterung für das Primitive und Kindliche basiert demgegenüber auf völlig anderen Voraussetzungen. In seiner Betrachtung der von Volks- und Kinderkunst sowie primitivistischer Architektur sieht er keine universalen, klassischen Ordnungsprinzipien verborgen, sondern versteht diese als einen Ausdruck von Lebenskult, als einer Befreiung der ursprünglichen und spontanen Kreativität des Menschen. Der unüberbrückbare Unterschied zwischen beiden begründet sich letztlich darin, dass der französische Architekt Kunst und Architektur als Ausdruck

einer hinter den Erscheinungsformen stehenden Ordnung betrachtet, während Jorn beide als Lebensform in all ihrer perfekten und unzulänglichen, geordneten und chaotischen Ausprägung versteht. Am Ende seines Textes „Traum oder Wirklichkeit“²¹ bringt er seine Kritik an Le Corbusier und am Funktionalismus entsprechend auf den Punkt: „Sollen wir die Vernunft im Dienste des Lebens anwenden oder sollen wir unser Leben im Dienste der Vernunft gestalten?“²²

2. Die Lundberg-Rezeption

2.1 Erik Lundberg, Jorns neues Vorbild

Jorns Kritik an Léger und Le Corbusier steht im Zusammenhang mit seiner Entdeckung von Erik Lundbergs²³ Buch „Die Formensprache in der Architektur. Studie über die künstlerischen Werte in der Architektur und deren historischer Entwicklung. Die frühe Antike.“²⁴ Rückblickend schreibt er: „Während einer Reise in Schweden kurz nach dem Ende des Krieges fand ich ein Buch, das mich so tief ergriff und meine Kunst und Kunstauffassung so grundlegend veränderte, dass ich erst jetzt, nach mehrjähriger Auseinandersetzung damit, wieder beginne, festen Boden unter den Füßen zu spüren. [...] Es hat mich begeistert und inspiriert, weil es mir neue Perspektiven aufgezeigt und neue Zusammenhänge erschlossen hat.“²⁵ Vor dem Hintergrund seiner marxistisch materialistischen Überzeugung und unter dem Eindruck der Theorien von Lundberg entwickelt Jorn seine Kritik am Funktionalismus und an Le Corbusier nun zu einem offenen, lebendigen Architekturbegriff weiter. In Opposition zum Klassisch-Rationalen will er Perspektiven für eine neue, menschliche, moderne Architektur – eine *Architecture Sauvage* – aufzeigen.



Abb. 01 Karlskoga Projekt Innenraum

Wie der schwedische Architekturhistoriker Johan Mårtelius in seinem Artikel "The Amoeba and the Hexagon. Changing Horizons in Nordic post-war architecture"²⁶ darlegt, liefert Lundberg in seinem Buch eine Entwicklungsgeschichte der Architektur anhand formal-typologischer Leitlinien und vermeidet dabei jegliche Kategorisierung der Architektur nach Funktion und Zweck. Zwar ist die abendländische Architektur der Hauptgegenstand der Betrachtung, doch analysiert der Autor auch Bauten anderer Kulturen, beispielsweise aus China, Japan und dem Mittleren Osten, um so die Existenz zeitloser, kulturübergreifender, ursprünglicher Werte in der Architektur zu beweisen. Statt auf Periodisierung, Stilgeschichte oder eine Analyse von Zweck und Funktion gründet sich Lundbergs Ansatz auf die Wahrnehmung des Menschen. Seiner Theorie nach baue der Mensch von Kindheit an durch sinnliche Erfahrung sein Wissen über Raum und Material auf und entwickle somit eine Architektur- und Weltanschauung, die nicht an Idee und Vorstellung, sondern an die tatsächlichen Bedingungen des Alltagslebens gebunden sei.²⁷

Ab Mitte der 1940er Jahre publiziert Jorn eine Reihe von Artikeln, in denen er die Bedeutung von Lundbergs Ansatz für die zukünftige Entwicklung der Architektur aufzeigt, um diesen dann zu ergänzen und weiterzuentwickeln. Herauszuheben ist dabei insbesondere der Beitrag "The Living Essence of the Language of Form"²⁸ von 1946. Der Text ist zwar nur als Buchrezension gedacht, doch offenbart Jorn hier die Kernaspekte seiner Vorstellung einer *Architecture Sauvage*. Bereits in der Überschrift „Der Lebensinhalt der Formensprache“ deutet er dabei die Kernthese seiner Auffassung an, indem er die Form als Ausdruck des Lebens

selbst definiert. Im Text leitet er dann aus einer Ablehnung der Klassik zugunsten einer Wertschätzung des Primitiven den auf sinnlicher Wahrnehmung basierenden natürlichen Architekturbegriff einer *Architecture Sauvage* ab.

In den folgenden Jahren führt Jorn seine Auffassungen in einer Reihe von in Dänemark erscheinenden Texten²⁹ weiter aus. Parallel dazu gelingt es ihm, seine Ideen erstmals auch in Schweden zu publizieren. Auch dort trifft die funktionalistische Architektur ähnlich wie in Dänemark seit Ende der 1930er auf zunehmende Ablehnung unter der Bevölkerung. In ihrem Essay „The Roots of Modernism in Swedish Architecture“³⁰ zeigt Eva Rudberg³¹, wie zum Beispiel der funktionalistische Architekt und ehemalige Bauhaus-Vertreter Sune Lindström die Kritik seitens der Bevölkerung aufgreift. In seinem nach funktionalistischen Kriterien gestalteten Bau des Karlskoga-Town-Hall-Hotels von 1940 war dieser dazu übergegangen, Taktilität und Sensualität durch die Verwendung roher Materialien und expressiver Farbgestaltung als Antwort auf die Abstraktion früher funktionalistischer Bauten einzuführen. (Abb. 01)



Abb. 02 Byggmästaren Titelblatt, Jorn

Auch der Herausgeber der Zeitschrift *Byggmästaren*³², Leif Reinius³³, plädiert für eine menschlichere, weniger dogmatische Modernität und sieht gerade in der Kunst eine Möglichkeit, um Taktilität und Sinnlichkeit in die kühle, rationalistische, funktionalistische Architektur zurückzubringen. Entsprechend offen zeigt er sich auch für die Auffassungen von Jorn, der in *Byggmästaren* die folgenden Essays publizieren kann: „Apollo or Dionysos“³⁴, „The True Spirit of Poetry“³⁵, „The Inherent Potential of Mural Painting“³⁶ sowie den oben genannten Schlüsseltext „The Living Essence of the Language of Form“. Die von Jorn in diesen Essays aufgeworfene Dialektik von Apollinischem und Dionysischem in der Architektur macht Reinius schließlich sogar zum Hauptthema der ersten Jahresnummern von 1947 und 1948, wobei sich die erste von beiden sogar mit einer Linienzeichnung von Jorn auf dem Titelblatt präsentiert. (Abb. 02) Statt wie gewünscht in seinem Heimatland Dänemark gelingt es Jorn also nun in Schweden, eine Debatte unter den Architekten anzuregen. Und mit dem im vorangegangenen Kapitel bereits beschriebenen Årstra Kulturzentrum schafft er es dabei sogar, materielle Spuren in der schwedischen Nachkriegsarchitektur zu hinterlassen.

2.2 Der wahrnehmungsbedingte Formbegriff

Bei Lundberg entdeckt Jorn die theoretische Begründung seines auf die sinnliche Wahrnehmung ausgerichteten Kunst- und Architekturbegriffs.³⁷ Im Vergleich einer persischen Moschee mit dem Parthenon zeigt Lundberg die Einflussnahme materieller und formeller Charakteristika dieser beiden unterschiedlichen Architekturen auf die Wahrnehmung des Betrachters. (Abb. 03, 04) Während die Moschee mit ihrer polychromatischen, keramischen Ornamentik dabei als

Ganzheit wahrgenommen würde, stelle sich der griechische Tempel als eine additive Zusammenfügung der verschiedenen Einzelteile Säule, Architrav oder Fries dar. Um die persische Moschee als Prozess und als Ganzes wahrnehmen zu können, müsse man sich jedoch zuerst von der klassisch-additiven Lesart loslösen, so Lundberg.

In seinem Text „Eine neue Bildleseart und ihre Konsequenzen“³⁸ von 1946 übernimmt Jorn Lundbergs Unterscheidung zwischen einer klassischen gegenüber der „primitiven“ Bildleseart und weist letzterer eine so grundlegende Bedeutung zu, dass sie die Auffassung der künstlerischen Entwicklung des 20. Jahrhunderts revidieren und zu freieren künstlerischen Möglichkeiten inspirieren könne. Die naturgegebene Richtigkeit der „primitiven“ Bildleseart weiß Jorn an folgendem Beispiel aus der Natur selbst zu belegen: „Man kann sich den Unterschied zwischen diesen beiden Lesearten am Beispiel einer einzelnen Ameise in einem großem Ameisenhaufen klar machen. Man kann einem, oder einigen Stücken folgen und ein anschaulich fließendes Bild von dessen Figur und Bewegung festhalten. Man vernimmt so das ganze Gewimmel, die Bewegung über das gesamte Feld hinweg, aber nicht im Verhältnis einer einzelnen Ameise. Die persische Ornamentik offenbart nicht ihre Schönheit, also die Möglichkeit, zu einer Einheit zusammenzufinden, bevor man nicht Abstand nimmt, um in einer organischen Folge zu sehen, der Kurve mit Aufmerksamkeit zu folgen und sie zu einer wachsenden funktionierenden Figur zu verdichten, statt sie als eine Gleichzeitigkeit im Verhältnis aller Teile zueinander auf einmal zu sehen.“³⁹



Abb. 03 Parthenon Illustration aus Lundbergs
"Formensprache der Architektur", Bd. 1

Abb. 04 Moschee Isfahan Illustration aus Lundbergs "For-
mensprache der Architektur", Bd. 1

Am Beispiel der Ranke in der persischen Moschee macht Jorn hier eine für seinen Architekturbegriff bedeutsame Entdeckung. Zum einen konstatiert er, die persische Ornamentik erhalte ihre Schönheit nur, wenn man Abstand nimmt und als Prozess wahrnehme. Dabei gelte es, die Kurve mit Aufmerksamkeit zu verfolgen, sie zu einer wachsenden Figur zu sammeln, statt sie als Gleichzeitigkeit, im Verhältnis aller Teile zueinander auf einmal begreifen zu wollen. In der Feststellung, "Die Figur lebt nicht anders als in augenblicklicher Gleichzeitigkeit mit der Raumvorstellung. Sie kann künstlerisch nicht als eine abgelöste Figur aufgefasst werden"⁴⁰, hat Jorn außerdem ein Bild für die Verschmelzung des architektonischen Raumes mit der ornamentalen Struktur gefunden. In dieser Loslösung vom Wissen um Form und Inhalt zugunsten einer unmittelbaren Erlebbarkeit in der Architektur vergegenständlicht sich fortan sein Synthesebegriff.

In seinen Texten "Apollo or Dionysus"⁴¹ und "Was ist ein Ornament"⁴² entwickelt Jorn diese Erkenntnisse zu einer Absage an das modernistische Paradigma "Form follows function" weiter, in seinem 1957 veröffentlichten Buch "Plädoyer für die Form"⁴³ nimmt er sie zum Ausgangspunkt für eine eigene Formtheorie. Die detaillierte Untersuchung dieser Theorie würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Anzumerken ist jedoch, dass Jorn seine Theorie einer *dynamischen Form* auf wissenschaftliche Erkenntnisse⁴⁴ und die menschliche Wahrnehmung gründet. Er beschäftigt sich in diesem Zusammenhang unter anderem mit John Dewey⁴⁵, Gaston Bachelard⁴⁶ und Susanne Langer⁴⁷, die im Grenzgebiet zwischen Wissenschaft und Kunst neue Perspektiven für die Philosophie und

Ästhetik entwickelten. Aufbauend auf diese Studien versteht Jorn die Form nicht als eine bloße Folge von Zweck und Vorstellung, sondern ganz bewusst als Reaktion des künstlerischen Geistes mit der Materie. Form habe also nicht nur eine funktionelle Komponente, sondern gehe zurück auf eine Vielzahl weiterer Motivationen menschlichen Interesses, darunter stoffliche, natürliche, psychologische, sensuelle oder affektive Anteile. Mit dem Begriff der *dynamischen Form* versucht Jorn nun, eine Verbindung zwischen der Form eines Objekts und der Wahrnehmung des Betrachters herzustellen. Im Gegensatz zu Le Corbusiers „Haus als Wohnmaschine“ fordert Jorn daher das „Haus als universelle Ausdrucksmaschine.“⁴⁸

Wie Nicola Pezolet in seiner Masterarbeit zum *Bauhaus Imaginiste* darstellt, beschäftigt sich Jorn zeitgleich mit seiner Auseinandersetzung mit Lundberg auch systematisch mit theoretischen Arbeiten, die aus dem Kreis des Institute of Contemporary Art (ICA) in London hervorgehen.⁴⁹ Während dieser Zeit wurde unter Künstlern, Wissenschaftlern und Historikern wie Lancelot Law Whyte, Rudolf Arnheim, Ernst Gombrich oder Herbert Read das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft diskutiert. Ganz neu sind diese Gedanken für Jorn jedoch nicht: Bereits in Paris war Jorn durch seine Begegnung mit Roberto Matta mit der Gestaltlehre des Wachstums in Berührung gekommen. Darüber hinaus hatte er sich wie angedeutet mit Goethes Kunst- und Farbtheorie beschäftigt.

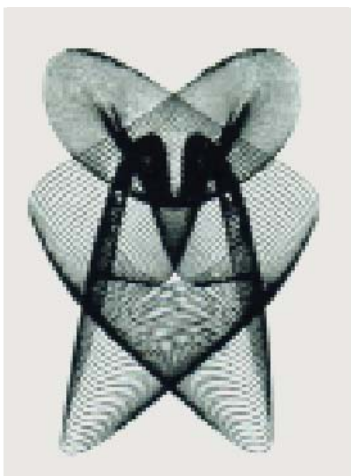


Abb. 05 Illustration von Pendelbewegungen aus Jorns
"Weg der Poesie"

2.3 Die Arabesque und das Ornament⁵⁰

In Lundbergs Beispiel der persischen Ranke hat Jorn eine neue Rezeptionsart entdeckt, die die Trennung von Form und Inhalt aufhebt und damit die künstlerische Ornamentik und architektonische Konstruktion im ursprünglichen „natürlichen“ Einheitszustand repräsentiert. Wie gesehen hatte Jorn bereits in seiner Synthese-Vorstellung die Gesellschafts- und Lebensform mit der entsprechenden künstlerischen Ausdrucksform eines Volkes verknüpft.⁵¹ Die Kunst erscheint dabei nicht als ästhetische Praktik einer elitären Gemeinschaft, sondern als Lebensform, als Vergegenständlichung der menschlichen Bedürfnisse im Alltagsleben.

In der persischen Ranke glaubt Jorn die Verkörperung der Lebensrhythmen gefunden zu haben.⁵² Diese Hypothese versucht er anhand einer etwas dilettantisch ausgeführten naturwissenschaftlich-ethnologischen Beweisführung in den beiden Texten „Was ist ein Ornament“⁵³ von 1949 und „The True Spirit of Poetry“⁵⁴ von 1951 zu untermauern. In der Folge zeigt er anhand von Modellen aus Natur, Technologie und Wissenschaft wie Pendelbewegungen, Propellerläufen von Flugzeugen, Meeresströmungen oder anderen Phänomenen, dass die Arabesque – implizit oder explizit – immer die grundlegende Struktur all dieser unterschiedlichen Phänomene bildet. (Abb. 05) Seinen transdisziplinären Ansatz verdeutlicht er mit unterschiedlichsten Illustrationen aus Kunstgeschichte, Physik, Ethnologie und Biologie. Abschließend folgert er, dass jede Bewegung

von Mensch, Tier und Natur auf und über der Erde in einem ganzheitlichen, organischen Zusammenhang stehe und die Arabesque die grundlegende Struktur all dieser Bewegungen darstelle.

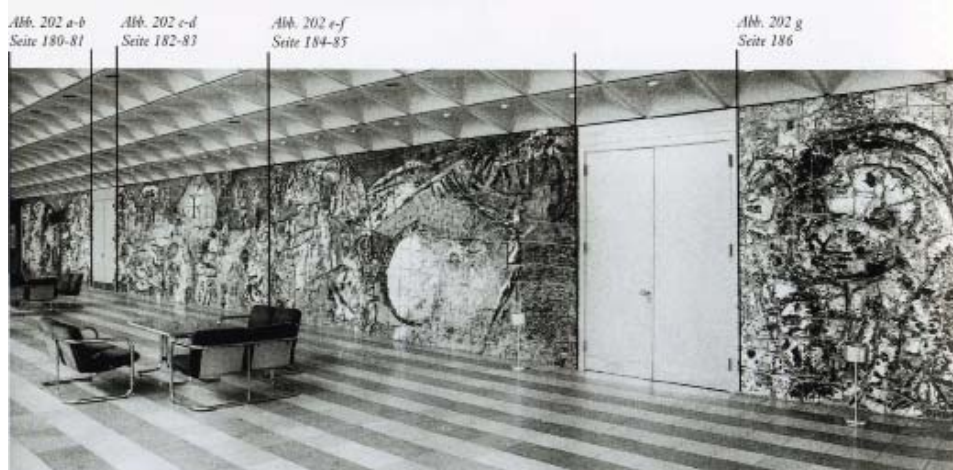
Im Abschnitt „Die tragische Geschichte des Ornaments“ in *„Was ist ein Ornament“*⁵⁵ unterscheidet Jorn zudem zwischen zwei Arten von Ornamenten – der monumentalen Dekoration und der spontanen Arabesque. An der unterschiedlichen Auffassung des Ornaments in verschiedenen kunstgeschichtlichen Epochen macht er die Unterscheidung zwischen einer klassischen, statischen, rationalen und einer primitivistischen, lebendigen, emotionalen Kunst fest. Letztere repräsentiere sich, so Jorn, in der Arabesque, dem Spiegelbild des Lebens an sich. Folglich zeigt er Beispiele aus der Keltischen Kunst, der Gotik, dem Rokoko und dem Jugendstil auf und stellt ihnen Pflanzenillustrationen aus Karl Bloßfeldts *„Urformen der Kunst“*⁵⁶ gegenüber, um die unlösbare, „naturegegebene“ Einheit von Kunst, Architektur und Skulptur während dieser Perioden aufzuzeigen. Er endet mit der Feststellung, dass sich die Arabesque in diesen vier kunstgeschichtlichen Epochen, unterbrochen von der Romanik, der Renaissance und dem Empire, am stärksten artikuliere und dies gleichzeitig jene Epochen seien, in denen die Synthese der Kunstarten am stärksten entwickelt sei.

Sein Fazit und seine nachdrückliche Empfehlung für die Architekten lautet schließlich: „Es gibt keinen anderen Zweck für die menschliche Tätigkeit, die menschliche Arbeit, als die Zufriedenstellung des menschlichen Bedürfnisses. Und das Bedürfnis des Menschen ist unser Wunsch, zu leben und uns zu entfalten. Deshalb kann kein Rahmen für unser Dasein festgelegt werden, egal wie urbanistisch und vernünftig dieser auch immer sei. Der Rahmen für unser Dasein muss lebendig sein, beweglich und in Übereinstimmung mit unserem Lebensrhythmus, vorgegeben von unserem Lebensrhythmus. Der Mensch kann ebenso wenig wie andere Lebewesen im Takt leben. Er lebt in Rhythmen. Es dreht sich also nicht nur darum, einen organisch-lebendigen und zusammenhängenden Architekturstil zu schaffen, sondern einen lebendigen Lebensstil, eine organische Zusammenarbeit unter den Menschen, eine organische Gesellschaft, dann würde nämlich der unbewusste Stil von sich heraus die Form der Arabesque annehmen.“⁵⁷

2.4 Exkurs: Die Kunst bewegt. Wandgestaltung im Staatsgymnasium Århus⁵⁸
Der Versuch, aus der Theorie eines Künstlers konkrete Rückschlüsse für sein eigenes künstlerisch-praktisches Werk ziehen zu können, läuft häufig ins Leere. Dennoch will ich hier am Beispiel des Wandreliefs für das Staatsgymnasium Århus aufzeigen, wie Jorn die Parameter *Lebendigkeit*, *Bewegung* und *Wahrnehmung*, die er bei Le Corbusier und Lundberg kennengelernt hatte, durchaus auch auf die Architektur anzuwenden weiß.

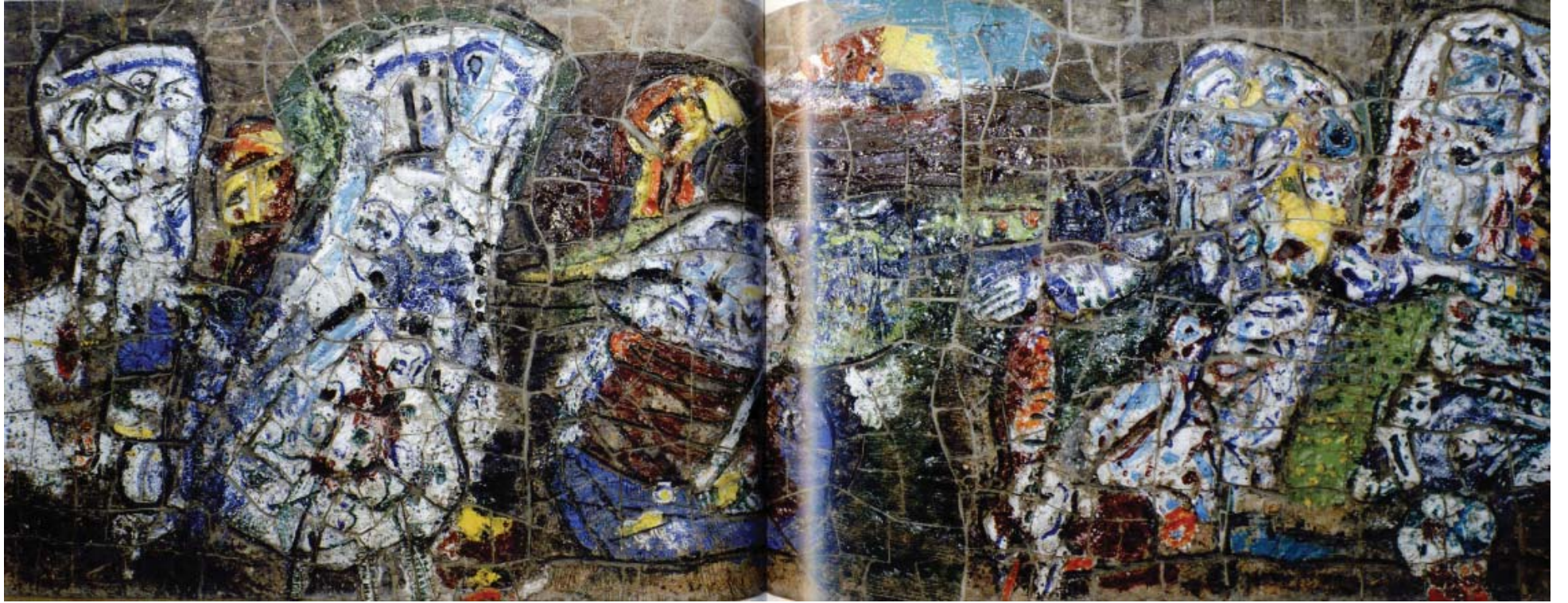
Im Sommer 1954 erhält Jorn die Anfrage zur künstlerischen Ausgestaltung des Staatsgymnasiums Århus, mit dessen Entwurf die Architekten Arne Gravers Nielsen und Johan Richter im Vorjahr auf Basis eines gewonnenen Wettbewerbs beauftragt worden waren. Seine anfängliche Hoffnung, bei diesem streng funktionalen, nüchternen Bauwerk nun endlich seine Vorstellungen über das Zusammenspiel von Kunst und Architektur⁵⁹ unter Beweis stellen zu können, erfüllt sich jedoch nicht. So muss er enttäuscht feststellen: „Die Schule in Århus ist reiner Determinismus, und ich sehe überhaupt keine Möglichkeit, nur einen Millimeter zu ändern. [...] Das Århus-Projekt ist hermetisch abgeschlossen wie eine Konservenbüchse. [...] es liegt in der Natur des selben Stiles, dass die Architekten selbst die einzigen sind, die dazu imstande sind, die Proportionierung der Ausschmückung zu bestimmen und dies bedingt die Unfreiheit des bildenden Künstlers, der sich dieser Grammatik zu beugen hat, und genau aus diesem Grund bin ich gegen diesen Stil.“⁶⁰

Trotz dieser Beschränkungen gelingt es ihm jedoch, die Kraft und das Potenzial seiner Kunst unter Beweis zu stellen und eine Arbeit zu entwickeln, die in gewisser Weise tatsächlich dazu geeignet ist, die Architektur zu bewegen und zu entgrenzen. Nach langer Vorarbeit präsentiert er im November 1959 neben einem großen Wandteppich und kleineren Keramiken die Installation der beinahe 90 Quadratmeter großen Keramikwand, die seine erste große Auftragsarbeit in Dänemark darstellt. Damit stellt er dem kühl anmutenden Schulgebäude ein Kunstwerk entgegen, das ganz direkt auf sinnliche Erfahrbarkeit abzielt.



linke Seite, Abb. 06 Das Große Relief, 1959
 rechte Seite, Abb. 07 Das Große Relief, Linkes Feld, 1959
 folgende Seite links, Abb. 08 Das Große Relief, Mittelfeld, 1959
 folgende Seite rechts, Abb. 09 Das Große Relief, Mittelfeld, 1959

Diese unmittelbare Wirkung wird nicht zuletzt durch die Materialwahl kommuniziert, schließlich verweist die Keramik als erdgebundener, im Feuer gebrannter Stoff direkt auf den Urzustand des Daseins. Zum anderen distanziert sich Jorn hier ganz bewusst von der gewohnten Tradition der Wanddekoration. Statt in gleichmäßigem Rhythmus Muster auf eine gegebene Wandfläche zu verteilen oder einfach malerische Konzepte von Leinwand auf Ton zu übertragen, wie man es beispielsweise von Matisse, Picasso oder Mirò kennt, nutzt Jorn die bildnerischen Ausdrucksmöglichkeiten der Materie selbst voll aus und schafft ein taktil erfahrbares lebendiges Kunstwerk.⁶¹



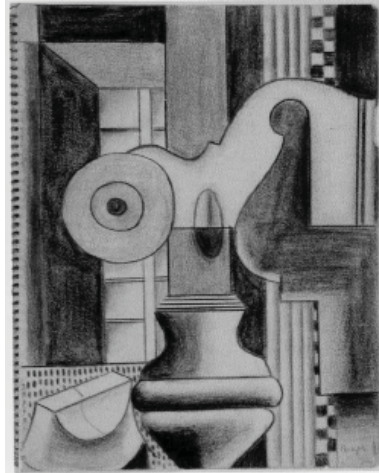
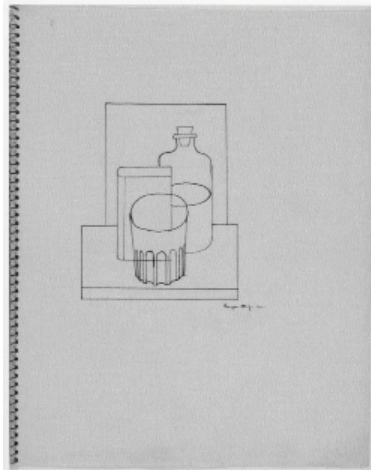






linke Seite, Abb. 10 Das Große Relief, Rechtes Feld, 1959
rechte Seite, Abb. 11 Objektstudie, 1936
Abb. 12 Stillleben, 1936
Abb. 13 Stalingrad, 1957-1972

Das 3,10 Meter hohe, 27 Meter lange und 1 Meter tiefe Wandrelief wird aus rund eintausend puzzleartigen Einzelteilen zusammengesetzt. (Abb. 06) Es besteht aus zwei seitlichen Teilstücken und einem großen Mittelstück, dargestellt ist eine bewegte Welt aus unterschiedlichen geisterhaften Figuren, Rochen und Meereswesen, die sich wie ein Gewebe über die Wandfläche erstrecken. (Abb. 07, 08, 09, 10) Die Bildfläche besteht aus verschiedenen Aktionsflächen, die neben- und übereinander schweben und nahezu gleichberechtigt nebeneinander existieren. Die verschiedenen Flächen werden durch eine vom Bildmotiv unabhängige, unregelmäßige Netzstruktur eingefasst und zusammengehalten, die auf das stückweise Zerlegen der gesamten Arbeit während des Produktionprozesses zurückgeht und die so gleichzeitig den Entstehungsprozess des Projekts dokumentiert. Die Analogie dieser Netzstruktur zur Arabesque liegt auf der Hand. Es wird ein phantastischer Bildraum aufgespannt, der über die tatsächlichen, von der funktionalistischen Gebäudearchitektur vorgegebenen Grenzen hinauzuweisen vermag.



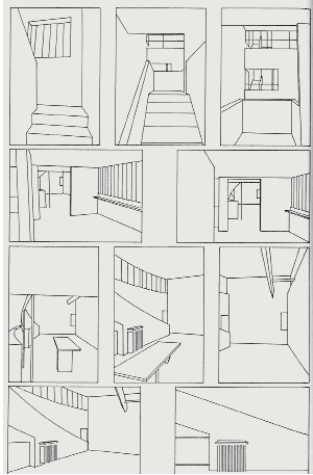
Der von Jorn mit dem Relief in Århus geschaffene „Bild-Raum“ lässt abermals an Le Corbusier denken, der bereits 1921 für eine Betonung des Räumlichen in der Malerei plädierte.⁶² Dabei ist es wichtig zu erinnern, dass es sich bei Jorn wie bei den Puristen Léger, Le Corbusier und Ozenfant⁶³ um eine strukturelle Räumlichkeit handelt, die durch Schichtung, Überschreibung und Überlagerung und nicht durch perspektivische Darstellung entsteht. (Abb. 11, 12). Im Studium der in Gleichzeit wahrgenommenen persischen Ranke bei Lundberg entwickelt Jorn diesen Ansatz weiter. Beim Relief in Århus - wie auch bei dem Monumentalwerk *Stalingrad*, das er zeitgleich beginnt und an dem er dann beinahe 16 Jahre lang arbeitet, fließen die verschiedenen Einflüsse zusammen und verdichten sich zu einem unmittelbar sinnlichen Erlebnis aus Raum, Struktur und Farbe. (Abb. 13)

Innerhalb von Jorns Oeuvre nimmt das Keramikrelief eine Sonderstellung ein. Aber auch sonst ist in der Kunstgeschichte kein keramisches Werk bekannt, das in seiner Dimension mit dem Relief in Århus vergleichbar wäre. Allein durch diese Größe distanziert sich Jorn bereits vom modernistischen Konzept des Staffeleibildes und lässt stattdessen einen monumentalen Bildraum entstehen, der in der Lage ist, den strengen Bau aufzubrechen und ihm eine neue Dimension zu verleihen. Zusätzliche Lebendigkeit und Dynamik erhält die Arbeit durch die anti-akademische Vorgehensweise, bei der er die traditionell überlieferte Produktionstechnik um die Parameter Zufall, Spontaneität und Innovation erweitert. Es schockiert beinahe, wie das gigantische Kunstwerk völlig unvermittelt auf die kühle und starre Gebäudearchitektur trifft und das eigentlich als Ganzes konzipierte Epos durch zwei nüchterne Stahltüren in drei Abschnitte

unterteilt wird. Außerdem verblüfft die Arbeit durch die ungewöhnliche Bearbeitung des Materials Ton mit einem Strandrechen und den Reifen einer Vespa sowie die Tatsache, dass das Kunstwerk bei der Montage beiderseits mit einer elektrischen Fräse zurechtgestutzt werden musste.⁶⁴ (Abb. 14) Ähnlich überraschend ist auch der Gebrauch farbiger Glaseinschlüsse, die beim Brennen schmelzen⁶⁵ und dem Kunstwerk so eine neue, unvorhersehbare Dimension verleihen. Das Werk irritiert und bewegt nicht zuletzt durch die Spuren der unterschiedlichen brachialen Eingriffe.

In einem Zeitungsinterview, bei dem er nach dem Titel des Reliefs gefragt wird, antwortet Jorn: „Ich habe immer das allzu Eindeutige vermieden. Ich arbeite nicht mit einem festen Vorstellungsmuster, und ich will es im Übrigen dem einzelnen überlassen, was er mit seinem Gewissen daraus macht.“⁶⁶ Im Sinne Umberto Ecos versteht Jorn das Relief als ein „offenes Kunstwerk“, bei dem es nicht um eine geschlossene Objektpräsentation und eine statische Kunstbetrachtung, sondern um die geistige wie körperliche Interaktion des Betrachters mit Kunst und Raum geht. Abhängig von Betrachtungswinkel und Betrachtungsdistanz erschließen sich unterschiedliche Bild- und Erfahrungsebenen. Aufgrund des außergewöhnlichen Formats des Reliefs gibt es dabei keinen einzigen Punkt im Gebäude, von dem aus man es als Ganzes wahrnehmen kann. Der Betrachter ist deshalb zum „Sehen im Gehen“ genötigt, um die Bildformen in Bewegung erfahren und ertasten zu können. (Abb. 15)





linke Seite, Abb. 14 Jorn auf dem Motorroller bei der Arbeit am großen Relief, San Giorgio, Albisola 1959.
 Abb. 15 Jorn und Dubuffet am großen Relief
 rechte Seite, Abb. 16 Promenade Architecturale

In seiner Aufforderung zum „Sehen im Gehen“ verweist das Relief in Aarhus direkt auf Le Corbusiers „Promenade architecturale“. Wiederholt beklagt der französische Architekt die Unwissenheit und Ignoranz seiner Zeitgenossen mit der Aussage, diese hätten „eyes that do not see“, und signalisiert damit, dass er dem Sehen gegenüber dem Verstehen Priorität einräumt. Die eigentliche Entdeckung von Le Corbusiers Architektur erfolgt dabei im Gehen, wobei der Weg das zentrale Instrument der Raumerfahrung ausmacht. Anders als Le Corbusier, der diesen Weg in seinen Bauten genau vorgibt, spielt Jorn beim Århus-Relief jedoch eher eine Art „Versteckspiel“ mit dem Betrachter. Abhängig von Betrachtungswinkel und Betrachtungsdistanz erschließen sich verschiedene Wahrnehmungs- und Erfahrungsebenen, es tauchen Wesen und Figuren auf und verschwinden in einer morphologischen Landschaft. Durch eine fein ausgearbeitete Nuancierung der unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen gelingt Jorn dabei die Darstellung einer beinahe unendlichen räumlichen Tiefe. Um sich ein Bild vom Århus-Relief in seiner Ganzheit und in seiner räumlichen Wirkung machen zu können, muss man das Kunstwerk aus verschiedenen Perspektiven ansehen, berühren und abschreiten. Diese Perspektiven entwickeln sich jedoch nicht entlang eines vorgezeichneten Weges, sondern eröffnen sich nur, wenn sich der Betrachter auf eine spontane, willkürliche Entdeckung einlässt.

Wie Elisabeth Blum⁶⁷ ausführlich darlegt, macht auch Le Corbusier den Tod, bzw. die Lebendigkeit des architektonischen Werkes von den Gesetzen des „Durchwanderns“ abhängig. (Abb. 16) Le Corbusier will mit seiner Architektur den Zustand einer „machine à émouvoir“ erregen und benutzt dazu die

Promenade Architecture als ordnendes, verbindendes und Impuls gebendes Element. Ähnliches schwebt auch Jorn vor, doch bedient er sich dabei eher des Entdeckungsspiels. Und während Le Corbusier behauptet, „Architektur ist die Kunst zu bewegen“, dreht Jorn beide Komponenten lediglich um und bewegt die Architektur mit seiner Kunst. So gelingt es ihm letztlich, der deterministischen funktionalistischen Architektur des Gebäudes eine neue Dimension zu verleihen.

3. Die Perspektiven einer *neuen*, Modernen Architektur

3.1 Die Ablehnung der Klassik und das Primitive als Leitmodell

Bereits in Paris bei Léger war Jorn mit dessen Kritik an der klassischen Kunst und ihrem Produktions- und Verbreitungsapparat konfrontiert worden und hatte die Einheit von Kunst und Leben im Primitivismus kennengelernt.⁶⁸ Nicht zuletzt die Ausstellung mittelalterlicher französischer Kunst im Musée des Monuments Français sowie die Verwendung der Kinderzeichnungen auf der Pariser Weltausstellung 1937 hatten dabei sein Interesse an einer nicht-klassischen Kultur geweckt. Durch den Kontakt mit den Surrealisten und in der Auseinandersetzung mit den Bauten Le Corbusiers wurde sich Jorn außerdem zunehmend der Bedeutung der individuellen wahrnehmungsspezifischen Dimension von Kunst und Architektur bewusst, also dem Veränderlichen und Prozesshaften gegenüber dem Akademischen und Idealen. Aufbauend auf diese unterschiedlichen Einflüsse entwickelte er während der Kriegsjahre gemeinsam mit den dänischen Avantgarde-Künstlern der Ausstellungsgemeinschaft *Høst* eine spontane Methode malerischer Entfaltung.⁶⁹

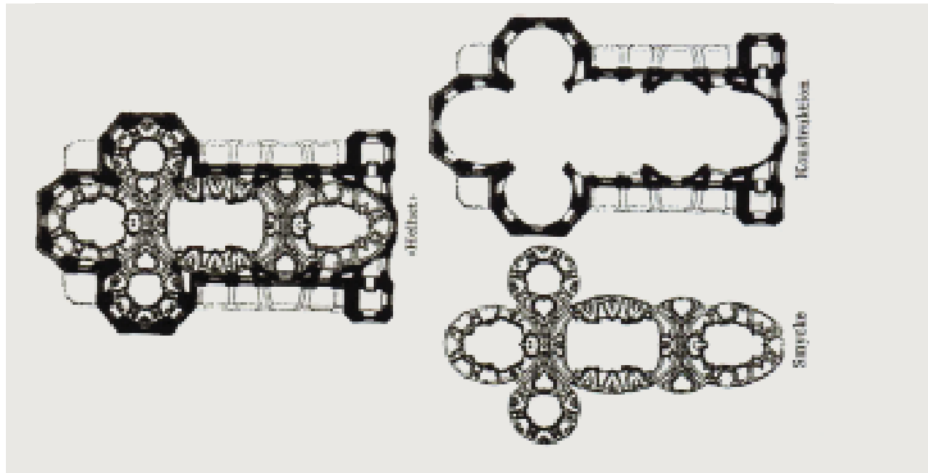
rechte Seite, Abb. 17 Jorns Beweisführung am Bsp. der „Vierzehnheiligen Kirche“
Abb. 18 Illustration Hütte auf Summartra aus Jorns „Apollo oder Dionysus“

Bei Erik Lundberg findet Jorn nun erstmals einen Ansatz, der dazu geeignet ist, diesen freien, spontanen künstlerischen Ausdruck mit der marxistischen Forderung nach der Vorherrschaft der Materie gegenüber der Vorstellung zu vereinen. Die große Bedeutung und allgemeine Gültigkeit, die er Lundbergs Theorie beimisst, artikuliert sich nicht zuletzt in der nachdrücklichen Betonung von deren Wissenschaftlichkeit.⁷⁰ Obwohl Lundberg in seiner Betrachtung der Architektur einen ausschließlich formalen, gänzlich unpolitischen Ansatz wählt, erkennt Jorn hier den Ansatz einer materialistischen Kunst- bzw. Architekturtheorie: “Erik Lundberg presents a new materialistic perspective on works of art; not, first and foremost, as devices born of the human mind but rather as matter, material substance, a force outside of us with its own existence and reactions, which have particular effects upon us, effects which represent the area where art seeks to engage with life.”⁷¹

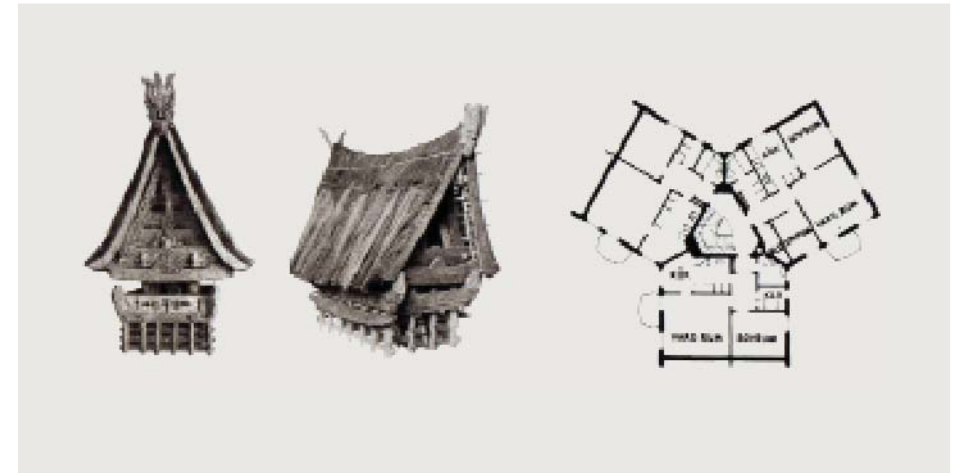
Wie in der Kritik an Le Corbusiers Wohnvorstellung angedeutet, sieht Jorn eine direkte Verbindungslinie der herrschenden Klasse, der zugehörigen Gesellschaftsform und der kulturellen Tradition.⁷² In „The Living Essence of the Language of Form“⁷³ definiert Jorn das Klassische weiter als Kultur der Unterdrücker und Ausbeuter: „[...] distinctive features of Greek culture come to the fore most strongly in exploits enacted by sea pirates, warriors or merchants. The development of Greek society into a piratical, and later a merchant based, society gradually paves the way for the assertion of that ideology which came to be known as Classical Greek, and it is this society's culture which dominates

West European society to this day.”⁷⁴ Den Funktionalismus kritisiert er in diesem Zusammenhang als eine Fortschreibung der durch die Klassik verursachten Trennung der Architektur und der Kunst von den menschlichen Bedürfnissen, also vom Leben selbst.

Auf Basis seiner marxistischen Überzeugung versucht er anschließend, den Beweis für die fortwährende Dominanz des Klassischen in den verschiedenen Stilepochen als Instrument der Oberklasse zur Unterdrückung des Menschen zu liefern. Anhand von Architekturbeispielen aus verschiedenen Zeitepochen, ausgehend vom *Concordia-Tempel* in Akragas über die gotische Kathedrale von Chartres bis hin zu einem modernen amerikanischen Fertighaus, zeigt er dabei die behauptete Trennung von Kunst, Architektur und Leben zu unterschiedlichen Zeiten auf. Schon die Bildunterschriften lassen dabei seine Haltung erkennen: So sei die im Tempel repräsentierte Einheit lediglich durch die Unterwerfung von Mensch und Natur bedingt und die gotische Kathedrale verkörpere Tod statt Leben, da sie eine Fortentwicklung der griechischen Architektur darstelle. Als vollendete Vergegenständlichung des klassischen Ideals macht er schließlich das vorfabrizierte Fertighaus aus, das er als Produkt maschinenproduzierten Perfektionismus' auf Basis ökonomischen Profitdenkens kennzeichnet. Statt die Architektur an die tatsächlichen Bedürfnisse des Lebens anzupassen, werde hier die Unterwerfung des Menschen unter Maxime wie Typisierung und Standardisierung überdeutlich.



In seinem Artikel „Apollo or Dionysos“ führt Jorn diese Ausführungen weiter aus und spricht dabei von einer kontinuierlichen Vorherrschaft des statisch Klassischen auf Kosten des dynamisch Spontanen in der Geschichte der Architektur. Zur Veranschaulichung seiner These wählt er Beispiele aus der Gotik, dem Barock oder dem Jugendstil aus, die als „Gesamtkunstwerke“ von diesem wettstreitenden Gegensatz zunächst befreit scheinen. Am Beispiel einer Grundrissabbildung von Balthasar Neumanns *Vierzehnheiligen* weist Jorn aber anschließend die Widersprüchlichkeit dieser vermeintlichen Ganzheit nach. Dabei beschreibt er das Bauwerk in Analogie zur Natur als einen lebendigen Körper, bei dem die konstruktive Struktur das klassische Skelett, und die ornamentale Ausgestaltung die Muskulatur repräsentieren. Darauf aufbauend liefert er dann den zeichnerischen Nachweis, dass sich Skelett und Muskulatur völlig unabhängig voneinander darstellen ließen, so dass es sich auch hier nicht um eine wirkliche Verschmelzung beider Komponenten, sondern ähnlich wie beim griechischen Tempel lediglich um deren additive Zusammenfügung handle. (Abb. 17) Auch hier sei es also die architektonische Struktur der Konstruktion, die das künstlerische Ornament dominiere, so Jorn. Eklektizismus und Jugendstil bezeichnet er zwar als weitere synthetisierende Ansätze der Erneuerung, bei denen versucht worden sei, orientalische Elemente in die westliche Architektur einzuführen und sich damit von den Idealen der Klassik zu befreien. Doch seien auch diese Bemühungen den Reinigungsprozessen in Kunst und Architektur an der Schwelle zum 20. Jahrhundert zum Opfer gefallen, so Jorn.⁷⁵



Nach diesen verschiedenen gescheiterten Ansätzen schwebt Jorn nun ein neuer Versuch vor, Kunst und Architektur mit dem Leben zu versöhnen. Wie weiter oben bereits dargelegt, greift er dabei zurück auf die Vorstellung der Volks- und Kinderkunst als einer befreiten und natürlichen Artikulation menschlicher Kreativität. Als weitere Quelle dienen ihm die Diskussionen, die er bereits Mitte der 1930er Jahre in Silkeborg im Kreis um den Syndikalist Christian Christiansen über Themen wie Urkommunismus, Anarchie oder die Gesellschaftsentwicklung vom Jäger- zum Industriestatus erlebt hatte.⁷⁶ In „The Living Essence of the Language of Form“⁷⁷ stellt er nun einer von den klassischen Idealen befreiten, spontanen Kunst die kommunistische Ur-gesellschaft als entsprechende Lebensform zur Seite: „Healthy and unsuppressed human development is really only to be found in its primitive form in the so called communist ur-societies, in clan systems and the caste system.“⁷⁸ Am Beispiel zweier Hausmodelle auf Sumatra zeigt er dabei, dass es in dieser primitivistischen Architektur keine Trennung zwischen der künstlerischen Ornamentierung und der architektonischen Konstruktion gäbe, weil sich diese beiden Komponenten, anders als bei der *Vierzehnheiligen Kirche*, nicht losgelöst voneinander betrachten ließen. (Abb. 18) In dieser Einheit von Malerei, plastischer Gestaltung und Architektur löst sich für Jorn folglich der Unterschied zwischen Natur und Kultur auf.



Abb. 19 Illustration Körperverformung

Welche kuriosen und aus der heutigen Sicht betrachtet prophetischen Perspektiven Jorn für den Menschen in einer solchen Verschmelzung von Kultur, Mensch und Natur im Primitivismus sieht, hatte er bereits 1943 an einem Bildbeispiel in seinem Essay „Architektur ist nicht Kunst“⁷⁹ aufgezeigt. In der Bildunterschrift stellt er dort fest: „Seit der Zeit der Krinolinen gab es keinen Versuch einer wirklichen Verformung des menschlichen Körpers, so wie man ihn bei allen höher stehenden Naturvölkern findet, abgesehen von den unkontrollierbaren Deformierungen beim Sport. Auf diesem Gebiet könnte der Mensch unmäßig weit gehen und bis jetzt wurde es ja noch nie bewiesen, dass eine plastische Bearbeitung des menschlichen Körpers gesundheitsschädlich sei, wie unkünstlerische Demagogen gerne behaupten, im Gegenteil.“⁸⁰ (Abb. 19)

3.2 Die Dialektik Apollo versus Dionysos

In „The Living Essence of the Language of Form“⁸¹ stellt Jorn in Anlehnung an Friedrich Nietzsches „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“⁸² ein Weltanschauungsprinzip auf der Basis der beiden wettstreitenden Kräfte des Apollinischen und Dionysischen auf. Das Apollinische versteht er dabei als die Logik, die Ordnung, das Ideale, das Rationelle und das Kalkulierbare. Alle diese Komponenten sieht er in der klassischen griechischen Architektur vergegenständlicht. Wie gesehen glaubt Jorn, dieses klassische Prinzip setze sich in unterschiedlichen Epochen und Formen als Repräsentation der herrschenden Klasse bis in die Gegenwart fort. Dem Apollinischen gegenüber stellt er das Dionysische, das sich in Chaos, Bewegung und Dynamik artikuliere. Das

Dionysische versteht Jorn als Ausdruck von Freude, Instinkt und Spontanität, als Gestaltungsprinzip sei es unter anderem in der Architektur primitiver Völker und kommunistischer Ur-Gesellschaften verborgen.

Der schwedische Architekt Torbjörn Olsson⁸³ antwortet in der Januar-Ausgabe von 1947 in *Byggmästaren* mit dem Beitrag „Apollo, Dionysos und die Architekten“⁸⁴ auf diese Gleichung. Die von Jorn hervorgehobene Spontanität wertet er dabei lediglich als eine weitere Form des Expressionismus ab, die nichts anderes sei, als die Suche nach dem Neuen um des Neuen Willen. Spontanität, so Olsson weiter, sei a priori unvereinbar mit den realen Gegebenheiten der Architektur. Denn diese basiere als „planende“ Disziplin von der griechischen Klassik bis in die Gegenwart hinein ursächlich auf Kategorien wie Ordnung, Kalkulierbarkeit sowie der vorsehenden Festschreibung in der Zeichnung. Dem Dionysischen, sofern es in Maßen gebraucht würde, gesteht Olsson zwar eine belebende „Funktion“ zu, plädiert jedoch dafür, dass am Bau das Apollinische grundsätzlich die Oberhand haben sollte.

In der folgenden September-Ausgabe von *Byggmästaren* setzt sich Jorn in seinem Beitrag „Apollo oder Dionysos“⁸⁵ detailliert mit Olssons Position auseinander und bekräftigt dabei die Erfüllung menschlicher Bedürfnisse als oberste Maxime der Architektur. Wie in seiner Kritik an Le Corbusier gezeigt, wehrt er sich aber gegen die Tendenz der funktionalistischen Architekten, die Erfüllung der Funktion zum reinen Selbstzweck zu erklären, weil sie damit an den tatsächlichen menschlichen Bedürfnissen vorbeizielten.

Gleichzeitig wirft Jorn Olsson und mit ihm den Funktionalisten vor, mit ihrer Haltung den Widerspruch zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen, und damit die Trennung von Architektur und Leben, weiter fortschreiben zu wollen. Dies offenbare sich insbesondere in Olssons Fazit, wonach die Zukunft im klassischen Sinne auf reale Voraussetzungen zu bauen sei, um einen Ausdruck von Klarheit und Kontrolle zu erzielen.⁸⁶ Während der Architekt also Jorn beschuldigt, die tatsächlichen Voraussetzungen der Architektur zu verkennen, klagt Jorn diesen im Gegenzug an, die vermeintlich realen Voraussetzungen menschlicher Existenz nicht akzeptieren zu wollen. Diese bestünden aus Vernunft und Gefühl und basierten entsprechend auf Parametern wie Bewegung,

Wachstum und Erneuerung, die in den natürlichen Rhythmen des Lebens wie den Zyklen von Tag und Nacht oder den Jahreszeiten, und nicht in festgeschriebenen Standards und Funktionen ihren Ausdruck fänden. Abschließend konstatiert Jorn gegenüber Olsson, das Apollinische und das Dionysische könnten grundsätzlich nie harmonisch zusammen arbeiten. Gleichzeitig fordert er aber die Anerkennung des Dionysischen und die Eindämmung der Allmacht des Apollinischen.⁸⁷

Etwas unklar bleibt zunächst, welche Schlüsse Jorn aus der behaupteten Unvereinbarkeit der apollinischen und dionysischen Kräfte zieht. In „The Living Essence of the Language of Form“⁸⁸ verkündet er jedoch, nun endlich den Ansatz einer Synthese aus beiden Polen gefunden zu haben. Er bezieht sich in diesem Essay insgesamt zweimal auf Le Corbusier – einmal implizit kritisierend, wenn

er am Ende seines Kommentars über die Häuser auf Sumatra konstatiert, „Hier herrscht Einheit, der wirkliche Urbanismus“⁸⁹, ein weiteres Mal ganz explizit im Zusammenhang mit seiner Betonung der herausragenden Bedeutung von Lundbergs Theorie zu Beginn des Artikels „A new epoch is being established, an `age of solidarity`, as Le Corbusier has expressed it.“⁹⁰ Aus beiden Kommentaren geht hervor, dass Jorn nun tatsächlich die Synthese von Kunst und Leben in der untrennbaren Verkettung der beiden wettstreitenden Kategorien am Beispiel der Häuser auf Sumatra erkannt zu haben glaubt. Der herrschenden Dominanz des Apollinischen gegenüber dem Dionysischen stellt er dabei das Modell einer Koexistenz aus beiden gegenüber. Diese erzeuge nach Jorn einen fortwährenden Wettstreit, der notgedrungen Bewegung und Erneuerung ermögliche. Ähnlich wie Nietzsche⁹¹ erkennt er im Zusammenwirken beider Antipoden die Erklärung für die menschliche Lebenssituation an sich, wobei sowohl Nietzsche als auch Jorn das Dionysische aufgrund seiner schöpferischen Urkraft deutlich höher bewerten.

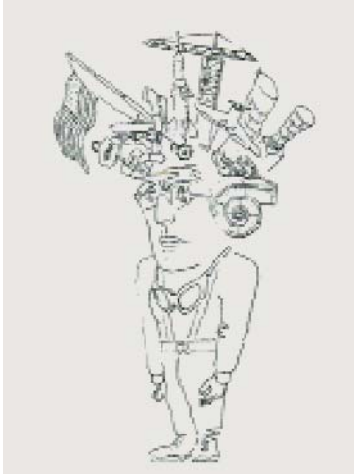


Abb. 20 Karikatur Le Corbusier, Leon Krier
Abb. 21 Selbstporträt Jørn Utzon

In seinen Erkenntnissen über das Zusammenspiel zwischen Apollinischem und Dionysischem sieht Jorn auch die Perspektive zukünftiger Entwicklungen und wähnt sich dabei am Anfang jener neuen Ära, deren Beginn Le Corbusier beinahe zehn Jahre zuvor im *Pavillon des Temps Nouveaux* prophezeit hat. Abschließend beschreibt Jorn die Arabesque als neuen Ansatz zur Überwindung des Dualismus' zwischen apollinischer und dionysischer Lebenshaltung: "[...] a new approach to this problem might now exist, a new solution which is now beginning to see the light of day; an approach that not only breaks with classical rationalism but also with classical romanticism but actually goes beyond the conflict which has existed between these two ideals, and finds something in life's arabesque that exists neither in the alleged genius of the monumental/heroic, nor in the rational aesthetic."⁹²

3.3 Architektur bewegt. Jørn Utzons Projekt für das Silkeborg Kunstmuseum
Noch zu Lebzeiten schenkt Jorn seine Kunstsammlung seiner Heimatstadt Silkeborg unter der Bedingung, es werde dafür ein Museum errichtet. In einem Brief an den damaligen Leiter der Bibliothek in Silkeborg, der sich für den Bau engagiert, schreibt er im Juli 1961: „Ich habe viel über die Frage eines neuen Flügels für das Silkeborg Museum nachgedacht und bin zu dem Ergebnis gekommen, dass die Ausschreibung eines Architekturwettbewerbs gegen den Geist der ganzen Sammlung wäre. Ich bin bereit, die finanziellen Probleme des Vorhabens mitzutragen, wenn [...] man sich gleichzeitig außer Konkurrenz an den

einigen dänischen Architekten meines Alters von Weltformat wendete, an Jørn Utzon [...]. Ich kann im Augenblick keinen anderen Dänen sehen, der imstande wäre, ein Gebäude zu schaffen, das einen intimen Bezug zu der künstlerischen Ausdrucksform hätte, die die Sammlung repräsentiert. Ich wäre gerne bereit, einen derartigen Entwurf Utzons zu finanzieren.“⁹³ In der Behauptung betont Jorn einerseits, wie wichtig ihm das Verhältnis zwischen der Gebäudearchitektur und seiner eigenen Kunstsammlung ist. Zum anderen bekräftigt er andererseits seine Wertschätzung des Architekten Jørn Utzon und zielt dabei implizit auf dessen ausgebildeten Kunstsinn. Schließlich hat Utzon ebenso wie Jorn selbst nach dem Schulabschluss ein Kunststudium erwogen und sich auch später als Architekt – anders als Le Corbusier - immer wieder mit den Künstlern identifiziert. (Abb. 20, 21)

Das Projekt kommt aber offensichtlich nur schleppend in Gang und so schreibt Jorn erst zwei Jahre später an den Architekten: „Ich weiß nicht, ob Du Dich erinnerst, dass Du mir versprachst, ein neues Museum in Silkeborg zu entwerfen, so wie ich Dir versprach, bei der Ausgestaltung für die von Dir projektierte Hochschule mitzumachen. Aus letzterer ist, wie ich höre nichts geworden, aber bei dem Museumsprojekt scheint sich gerade viel zu bewegen. Ich wäre daher sehr dankbar, wenn Du ganz schnell einen Vorentwurf ausarbeiten könntest, damit wir die Sache in Gang bringen und das Ganze mit den Bewilligungen und dergleichen fix machen können. Es ist ja ungeheuer wichtig, dass Du es machst, und dass wir deshalb so schnell wie möglich eine kleine Skizze zum



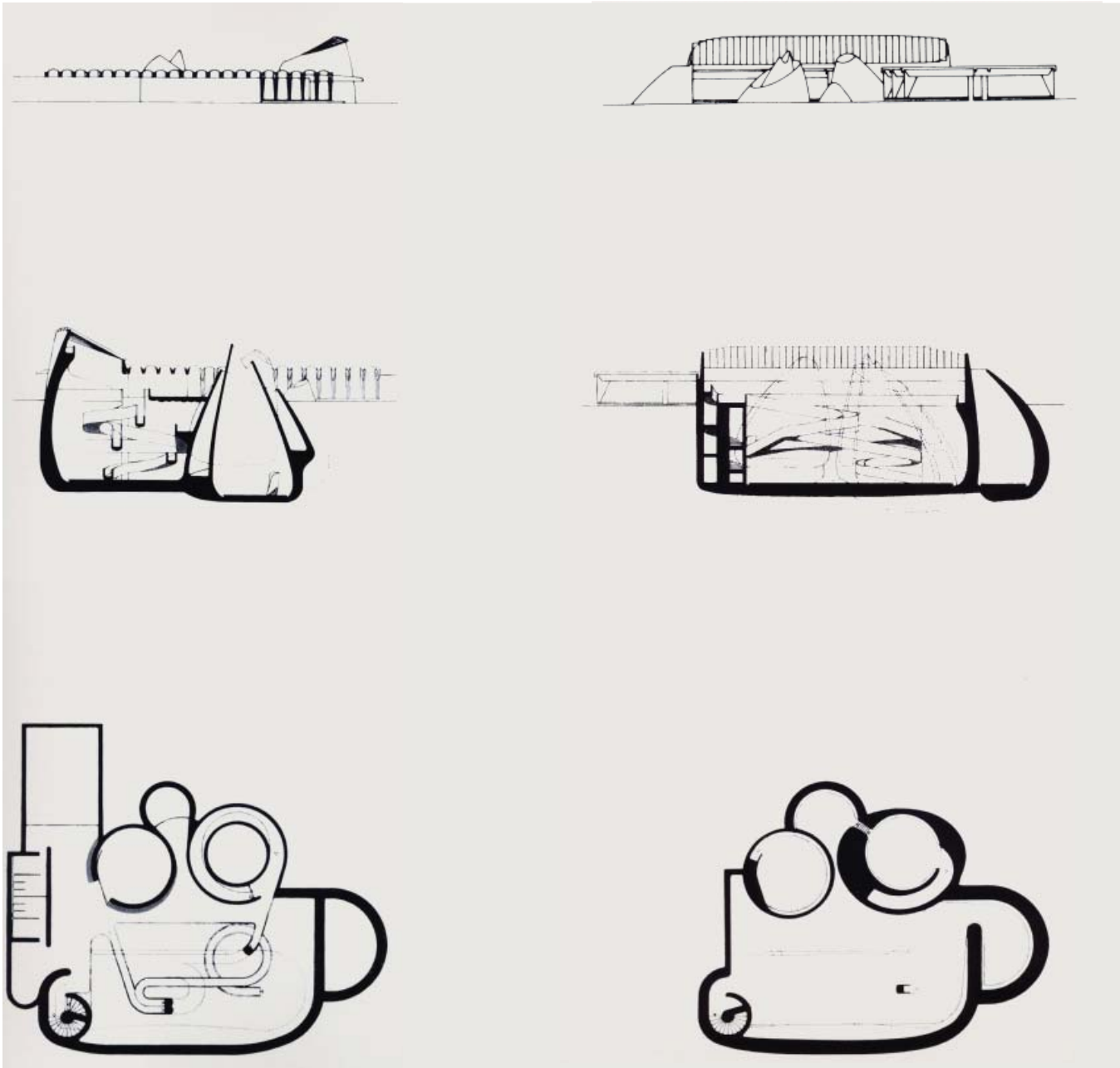
Abb. 22 Buddha Statuen in den Grotten von Tatumg

Publizieren bekommen.“⁹⁴ Jorn gibt Utzon genaue Vorgaben, wie er sich die Abläufe im Museum vorstellt. In Hinsicht auf die formale Gestaltung weist Jorn in folgende Richtung: „Ich habe da so etwas wie das deutsche Einstein-Observatorium im Sinn. Ich glaube, der Architekt heißt Mendelsohn. Jedenfalls wäre ein von Kurven dominiertes Projekt das richtige, wie man sie spannt, ist Deine Sache. [...]“⁹⁵ Utzon sagt zu und ist begeistert über Jorns Vorschlag, das Architektenhonorar durch eigene Keramikreliefs für die Oper in Sydney abzugelten. Bedauerlicherweise wird das Museum am Ende nicht über den Projektstatus hinausgehen, dennoch zeigt Utzons Entwurf interessante Ansätze hinsichtlich des von Jorn geforderten Zusammenspiels von Kunst und Architektur, auf die im Folgenden kurz eingegangen wird.⁹⁶

Für den Bau des Museums stellt die Gemeinde schließlich ein Grundstück am Stadtrand in unmittelbarer Nähe zu einem hügelartigen Naturerholungsgebiet bereit, auf dem sich ein altes dänisches Fachwerkhaus sowie ein Landschaftsgarten befinden. In seinem ersten Entwurf schlägt Utzon mit Rücksicht auf die Umgebung einen ungewöhnlichen, experimentellen unterirdischen Museumsbau aus gekurvten, organischen Formen vor. Von außen betrachtet ähnelt der Bau einem Vulkankrater, der sich sukzessive in die Erde eingräbt. Es entstehen mehrere bis zu drei Stockwerke große Höhlen, die von oben belichtet und betreten werden. Die unterschiedlich großen, skulpturalen Räume sind mit vertikalen Galerien bestückt, die durch Rampen miteinander verbunden werden.

Der Entwurf ist nach Utzons eigenen Angaben durch die Höhlen in der westlich von Peking gelegenen Region Tatumg inspiriert, in der hunderte Buddha-Statuen und -Skulpturen in die Felsenhöhlen gehauen sind. (Abb. 22,) In Form, Größe und Maßstab fallen die Figuren sehr unterschiedlich aus. Teilweise stehen sie im Kontrast mit dem sie umgebenden Raum, teilweise fügen sie sich harmonisch ein. Eine der Höhlen wird zum Beispiel komplett durch das sieben Meter hohe Gesicht einer Buddha-Figur ausgefüllt. Drei mit Leitern verbundene Plattformen ermöglichen den Besuchern dabei, direkt mit den Kunstwerken zu interagieren. Die Statuen können von allen Seiten und von unterschiedlichen Perspektiven aus betrachtet werden.⁹⁷

Auf Analogien zu Le Corbusiers *Mundaneum-Projekt* habe ich bereits hingewiesen, als ein weiteres Vorbild hat ganz offensichtlich das von Frank Lloyd Wright im Jahr 1959 erbaute Guggenheim Museum in New York gedient. Philip Drew, der Verfasser von Utzons Biografie, stellt die Bedeutung der Referenz an das „Primitive“ bei diesem Bauwerk des Architekten besonders heraus: „In no other design has Utzon managed so successfully to encapsulate the overriding Danish psychological tendency to retreat inwards, to internalize, while simultaneously imbuing his forms with a mysterious primitiveness.“⁹⁸ Tatsächlich suggerieren Utzons Rundungen mit den ins Innere der Erde absteigenden Rampen gegenüber Wrights streng geometrischer Spirale symbolisch eine Rückkehr in den Mutterleib. (Abb.23, 24, 25, 26, 27, 28)



obere Abbildung, Abb. 23 Westansicht,
Abb. 24 Nordansicht
mittlere Abbildung, Abb. 25 Schnitt 1
Abb. 26 Schnitt 2
untere Abbildung, Abb. 27 Galerie Etage
Abb. 28 Untergeschoss

Beim Entwurf für das Museum in Silkeborg spiegelt die gewählte organische Gebäudeform gleichzeitig die weitgehend unterirdische Lage des Gebäudes wider, denn die gebogenen Formen und Flächen bieten hier eine angemessene konstruktive Lösung, um dem starken Druck des Grundwasserspiegels auf die Außenmauern entgegenzuwirken. Konsequenterweise verzichtet der Entwurf daher weitgehend auf rechte Winkel. Treffend charakterisiert der Architekturkritiker Kjeld Vindum den authentischen Höhlencharakter des Bauwerks: „Im Gegensatz zu anderen organischen oder expressionistischen Entwürfen der damaligen Zeit ist Utzons Konzept nicht nur ein Beispiel für die Verwendung von Formen, die von Krümmungen und Unregelmäßigkeiten beherrscht sind, in dem Versuch, das organische Prinzip durch einen direkten Verweis auf in der Natur vorkommende Formen zu betonen.“⁹⁹

Der Besucher kommt zunächst in eine Vorhalle und erschließt das Museum entlang einer abwärtsführenden Lauframpe. Nach und nach entwickeln sich die unterschiedlichsten Räume und Raumfolgen, deren Charakter wechselweise zwischen offen und geschlossen, breit und schmal sowie zwischen groß und klein spielt. Ähnlich wie beim Beispiel der Höhle in Tatum und in Frank Lloyd Wrights Guggenheim Museum in New York kann der Betrachter auch hier den Raum und die Kunst in ständig fließender Bewegung erleben und die Ausstellungsobjekte aus ständig wechselnden Perspektiven betrachten. Als Ergebnis verschmelzen Ausstellungsraum und Ausstellungsobjekte schließlich ineinander – ein Konzept, durch das sich Utzon nach eigener Aussage neue Entwicklungen in der Kunst erhoffte. Diese Interaktion von Kunst und Raum im Gehen weist abermals

auf Le Corbusier zurück, der in seinen Schriften ebenfalls die Notwendigkeit der Bewegung hervorhebt: „Innerer Kreislauf deshalb, wie die verschiedenen Wirkungen des Bauwerks [...] nur in dem Maße greifbar werden, wie uns unsere Schritte hindurchtragen, wie sie uns hinstellen, wie sie uns weiterführen und unseren Blicken die Weite der Mauern und Perspektiven darbieten, das Erwartete oder das Unerwartete hinter den Türen, die das Geheimnis neuer Räume preisgeben [...]. Jeder einzelne Schritt bietet dem Auge ein neues Klangelement der architektonischen Komposition, sei es den Ausblick auf die bebauten oder grünen Fernen oder die Ansicht der anmutig geordneten nahen Umgebung. [...] Gute Architektur wird durchwandert, durchschritten, innen wie außen.“¹⁰⁰

Mit dem Eingraben versucht Utzon, den Baukörper des Silkeborg Museums einerseits vom Prinzip „form follows function“, andererseits von den Grundsätzen kartesischer Raumentwicklung zu befreien: In der Höhle ist die Grenze zwischen Form und Raum aufgehoben, da Raum und Form hier eins sind. Der Raum ist die Form und umgekehrt. Dabei zeigen sich deutliche Parallelen von Utzons Entwurf und Jorns Theorien über den Wettstreit zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen. Denn anders als das Apollinische, das ja bewusst zwischen Form und Inhalt trennt, lässt sich auch das Dionysische nicht in seine Einzelteile aufgliedern. Auch hier kann die Funktion nicht isoliert werden, auch hier sind Form und Inhalt wie bei der Höhle eins. Und eben diese Auffassung verweist auch direkt auf Jorns Entwurf seiner *Architecture Sauvage*. Denn indem sich der Entwurf die Wesenseigenschaft der Höhle zunutze macht, entsteht die architektonische Form gewissermaßen aus der räumlichen Situation und umgekehrt. Form und Inhalt verschmelzen damit zu einer untrennbaren Einheit. Der Besucher schreitet entlang einer fortlaufenden Rampe durch das Museum und die Ausstellung. Sowohl die Architektur des Museums, als auch die Ausstellung selbst werden dabei nur durch Bewegung erfahrbar, die Kunst erschließt sich ausschließlich im Gehen.

3.4 *Architecture Sauvage* im Kontext des Primitivismusdiskurses
Abgesehen von der *Apollo-Dionysus-Debatte* in *Byggmästaren* und deren Echo durch eine Erwähnung in *Plan*, der Studentenzeitschrift der Architectural Association durch den Studenten Michael Ventris¹⁰¹, blieb Jorns Konzept einer

Architecture Sauvage in internationalen Fachkreisen so gut wie unbeachtet. Dennoch finden sich in den von ihm angerissenen Aspekten durchaus Verbindungen zur Primitivismus-Diskussion in der europäischen Architektur sowohl vor als auch nach dem Zweiten Weltkrieg.

In seinem Konzept einer *Architecture Sauvage* strebt Jorn in erster Linie nach einer Befreiung der ursprünglichen menschlichen Kreativität von den Zwängen einer auf Rationalität gegründeten Zivilisation. Wie in der Diskussion der 1930er Jahre bereits beschrieben, bedeutete der Rückgriff auf das Primitive vielerorts eine Betonung des Regionalen. Diese Tendenz richtete sich einerseits gegen das „Internationale“ des Funktionalismus, andererseits gegen die Wiedereinsetzung des Klassischen durch die nationalsozialistische Kulturpolitik. Am Beispiel des Turmstreits beim Rathaus von Århus dagegen bezieht Jorn auf das Primitive als die eigentliche Artikulation der menschlichen Freude und Existenz. Er distanziert sich damit gleichzeitig auch von der Haltung der Protagonisten der Moderne um Le Corbusier oder später Max Bill, die das Primitive eher als eine Möglichkeit zur Ableitung allgemein gültiger Regeln für die Architektur betrachten.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wird das Thema des Primitiven in der Architektur aufgrund der angespannten wirtschaftlichen Lage und der allgemeinen Ressourcenknappheit als Folge des Krieges erneut international diskutiert. Wie zum Beispiel die Diskussion der jüngeren Generation der Architekten beim 9.

CIAM-Kongress in Aix-En-Provence von 1952 zeigt, finden sich dabei auch verschiedene Anknüpfungspunkte zu Jorns Position: So übt die Gruppe um Aldo van Eyck, George Candilis, Alison und Peter Smithson, Nigel Henderson, aus der sich später das *Team 10* formieren wird, während der Veranstaltung scharfe Kritik an den dogmatisch-schematischen Maximen ihrer Vorgänger. Allison und Peter Smithson bezweifeln in diesem Zusammenhang die Tragfähigkeit der *Charte d'Athènes* und verlangen eine neue Stadtplanung nach menschlichen Maßstäben. Die Fragestellungen im Wohnungsbau sollten sich weniger an vorgegebenen Zielgruppen, sondern an der Identifikation der Menschen mit ihrer Umwelt ausrichten. Statt wie ihre Vorgänger Kriterienkataloge zur funktionalistischen Stadtplanung zu entwickeln, diskutieren die Mitglieder des *Team 10* insbesondere die Rolle der modernen westlichen Gesellschaft gegenüber primitiven Kulturen. Ähnlich wie Jorn übten auch sie damit Kritik an der westlichen Zivilisation und glaubten, im Primitiven Perspektiven für die Zukunft zu finden. Dabei werden unter anderem marokkanische Elendsviertel analysiert, das von Alison und Peter Smithson präsentierte „Urban Re-identification-Projekt“ wird anhand von Fotos spielender Kinder kommuniziert. Durch den Kontakt mit den „Urvölkern“ habe die zeitgenössische Architektur ihren Horizont und ihr Vorstellungsvermögen erweitert und so an Tiefe gewonnen, so lautet schließlich das Fazit innerhalb der Gruppe,¹⁰² das so auch von Jorn hätte stammen können. Das in der Haltung der Mitglieder des *Team 10* sichtbare Interesse für Archäologie und Ethnographie war symptomatisch für diese Generation. Es wurde nach Interpretationsmodellen zur Rekonfiguration der Moderne gesucht, die dabei

helfen sollten, die eigene Architekturposition der Gegenwart zu bestimmen. Von Reisen in Gebiete abseits der klassischen Grand-Tour erhoffte man sich dabei die Entdeckung der Wurzeln menschlicher Kultur. Gleichzeitig sollte bewiesen werden, dass Moderne Kunst und Architektur Bestandteile eines Entwicklungsprozesses waren, der bereits in der Prähistorie begann. Moderne Architektur war nun nicht mehr wie vor dem Krieg nach rein funktionalen, ökonomischen oder ästhetischen, sondern vor allem nach sozial-ethischen Gesichtspunkten zu entwickeln. Wie Jorn waren dabei auch die Mitglieder des *Team 10* der festen Überzeugung, dass das Leben selbst und nicht die Festlegung von Standards und Funktionen zum Ausgangspunkt der Architektur werden musste. Ideologisch betrachtet wurde die Architektur also nicht mehr als eine hochentwickelte Form westlicher Kultur, sondern als fundamentale Kondition des menschlichen Lebens verstanden.

1 Ernest George Trobridge, (1884-1942), Irischer Architekt und Autor. Jorn beschäftigte sich in den 1940er und 1950er Jahren mit Trobridges Arbeit "Emanuel Swedenborg: His Life, Teachings and Influence 1918."

2 "Ansigt til Ansigt" (1944)

3 "Ansigt til Ansigt" (1944), S. 3 ff.

4 "Nyt maleri, ny arkitektur" (1938), S. 3 f.

5 "Menneskeboliger eller tankekonstruktioner i jernbeton" (1947).

6 Le Corbusier: Des Canons, des munitions? Merci, des Logis SVP, Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne, 1938. Wie aus einer Notiz in seinem Werkstattbuch für San Giorgio in Albisola zu Beginn der 1950er Jahre hervorgeht, kannte Jorn dieses Buch.

7 Le Corbusier und François de Pierrefeu: Maison des Hommes, Plon, Paris, 1942. Le Corbusier liefert darin eine ausführliche Betrachtung über den Wohnungsbau und liefert damit eine Antwort auf die Frage: „Wie wohnt der moderne Mensch?“ Die Bandbreite seiner Ausführungen reicht dabei von den gegenwärtigen Entstehungsbedingungen, Entwurfsvoraussetzungen und Zielgruppen bis hin zu Konstruktionsprinzipien, Arbeitsteilung, etc. beim Bau von Wohnungen.

8 "Menneskeboliger eller tankekonstruktioner i jernbeton" (1947).

9 Ibid. S. 61 ff.

10 Vgl. dazu außerdem: "Formspråkets livsinnehåll" (1946), S. 317 ff.

11 "Facadekunst. På vej mod en ny arkitektur", (1950).

12 Le Corbusier-Saugnier: Vers une architecture, Crès, Paris, 1923.

13 "Apollo eller Dionysos", (1947).

14 Ibid.

15 Robert Venturi: Complexity and Contradiction in Architecture, Museum of Modern Art and Graham Foundation, New York, 1966.

16 "Drøm og virkelighed" (1948), del I.

17 Ibid.

18 Le Corbusier: Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture, Denoël, Paris, 1943.

19 Ibid, zitiert in der dt. Übersetzung: An die Studenten. Die 'Charte d'Athènes' [1943], Rowohlt, Hamburg, 1962, 130f.

20 Le Corbusier-Saugnier: Vers une architecture, Crès, Paris, 1923, S. 53 ff.

21 „Drøm og virkelighed“, del 1 (1948), S. 23 ff.

22 Ibid.

23 Erik Lundberg, (1895-1969), schwedischer Architekt und Architekturhistoriker, von 1940-50 erster Inhaber des Lehrstuhls für Architekturgeschichte an der Königlichen Akademie in Stockholm überhaupt.

24 Erik Lundberg: Arkitekturens formspråk : studier över arkitekturens konstnärliga värden i deras historiska utveckling. 1, Den äldre antiken, Nordisk Rotogravyr, Stockholm, 1945. Lundberg erarbeitet bis 1961 neun weitere Volumen in dieser Reihe, welche (abgesehen von einem Fragment in deutscher Sprache, welches im Archiv in Silkeborg vorliegt). Besonders der o.g. erste Band hatte großen Einfluss auf Jorn. Wie Lucy Creagh in: „Asger Jorn and the „Apollo and Dionysus Debate“, in: Eeva-Liisa Pelkonen u. Esa Laaksonen (Hrsg.): Architecture + Art. New Visions, New strategies, Alvar Aalto Academy, Helsinki, 2007, darlegt, wurden die zehn Volumina nie in andere Sprachen übersetzt und sind deshalb außerhalb Skandinaviens nahezu unbekannt. Im eigenen Land hatte Lundberg mit seinem theoretisch historischen Werk und als Lehrender für Architektur- und Landschaftsgeschichte an der Königlich Technischen Hochschule sowie als Professor für Architekturgeschichte an der Kunsthochschule in Stockholm großen Einfluss auf die Architekten der Nachkriegsgeneration.

25 "Tidehvervet i stilforskningen", (1950), S. 120 ff.

26 Johan Mårtelius: "The Amoeba and the Hexagon. Changing Horizons in Nordic post-war architecture," in: Simonis, Tom (Hrsg.): Quo Vadis Architectura? Architectural Tendencies in the Late 1930s, 1940s and the Early 1950s, Departement of Architecture, Helsinki University of Technology, Helsinki, 2008, S.58 ff.

27 Vgl. Lucy Creagh: „Asger Jorn and the „Apollo and Dionysus Debate“, in: Eeva-Liisa Pelkonen u. Esa Laaksonen (Hrsg.): Architecture + Art. New Visions, New strategies, Alvar Aalto Academy, Helsinki, 2007, S. 100.

28 "Formspråkets livsinnehåll", (1946).

29 "En ny billedaflysning og dens konsekvenser" (1946); "Yang-Yin" (1947); " Drøm og virkelighed I+II" (1948/49); "Storysamfund eller landsbyfællesskab" (1948); "Hvad er et ornament" (1948); "Tidehvervet i stilforskningen" (1950); "Lat os holde på formene", (1951); "Naturalistisk arkitektur – eller naturalistisk form" (1952).

30 Eva Rudberg: „The Roots of Modernism in Swedish Architecture,“ in: Utopia&Reality. Modernity in Sweden 1900-1960, Katalog zur Ausstellung im Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design and Culture, New York, Yale University Press, New Haven, 2002, S.166.

31 Eva Rudberg ist Architektin und Dozentin für Architekturgeschichte in Stockholm.

32 Dt.: „Der Baumeister“

33 Leif Reinius, (1907-1995), führte zusammen mit Sven Backström, (1902-1993), der früher bei Le Corbusier in Paris arbeitete, ein Architekturbüro.

34 "Apollon eller Dionysos", (1947)

35 "Poesiens väg", (1951)

36 "Om vägemåleriets möjligheter", (1952)

37 Die Bedeutung dieser Entdeckung unterstreicht Jorn, indem er in "Formspråkets livsinnehåll" Lundberg mit der folgenden Aussage zitiert: "The immediate experience of a work of art implies that a richness and intensity is experienced by the senses, a strong sense of being alive, a heightened awareness of being. Your whole being, every part of your person, functions in a different way, with inner cohesion, homogeneity. The senses are heightened, which in turn conveys a feeling of deep satisfaction [...].“ Erik Lundberg: Arkitekturens formspråk : studier över arkitekturens konstnärliga värden i deras historiska utveckling. 1, Den äldre antiken, zitiert nach Asger Jorn: "Formspråkets livsinnehåll," (1946), S. 317.. Wie Nicola Pezolet in seiner Magisterarbeit "Le bauhaus imaginiste contre un bauhaus imaginaire: La polémique autour de la question du fonctionnalisme entre Asger Jorn et Max Bill", (2008), S. 46 ff., ausführt, liegen die Grundlagen von Jorns Vorstellung einer „gefühlten Kunst“ neben Lundberg auch bei Wilhelm Worringers. Letzterer entwickelte eine „Theorie der Kunst als Einfühlung,“ die er in seiner Dissertation: „Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie“ aus dem Jahr 1908 darlegt. Darin teilte Worringer die Kunstströmungen in Abstraktion, d.h. als Reaktion des Menschen auf die verwirrende Umwelt und seine verlorene Stellung im Weltganzen, und Einfühlung, gleichsam einer der Natur entsprechenden Vorgehensweise ein. Wie der Einfühlungsdrang als Voraussetzung des ästhetischen Erlebens seine Befriedigung in der Schönheit des Organischen finde, so entdeckte der Abstraktionsdrang seine Schönheit im lebensverneinenden Anorganischen, d.h. in aller abstrakten Gesetzmäßigkeit und Notwendigkeit, so Worringer.

38 "En ny billedaflysning og dens konsekvenser", (1946), S. 48 ff.

39 Ibid.

40 Ibid.

41 "Apollo eller Dionysus" (1947)

42 "Hvad er et Ornament" (1948)

43 Pour la forme (1957), Edition Allia, Paris, 2001 (ins Deutsche übersetzt von Inge Leipold: Plädoyer für die Form, Klaus Boer Verlag, München, 1990).

44 Ein anschauliches Beispiel hinsichtlich des Einfluss wissenschaftlicher Erkenntnisse auf Jorns Kunst- bzw. Formtheorie liefert sein Artikel: "Hvad er et Ornament" (dt.: "Was ist ein Ornament"), Dansk Kunsthaandwerk, XXI, 8, August, 1948, (diesen Artikel wird Jorn wenig später abermals in der niederländischen Zeitschrift Forum publizieren). Er leitet hierin seine Vorstellung des Ornaments von der grafischen Darstellung von Bewegungsbahnen von Radium Atomen, Rotationskurven der Erde, Pendelschwingungen, Wellen- und Strahlenformationen etc. ab.

45 John Dewey (1859-1952), US-amerikanischer Philosoph und Pädagoge. Jorns Interesse an Dewey gilt vor allem dem empirischen Ansatz in der Philosophie. Insbesondere im Zusammenhang mit dem Bauhaus Imaginiste setzt sich mit Deweys Idee einer Demokratisierung aller Lebensbereiche auseinander.

46 Gaston Bachelard (1884-1962), französischer Philosoph, der sich mit Wissenschaftstheorie und Poesie beschäftigte. Jorns Auseinandersetzungen mit der Imagination als Motivation in der Kunst geht auf das Studium von Bachelards Schriften zurück.

47 Geb. Susanne Katherina Knauth (1895-1985), deutschstämmige, US-amerikanische Philosophin. Ihr Hauptinteresse galt der „symbolischen Logik“ in der Philosophie. Jorn setzt sich mit Suzanne Langers Symboltheorie in der Kunst in seinem Kapitel: „Form und Bedeutung“, in Plädoyer für die Form ausführlich auseinander

48 Jorn in einem Brief an Enrico Baj: “Nous alons nous lever violement contre les artistes qui croient que la peinture doit se soumettre au service de l’architecture, et nous voulons imposer le point de vue, que l’architecture doit se soumettre au contraire a l’art. La maison ne doit pas etre une machine a habiter, mais une machine a choquer a impressionner. une machine d’expression humaine et universelle. Voila la nouveau architecture.” Baj Jorn: Lettres 1953-1961, Saint-Etienne, Musee d’Art Moderne, 1989, S.56.

49 Nach Pezolet besaß Jorn mehrere anotierte Bücher von Herbert Read, u.a.: The Meaning of Art, Faber, London, 1945; sowie L.L. Whyte: Aspects of Form. A Symposium on Form in Nature and Art, London, Lund and Humphries, 1951. Nicola Pezolet: “Le bauhaus imaginiste contre un bauhaus imaginaire: La polémique autour de la question du fonctionalisme entre Asger Jorn et Max Bill”, http://members.chello.nl/j.seegers1/situationist/bib_jorn.html, 12. Mai, 2009, S. 47.

50 Sven Nommensen weist in seinem Buch: Asger Jorn. Das Frühwerk und die spontane Methode der malerischen Entfaltung, Tenea, Berlin, 2002, S.199f. über Jorns malerisches Frühwerk auf die Einflüsse von John Ruskin und Henry van de Velde in diesem Zusammenhang hin. Ruskin und Jorn teilen die Vorstellung einer Einheit von Kunst und Leben in nicht-westlicher und primitivistischer Kunst, sowie die Kritik an der Klassik. Ruskin versteht das griechische Ornament als sklavisch, weil hier der ausführende Handwerker dem denkenden Planer zu gehorchen habe. Es ist anzunehmen, dass Jorn bei Le Corbusier oder in der Lektüre Lundbergs auf Ruskin gestoßen ist.

51 Wie Pezolet ausführt, ist Jorns Theorie damit zum einen an den Willen eines gegebenen Volkes (Völkerpsychologie) und an das Kunstwollen (vgl. Alois Riegl) verknüpft und sieht damit in der Tradition von Romantik und Idealismus des 19.Jhd. Nicola Pezolet: “Le bauhaus imaginiste contre un bauhaus imaginaire: La polémique autour de la question du fonctionalisme entre Asger Jorn et Max Bill”, http://members.chello.nl/j.seegers1/situationist/bib_jorn.html, 12. Mai, 2009, S. 48.

52 “Alles was lebt, bewegt sich und alles was sich bewegt, formt seine Arabesquen in Zeit und Raum. Die Arabesque lebt und ruht in sich selbst, und greift gleichzeitig in andere Arabesquen ein, die wiederum Teile einer noch größeren Bewegung sind. Und diese wiederum geht in all das ein, was wir Stoff oder Materie nennen, und worüber wir nur wissen, dass es eine Unzahl von Bewegungen von Arabesquen gibt. Ähnlich den sinnreichen Systemen der Atome und Moleküle zur Bewegung der Welt im Raum, umgeben von den unsichtbaren Kernen der Sonnensysteme [...]”. Vgl. “Hvad er et ornament” (1948).

53 “Hvad er et ornament?” (1948), S.122; ein Jahr später erscheint in der Niederländischen Zeitschrift Forum unter dem Titel: „Levend Ornament“ ein weiterer Text der ein Resümee aus „Hvad er et ornament?“ und „Menneskeboliger eller tankekonstruktioner i jernbeton“ darstellt.

54 “Poesiens väg” (1951).

55 “Hvad er et ornament”, (1948), S. 121.

56 Karl Bloßfeldt: Urformen der Kunst. Fotografische Pflanzenbilder, Wasmuth Verlag, Berlin, 1928.

57 “Hvad er et ornament” (1948), S. 121 ff.

58 Für die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte dieses in Albisola geschaffenen Kunstwerkes, siehe: Ursula Lehmann-Brockhaus: Asger Jorn in Italien, Katalog zur Ausstellung im Silkeborg Kunstmuseum, Museum Villa Stuck, München und Kunsthalle Emden, Silkeborg Kunstmuseum Verlag, Sikeborg, 2006 sowie Ursula Lehmann-Brockhaus: Asger Jorn, Keramik, Katalog zur Ausstellung im Silkeborg Kunstmuseum, Badisches Landesmuseum Karlsruhe, 1996.

59 Jorn plant anfangs ein weitaus ambitionierteres Projekt, als die Arbeit, die am Ende tatsächlich zur Ausführung kommt. Ursprünglich legt er zwei prinzipiell verschiedene Möglichkeiten zur Lösung der Aufgabe vor. Er wollte einen Bau, der aus der Zusammensetzung voneinander unabhängiger Elemente bestehe, wobei die Wandarbeit im Zentrum einer Einheit zu plazieren sei, zum anderen, sollen die Ecken durch skulpturale oder plastische Wirkungen in einer dezentralisierten Komposition öffnen. Für den Innenhof schlägt er einen labyrinthartigen Garten vor, die Gebäudehülle sollte mit farbigem Zement behandelt und teilweise von der Kunst durchdrungen, ja aufgerissen werden. Im Inneren stellt er sich einen großen Wandteppich für die Aula sowie freie Keramikreliefs, für die Korridore beider Seiten der Vorhalle vor. Letztere sollten so plaziert werden, dass nur jeweils ein Relief vom Betrachter erfassbar wäre. Zudem wollte er eine Glasmalerei in einer Technik mit mosaikartiger Wirkung. Seine Idee wird aufgrund von Zeitproblemen, des fortgeschrittenen Planungsstadiums sowie

mangelnder Realisierbarkeit abgelehnt. Vgl. Troels Andersen, 2001, S. 327, sowie Ursula Lehmann-Brockhaus: Asger Jorn in Italien, Katalog zur Ausstellung im Silkeborg Kunstmuseum, Museum Villa Stuck, München und Kunsthalle Emden, Silkeborg Kunstmuseum Verlag, Sikeborg, 2006, S. 160.

60 Brief von Asger Jorn an Viggo Nielsen vom September 1956, SKA

61 Vgl. Ursula Lehmann-Brockhaus: Asger Jorn in Italien, Katalog zur Ausstellung im Silkeborg Kunstmuseum, Museum Villa Stuck, München und Kunsthalle Emden, Silkeborg Kunstmuseum Verlag, Sikeborg, 2006, S. 155.

62 „A painting is an association of purified, related, and architected elements. A painting should not be a fragment, a painting is a whole [...] Space is needed for architectural composition; space means three dimensions. Therefore we think of the painting not as a surface, but as a space.” Le Corbusier: „Purisme” (1921), zitiert nach: Simon Richards: Le Corbusier and the Concept of Self, Yale University Press, New Haven and London, 2003, S. 73.

63 „This interpretation of space – with changing places and perspectives – as a decisive experience for Le Corbusier. As a painter, he was compelling the viewer to shift the gaze from foreground to background within the frame, which evokes his rhythmic approach as an architect to architectural space. [...] Ozenfant and Le Corbusier were the only artists in France to paint pictures with this conception of space which would continue to develop.” In: Francoise Ducros: „From Art Nouveau to Purism: Le Corbusier and Painting”, in: Stanislaus von Moos, Arthur Rüegg: Le Corbusier Before Le Corbusier, Yale University Press, New Haven, 2002, p. 140.

64 Ursula Lehmann Brockhaus: Asger Jorn in Italien, Silkeborg Kunstmuseum, Silkeborg, 2007, S. 175.

65 Ibid, S. 173.

66 Asger Jorn in: Jørgen Sørensen und Janne Yde: Det store relief og den lange rejse. Asger Jorns udsmykninger paa Aarhus Statsgymnasium, Aarhus, 1996, zitiert nach Ursula Lehmann-Brockhaus: Asger Jorn in Italien, Katalog zur Ausstellung im Silkeborg Kunstmuseum, Silkeborg, 2007, S. 189 f.

67 Elisabeth Blum: Le Corbusiers Wege. Wie das Zauberwerk in Gang gesetzt wird. Vieweg, Braunschweig, 1988, S. 18.

68 In dem weitverbreiteten Text „New Realism“ von 1935, macht Léger die Klassik für die Individualisierung der Kunst verantwortlich und sieht darin den Bruch der unmittelbaren Verbindung von Kunst und Leben, da sie die Vorherrschaft der Komposition über den Gegenstand diktiert, welche noch bis in die Gegenwart das westliche Kulturverständnis bestimme. “Our tastes, our traditions incline to the primitive and popular artists before the Renaissance. It is from the same Renaissance, that the individualism in painting dates; and I do not believe there is any use in looking in this direction, if we desire to bring into being a fresh mural art, one that shall be at once popular, collective and contemporary,” in: Fernand Léger: „New Realism” (1935) in: Edward F. Fry (Ed.): The Documents of 20th-Century Art, Functions of Painting, Fernand Léger, Thames and Hudson. London, 1973, S. 116.

69 Die Gruppe selbst hat diesen Begriff in ihrem Manifest von 1945 geprägt.

70 “For the first time ever, and on a scientific basis, we have presented to us here the ramifications of our own epoch’s liberation from the ideals of classicism, in which the days of ancient Greece are posed as being the zenith of all artistic creation in human history.” Vgl. “Formspråkets Livsinnehåll” (1946), S. 317 ff.

71 Formspråkets Livsinnehåll (1946).

72 „ Der Funktionalismus ist die Architektur des Industrialismus. Er ist deshalb sowohl die Architektur des Privatkapitalismus, als auch die der Demokratie. Das Privatkapitalistische System hat seine Wurzeln tief in unserer Geschichte. Dessen ethisch und ästhetisch begründetes Ausbeutungsprinzip im Namen der Freiheit und des Individualismus bildet die Grundlage für die griechisch „humanistische“ Oberklassendemokratie.“ Vgl.: “Menneskeboliger eller tankekonstruktioner i jernbeton” (1947), S. 61 ff.

73 “The Living Essence of Language of Form”, (1946).

74 Ibid.

75 “The symbolist fauvist movement, around the turn of the century, with Art Nouveau’s orientalist inspirations, was similarly pacified into death longings or middle class dilettantism and was overtaken by the Spartan intellectualism of cubism and functionalism.” Vgl. “Formspråkets Livsinnehåll” (1946), S. 317 ff.

76 Vgl. Troels Andersen (2001): S. 22 f.

77 “Formspråkets Livsinnehåll”, (1946)

78 Ibid.

79 “Arkitektur er ikke kunst”, (1943).

80 Ibid.

81 "Formspråkets Livsinnehåll", (1946).

82 In dieser 1872 veröffentlichten Schrift präsentiert der Philosoph ein Polymerisat aus über längerer Zeit entwickelter Fragmente und Schriften als Gesamtkunstwerk in Buchform. Dabei will er die im Klassizismus übliche Rezeptionsweise der griechischen Kultur in ein neues, rechtes Licht rücken, wobei das griechische Leben in zwei gegensätzliche Kategorien, das Dionysische und das Apollinische, eingeteilt wird. Wie es sich in der Musik ausdrückt, ist das Dionysische, das Rauschhafte, das Naturhafte ein in Zügellosigkeit sich zeigender Urwille, während das Apollinische die ordnende Kraft der Harmonie der Schönen Künste repräsentiert.

83 Torbjörn Olsson (1916-1998), schwedischer Architekt.

84 Olsson, Torbjörn: „Apollo, Dionysos och arkitekten“, in: Byggmästaren, Nr. 1, Januar 1947.

85 "Apollo eller Dionysos", (1947)

86 "[...] the future must be built upon real ground; built in the classical spirit, to ensure the expression of clarity and calm control." Apollo eller Dionysos, (1947), S. 25 ff.

87 „He [Olsson] does not understand that the happy stonemason lost his joie de vivre when he was shackled to the tyranny of cool reason. He accepts that Apollonian ideals cannot dominate completely. But he fails to understand that it cannot even be a suitable joint leader, that it will always be in a state of conflict with Dionysian ideals, which, in keeping with human nature, must and shall be the dominant ideal in society." Vgl. „Apollo eller Dionysos“ (1947), S.251 ff.

88 Formspråkets Livsinnehåll, (1946).

89 Ibid.

90 Ibid.

91 „An ihre beiden Kunstgottheiten, Apollo und Dionysus, knüpft sich unsere Erkenntnis, dass in der griechischen Welt ein ungeheurer Gegensatz, nach Ursprung und Zielen, zwischen der Kunst des Bildners, der apollinischen, und der unbildlichen Kunst der Musik, als der des Dionysus, besteht. Beide so verschiedene Triebe gehen nebeneinander her, zumeist im offenen Zwiespalt miteinander und sich gegenseitig zu immer neuen kräftigeren Geburten reizend, um in ihnen den Kampf jenes Gegensatzes zu perpetuieren, den das gemeinsame Wort „Kunst“ nur scheinbar überbrückt; bis sie endlich durch einen metaphysischen Wunderakt des hellenischen „Willens“ miteinander gepaart erscheinen und in dieser Paarung zuletzt das ebenso dionysische als apollinische Kunstwerk der attischen Tragödie erzeugen.“ Friedrich Nietzsche: „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ (1872), zitiert aus: <http://www.zeno.org/Philosophie/W/>, S.23.

92 „Apollo eller Dionysos“ (1947), S.251 ff.

93 Jörn in einem Brief an Peder Nielsen vom Juli 1961, zitiert nach Troels Andersen (2001): S. 393.

94 Jörn in einem Brief an Jørn Utzon, von 1963, zitiert nach Troels Andersen (2001): S. 393.

95 Ibid. S. 394.

96 Utzons erster, unterirdischer Entwurf wird letztlich von der Gemeinde aufgrund von Bedenken bei der Realisierbarkeit abgewiesen. Eine modifizierte Variante wird ebenfalls nicht umgesetzt – wahrscheinlich aus mangelnder Durchsetzungskraft des Architekten bei den lokalen Autoritäten, denn schließlich war Utzon damals bereits mit dem Bau der Oper in Sydney beschäftigt.

97 Die Beschreibung der Tatum Höhlen entnehme ich: Jørn Utzon, Katalog zur Ausstellung an der Technischen Universität München, Verlag Anton Pustet, Salzburg, 1999, S.81.

98 Philip Drew: The Masterpiece. Jørn Utzon. A Secret Life. Hardie Grant Books, South Yarra Victoria, 1999, S. 274.

99 Kjeld Vindum: "Eine Höhle für Jørn," in: Daidalos, Nr. 48, Juni, 1993, S. 66.

100 Le Corbusier: Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture, Denoel, Paris, 1943. Zitiert in der dt. Übersetzung: An die Studenten. Die 'Charte d'Athènes' [1943], Rowohlt, Hamburg, 1962, 127.

101 Ventris legt in diesem Artikel Jorns Position zum Ornament dar und fordert in diesem Zusammenhang zur Diskussion der (Wieder-) Einführung von Farbe

in die moderne Architektur nachzudenken. Ventris, Michael: "Function and Arabesque", Plan, No. 1948.

102 Eine detaillierte Darstellung dieses Aspektes ist im Kapitel „From the 'Heart of the City' to the End of CIAM“ zu finden. In: Eric Mumford: The Ciam Discourse on Urbanism, 1928-1960, MIT Press, Cambridge, London, 2000, S. 225ff.



VI. KAPITEL: AM ANFANG WAR DAS BILD: DAS „BAUHAUS IMAGINISTE“

*“Geschrieben steht: ‘Im Anfang war das Wort!’
Hier stock ich schon! Wer hilft mir weiter fort?
Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen,
Ich muss es anders übersetzen,
Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin.
Geschrieben steht: Im Anfang war der Sinn.
Bedenke wohl die erste Zeile,
Dass deine Feder sich nicht übereile!
Ist es der Sinn, der alles wirkt und schafft?
Es sollte stehn: Im Anfang war die Kraft!
Doch, auch indem ich dieses niederschreibe,
Schon warnt mich was, dass ich dabei nicht bleibe.
Mir hilft der Geist! Auf einmal seh ich Rat
Und schreibe getrost: Im Anfang war die Tat!”*

Johann Wolfgang von Goethe, Faust, Teil 1, 3. Szene

1. Entstehungsvoraussetzungen des *Bauhaus Imaginiste*

1.1 Die Aufbauarbeit nach 1945

Im Herbst 1953 erfährt Jorn von der Wiederbelebung des Bauhauses¹ in der Bundesrepublik Deutschland durch die Neugründung der Hochschule für Gestaltung in Ulm.² Zu diesem Zeitpunkt ist er gerade von einer lebensbedrohlichen Tuberkolose-Erkrankung genesen, die ihn dazu gezwungen hatte, zwei Jahre völlig isoliert in einem Sanatorium im jütländischen Silkeborg zu verbringen. Hinter ihm liegt ein aufreibender, erfolgloser Kampf um Anerkennung als Künstler in Dänemark. Zudem ist auch seine Kunsttheorie, die er an der Universität in Kopenhagen als Doktorat vorgelegt hat, soeben abgewiesen worden. Die Arbeit sei zwar interessant, entbehre aber jeglicher wissenschaftlichen Form, so die Begründung. Aufgrund der mangelnden Perspektive in Dänemark, ohne institutionellen Rückhalt und von ständiger Geldnot geplagt, entscheidet er sich im Herbst 1953 dazu, mit seiner sechsköpfigen Familie sein Heimatland verlassen. Dabei bezieht er zunächst einen provisorischen Wohnsitz in dem kleinen Dorf Chesières Villars-sur-Ollon nahe Lausanne und versucht von dort aus einen Neuanfang, indem er sich um eine Wiederherstellung seiner Kontakte zur europäischen Künstlerszene bemüht, die während der Zeit seiner Krankheit fast völlig abgebrochen waren.

In dieser Situation ist er fasziniert von der Möglichkeit, die Tradition des Bauhauses fortführen zu können. Bereits als Student war er in der Bibliothek von Silkeborg auf Bücher des Bauhauses gestoßen und hatte anschließend tief beeindruckt beschlossen, nach Paris zu gehen, um in Kandinskys Atelier aufgenommen zu werden.³ Wie aus einem Brief an seinen Künstlerkollegen Pierre Alechinsky⁴ aus dem Jahr 1954 hervorgeht, sieht er sich und seine jungen dänischen Künstlerkollegen noch immer in der Bauhaustradition: ⁵ „[...] Nous sommes une dérivée de 'Bauhaus', et tant que les artistes danois ont apporté quelque chose à CoBrA, c'est au base premier du 'Bauhaus'.“⁶

Jorns Idee einer Umgestaltung der Welt mit dem Künstler als Leitfigur, die er seit den späten 1930er Jahren bis in die frühen 1950er Jahre hinein in der skandinavischen Presse präsentiert hat, hat dort nicht den erhofften Widerhall gefunden. Er will diesen Plan nun in einem neuen, internationalen Kontext präsentieren und weiterentwickeln. Von Chesières Villars-sur-Ollon aus schreibt er in einem Brief an den Mailänder Rechtsanwalt und Arte-Nucleare-Künstler Enrico Baj: “[...] pour moi et mes camarades [...] le but de l'art c'est de former le monde.”⁷ Die Aussage zeigt, dass sich Jorn nach dem Zweiten Weltkrieg kein geringeres Ziel gesetzt hat, als mit einer freien, spontanen, experimentellen Kunst eine neue Welt zu gestalten.⁸ Aber bereits ab Mitte der 1950er Jahre beginnt er daran zu zweifeln, ob dieses hochgesteckte Ziel mit den Mitteln der Kunst überhaupt zu erreichen ist. Praktische Aufgaben wie der Wiederaufbau und die Erweiterung der Städte, die Industrialisierung der Warenproduktion

und Technisierung des Alltagslebens rücken Design und Architektur in den westeuropäischen Industriestaaten ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Folglich ist es der Architekt und nicht der Künstler, der zum Erbauer einer neuen Gesellschaft wird.

1.2 Der Rückblick auf CoBrA

In Jorns Briefen an Enrico Baj⁹ und Pierre Alechinsky aus jener Zeit zeigt sich, dass Jorn versucht, wieder an die künstlerischen Aktivitäten der Gruppe CoBrA anzuknüpfen, die sich nach nur dreijährigem Bestehen bereits 1951 wieder aufgelöst hatte: „Pour moi le COBRA était d'abord une organisation interne des métiers artistiques, d'échange d'expériences et d'idées, et je voudrait bien le refaire sur une base plus grande. [...] Tu m'écrit que la recherche artistique est primaire, et c'était justement la force de COBRA d'être un mouvement de recherches artistiques, parce que il faut aujourd'hui expérimenter, expérimenter et encore expérimenter, mais ce caractère de pure expérience était aussi la faiblesse du CoBrA parce que les expériences n'ont aucune valeur si on ne peut pas à des moments justes en tirer les extraits,“¹⁰ so schreibt Jorn in einem Brief an Baj. Tatsächlich war die internationale, revolutionär und experimentell ausgerichtete Gruppe für ihn eine geeignete Plattform zur Verwirklichung seiner künstlerischen und politischen Vorstellungen und er steht noch immer unter dem Einfluss der Erfahrungen mit dieser Gruppe. Die Vorstellung einer Wiederbelebung des Bauhauses begreift Jorn folglich als große Chance zur Weiterführung der Ideen und Vorstellungen, die innerhalb der Gruppe CoBrA nicht zur Vollendung

gebracht werden konnten. Er bietet daher dem Gründungsdirektor Max Bill¹¹ in einem Brief spontan seine Mitarbeit an. Als sein Angebot abgelehnt wird, gründet er sein eigenes Bauhaus: „Mouvement international pour un bauhaus imaginiste.“¹² Neben dem Weimarer Bauhaus hat ihn dazu möglicherweise auch das nicht realisierte Projekt der „Académie méditerranéenne européenne“ als Vorbild inspiriert.¹³ Beide Institutionen waren bewusst anti-akademisch konzipiert und basierten auf der von Jorn favorisierten Idee einer Synthese der verschiedenen Kunstgattungen.

1.3 Die Hochschule für Gestaltung in Ulm

Das „neue“ Bauhaus in Ulm geht auf die Initiative von Inge Aicher-Scholl¹⁴ zurück. Das Projekt wurde von der amerikanischen Besatzungsmacht finanziert und steht in mehrfacher Hinsicht symbolisch für einen Neuanfang in der Bundesrepublik Deutschland. In den USA wie in Europa wird die HfG Ulm als Musterschule in einer vom Nationalsozialismus gereinigten Gesellschaft und Kultur präsentiert, die sich ausschließlich an den Werten einer freien, westlichen, d.h. nordamerikanischen Welt orientiere.¹⁵ Max Bill steht als Direktor vor der Aufgabe, ein Ausbildungszentrum für die gestalterischen Berufe zu schaffen, das zum Aufbau einer neuen, besseren Gesellschaft in der neu gegründeten Bundesrepublik Deutschland beitragen sollte. Als inhaltliche Basis dient dabei die Kombination technisch-wissenschaftlicher Fachkenntnisse mit der Erziehung zu sozialer und kultureller Verantwortung nach dem Vorbild des „alten“ Bauhauses.¹⁶ Öffentlich propagiert Bill seine neue Schule als Bauhaus-Nachfolge,

immerhin hat ihn Walter Gropius, der Gründer des „alten“ Bauhauses, selbst dazu autorisiert. In dessen Rede anlässlich der Eröffnung der HfG Ulm heißt es¹⁷: „[...]die im Bauhaus einst begonnene Arbeit und seine Grundidee haben hier in Ulm eine neue deutsche Heimat und ihre organisatorische Weiterentwicklung gefunden.“¹⁸

In der ersten öffentlichen Präsentation der HfG Ulm aus dem Jahr 1952 schreibt Max Bill bereits über die Bauhausfrage: „Die eigentliche Grundlage der Bauhaus-Lehre und der Bauhaus-Arbeit war die Erkenntnis, dass Kunst und Technik zu einer Einheit werden müssen, dass der künstlerisch befähigte Mensch, auf Grund und unter Ausnützung der technischen und ökonomischen Gegebenheiten, zum Nutzen der menschlichen Gesellschaft sinnvolle, zweckmäßige und zudem schöne Geräte formen soll bis zur fertigen Architektur.“¹⁹ In der Betonung der rationalistisch-funktionalistischen Aspekte bezieht er sich also anders als Jorn nicht auf das frühe, expressionistische Bauhaus in Weimar, sondern auf die Jahre in Dessau unter Hannes Meyer.²⁰

Wie folgendes Zitat von Otl Aicher²¹, dem Mitbegründer und späteren Direktor der Schule, zeigt, sollten die Produkte aus reinem Zweck und reiner Funktion, sowie den jeweiligen materialspezifischen Eigenschaften und der jeweiligen Fertigungsmethode entsprechend entwickelt werden: „[...] ästhetische Kategorien wie Proportionen, Volumen, Reihungen, Durchdringungen oder Kontraste wurden benannt und experimentell erfasst, aber nicht als Selbstzweck und schon gar nicht als übergeordnete, übergreifende und spirituelle Disziplin, sondern als eine Art Grammatik, als Syntax des Entwerfens. Das Resultat eines Entwurfs musste der Aufgabe entsprechen, seine Kriterien waren der Gebrauch und das Herstellen [...]“²² Wie in seinen Texten in der dänischen Presse gesehen, ist das genau jene Haltung, die Jorn so vehement zu bekämpfen versucht. Im Winter 1953/54 folgt daraufhin ein Briefwechsel zwischen Jorn und Bill.²³ Daraus geht hervor, wie beide Kontrahenten das historische Bauhaus bewerteten, wie sie sich ein neues Bauhaus vorstellen und welche Rolle sie dem Künstler in der industriellen Nachkriegsgesellschaft zuschreiben.

2. Der Disput zwischen Asger Jorn und Max Bill

2.1 Künstlerische Subjektivität versus wissenschaftliche Objektivität

In seinem ersten Brief an Bill hat Jorn diesen um eine Mitarbeit in Ulm gebeten und dazu Muster seiner CoBrA-Arbeiten mitgesandt. Kurz darauf erhält er seine Arbeiten von Bill mit folgendem Kommentar zurück: „wir verstehen unter kunst nicht irgendwelche ‚selfexpression‘ sondern wirklich kunst.[...] diese experimente sind schon längst gemacht und überwunden [...]. in ulm werden wir uns mit viel extremeren, neueren und allgemein gültigen gestaltungsfragen beschäftigen.“²⁴

Bill deutet damit an, dass in Ulm eine auf wissenschaftlicher Objektivität beruhende Arbeit geleistet würde, so wie er sie als Schüler ansatzweise unter Hannes Meyer am Dessauer Bauhaus erfahren hat.

Jorn dagegen stellt sich das „neue“ Bauhaus als ein Experimentierlabor für eine freie Kunst vor, als einen Ort, an dem sich künstlerische und revolutionäre Ideen paaren, um eine neue, auf die Bedürfnisse des Menschen ausgerichtete Gesellschaft hervorzubringen. Folglich kontert er Bills Kritik an seinen „self-expressions“ in einem Antwortbrief, in dem er eben gerade den besonderen Wert des individuellen, subjektiven Ausdrucks herausstellt, der seiner Meinung nach ausschließlich in der freien Kunst zu finden sei: „Ce que je veut dire, c’est que l’artiste doit trouver son but, son noeud dedans soi-même. [...] je suis convaincu que la reconnaissance de cette tâche est le seul moyen pour nous d’abatre tous les ismes et réinventer la peinture, ce qui est notre but commun, ce que le monde entier attend que nous ferons. Il y a la vérité scientifique, ce qu’est la vérité objective, [...]. Mais il y a une vérité contraire: la vérité artistique, ce qui est la vérité subjective, la vérité qui est dans nos intérêts, nos désirs et nos besoins, dans nos rêves, nos idées et dans leur réalisation par les moyens artistiques, la vérité qui se lève jusqu’aux étoiles, la vérité universelle de la volonté et du pouvoir humain, voilà la vérité artistique, ce n’est pas seulement une vérité qui nous et vous appartient, c’est une vérité qui n’existe pas en dehors de nous, parce que la vérité artistique c’est nous la vérité c’est moi.“²⁵

Jorn stellt mit dieser Aussage die Existenz einer subjektiv-künstlerischen einer objektiv-rationellen wissenschaftlichen Wahrheit gegenüber. Wie die Kunsthistorikerin Pamela Axmann in ihrem Artikel „Das imaginäre und das imaginistische Bauhaus. Asger Jorns bildnerische Alternative“²⁶ treffend bemerkt, wendet Jorn sich damit vehement gegen den weitreichenden Siegeszug der wissenschaftlichen Objektivierung, die er in Bills Haltung und seinen Anstrengungen zur Förderung industrieller Massenproduktion repräsentiert sieht. Wie in den vorangehenden Kapiteln dieser Arbeit beschrieben, berührt diese Kritik von Jorn auch seine Vorstellung des Individuums und der Gesellschaft – etwa dann, wenn er der Heimatlosigkeit in der modernen Stadt, den negativen Folgen rationalisierter Arbeitsweise oder Fragen wie Wahrheit und Handeln, Entwicklung und Fortschritt nachgeht. In seiner Kritik an Le Corbusier zeigt Jorn außerdem die negativen Folgen der Verabsolutierung objektiv-wissenschaftlicher Erkenntnis auf. In allen diesen Fragen versucht er, die objektiv-wissenschaftliche Methode durch eine subjektive, freie Kunst zu ergänzen. Beide Disziplinen, die Kunst wie die Wissenschaft, beschäftigten sich mit dem Studium des Stofflichen und hätten Entdeckung und Erfindung zum Ziel, so Jorn. Die Wissenschaft sei dabei aber um die Kunst zu erweitern, da in ihr der eigentliche Motor des Fortschritts liegt. Nur die subjektive Wahrnehmung könne Bedeutung verleihen und dadurch die Realität für den Menschen überhaupt erfahrbar machen. In der Konsequenz dieser Auffassungen betrachtet Jorn anders als Bill das künstlerische Bild, und nicht die Anwendung der wissenschaftlichen Forschung für die Produktgestaltung, als geeignetes Mittel, um Einfluss auf die Gesellschaft nehmen zu können.

Wenn sich Jorn also auf das „klassische“ Bauhaus bezieht, dann hat er dabei in erster Linie die frühen Weimarer Jahre mit Künstlern wie Johannes Itten, Wassily Kandinsky und Paul Klee im Sinn. In deren Arbeit findet er einerseits Themen wie die Mythologie und die Symbolik, und andererseits Methoden wie das Experiment und das Spiel vereint. Und eben hier sieht er auch den Ansatz einer Einbindung des freien Künstlers nicht als Diener, sondern als inspirationsgebende Leitfigur der industriellen Massenproduktion, und damit die Verschmelzung von Kunst und Alltagsleben ansatzweise auf den Weg gebracht.

2.2 Der Rückblick auf das „alte“ Bauhaus

In der Auseinandersetzung zwischen Johannes Itten und Walter Gropius von 1922 über den Stellenwert der Auftragsarbeit am Bauhaus zeigt sich, dass auch dort die Frage nach der Einbindung der freien Künstler ins Lehrprogramm nicht unstrittig war. Der Konflikt weist interessante Parallelen zu dem von Jorn und Bill dreißig Jahre später auf. Wenn Itten etwa von Gropius fordert, man müsse sich entscheiden, entweder in vollkommenem Gegensatz zur wirtschaftlichen Außenwelt individuelle Einzelarbeit zu leisten oder die Fühlung mit der Industrie zu suchen, dann geht es auch hier wie bei Jorn und Bill um den Konflikt zwischen einer zweckdienlichen gegenüber einer freien Kunst.

Zwar behauptet Gropius in seiner Rede „Die Tragfähigkeit der Bauhaus-Idee“²⁷ vom Februar 1922 zunächst, die Lösung dieses Gegensatzes bestünde nicht in der Trennung, sondern in der Verbindung dieser beiden „Lebensformen“. Seine weiteren Ausführungen widmen sich dann aber ausschließlich der Frage nach der Einbindung einer „dienenden“ Kunst in den industriellen Fertigungsprozess. Bereits drei Monate später plädiert er für die dringende Notwendigkeit der Auftragsarbeit am Bauhaus, was sich als eine Bereitschaft zur Indienstnahme der Schule durch die Industrie interpretieren lässt.²⁸ Seine Empfehlung, das Bauhaus solle sich mit der „realen Welt“ auseinandersetzen, bedeutet nichts anderes als die Abkehr vom Zwecklosen, Freien und Spirituellen. Der Künstler wird damit, so wie bereits vor dem Ersten Weltkrieg im Deutschen Werkbund im Kreis um Hermann Muthesius gefordert, zum dienenden Formgeber einer standardisierten, industriellen Massenproduktion.

Doch woher rührt diese programmatische Wende am Bauhaus? Hatte Gropius nicht im Gründungsprogramm²⁹ der Schule von 1919 die mittelalterliche Bauhütte als Zukunftsmodell für die Ausbildung präsentiert? Statt einer Indienstnahme der Kunst durch die Industrie bedeutete dies doch ganz im Sinne Jorns die programmatische Forderung nach einer Rückwendung der Architekten, Maler und Bildhauer zum Handwerk mit dem großen Ziel, den Bau als Gesamtkunstwerk zu verwirklichen. Um diesen Wechsel nachzuvollziehen ist es wichtig, sich die historischen Ereignisse unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg vor Augen zu halten. Denn die Gründung der Schule ist nicht zuletzt auch vor dem Hintergrund

des Machtverlustes der deutschen Industrie zu verstehen, ausgelöst durch die Schrecken des ersten von Maschine und Technik bestimmten Krieges. Damals wandte sich auch der Werkbund zunächst von der Industrie ab und propagierte stattdessen die Zusammenführung von Kunst und Handwerk. Wie in der Diskussion um eine Synthese der Künste nach 1945 ist es auch hier die Kunst, die nach einer Katastrophe zur Rettung der Welt bemüht wird.

In der Folge sieht sich Gropius allerdings aufgrund finanzieller Schwierigkeiten mehr und mehr dazu gezwungen, von seinem ursprünglichen Konzept für das Bauhaus abzurücken und stattdessen die Verbindung zur Industrie zu suchen.³⁰ So wird das handwerklich-künstlerisch ausgerichtete Programm von 1919 schon bald in Richtung der Bedürfnisse industrieller Massenproduktion umformuliert.³¹ Im Meisterratsprotokoll vom Oktober 1922 schreibt Gropius schließlich: „Die Arbeitsweise am Bauhaus [gehe heute] in zwei Richtungen, die sogar in einem Menschen sich äußern. Das eine sei die romantische Arbeitsweise des gefühlsmäßigen Arbeitens und das Resultat seien Gegenstände, die vielleicht besonderes kostbar, sicher aber zeitraubend seien und mit den praktischen Anforderungen, die das heutige Leben stellt, nichts zu tun haben. Die andere Arbeitsweise wächst aus dem heutigen Leben und das Resultat ist eine für die Allgemeinheit gültige Form, ein nützlicher Gegenstand, der Rücksicht auf den Gebrauch in Hinsicht auf die Verwendbarkeit des Gegenstandes nimmt wie auf die rationellste Herstellungsweise.“³²

Gropius Unterscheidung in zwei Richtungen erinnert an Jorns Gegensatz des Apollinischen und des Dionysischen. Zwar betont der Bauhaus-Direktor, dass sich beide Richtungen in einem Menschen äußern könnten, er bekräftigt jedoch im selben Atemzug, das „Romantische“ würde den Bedingungen der Gegenwart nicht mehr entsprechen und gibt somit dem Rationalen eindeutig den Vorzug vor dem Emotionalen. In der Folge werden die freien Künstler des Bauhauses, deren pädagogisches Ziel weit entfernt von der Findung funktional-rationaler Formen in der Erziehung eines schöpferischen Menschen lag, zunehmend marginalisiert. Diese Entwicklung bewegt schließlich Itten dazu, 1923 das Bauhaus zu verlassen. Damit wird am Bauhaus eine neue Phase eingeläutet, in der nicht mehr die Erziehung des kreativen Menschen, sondern die Produktion neuer Massenindustrieezeugnisse im Mittelpunkt steht.³³ Als Ziele werden dabei die Typisierung, die Standardisierung und die Rationalisierung benannt. Diese Vorgaben bilden in den 1950er Jahren dann genau jene Grundlagen des Funktionalismus, auf die Max Bill die HfG Ulm gründen wird. In der Zuwendung zur Verwissenschaftlichung und Zweckerationalisierung auf Kosten der handwerklich-künstlerischen Lehre zeichnet sich also bereits am „alten“ Bauhaus der unüberbrückbare Dualismus zwischen Apollinischem und Dionysischem ab. Die Parallele im Streit von Bill und Jorn liegt auf der Hand.

2.3 Das „neue“ Bauhaus, eine kulturelle Internationale

Jorn hat den hohen Anspruch, das „neue“ Bauhaus müsse der Beginn einer neuen Kulturentwicklung sein und sieht im Ulmer Projekt lediglich eine konventionelle Schule für Architektur und Industrienorm-Gestaltung. Er selbst wolle das neue „Bauhaus“ stattdessen zu einem kulturell-künstlerischen Zentrum in ganz Europa, ja der gesamten Welt machen. Gegenüber Bill erklärt er deshalb entschlossen: „Sie verstehen nicht, warum ich dieser Diskussion mit ihnen soviel Bedeutung schenke. Wegen meiner Krankheit war ich einige Jahre aus der europäischen Kunstdiskussion ausgeschlossen, und jetzt sehe ich, dass die Künstler sich oft voneinander isolieren, bekämpfen, nur weil sie sich nicht verstehen. Was ihnen fehlt ist irgendein Zentrum, wo man gemeingültige Auffassungen ausprobieren könnte. Ein solches Zentrum könnte die Kunstentwicklung in Europa wenigstens 20 Jahre ekonomisieren. Wollen sie also mit uns zusammenarbeiten? Das heißt nicht, unsere Auffassung annehmen, im Gegenteil, aber das neue „Bauhaus“ als Brennpunkt aller neuen künstlerischen Ideen zu öffnen. Es würde ein historisches Ereignis in der künstlerischen Welt sein, viel größer vielleicht als die Resultate des ersten Bauhauses.“³⁴

Jorn will also keine praktischen Lehrprogramme erstellen, sondern einen konstruktiven Streit unter den Künstlern provozieren. Das „neue“ Bauhaus betrachtet er dabei als ein Experiment für eine künstlerische Internationale, um die Solidarisierung der europäischen Künstler im gemeinsamen Kampf für eine bessere Welt auf den Weg zu bringen. Die Waffe in diesem Gefecht ist das Bild. Gegenüber Bill droht er, er werde „ganz und gar rücksichtslos sein [...], wenn ich für eine Auffassung in der Kunst kämpfe, die ich von höchster Wahrheit, Aktualität und historischer Bedeutung finde. [...] Ich möchte alles geben darum, dass sie verstehen könnten, welche große Aufgabe sie auf sich genommen haben und welche Möglichkeiten ihnen gegeben sind. [...] und wenn sie es verfaulen lassen, werden sie sehr vieles auf ihrem Gewissen tragen müssen, denn diese Möglichkeit kommt für unsere Generation nicht wieder: nämlich an einer schon geschaffenen Tradition weiterarbeiten zu dürfen.“³⁵ Diese Aussage zeigt, welche große Bedeutung er dem „neuen“ Bauhaus beimisst und wie vehement er sich für dieses Projekt einsetzt.

2.4 Die Synthese als Leitmotiv

Wie in der Diskussion mit den skandinavischen Architekten fordert Jorn auch für das „neue“ Bauhaus die Zusammenarbeit von Künstler und Architekt als Arbeitsform und die Synthese als methodische Grundlage. In einem weiteren, wahrscheinlich nicht abgesandten Brief an Bill führt er diese Ideen als Grundlage für die zukünftige Entwicklung der Architektur auf und verrät gleichzeitig die geistigen Wurzeln seiner Vorstellungen: „Je vous dit que les perspectives essentielles pour l'évolution architecturale et par ce fait pratiquement pour

la peinture et la sculpture et l'art spaciale en générale n'est rien que les buts utopiques créés par Ruskin et Morris“.³⁶ In seiner Referenz an John Ruskin und William Morris betont er den sozialutopischen Charakter, den er mit seinem neuen Vorhaben verfolgt. Gleichzeitig bekräftigt er die Bedeutung von Kunst und Handwerk als Medien des subjektiv-menschlichen Ausdrucks am Bau.

Bills Geduld ist zu diesem Zeitpunkt bereits überstrapaziert. Und so schreibt er an Jorn, dass er keine Zeit für Dadaismus habe, sondern gewohnt sei, aufbauende Arbeit zu leisten. Jorn fühlt sich durch diese Bemerkung abermals herausgefordert, schließlich hat er Dada in seinen Schriften gerade erst als die tatsächliche Befreiung der Kunst und als ersten Schritt für die Gestaltung einer neuen, anderen Moderne definiert. Aufgebracht wirft er Bill folglich vor, er wolle mit seinem puristischen Calvinismus lediglich Adenauers katholische Restaurationsarbeit unterstützen. Dabei verkenne er aber die eigentliche Chance, die sich ihm mit der HfG Ulm biete. Statt das neue Bauhaus nach dem „analytischen Charakter der Zwischenkriegszeit“ zu konzipieren und es in verschiedene Sektoren aufzuteilen, plädiere er selbst für ein Vorgehen, das auf die wechselseitigen Beziehungen der Dinge untereinander reagiere. Abermals und nachdrücklich fordert er daher eine Arbeitsweise, die auf der Synthese aller künstlerischen Disziplinen beruht, da er darin die Perspektive für die zukünftige Entwicklung sieht.³⁷



Abb. 02 Briefkopf Bauhaus Imaginiste

2.5 Das Ende der Polemik

In einem Brief vom Dezember 1953 erklärt Jorn dem Ulmer Direktor im Namen aller experimentellen Maler den Krieg, indem er proklamiert: „Je vais faire une organisation internationale de recherches dans le domaine de la fiction et des images et la nommer: Bauhaus Imaginaire [...] J'ai écrit la même question aux autres artistes [...] pour lever un protestation vive contre l'oppression de l'art et la peinture libre par l'architecture abstraite et fonctionnaliste.“³⁸ Er kündigt außerdem eine geplante Zeitschrift an, die sich insbesondere mit einer Kritik an der funktionalistischen Architektur beschäftigen werde. Der Streit erreicht seinen Höhepunkt, als Bill den widerspenstigen Dänen im Antwortbrief davor warnt, den Namen des Bauhauses für seine Experimente zu missbrauchen. Schließlich sei dieser Name geschützt und dürfe ohne Bewilligung nicht verwendet werden.³⁹ Offensichtlich betrachtet Bill die HfG Ulm als die einzige legitimierte Nachfolge des „alten“ Bauhauses und sieht sich selbst durch Walter Gropius zur Verwaltung dieses Erbes bemächtigt.⁴⁰ Erbost über Jorns polemische, impertinente Art setzt Bill dem bereits vier Monate andauernden Briefkontakt ein Ende, indem er die ganze Angelegenheit mit folgender Bemerkung ad absurdum führt: „sich hochverehrender, sich selbst künstler nennender, herr jorn. die copie ihres briefes vom 12-2-54 habe ich an meine ulmer freunde gesandt. sie werden sich jetzt, während dem fasching bestimmt besonders darüber freuen – denn irren ist menschlich und narren sind eine nötige form von mensch sein. sie brauchen sich aber nicht mehr die mühe zu nehmen und nochmals zu schreiben, denn ihre auffassung stimmt nicht mit meiner überein, das werden sie mit ihrem größten hokuspokus nicht ändern können. Max Bill“⁴¹

Wie der Streit mit Bill offenbart, sieht sich Jorn sowohl auf künstlerischer, als auch auf politischer Ebene herausgefordert. Zum einen wirft er Bill vor, die sozialpolitische Bedeutung zu übersehen, die dem „neuen“ Bauhaus bei der Neugestaltung der Gesellschaft nach 1945 zukommen könnte. Zum anderen geht es ihm in der Bauhausfrage um die Definition der Stellung der Kunst in der industrialisierten Gesellschaft, ohne dass diese ihre Autonomie innerhalb einer vorgegebenen akademischen Ordnung oder in einer untergeordneten Funktionserfüllung aufgeben müsste. Weiter verteidigt Jorn die Freiheit des individuellen, subjektiven künstlerischen Ausdrucks und fordert, das Bild in seiner essentiellen Bedeutung für den Menschen anzuerkennen.

3. Das „Bauhaus Imaginiste“

3.1 Erste Schritte

Als Reaktion auf seine Auseinandersetzung mit Max Bill versucht Jorn nun, mit seinem eigenen „neuen“ Bauhaus eine internationale Plattform zu schaffen, in der Vertreter unterschiedlicher Disziplinen auf dem Gebiet der *Bildforschung* arbeiten. Im Januar 1954 – und damit noch bevor überhaupt ein genauer Ort, eventuelle Mitstreiter oder irgendwelche Aktionen der Bewegung feststehen –, fertigt er einen Briefkopf für das „Mouvement international pour un Bauhaus Imaginiste contre un bauhaus imaginaire“, der in solidem Erscheinungsbild gedruckt ist. (Abb. 02) Dem seiner Meinung nach reduktionistischen, fachidiotischen und analytischen Ansatz von Bill will Jorn hier mit einer synthetischen allumfassenden Arbeitsweise von Architekt und Künstler begegnen.



Abb. 03 Familie Jorn beim Zelten, 1954

Dabei betrachtet er insbesondere das Bild – und damit die Freie Kunst als eine Disziplin der Bildforschung – als entscheidenden Faktor für den Fortschritt von Mensch und Gesellschaft. Entsprechend fordert er, der Bildforschung die gleichen Mittel und Möglichkeiten zur Verfügung zu stellen wie der wissenschaftlichen Forschung.

Die Umsetzung seiner Ideen erweist sich allerdings als schwierig. Denn anders als Bill hat Jorn keinen institutionellen Rückhalt, zudem ist er selbst unbekannt und mittellos. Erschwerend kommt hinzu, dass er sich von der dänischen Peripherie in die ebenso abseitige schweizerische Provinz begeben hat und dadurch seine Verbindungen zur internationalen Künstlerszene abgebrochen sind. Von Villars-sur-Ollon aus sucht er daher zunächst Briefkontakt zu seinen Künstlerkollegen aus der CoBrA-Zeit und zu dem Mailänder Künstler und Rechtsanwalt Enrico Baj, um sie für die Teilnahme am *Bauhaus Imaginiste* zu gewinnen. Wie aus einem Brief an Enrico Baj hervorgeht, scheint er sich darüber im Klaren zu sein, dass er innerhalb einer Gruppe wesentlich effektiver für die Durchsetzung seiner Ziele kämpfen kann⁴². Deshalb bittet er seine ehemaligen CoBrA-Kollegen Pierre Alechinsky in Brüssel, Karel Appel in Paris, Karl Otto Götz in Frankfurt und Anders Österlin in Malmö zur tatkräftigen Unterstützung bei der Durchsetzung seiner Ideen.

Stärker noch als in seiner Auseinandersetzung mit Bill äußert Jorn nun auch Baj gegenüber seine grundlegende Kritik an der modernen Architektur, die sich für ihn lediglich einer totalen Rationalisierung der Welt andiene. Deshalb gelte es, das Zusammenspiel von Kunst und Architektur in der industrialisierten Gesellschaft jetzt zum zentralen Thema der ersten Nummer einer zu planenden internationalen Zeitschrift machen.⁴³ Wie folgende Zeilen aus einem Brief an Pierre Alechinsky zeigen, sieht sich Jorn immer mehr als wichtiger Akteur in einem Kampf zur Verteidigung der tatsächlichen Werte der Kunst: „Un architecte, Max Bill, compte de faire un nouveau «Bauhaus» sans peinture. C’est la nouvelle tendance des architectes abstraits constructivistes et fonctionnalistes de vouloir réduire la peinture à une couleur des formes d’architecture. Voilà notre lutte.“⁴⁴ Weiter unten im Brief erklärt er der puristischen Architektur den Krieg, da er in ihr die Ursache der Unterdrückung der Kunst sieht. Gegenüber Enrico Baj spricht Jorn zudem von der „Stationierung“ weiterer „Imaginistischer Bauhäuser“ in Mailand, Paris, Schweden und Belgien.⁴⁵ Nicht nur der Ton und die Ausdrucksweise, sondern auch Jorns Plan zur Verteilung der „Stützpunkte“ erinnern dabei ganz offensichtlich an Eroberungsstrategien einer politischen Internationale und erscheinen somit mehr als ein parteipolitisches Programm denn als die Richtlinien einer Ausbildungsstätte.



Abb. 04 Künstler bei der Arbeit in der Werkstatt Mazzotti, 1954

Abb. 05 Künstler im Hof der Werkstatt Mazzotti, 1954

3.2 Die Experimente

Um seinen Aktionsradius zu erweitern, zieht Jorn Enrico Bajs Rat folgend im April 1954 ins ligurische Albisola um. Die Küstenstadt ist berühmt durch ihre Jahrhunderte alte Keramiktradition und zu dieser Zeit ein beliebter Treffpunkt internationaler Künstler. Schon bald nach seiner Ankunft beschließt er, vor Ort ein internationales Künstlertreffen zu organisieren und setzt die ersten beiden Augustwochen des Jahres als Termin der Veranstaltung an. Auf diese Weise erhofft er sich, internationale Künstler für das *Bauhaus Imaginiste* gewinnen und seine Ideen und Vorstellungen in der Öffentlichkeit bekannt machen zu können. Es gelingt ihm dazu sogar, den Bürgermeister von Albisola und die ortsansässigen Künstler und Keramiker für seinen Plan zu begeistern, so dass die Werkstätten für keramische Experimente zur Verfügung stehen. Die Voraussetzungen sind simpel und primitiv, dennoch kann Jorn unter Mithilfe von Enrico Baj und Sergio Dangelo⁴⁶ eine beachtliche Anzahl internationaler Künstler in Albisola versammeln, die wichtige Gruppierungen der europäischen Nachkriegs-Avantgarde repräsentieren, darunter CoBrA, Spazialismo⁴⁷, Arte Nucleare⁴⁸ und den Surrealismus.⁴⁹ Die Mehrzahl der Geladenen ist ebenso mittellos wie Jorn und so wird in Zelten, in abbruchreifen Gebäuden und im Atelier von Lucio Fontana provisorisch logiert.⁵⁰ (Abb. 03)

Den Fotografien nach zu schließen, wird während der Veranstaltung in fröhlich ausgelassener Atmosphäre experimentiert. (Abb. 04, 05) Künstler wie Roberto Matta und Enrico Baj haben vormals noch nicht mit Keramik gearbeitet, Jorn, Appel und Corneille dagegen hatten bereits erste Erfahrungen mit diesem Material gemacht. Wie die Kunsthistorikerin Ursula Lehmann-Brockhaus in ihrer Beschreibung des Treffens zutreffend bemerkt, bietet „innerhalb der traditionellen bildnerischen Stoffe [...] die Keramik die vielfältigsten Gestaltungsmöglichkeiten – plastische und farbige wie auch graphische. [...] Für Jorns Idee vom künstlerischen Experimentieren gab es wohl kein geeigneteres Material als die Tonerde, einen gefügigen, geschmeidigen Stoff, der zu spontanen Bildern verführt und den Regungen der gestaltenden Hand unmittelbar nachgibt.“⁵¹ Wie zu erwarten, entstehen während des Treffens keine traditionellen Wandgestaltungen oder Gefäße, sondern bildhafte Reliefs jenseits jeglicher kunsthandwerklicher Norm und Tradition sowie expressive Gebilde, die Tieren, Geistern, Fratzen und Traumbildern gleichen. (Abb. 06, 07, 08, 09, 12, 13) Gebrauchsgegenstände wie Teller, Vasen und Schüsseln werden mitunter bis zur Unkenntlichkeit verziert und verformt. Sie werden damit zu Bildträgern, die Bildinhalte sind jedoch nicht von traditionellen Dekorationen oder Mustern, sondern frei bestimmt. (Abb. 10, 11) Und die Oberfläche dieser Gegenstände zeichnet sich nicht durch eine handwerksmäßig perfekte, glatte Bearbeitung, sondern durch eine betonte Rohheit aus, die die spezifischen Materialeigenschaften des Tons zu Tage bringt.

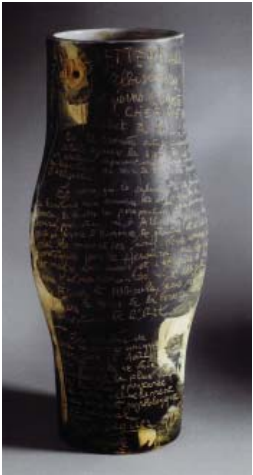








vorhergehende Seite links, Abb. 06 Freies Relief, 1954
Abb. 07 Ohne Titel. 1954
vorhergehende Seite rechts, Abb. 08 Ohne titel. 1954
Abb. 09 Ohne titel. 1954
linke Seite, Abb. 10 Teller, 1954
Abb. 11 Ohne Titel. 1954
rechte Seite, Abb. 12 Ohne titel. 1954
Abb. 13 Ohne titel. 1954



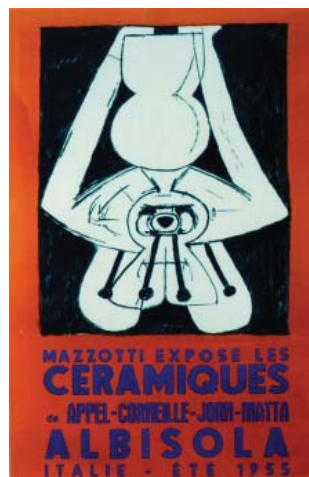
linke Seite, Abb. 14 Vase, 15. August, 1954
rechte Seite, Abb. 15 Keramikausstellung, 1955
Abb. 16 Plakat Keramikausstellung, 1955
Abb. 17 Experiment Kinder Keramik, 1955

Wie in einem wissenschaftlichen Labor experimentieren die Künstler Seite and Seite in der Werkstatt. Dabei versteht es Jorn von Beginn an, alles und alle in seinen Bann zu ziehen. Diese magisch aufgeladene Atmosphäre entspricht exakt seiner Vorstellung einer Verschmelzung von Kunst und Leben, wie er sie in primitiven Gesellschaften von Natur aus vorhanden glaubt. Die Erfahrungsberichte der Teilnehmer lesen sich entsprechend wie die Dokumentation einer gewaltsam-orgiastischen künstlerischen Performance. Der Keramikünstler und Werkstattbesitzer Tullio Mazzotti d'Albisola⁵² schreibt beispielsweise: „Garelli findet internationale Freunde, fantastische Barbaren der Keramik, die gleich ihm die Erde und Feuer bezwingen wollen! Fontana hatte den Ton bereits erdrosselt, zerquetscht und durchlöchert; Jorn benutzte ihn wie farbigen Schlamm; Appel prügelte den armen Ton windelweich, dass die Gebeine der verstorbenen Figurenformer und Töpfer erzitterten. Fabri brannte ihn im offenen Feuer [...]“.⁵³ Und Mazzottis Nichte Esa fasst die Atmosphäre mit der Aussage zusammen, das Treffen sei schlichtweg die Hölle gewesen.⁵⁴

Tatsächlich stellt Jorn mit dieser Veranstaltung nicht nur sämtliche künstlerischen und handwerklichen, sondern auch alle rezeptionstechnischen Gewohnheiten völlig auf den Kopf. Matta schildert retrospektiv, die Künstler hätten am Bahnhof von Albisola Alarm ausgelöst und die Züge zum Halten gebracht, indem sie ihre Keramiken auf den Eisenbahngleisen platziert hätten. In dieser Aktion ist ein Begriff von Kunst vorweggenommen, wie ihn die Situationistische Internationale Ende der 50er Jahre definieren und folglich für sich in Anspruch nehmen wird.

Neben der künstlerisch-praktischen Aktion hatte Jorn im Programm auch architektur- und kunsttheoretische Vorträge und Debatten angekündigt, die dann aber zum Bedauern der Teilnehmer nicht stattfinden.⁵⁵ Den Abschluss der Veranstaltung bildet stattdessen ein großes gemeinschaftliches Essen am 15. August 1954, dem Tag, an dem in Italien traditionellerweise das Volksfest „Ferragosto“ zu Ehren von Mariä Himmelfahrt mit einem großen Familienessen gefeiert wird. Eduard Jaguers Festrede wird in abgewandelter Form in eine Keramikvase eingeritzt und von allen Anwesenden unterzeichnet. (Abb. 14) Jaguer mahnt abschließend die Notwendigkeit an, zukünftige Treffen durch theoretische Vorträge und entsprechende Publikationen zu dokumentieren, um nicht - ähnlich wie CoBrA - im Stadium des reinen Experimentierens zu verharren, ohne die Erfahrungen und Ergebnisse zu reflektieren und zu verbreiten. Ein entsprechendes Echo auf den *Incontro internazionale della ceramica* in der Öffentlichkeit bleibt jedoch aus, daher ist Jorn im Nachhinein darum bemüht, die Ergebnisse bekannt zu machen.

Ein kleiner Schritt zur Verbreitung der Ideen des *Bauhaus Imaginiste* ist die Publikation der ersten Nummer des „Bolletino d'Informazioni del Movement International pour un Bauhaus Imaginiste“, einer zwölfseitigen Broschüre mit dem Hefttitel „Immagine e forma“⁵⁶, die Jorn gerade rechtzeitig zum Abschluss der Triennale am 30. Oktober 1954 in Mailand präsentieren kann. Sein gleichnamiger Beitrag bildet das inhaltliche Hauptgewicht⁵⁷ und wird später zum ersten Kapitel seines Buches „Plädoyer für die Form“.⁵⁸ Gleich im

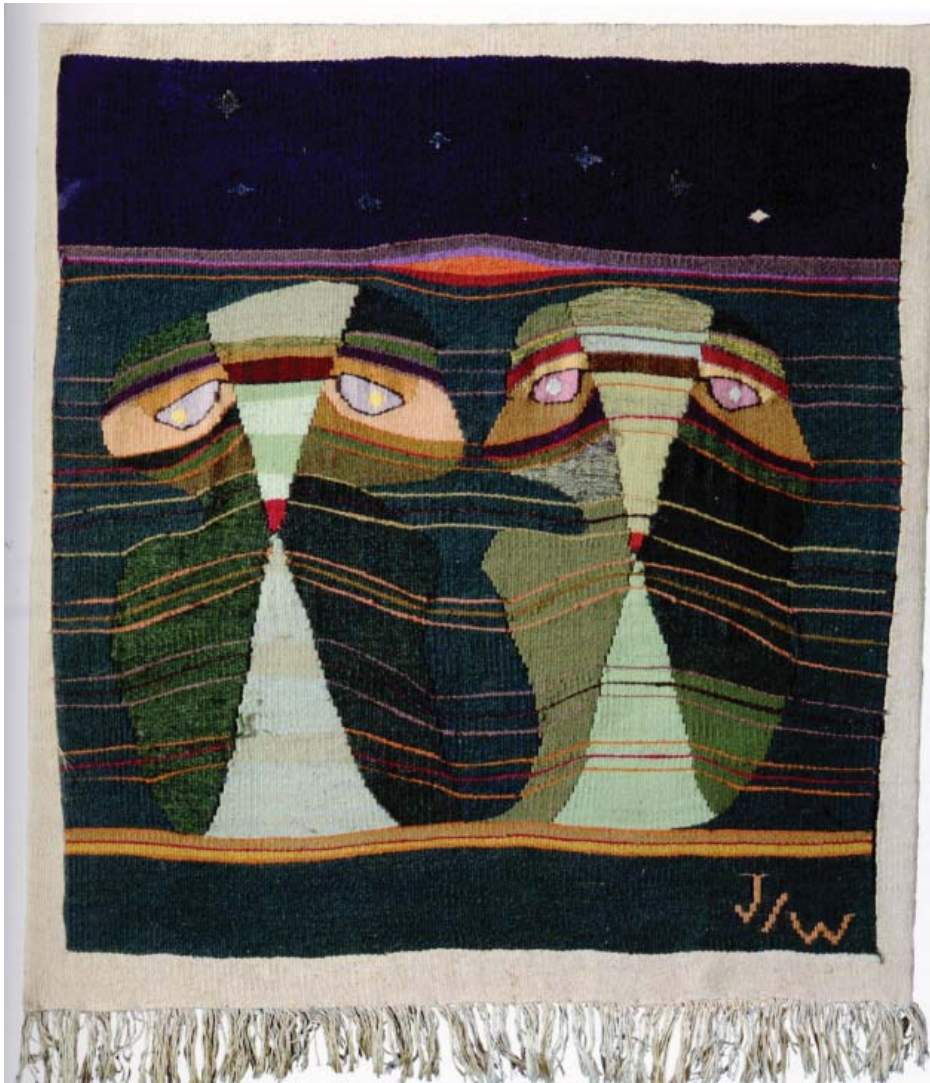


ersten Abschnitt „La peinture et la sculpture“ bringt Jorn hier den Kern seines Experiments mit dem *Bauhaus Imaginiste* auf den Punkt: „L’architecture est ‘un art pour former notre milieu ambiant’, peinture et sculpture sont ‘des arts qui créent les images’, mais les architectes devraient prendre conscience de ce que les images créées par l’homme sont nécessairement et avant tout imaginées. Pour cela la peinture précède toujours l’architecture.“⁵⁹ Die Architektur sieht er hier als die künstlerische Disziplin, die die Umgebung des Menschen vorgibt, während die Kunst damit beauftragt sei, die Bilder zu schaffen, die die Vorstellung des Menschen bestimmen.

Im Weiteren liest sich dieser zehnsseitige Text wie eine Zusammenfassung jener Gedanken zu Kunst und Architektur, die Jorn in der skandinavischen Fachpresse bereits in ausgebreiteter Form publiziert hat. Den Funktionalismus klagt er dabei an, die Kunst aus der Architektur vertrieben zu haben. Weiter führt er die Biologie als Strukturmodell von Kunst und Gesellschaft an und beschreibt den Menschen als Teil und nicht als Herrscher über die Natur. Der *idealen Form* stellt er daher die *dynamische Form* gegenüber. Der Beitrag schließt mit der Behauptung, die Bedeutung des Bauhauses läge insbesondere in seiner Betonung der künstlerischen Inspiration, die nun von ihm fortgesetzt werde.

In den folgenden Jahren kann Jorn keine weitere künstlerisch-praktische Aktion organisieren, die sich in Umfang und Bedeutung mit dem *Incontro internazionale della ceramica* messen könnte. 1955 werden lediglich die Arbeiten des Vorjahres in einer Freiluftausstellung bei Mazzotti gezeigt. (Abb. 15, 16) Jorn ist daher dazu gezwungen, die Experimente im Alleingang fortzusetzen.

So lässt er im Sommer 1955 eine Gruppe von Kindern, die meisten unter ihnen waren seine eigenen, weißes Tongeschirr bemalen.⁶⁰ (Abb. 17) Qualität und Ausbildung, so versucht er mit dem Experiment zu demonstrieren, hingen also nicht von der sachgemäßen Verwendung der Produktionstechnik ab, sondern könnten auch ohne großes Wissen erlangt werden. Er will so beweisen, dass nur die lebendige Imagination, die jeder Mensch - ob Kind oder Greis - besitzt, dazu nötig ist, um als Künstler tätig zu sein. Ähnlich wie beim *Incontro internazionale della ceramica* findet er jedoch auch hier kein Publikum, so dass die erhoffte Debatte ausbleibt.



Auch eine weitere gemeinschaftlich durchgeführte Aktion kann Jorn nur nachträglich in seiner eigenen Publikation „Plädoyer für die Form“ veröffentlichen. Es handelt sich hierbei um vier Handwebereien, darunter die Arbeiten „Le retour“, „L’oiseau dans la forêt“ und „Karlsvognen“, die er zusammen mit Pierre Wemaëre bereits in den Jahren 1946 und 1947 in Frankreich gefertigt hatte. (Abb. 18, 19) Die Erklärung, warum er er diese archaisch anmutenden Arbeiten nun fast zehn Jahre später in einem neuen Kontext präsentiert, liefert der Künstler selbst in seiner Schrift „Der Webstuhl... Spielzeug der Künstler“⁶¹ aus dem Jahr 1957: „[...] die Zwischenkriegszeit [scheint uns] durch die Bewunderung charakterisiert zu sein, die seither Künstler und Intellektuelle für zeitgenössische Maschinen und industrielle Techniken aufbringen: Anhänger des Futurismus, Fernand Léger, Le Corbusier – sie alle haben dieser neuen Form von Sein und Sehen gehuldigt, die dem Handwerk als künstlerischem und praktischem Produktionsmittel den Krieg erklärt. Doch der Mensch bleibt immer der lebende und belebende Mittelpunkt aller von ihm erfundenen Techniken: keine Maschine kann die Bedeutung der Hand, oder der primitivsten Werkzeuge, deren er sich bedient, wie Hammer, Schere oder Nadel vermindern, ohne gleichzeitig die Bedeutung des Menschen selber zu vermindern.“⁶²



rechte Seite Abb. 18 L'oiseau dans la foret, 1947
linke Seite Abb. 19 Karlsvognen, 1947

In einer Zeit, in der sich das Industriedesign in Europa etabliert und der Markt mit einer Unzahl billiger Massenprodukte überschwemmt wird, wendet sich Jorn hier bezeichnenderweise so traditionellen Techniken wie der Handweberei und der Keramik zu. Er will damit den Beweis liefern, dass das Handwerk auch in der Gegenwart noch als Ausdrucksmittel künstlerischen Schaffens dienen kann, da sich gerade hier der Ausdruck der menschlichen Hand sowie die Individualität, Subjektivität und die Unvollkommenheit des Schöpfers abzeichnen. Jorn stellt dabei die individuelle Handschrift im Material und die nachdrückliche Betonung des Stofflichen gegen die Anonymität des von der Maschine produzierten Designs. Zugleich betont er den emotionalen, dramatischen, sinnlichen Ausdruck im Material gegenüber der Ausdruckslosigkeit der funktionalistischen Architektur und liefert damit eine radikale Absage an herrschende Normen und Funktionsansprüche. Statt der Anonymität der standardisierten, industriellen Massenproduktion propagiert er das „Einzigartige“ einer prozessbetonten, handwerklichen Produktion. Nur dadurch ließe sich eine Zukunft verhindern, in der das menschliche Leben ein automatisches, graues, festgelegtes Leben sein werde, das gänzlich beschützt und ohne Hoffnung auf irgendein Ereignis oder Risiko sei, so Jorn⁶³. Diese Zeilen lesen sich erneut wie eine Vorwegnahme dessen, was Guy Debord genau zehn Jahre später in seinem Hauptwerk „La Société du Spectacle“⁶⁴ zum Ausdruck bringen wird, wenn er die Selbstherrschaft einer zu unverantwortlicher Souveränität gelangten Warenwirtschaft kritisiert.

3.3. Der Zusammenschluss mit dem „Laboratorio Sperimentale ad Alba“
Eine neue Wendung bekommt Jorns *Bauhaus Imaginiste*, als er im August 1955 in Albisola den Laienkünstler Pinot Gallizio kennenlernt. Gallizio ist ursprünglich als Chemiker ausgebildet, er führt in Alba eine Apotheke, engagiert sich in der dortigen Gemeindepolitik und interessiert sich außer für Botanik, Archäologie und Ethnologie auch für die Kunst. Zusammen mit dem jungen Turiner Philosophiestudenten Piero Simondo hat Gallizio seit 1953 stofflich-künstlerische Experimente mit Harzen, Kohle, Sand, Eierschalen und anderen Materialien durchgeführt. Abgesehen von der persönlichen Sympathie, die Gallizio und Jorn spontan füreinander empfinden, bietet die Bekanntschaft auch positive Impulse für die Kunst der beiden. Während Jorn dabei insbesondere von den „wissenschaftlichen“ Kenntnissen von Gallizio über die Stoffe und die Materie profitiert, übernimmt der künstlerisch autodidakte Gallizio andererseits Elemente von Jorns Bildsprache.⁶⁵ Im September 1955 erfolgt daraufhin der Zusammenschluss des *Bauhaus Imaginiste* mit Gallizios *Laboratorio Sperimentale ad Alba*⁶⁶ zum „Laboratoire d'expériences imaginistes du mouvement internationale pour un Bauhaus imaginiste.“



Pinot Gallizio und die Philosophiestudenten Elena Verrone und Pierro Simondo unterstützen Jorn nun sowohl beim praktischen Experimentieren in der Kunst als auch beim theoretischen Reflektieren. In dieser neuen Konstellation realisieren sich für Jorn drei wichtige Forderungen, für die er bislang beinahe im Alleingang kämpfen musste. Zum einen hat er in den beiden jungen Philosophiestudenten eine wichtige Unterstützung zur Fortsetzung der theoretischen Auseinandersetzung gefunden. Darüber hinaus kann er im chemischen Labor Gallizios seine Vorstellung einer Anwendung der wissenschaftlichen Methodik auf die Kunst im Experiment unter Beweis stellen. Abgesehen von diesen inhaltlichen Dimensionen hat Jorns „neues“ Bauhaus nun außerdem endlich eine operative Zentrale in Gallizios Haus und Labor in Alba gefunden.

Das gemeinsam verabredete Ziel ist es nun, mit weiteren künstlerisch-praktischen Aktionen an den *Incontro internazionale della ceramica* anzuknüpfen und gleichzeitig die publizistische Arbeit voranzutreiben. Parallel dazu verfasst Jorn im Alleingang seine kunstphilosophischen Betrachtungen, die er 1957 in seinem Buch „Plädoyer für die Form“⁶⁷ der Öffentlichkeit präsentiert. Auf die verschiedenen Ausstellungen, kleineren Aktionen und Publikationen des „Laboratoire d'expériences imaginistes du mouvement internationale pour un Bauhaus imaginiste“ will ich hier jedoch nicht weiter eingehen, da keine der Aktionen in Größe und Bedeutung dem *Incontro internazionale della ceramica* gleich kommt.⁶⁸ Stattdessen sollen im Folgenden die Rezeption der Keramiken sowie Jorns Beitrag im Kontext der X. Triennale in Mailand näher

beleuchtet werden. Jorns „Bauhaus-Experiment“ endet schließlich durch den Zusammenschluss des „Laboratoire d'expériences imaginistes du mouvement internationale pour un Bauhaus imaginiste“ und der Pariser „Internationale Letteriste“ zur „Internationale Situationiste“. Die Vereinigung erfolgte im Juli 1957 in dem kleinen Piemontesischen Städtchen Cosio d'Arroscia im Rahmen des „Primo Congresso Mondiale degli artisti liberi“ bei viel Wein und ausgelassener Atmosphäre. (Abb.20)

4. Die Rezeption

4.1 „Congresso Internazionale dell'Industrial Design“, X. Triennale Mailand, Oktober 1954

Um die Ergebnisse des *Incontro internazionale della ceramica* zu verbreiten und das *Bauhaus Imaginiste* in der Öffentlichkeit bekannt zu machen, vermittelt Lucio Fontana Jorn die Möglichkeit, einige Keramiken auf der X. Triennale in Mailand in einer kleinen Ausstellung zu präsentieren. (Abb. 21) Die Ausstellung wird nicht von Jorns selbst, sondern von Tullio Mazzotti d'Albisola und Joe Colombo zusammengestellt. Bereits im Vorfeld treten Meinungsverschiedenheiten bezüglich Objektauswahl, Arrangement und Kataloggestaltung auf, so dass Jorn noch vor der Eröffnung prophezeit, die Ausstellung würde dem *Bauhaus Imaginiste* eher schaden als nützen. Der Kongress bietet ihm jedoch andererseits die Gelegenheit, seine theoretischen Vorstellungen in einem Vortrag⁶⁹ einem breiten internationalen Publikum zu präsentieren. Nicht zuletzt die Tatsache, dass er auf der Rednerliste unmittelbar nach Max Bill geführt wird, spornt ihn an.⁷⁰



linke Seite, Abb. 20 Primo Congresso degli artisti liberi, Cosio d'Aroscio
 Abb. 21 Keramikausstellung X. Triennale Mailand, 1954
 rechte Seite Abb. 22 Türklinke, HfG Ulm
 Abb. 22 1954 Keramik von Jorn, 1955

Die X. Triennale ist die erste Triennale, die sich ausschließlich mit dem Industriedesign beschäftigt. Auf der hochkarätig besetzten Gästeliste finden sich Namen wie Giulio C. Argan, Gillo Dorfles, Konrad Wachsmann, Max Bill, Tomas Maldonado, Ernesto N. Rogers, Marco Zanuso, Agenore Fabri, Lucio Fontana, Jaques Viénot sowie Walter Gropius, der zwar nicht persönlich anwesend, jedoch als Ehrenpräsident aufgeführt ist. In der Eröffnungsrede steckt der Präsident der Veranstaltung Ivan Matteo Lombardo⁷¹ die Themenfelder „Industriedesign und Kultur“, „Industriedesign und Produktionsprozess“ sowie „Industriedesign und Gesellschaft“ ab. Begleitend wird der Kongress von einer Ausstellung unter dem Titel „Disegna Industriale“, bei der Möbel, Lampen und Hausrat gezeigt werden. Zielstellung dieser Ausstellung ist es, die Beziehungen von Funktion, Struktur, Herstellung und Markt innerhalb der Produktproduktion im Zusammenhang aufzuzeigen.

Bereits in der Eröffnungsrede benennt Lombardo das Kernproblem des aufkommenden Industriedesigns: „L'industrial design [...], o „Estetica del prodotto industriale“, come [...] suggerisce qualcuno, cui l'accezione limitava dell'espressione „forme dell'utile“ non appare completa e adatta, investe nel nostro tempo una zona di interessi culturali e artistici, produttivi ed economici assai vasta.“⁷² Nachdem die Industrialisierung vor gut einem Jahrhundert die Produktion revolutioniert habe, gelte es nun, die Kunst und die Kultur, die bis dato vom Produktionsprozess entbunden seien, wieder einzugliedern. Diese Erneuerungen und die damit einhergehende Veränderung des täglichen Lebens

hätten innerhalb der Gesellschaft eine profunde Verunsicherung mit sich gebracht, so Lombardo. Nicht wie Jorn in der Person des freien Künstlers, sondern im Industriedesigner glaubt Lombardo jedoch den Propheten und den Schöpfer einer neuen, harmonischen Gesellschaft gefunden zu haben. Zu den zentralen Themen der Veranstaltung gehörten daher die Rolle der Ästhetik im industriellen Fertigungsprozess und die Position des Künstlers bei diesen Umwälzungen.

4.2 Exkurs: *Gute Form* versus *Dynamische Form*

Mit dem hier folgenden Exkurs über die jeweiligen Formbegriffe von Bill und Jorn will ich den unüberbrückbaren Widerspruch beider Künstler hinsichtlich der Bedeutung von Kunst und Architektur für den Menschen und die Gesellschaft beschreiben. Obwohl beide sehr unterschiedlich in ihrer künstlerisch-weltanschaulichen Haltung sind, gibt es dennoch Parallelen zwischen Max Bill und Asger Jorn. Beide Künstler interessieren sich für Kandinsky und das Bauhaus und haben Verbindungen zu Le Corbusier. Bill selbst hat von 1927-1929 am Bauhaus in Dessau⁷³ studiert und war zu Beginn der 1950er Jahre, als Jorn Kontakt zu ihm suchte, bereits ein etablierter Künstler, Ausstellungsmacher, Autor und Mitglied verschiedener internationaler Vereinigungen.⁷⁴ Bill hat sich zu diesem Zeitpunkt bereits durch die Herausgabe von Kandinskys Schriften⁷⁵ und die deutschsprachige Edition von Le Corbusiers Gesamtwerk profiliert. Jorn dagegen ist Mitte der 1950er Jahre immer noch weitgehend unbekannt. Sowohl Bill als auch Jorn haben jedoch andererseits nach 1945 eine eigene Formtheorie zur Gestaltung einer besseren, neuen Welt entwickelt. (Abb. 22, 23)

Jorns Vorstellung einer *dynamischen Form*⁷⁶ basiert wie gesehen auf den emotionalen Bedürfnissen und der Wahrnehmung des Menschen, auf der ständigen Veränderung und Bewegung als Konstanten des modernen Lebens sowie auf seiner marxistisch-materialistischen Überzeugung. Max Bills Konzept der *guten Form*, das die Grundlage seiner Arbeit an der HfG Ulm bildet, steht dem diametral gegenüber. Er hat das Konzept erstmals 1948 in einem Vortrag vor dem Schweizerischen Werkbund präsentiert und dann in einer von ihm konzipierten und gestalteten Wanderausstellung, deren Exponate 1952 teilweise in Katalogform⁷⁷ veröffentlicht wurden, weiter verbreitet. In einer Welt der *guten Form* wird der Künstler durch den Gestalter ersetzt, der durch das Produktdesign den Zeitgeist ausdrücken und den allgemeinen Lebensstandard heben soll. Wie Bill in der Einführung des Ausstellungskataloges schreibt, wird dabei eine wechselseitige Bedingung zwischen einer moralisch „guten“ und einer ästhetisch „schönen“ Kategorie hergestellt. Der entscheidende Beweggrund, der zur guten Produktform führen soll, ist dabei moralischer und ästhetischer Art: „Wir sind dagegen, dass man etwas, das uns nicht gefällt, einem Ahnungslosen für sein ehrlich verdientes Geld verkauft und damit das ganze Kulturniveau senkt. Wir sind mit einem Zustand nicht einverstanden, der zu soviel Hässlichem führt. Wir wissen, dass solche Hässlichkeiten im Kleinen zu denen im Großen führen. Wir wissen, dass überall dort, wo etwas verdeckt werden muss, eine Verzierung [...] angebracht wird, sei dies nun beim Gebrauchsgegenstand, oder im Staat –, im Kleinen wie im Großen. Diese neue oder alte Art der Verzierung gefällt uns nicht, wir wollen sie nicht. Wir setzen ihr die Idee der guten Form

entgegen, vom kleinsten Gegenstand bis zur Stadt.“⁷⁸ In diesen Worten offenbart sich Bills Verständnis des Gestalters als einem in der Hierarchie höher stehenden Spezialisten, der dem ungebildeten Laien vorzugeben habe, was gut oder schlecht für ihn sei. In der Anspielung auf die Hässlichkeit im Kleinen wie im Großen offenbart sich dabei die Totalität seines Gestaltungswillens vom Gebrauchsgegenstand bis hin zu Architektur und Stadt.

Max Bill, seit 1930 Mitglied und in der Nachkriegszeit wichtiger Protagonist des Schweizer Werkbundes, gründet das Konzept der *guten Form* auf die Werkbund-Ideale. Folglich hat seine Formvorstellung neben der ästhetisch-moralischen vor allem auch eine ökonomisch-nationale Dimension. Wenn sich die Schweizer mit eigenen schönen Dingen umgeben, die Ausdruck eines hohen Lebensstandards wären, dann würden diese Dinge automatisch zu begehrten Exportgütern, so Bill. Wie der Publizist Peter Erni in seiner Kritik⁷⁹ der *Guten Form* aufzeigt, bringt Bill damit schweizerische Nationaltugenden wie Ordnung, Sparsamkeit, Sauberkeit, Disziplin, Zuverlässigkeit und Askese als absolute Determinanten in die Produktgestaltung ein und macht sie so zu einem Modell einer „besseren Welt“, zu einem kleinen Entwurf eines größeren Ganzen. Klar definierte Qualitätseigenschaften wie Einfachheit, Klarheit und Sauberkeit, allesamt charakteristisch für das Eigene und Schweizerische, würden somit benutzt, der Un-Kunst und dem Kitsch billiger ausländischer Massenprodukte den Kampf anzusagen, so Erni.

Jorn dagegen vertritt vor dem Hintergrund seiner marxistisch-materialistischen, lebensbejahenden Haltung eine völlig gegensätzliche Position. Den Textabschnitt „Form und Struktur“ in seinem Buch *Plädoyer für die Form*⁸⁰ hat er mit der Unterschrift „Eine Epoche ohne Hässlichkeit wäre eine Epoche ohne Fortschritt“ versehen, als Verweis auf das Potenzial des Hässlichen zur emotionalen Erhebung des Menschen. Die von Bill geknüpfte Verbindung des ästhetisch Schönen mit dem moralisch Guten bezeichnet er am Ende seines Essays als eine Einbahnstraße: „Eine autonome Ethik kann nicht einzig und allein aus dem Studium des Guten hervorgehen. Sie muss sich auf ein Studium des Gegensatzes böse-gut gründen. Die Hässlichkeit ist ein Übel, aber die überlegene Schönheit auch. Jede ästhetische Tätigkeit, d.h. jeder Versuch einer Erneuerung ist vom moralischen Standpunkt aus ein fortwährendes Sündigen. Wenn dieser spezifische Widerspruch der Moral nicht akzeptiert wird, wird es weder gut noch böse, sondern nur den neutralen Zustand geben.“⁸¹ Sein Fazit lautet also, dass es das Wahre und Schöne ohne das Falsche und Hässliche gar nicht erst gäbe.

Dem endgültig Guten und Wahren stellt der Däne das Veränderliche gegenüber. Wie im vorangehenden Kapitel in der Debatte über „Apollo oder Dionysos“ gezeigt, will Jorn die Loslösung der statischen Bindung von Form und Inhalt. Folglich führt sein Konzept der *dynamischen Form* die Faktoren *Zeit* und *Bewegung* sowie die menschliche Begierde als neue Komponenten ein. Denn für Jorn gibt es keine Form ohne Bewegung und keine Bewegung ohne Form. Und eben gerade in der Veränderung und Transformation, und nicht in einer

endgültigen Festlegung, manifestiert sich für ihn der menschliche Fortschritt. Form entstehe nicht aus Zweck oder Vorstellung, sondern aus der spontanen Reaktion des künstlerischen Geistes mit der Materie, so behauptet er. Demnach habe Form nicht nur eine funktionale, sondern auch noch eine Vielzahl anderer Motivationen, darunter psychologische oder sensuelle. Das „*dynamische*“ Formkonzept steht so im deutlichen Widerspruch zur Haltung der Funktionalisten und Rationalisten. Letztere beschuldigt er, ihre Formvorstellung auf irrtümlichen Voraussetzungen zu gründen, indem er sagt: „Die Rationalisten glauben, es seien die Zwecke, die die neuen Formen hervorbringen. Aber das trifft einzig und allein in einem gegebenen Rahmen zu. Die neuen Zwecke, die unser Leben revolutionieren, kommen überraschend und entstehen aufgrund von Formen, die nutzlos sind oder nur einen eingebildeten dekorativen Nutzen haben. Zwischen der Entstehung einer neuen Form und deren praktischer Anwendung können sehr lange Zeitspannen liegen. [...] Man kennt nie den endgültigen Verwendungszweck einer neuen Form.“⁸² Folglich ist die Entwicklung der Form für Jorn im Gegensatz zu Bill kein progressiv-linearer Prozess, der in der Findung einer wahren, guten Form endet, sondern ein Ausdruck von Gegenwärtigkeit, also eine Antwort auf die sich in ständiger Veränderung befindliche Realität, deren Zentrum der sinnlich wahrnehmende Mensch ist.

Der Vergleich beider Formkonzepte zeigt, dass Bill sich zu Beginn der 1950er Jahre noch immer mit den Protagonisten der Moderne und mit ihren Paradigmen solidarisiert – zu einer Zeit, in der seine eigene und die nachfolgende Generation längst damit begonnen haben, diese Vorbilder in Frage zu stellen. Reyner Banham nennt ihn deshalb einen „Advocat of a Bygone Era“⁸³, der mit seiner Arbeit die Tradition und die Ideale der Modernisten nicht nur verteidige, sondern fortzuschreiben versuche. Mit der Forderung nach Zweifel, Spiel, Imagination und Überfluss hinterfragt Jorn genau jene Parameter, die Bill so vehement verabsolutiert und proklamiert. Dabei steht er wie gesehen den Vertretern der europäischen Nachkriegs-Avantgarden am ICA in London, im Team 10 oder Künstlern wie Ettore Sottsass und Joe Colombo in Italien nahe und richtet seinen Blick damit – anders als Bill – in Richtung Zukunft.

4.3 Bild versus Maschine: Die Beiträge von Jorn und Bill auf der Triennale
Der Inhalt von Max Bills Rede auf der Triennale „Industrial Design nella società“ lässt sich in vier Hauptargumente untergliedern. Mit seiner ersten Forderung, „La funzione dell’artista non è di esprimere se stesso, ma di creare degli oggetti armoniosi al servizio dell’uomo“⁸⁴, wendet er sich kategorisch gegen die freie Kunst. Kunstschaffen sei keine Frage des Selbstausdrucks, sondern habe die Herstellung nützlicher Objekte zur Aufgabe. In der Verbindung von Kunst und industrieller Produktion sieht er zweitens die Grundidee des alten Bauhauses, die es nun durch die HfG Ulm aufzunehmen und fortzusetzen gelte. Position und Aufgabe des Künstlers in der Gesellschaft seien demnach klar bestimmt, stellt Bill drittens fest: „L’artista in quanto responsabile della cultura umana deve occuparsi

dei problemi della produzione in serie.“⁸⁵ Dem Künstler wird hier eine neue „Funktion“ innerhalb der Gesellschaft zugewiesen. Durch dessen Eingliederung in die lange Kette der am industriellen Produktionsprozess beteiligten Fachkräfte als „Kulturspezialist“ werde er aus seinem Elfenbeinturm befreit und ins richtige Leben zurückgeholt – seine Daseinsberechtigung sei damit neu definiert. Mit seiner vierten Forderung definiert Bill die Ästhetik nicht als eine freie, sondern als eine untergeordnete Kategorie: „La base della produzione è di raggiungere l’unità delle funzione, compresa le funzione estetiche di un’oggetto.“⁸⁶ Im Zentrum seiner Überlegungen steht der Mensch: „Lo scopo di ogni produzione deve essere di soddisfare i bisogni e le aspirazioni dell’uomo.“⁸⁷ Doch anders als der Däne, der für die Erfüllung der subjektiven menschlichen Bedürfnisse plädiert, definiert Bill das Wohl des Menschen vorrangig über die Produktproduktion: Würde jedes Objekt dem Nutzen des Menschen dienen, so würden alle Menschen eine Gemeinschaft schaffen, in der die Objekte als Bindeglieder in der Gesellschaft dienen, so Bill.

Im Gegensatz dazu präsentiert sich Asger Jorn gleich zu Beginn seiner Rede ironisch-polemisch als ein „falscher Künstler“ und übt damit offene Kritik an Bill, der zuvor vom „wahren Künstler“ gesprochen hat. Jorn versucht im Weiteren durch einen direkten Angriff auf Bills Position Widerspruch zu provozieren und eine Diskussion im Publikum zu entfachen. Er fordert dabei, die aktuelle Entwicklung von Kunst und Technik aus der Perspektive eines freien Künstlers neu zu definieren und stellt die These auf, es gäbe nicht nur eine einzige gültige Wahrheit. Stattdessen sei *Wahrheit* als ein Konstrukt zu verstehen, das

sich aus verschiedenen Wahrheiten zusammensetze, die sich jeweils reziprok zueinander verhielten und mitunter in einem paradoxen Verhältnis zueinander ständen. In dieser Erkenntnis manifestierte sich für Jorn eine neue Realität.⁸⁸ Diese neue Wahrheit stürze die traditionellen Konzepte der Logik, Geometrie und der klassischen Philosophie um und verändere die Weltanschauung und das menschliche Leben radikal, so behauptet er. Das „alte“ Bauhaus und das Wirken Le Corbusiers beschreibt Jorn als ebenso revolutionär, doch gründe beides fälschlicherweise auf der klassischen Philosophie und Logik.

Als Ausweg verlangt Jorn im weiteren Verlauf seiner Rede die radikale Erforschung des Neuen: „[...] tracer un programme simple, qui n'est qu'une perspective vers des recherches nouvelles, et non une doctrine ou une recette 'comment faire des images'.“⁸⁹ Dabei benennt er den Zweifel als neue Grundlage jeglicher Forschung, ob wissenschaftlich oder künstlerisch. Als Konsequenz dieser Forderung sei insbesondere auch die Schönheit keine endgültige, sondern eine wechselnde, dynamische Komponente. Und die Ästhetik eines Objektes beschreibt er entsprechend als das Vermögen, durch die äußere Form mit dem Betrachter zu kommunizieren: «[...] sa communication directe ou son effet immédiat sur nos sens, sans compter avec son utilité ou sa valeur structurelle. C'est son don d'attirer notre attention, d'éveiller notre curiosité et notre intelligence, de nous choquer et de nous surprendre, de créer un intérêt immédiat.»⁹⁰ Nach Jorn sind also nur solche Dinge wirklich schön, die unsere Aufmerksamkeit und unsere Neugierde wecken, die uns zum Staunen bringen. Es geht dementsprechend nicht um die Erfüllung bestimmter Funktionen und Zwecke, sondern um die Fähigkeit, zu verwundern,

aufzurütteln und zu schockieren. Den Funktionalisten unterstellt er dagegen, mit ihrer Serienproduktion von scheinbar idealen, endgültigen Objekten das Neue sukzessive verdrängen zu wollen, so dass die Objekte ihren ästhetischen Aspekt einbüßten und langweilig würden. Stattdessen sieht er den Künstler in der Verpflichtung, das veränderliche Neue und Schöne zu erforschen, und betont damit die Vormachtstellung der Ästhetik gegenüber allen anderen Kategorien.

Im Anschluss an seine Ausführungen bezieht sich Jorn direkt auf die vier Hauptargumente in Bills Vortrag. Dessen Forderung, der Künstler solle seine Arbeit nicht zur Selbstverwirklichung, sondern zur Kreation nützlicher Objekte verwenden, liege ein offensichtlicher Widerspruch zugrunde, so Jorn. Denn wie könne man ein Erziehungskonzept zur Befreiung der Persönlichkeit fordern und gleichzeitig deren Ausdruck entgegengewirken? Und wäre es tatsächlich die Aufgabe der Künstler, sich ausschließlich mit den Problemen der Serienproduktion zu beschäftigen, dann bedeute dies den Ausschluss all derjenigen vom Kunstbetrieb, die sich mit ihren Bedürfnissen und Sehnsüchten auseinandersetzen wollten. Dabei entwickle sich doch der Fortschritt gerade in der individuellen Begierde und nicht in der Erfüllung von Zweck und Funktion, so Jorn. Er schließt seine Kritik an Bill mit der agitatorischen Frage, wie dieser in Ulm ein neues Bauhaus habe gründen können, obwohl dessen Lehre doch ganz offensichtlich im absoluten Widerspruch zur historischen Idee des Bauhauses stünde?

4.4 Die Rezeption beider Beiträge auf der Triennale

Die Reaktion der Zuhörer auf die beiden Reden von Jorn und Bill fällt wie zu erwarten höchst unterschiedlich aus. Bill wurde neben dem Eröffnungsdredner Giulio C. Argan⁹¹ von Anfang an als Hauptfigur der Veranstaltung gehandelt.⁹² Seine eigene Prominenz und Autorität wusste er zudem mit selbstgefälligen Bemerkungen wie „lo, che lavoro da molti anni, teoreticamente e praticamente [...]“. Quando si assiste più volte a dei congressi simili [...]“⁹³ bzw. „[...] come noi facciamo nel nostro CIAM“⁹⁴ zu unterstreichen. So verwundert es kaum, dass Bills Behauptungen von den meisten Anwesenden, darunter die Protagonisten des reinen Funktionalismus wie Giulio C. Argan, Konrad Wachsmann oder Tomas Maldonado, volle Zustimmung erhalten. Sie alle plädieren für einen umfassenden, ja totalen Designbegriff, vom Kaffeelöffel bis zum Städtebau, der die Industrielle Produktion als Kulturproduktion begreift und die gesamte Formgestaltung unter der Prämisse der Funktionalität betrachtet.

Demgegenüber steht eine Gruppe um Enzo Paci, Walter D. Teague und Paolo Lejeune. Sie alle bestreiten zwar die Bedeutung der Funktion nicht, würden der Ästhetik in der Gestaltungsfindung aber eine eigenständige Rolle zuweisen und daher auch die Rolle von Kunst und Künstler in der Gesellschaft wie im Produktionsprozess anders definieren. Sie äußern dementsprechend keine Kritik, sondern ergänzen lediglich Bills Position. Walter D. Teague, Professor und Designer aus New York, verweist dabei insbesondere auf die affektiv-spirituelle Rolle, die Gebrauchsgegenstände für den Menschen haben könnten: „Vorrei manifestare il mio accordo con le speranze espresse questa mattina da Max Bill

[...]. Ma credo che qui, l'accordo finisca, perché gli oggetti che io definisco utili, non sono quelli che definisce utili Max Bill. Credo che l'utilità per i bisogni fisici, materiali, è soltanto un lato e che vi siano altri lati più importanti. Io trovo, per esempio cose belle in casa mia [...], che non sono pratiche [...], che hanno una utilità per lo spirito e, in un certo senso per il morale. „[...] una cosa che non appare bella non è bella anche se funziona bene.“⁹⁵

Ebenso gibt auch der Philosoph Enzo Paci zu bedenken, dass es neben der Funktion weitere bestimmende Größen im Gestaltungsprozess gebe.⁹⁶ Wie Jorn sieht auch Paci im Künstler den Erfinder und Erneuerer, denn nur er könne die „neuen“ Dinge ersinnen. Gleichzeitig betont aber auch Paci die Wichtigkeit der Form als Kommunikationsmittel. Den Industriedesigner betrachtet er dabei in Anlehnung an das historische Vorbild Michelangelo als eine Art „Allroundtalent“ und unterstreicht entsprechend die Wichtigkeit der Arbeit im Team und der pragmatischen Methode des „learning by doing“. Der Referent schließt mit einer impliziten Kritik an den Protagonisten der modernen Bewegung, Walter Gropius und Le Corbusier, und unterstreicht die Notwendigkeit einer Fortschreibung vorhandener Traditionen.

Paolo Lejeune, Direktor der Messe in Liège, fragt anschließend nach dem Konsumentenverhalten und bringt damit einen weiteren wichtigen Aspekt in die Diskussion ein: „Se l'apparenza del prodotto è soddisfacente, essa ha un potere di attrazione che spesso basta da sola a scatenare una specie di shock psicologico presso l'acquirente a convincerlo a fare l'acquisto.“⁹⁷

Wenn auch aus einer völlig anderen Motivation heraus, so betrachtet Lejeune das Neue ähnlich wie Jorn als eine Qualität, die sich in der Regel in der äußeren Erscheinung eines Objekts offenbare, und die eine wichtige Komponente sei, um das Käuferinteresse zu wecken: „Quest'ultimo ha un'idea piuttosto personale sull'oggetto che vuol comperare, e ha anche l'abitudine, in genere, di orientarsi verso oggetti conosciuti e sperimentati; però nello stesso tempo ha anche una certa curiosità verso il prodotto originale, verso il nuovo, e bisogna appunto convincerlo in questo senso.“⁹⁸

In der Betonung der affektiv-kommunikativen Komponente eines Produkts, der Darstellung des Künstlers als Erfinder sowie der Bedeutung der Ästhetik jenseits ihrer funktionalen Wirkung beziehen sich alle drei Redner indirekt auf Jorns Position. Dennoch kommt keiner von ihnen explizit auf Jorns Vortrag, seine Publikation oder die Ausstellung der Keramiken zurück. Ihre Äußerungen bleiben daher im Raum stehen und werden von den Protagonisten des Funktionalismus nicht erneut aufgegriffen oder diskutiert. Auch in diesem Kontext erweist sich die Position des Dänen in erster Linie als befremdend.

Gegen Ende der Veranstaltung wirft Lucio Fontana aus dem Publikum die berechtigte Frage auf, warum auf dieser Triennale, die sich einerseits als eine interdisziplinäre Veranstaltung präsentiere und die es sich andererseits zur Aufgabe gemacht habe, die Rolle von Kunst und Künstler im industriellen Produktionsprozess zu diskutieren, tatsächlich so gut wie keine Künstler geladen seien? In der Folge bezeichnet er den Kongress lediglich als eine Polemik des

Industriedesigns gegen die Freie Kunst und erklärt ihn für gescheitert. Dem schließt sich der Bildhauer Agenore Fabbri mit einem direkten Angriff auf Bill an, indem er behauptet, Bills eigene künstlerische Arbeit sowohl als Bildhauer als auch als Ausstellungsmacher würde gänzlich den von ihm präsentierten Vorstellungen widersprechen. Ironisch stellt er dabei auch die Frage auf, worin denn der Nutzen von Bills überaus ästhetischen Skulpturen bestünde?

Durch Fabbris Einwurf scheint sich einen Augenblick lang der von Jorn lang erhoffte Streit zu entzünden. Doch die beschwichtigenden Einwände des Diskussionsleiters Ernesto N. Rogers setzen der aufkeimenden Debatte ein schnelles Ende. In einer kurzen Stellungnahme versucht Bill lediglich noch, Jorn öffentlich lächerlich zu machen: „Per quanto concerne Asger Jorn, credo che se conoscesti la corrispondenza intercorsa tra lui e me, avreste da ridere parecchio.“⁹⁹ Zudem bekräftigt er, dass er selbst keinesfalls die Absicht habe, Meinungen zu unterdrücken, wie Jorn ihm vorwerfe. Und Fabbris Anschuldigungen schmettert er gelassen mit der Äußerung ab, er habe nichts gegen dessen Skulpturen einzuwenden, denke aber nur, dass sie auf dieser Triennale nicht am richtigen Platz seien. Letztlich muss Jorn also auch diese Veranstaltung als einen weiteren Fehlschlag verbuchen. Wie beim *Incontro internazionale della ceramica* erhält er auch hier keine nennenswerte Reaktion aus dem Publikum oder durch die Presse. Und ebenso wird Jorns Rede im Protokollband als einziger aller Beiträge nicht in voller Länge, sondern lediglich am Ende in einer knappen Zusammenfassung dokumentiert. Die Marginalisierung seiner Person setzt sich also auch in der Rezeption fort.¹⁰⁰

4.5 Am Anfang war das Bild

Jorns Malerei aus dem Jahr 1965, die hier zu Beginn des Kapitels dargestellt ist, zeigt im Zentrum eine sitzende Figur, die etwas im Arm hält. Daneben steht ein wenig abgerückt eine weitere Gestalt, am unteren Bildrand sind links drei stumme Gesichter, und rechts etwas verdeckt ein weiteres Geschöpf aufgereiht. Man kann das Bild als eine Krippenszene mit der Heiligen Familie im Zentrum lesen. Mutter Maria beugt sich dabei schützend über das Neugeborene, Vater Josef steht fragend an ihrer Seite und die Hirten mit den Tieren wachen am Rand. Jorn gibt der Arbeit den Titel „Am Anfang war das Bild“ und distanziert sich damit vom Prolog der Schöpfungsgeschichte des Johannes-Evangeliums, der traditionell am ersten Weihnachtstag gelesen wird und mit folgendem Vers beginnt: „Im Anfang war das Wort und das Wort war bei Gott, und das Wort war Gott. Im Anfang war es bei Gott. Alles ist durch das Wort geworden und ohne das Wort wurde nichts, was geworden ist.“¹⁰¹ Diese Zeilen offenbaren in der Menschwerdung des Wortes durch Jesu Christi Geburt die Rettung der Welt und die Erlösung des Menschen vom Sündenfall.

Neben dem Bildnis steht das von Jorn in seinen Texten wiederholt verwendete Zitat aus Goethes Faust „Am Anfang war die Tat.“ Mit dieser „Modifikation“ des biblischen Verses hatte Goethe eine ausschließlich auf Glauben und Erkenntnis ausgerichtete Theologie kristallisiert. Bei seiner Bibelübersetzung zaudert Faust daher zunächst und ringt nach einem geeigneten Ausdruck für das „Wort“, das er zuerst mit *Sinn*, dann mit *Kraft* schließlich mit *Tat* übersetzt. Damit stellt Goethe die menschliche Tat dem göttlichen Glauben gegenüber. Gleichzeitig wird

jedoch deutlich, dass die faustische Vergötterung der eigenen Tat ihn selbst, und mit ihm andere ins Verderben führt. Der Satz „Am Anfang war die Tat“ ist daher nicht nur als eine bloße Aufforderung zum Tun, sondern auch als eine Warnung vor den möglichen negativen Folgen des Handelns zu verstehen. Schließlich beginnt nicht nur jeder Fortschritt, sondern auch jedes Verbrechen mit der Tat.

Dem Wort und der Tat stellt Jorn in seinem „neuen“ Bauhaus das Bild gegenüber. Im Bild – franz. Image – und nur dort, könne der Mensch über das Bestehende hinausdenken, nur dort offenbare sich die Imagination als Schöpfungskraft, so Jorn. Die Imagination – die Produktion von Bildern – versteht er dabei als den Motor des Fortschritts, da sie sowohl der Kunst als auch der Wissenschaft vorausgehe. In „Plädoyer für die Form“¹⁰² beschuldigt er die Protagonisten der Moderne, statt an der Angleichung des Weltbildes an die menschlichen Interessen an einer zunehmend starrerem Festlegung des Bildes des Menschen selbst gearbeitet zu haben.¹⁰³ Um aber tatsächlich eine Veränderung der Welt herbeiführen zu wollen, gelte es nun, das Bild des Menschen von der Welt zu verändern. Diese Äußerung erklärt abermals, warum Jorn im Fall der Bauhausnachfolge so vehement für die Anerkennung des Bildes eintritt, d. h. für die Einbindung der freien Kunst als einer Disziplin des Imaginierens, also der *Bild(er)-forschung*. Mit dem Begriff der „Imagination“ im Titel seiner Bewegung will er sich dabei ganz bewusst vom bloß eingebilddeten, scheinbaren (imaginären) Bauhaus in Ulm abgrenzen und stattdessen die programmatische Absicht eines „Bild-Bauhauses“ kommunizieren, das demgegenüber schöpferisch-

einbildungsfähig geprägt ist.

Im Abschnitt „Über die Bedeutung der Intelligenz für das künstlerische Schaffen“ in „Plädoyer für die Form“¹⁰⁴ setzt sich Jorn mit dem Verhältnis von Wissenschaft und Kunst auseinander und konstatiert: „Die Imagination ist in unserem Jahrhundert auf die Anklagebank zitiert worden.“¹⁰⁵ Insbesondere sieht er die Imagination durch die Wissenschaft bedroht, durch deren maßgebende Kategorien wie Rationalität, Objektivität, Wahrscheinlichkeit und Verifizierbarkeit. Dem entgegen stellt Jorn das Unbekannte, das Neue, den Zufall und das Risiko. Nur hier sieht er schöpferisches Potenzial, nur hier könne sich die Imagination entzünden. Als adäquates Instrument zur Erforschung des Neuen, des Unbekannten und des Zufalls proklamiert er daher das Experiment, die entsprechende Arbeitsumgebung ist das Laboratorium. Hier gelte es die künstlerische Realität zu erforschen. Und die ergäbe sich nicht aus vorgefassten Ideen und Idealen, sondern ausschließlich aus der Begegnung des Menschen und aus der Struktur des verwendeten Materials im Kunstwerk.¹⁰⁶

1 Wenn Jorn von der HfG Ulm oder dem Bauhaus Imaginiste gegenüber dem Bauhaus von Weimar und Dessau spricht, dann unterscheidet er zwischen einem "neuen" und einem „alten“ Bauhaus. Ich habe mich dazu entschieden, diese Bezeichnungen zu übernehmen.

2 In der Folge als HfG Ulm abgekürzt.

3 Jorns Bewunderung für Kandinsky und das Bauhaus zeigt sich nicht zuletzt in der graphischen Gestaltung seines ersten großen theoretischen Werkes: *Helg und Hazard* (1952), einer umfassenden Kunsttheorie, die sich am Vorbild Kandinskys: „Über das Geistige in der Kunst“ (1926), orientiert. Ebenso wie Kandinsky stellt der Däne Holz- bzw. Linolschnitte als Vignetten sowie einzelne Aphorismen vor die verschiedenen Kapitel. Doch wo Kandinsky abstrakte Motive einsetzt, verwendet Jorn seine geheimnisvollen Figuren. Im Gegensatz zum berühmten Vorbild mitunter auch mehrfarbig.

4 Pierre Alechinsky, russisch-jüdisch-stämmiger belgischer Maler (geb. 1927), CoBRA-Mitglied.

5 Die von dem dänischen Künstler und ehemaligen Bauhausstudenten Bjerke-Petersen verfasste Schrift: "Symboler i abstrakt Kunst, Kopenhagen" (1937), lehnt sich inhaltlich an Kandinskys Theorie an und hatte großen Einfluss auf die Künstler der Høst-Gruppe.

6 Jorn in einem Brief an Alechinsky, Chésières, Jan. 1954, in: Asger Jorn: *Lettres à plus jeune*, L' Echoppe, Paris, 1998, S. 46.

7 Brief Jorn an Baj, empf. 14.11.1953, aus: *Baj Jorn, Lettres 1953-1961*, Musée d'art moderne de Saint-Etienne, 1989

8 Auch sein CoBRA-Kollege Constant äußert diesen ambitionierten Plan, wenn er sagt: „Unsere Kunst ist die Kunst einer Umbruchsperiode, gleichzeitig ist sie die Reaktion auf eine untergehende Welt und die Ankündigung einer neuen.“ In: Constant Nieuwenhuys, *Manifest* (in: *Reflex*, Nr. 1, 1948), zitiert nach: „CoBrA. Zwei Verläufe“, Katalog zur Ausstellung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München, 1989, S.45. Constant wird sich aber Ende der 1950er Jahre gänzlich von der Kunst abwenden und als „Architekt und Städtebauer“ mit seiner Stadtutopie *New Babylon* neue Perspektiven aufzeigen.

9 Enrico Baj (1924-2003), italienischer Rechtsanwalt, Maler, Kunstkritiker. Begründer des „Movimento Nucleare.“

10 Brief Jorn an Baj, November 1953, aus: *Baj Jorn, Lettres 1953-1961*, Musée d'art moderne de Saint-Etienne, 1989, o. Sa.

11 Max Bill (1908-1994), Schweizer Architekt, Künstler, Designer und Publizist.

12 Zu Beginn nennt Jorn sein „neues“ Bauhaus: „Mouvement international pour un Bauhaus Imaginiste contre un bauhaus imaginaire“, um es gegenüber Bills HfG Ulm abzugrenzen. Im Laufe der Jahre wechselt er die Bezeichnungen u.a. nach dem sprachlichen Kontext in dem er sich befindet, z.B. "Mouvement international pour un bauhaus imaginiste", „Movimento internazionale per una bauhaus immaginista“, „Bauhaus imaginiste“. Vereinfachend verwende ich in der Folge die Kurzbezeichnung "Bauhaus Imaginiste".

13 „Academie mediteranee europeene“ war als eine internationale interdisziplinäre künstlerische Ausbildungsstätte gedacht, die Fernand Léger, Hendricus Theodorus Wijdeveld, Erich Mendelsohn und Amedee Ozenfant in den 1930er Jahren, als Jorn bei Léger studierte, zu realisieren versuchten. Ein Grundstück an der französischen Mittelmeerküste in Cavalière war bereits gekauft und im Sommer 1933 wurde das Unternehmen in Paris als Gesellschaft mit zweitem Sitz in London offiziell und amtlich gegründet. Im Beirat waren nicht nur zahlreiche namhafte Künstler, Architekten, sondern auch Wissenschaftler wie Albert Einstein, der Dichter Paul Valéry oder die Komponisten Igor Strawinsky und Paul Hindemith u.a. vertreten. Vgl.: Ita Heinze-Greenberg: „Das Mittelmeer als Vater der internationalen Stilkunde zu überlassen, überlassen wir gerne den Schultzes aus Naumburg“. Das Projekt Mittelmeerakademie und die Emigration 1933“, in: Regina Stephan (Hrsg.): *Erich Mendelsohn: Architekt 1887-1953, Gebaute Welten, Arbeiten für Europa, Palästina und Amerika*, Verlag Gerd Hatje, Ostfildern, 1998, S. 217.

14 Inge Aicher-Scholl war die Schwester von Hans (1918-1943) und Sophie (1921-1943) Scholl. Die beiden waren Mitglieder der Weißen Rose, einer Gruppe studentischer Widerstandskämpfer in München zur Zeit des Nationalsozialismus und wurden im Februar 1943 bei einer Flugblattaktion in der Münchner Universität verhaftet und wenige Tage später ermordet.

15 Wie der Historiker Paul Betts schreibt, so glaubten „die Westdeutschen [...] und] auch die Amerikaner, dass die Rückkehr des Bauhauses in die Bundesrepublik einen bedeutsamen Schritt hin zu einer gewünschten kulturellen Neuorientierung darstelle.“ Damit wurde die HfG

Ulm von den Amerikanern direkt in die Ideologie des Kalten Krieges eingespannt. Vgl. Paul Betts: „Die Bauhaus-Legende. Amerikanisch-Deutsches Joint-Venture des Kalten Krieges“, in: Lüdtke, Alf, u.a. (Hrsg.): *Amerikanierung: Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1996, S. 278.

16 Das Lehrprogramm basierte auf einem festen Lehrplan, der sich strukturell und inhaltlich am Vorbild des Bauhauses und dabei insbesondere an dessen Lehre im Vorkurs orientierte.

17 Walter Gropius: *Dynamische Traditionen in der Architektur*. Zur Eröffnung der neuen Gebäude der "Hochschule für Gestaltung" in Ulm, Sept. 55, in: *Perspektiven*. – FFM 5 (1956) 15, S. 100 f.

18 Ibid.

19 Erste öffentliche Präsentation der Hochschule für Gestaltung, 1952; Max Bill: *Bauhaus-Chronik - Vom Bauhaus in Weimar zur Hochschule für Gestaltung in Ulm*. In: *Deutsche Universitätszeitung*, 17.Jg., Nr. 23/24, 22.Dez. 1952, S. 14/15; zitiert nach Hans Frei: *Konkrete Architektur*, Verlag Lars Müller, Baden, 1991, S.276.

20 Anders als im Weimarer Bauhaus sind im Ulmer Lehrplan die Fächer Malerei und Bildhauerei als solche nicht mehr vertreten. Die Ästhetik wird also nicht mehr als autonome Disziplin im Rahmen der Produktentwicklung betrachtet.

21 Otl Aicher (1922-1991), Grafiker, Ehemann von Inge Scholl, Mitbegründer der HfG Ulm und Dozent für visuelle Kommunikation.

22 Otl Aicher: "Bauhaus und Ulm", in: Herbert Lindinger: *Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände*, Wilhelm Ernst & Sohn, Berlin, 1987, S. 125.

23 In den folgenden Zitaten aus dem Briefwechsel ist die Formatierung sowie die fehlerhafte Orthographie nicht verändert oder korrigiert.

24 Brief von Bill an Jorn, 14.01.1954, liegt als Abschrift im Silkeborger Archiv.

25 Brief Jorn an Baj, empf. 14.11.1953, aus: *Baj Jorn, Lettres 1953-1961*, Musée d'art moderne de Saint-Etienne, 1989.

26 Pamela Axmann: „Das imaginäre und das imaginistische Bauhaus. Asger Jorns bildnerische Alternative“, in: Otto van de Loo (Hrsg.): *Bild und Reflexion, Aspekte einer Sammlung*, Band II, Galerie van de Loo, München, 1992, S.84.

27 Walter Gropius (3.2.22): "Die Tragfähigkeit der Bauhaus-Idee", in: Wingler: *Das Bauhaus*, Verlag Gebr. Rasch&Co, Wiesbaden, 1962, S. 62 f.

28 „Das Bauhaus in seiner jetzigen Form steht und fällt mit der Bejahung oder Verneinung der Auftragsnotwendigkeit. Ich würde es für einen Fehler ansehen, wenn sich das Bauhaus nicht mit der realen Welt auseinandersetzt und sich als isoliertes Gebilde betrachtete. Das ist der Grundfehler der bisherigen Kunstschulen [...]“ Aus: Walter Gropius (9.12.21): "Die Notwendigkeit der Auftragsarbeit für das Bauhaus", in: Wingler: *Das Bauhaus*, Verlag Gebr. Rasch&Co, Wiesbaden, 1962, S. 61.

29 Walter Gropius: *Programm des Staatlichen Bauhaus in Weimar*, April 1919, in: Wingler: *Das Bauhaus*, Verlag Gebr. Rasch&Co, Wiesbaden, 1962, S. 39 f.

30 vgl. Sitzung des Meisterrates am 11.12.22, in: *Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919-1925*, Verlag Herman Böhlhaus Nachfolger, Weimar, 2001, S. 279.

31 Diese Maxime verfolgt Gropius dann nicht nur programmatisch, sondern versteht sie auch in der Lehre praktisch umzusetzen. Ein Blick ins Protokoll der Meisterratssitzung vom 3. Okt. 1922 zeigt, dass Gropius den theoretischen Unterricht künftig dafür auf einen Wochentag beschränken wollte, um sich so intensiver der produktiven Arbeit für die kommende Ausstellung widmen zu können, die die Erzeugnisse der Bauhausarbeit in der Öffentlichkeit präsentieren sollte.

32 Vgl. Sitzung des Meisterrates am 3.10.22, in: *Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919-1925*, Verlag Herman Böhlhaus Nachfolger, Weimar, 2001, S. 239.

33 Gropius verfolgte daher zum Beispiel die Absicht, die beiden Meisterstellen, die nach Ittens Abgang vakant waren, nicht wieder durch Maler, sondern durch Wissenschaftler zu besetzen, die Grundlagen in Mathematik, Physik und Chemie lehren würden. Vgl. dazu die Sitzung des Meisterrates am 5.2.23, in: *Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919-1925*, Verlag Herman Böhlhaus

Nachfolger, Weimar, 2001, S. 291.

34 Brief von Jorn an Bill vom 12.2.1954, liegt in der Abschrift im Archiv in Silkeberg.

35 Ibid.

36 Entwurf eines Briefs von Jorn an Bill aus dem Archiv Silkeberg, undatiert, wahrscheinlich nicht abgesandt.

37 Brief von Jorn an Bill vom 12.2.54, liegt als Abschrift im Silkeborger Archiv.

38 Brief von Bill an Jorn, Dezember 1953, liegt als Abschrift im Silkeborger Archiv.

39 Ibid.

40 Dies gibt er auch in seiner Rede zur ersten öffentlichen Präsentation der HfG Ulm unmissverständlich zu verstehen, indem er sagt:

„Die Idee, die Walter Gropius im Bauhaus verwirklicht hat, ist noch heute lebendig. [...] Verschiedentlich wurde seither versucht, Bauhaus-ähnliche Institutionen zu gründen. Doch ohne überzeugendes Resultat. Die Fehler aller dieser Versuche liegen darin, dass aus dem Ganzen der Bauhaus-Idee einzelne Teile herausgebrochen werden, die für sich allein wohl eine pädagogische Weiterentwicklung sein könnten, die jedoch niemals das ersetzen können, was am Bauhaus wesentlich war. [...] Die Hochschule für Gestaltung in Ulm betrachtet sich als die wirkliche Fortsetzung des Bauhauses.“ Vgl.: Erste öffentliche Präsentation der Hochschule für Gestaltung, 1952; Max Bill: Bauhaus-Chronik.- Vom Bauhaus in Weimar zur Hochschule für Gestaltung in Ulm, in: Deutsche Universitätszeitung, 17.Jg., Nr. 23/24, 22.Dez. 1952, S. 14/15; zitiert nach Hans Frei: Konkrete Architektur, Verlag Lars Müller, Baden, 1991, S.278, f.

41 Brief von Bill an Jorn vom 18.2.54, Archiv Silkeberg

42 „Je veut dire que 5 peintres qui travaillent chacun à part ne possède pas les mêmes forces qu'un groupe de 5 peintres qui travaillent ensemble, les derniers représentent un mouvement [...]“. Vgl. Brief Jorn an Baj, empf. 14.11.1953, aus: Baj Jorn, Lettres 1953-1961, Musée d'art moderne de Saint-Etienne, 1989, o. S. A.

43 Jorn: „Naturellement nous commençons avec un nr. de titre au sujet de la relation entre peinture et architecture.“ Brief Jorn an Baj, undatiert, empf. Ende 53, aus: Baj Jorn, Lettres 1953-1961, Musée d'art moderne de Saint-Etienne, 1989. Um die Idee einer Publikation weiterzutreiben, wendet sich Jorn an Claude Serbanne und René Renne in Marseille, die zwischen 1945 und 1949 die avantgardistische Kunstzeitschrift „Les cahiers du Sud“ publiziert hatten. Durch das Interesse der beiden Verleger an dänischer Kunst und Literatur hatte sich seinerzeit eine Verbindung zu Jorn und dessen Bruder, den Dichter Jörgen Nash, ergeben. Beide signalisieren Jorn ihre Unterstützung, so dass Jorn sie als Organisatoren auf dem Briefkopf benennt. Serbanne will Jorn in erster Linie bei der Veröffentlichung seiner Ideen unterstützen und damit den Plan eines gemeinsamen Buches aus den Jahren 1947/48 wieder aufnehmen. Als mögliche Themen werden dabei Plastik, Kinderkunst und prähistorische Symbolik, aber auch eine Veröffentlichung des Briefwechsels zwischen Jorn und Bill diskutiert. Umgesetzt werden die Planungen jedoch nicht.

44 Brief Jorn an Alechinsky, Oct. 1953, aus: Asger Jorn: Lettres à plus jeune, L' Echoppe, Paris, 1998, S. 43

45 Brief Jorn an Baj, März 1954, aus: Baj Jorn, Lettres 1953-1961, Musée d'art moderne de Saint-Etienne, 1989

46 Sergio Dangelo (geb. 1932), norditalienischer Maler.

47 "Movimento Spaziale", italienische Nachkriegsavantgarde, 1947 gegründet. Mitglieder waren u.a. Alberto Viani, Giorgio Kaiserlian oder Beniamino Joppolo.

48 "Movimento d'Arte Nucleare", italienische Nachkriegsavantgarde, die größtenteils aus dem "Movimento Spaziale" hervorging. Die Bewegung wurde von Sergio Dangelo und Gianni Bertini, 1951 gegründet. Mitglieder waren u.a. Gianni Bertini, Mario Colluci.

49 Unter den Gästen aus Frankreich, den Niederlanden, Belgien, Schweden waren u.a. der Dichter Théodore Koenig, der Maler und Poet Roland Giguère, Yves Dendal, Edouard Jaguer, Enrico Baj, Karel Appel und Guillaume Corneille. Aus Albisola selbst kamen Tullio d'Albisola, Agenore Fabri, Aligi Sassu, Lucio Fontana, Emilio Scanavino und Franco Garelli.

50 Es gibt leider keine schriftliche Chronik des Treffens, die beispielsweise alle Teilnehmer aufzählen oder die Aktivitäten dokumentieren würde. Eine detailliertere Darstellung aller Teilnehmer liefert Ursula Lehmann Brockhaus: Asger Jorn in Italien, Katalog zur Ausstellung im

Silkeberg Kunstmuseum, Museum Villa Stuck, München und Kunsthalle Emden, Silkeberg Kunstmuseum Verlag, Sikeberg, 2007, S. 25 ff. 51 Ibid, S. 30.

52 Tullio Mazzotti, genannt Tullio d'Albisola, bzw. Tullio Mazzotti d'Albisola (1899-1971), futuristischer Keramikünstler und Besitzer der Keramikwerkstatt Mazzotti in Albisola.

53 Tullio Mazotti (1966), zitiert in der deutschen Übersetzung in: Ursula Lehmann-Brockhaus: Asger Jorn in Italien, Katalog zur Ausstellung im Silkeberg Kunstmuseum, Museum Villa Stuck, München und Kunsthalle Emden, Silkeberg Kunstmuseum Verlag, Sikeberg, 2007, S. 31.

54 Ursula Lehmann-Brockhaus: Asger Jorn in Italien, Katalog zur Ausstellung im Silkeberg Kunstmuseum, Museum Villa Stuck, München und Kunsthalle Emden, Silkeberg Kunstmuseum Verlag, Sikeberg, 2007, S. 30.

55 Ursula Lehmann-Brockhaus: "Incontro internazionale della ceramica", Albisola, Sommer 1954", in: Silkeberg Kunstmuseum: Asger Jorn Keramik, Silkeberg, 1991, S. 98 f.

56 Enrico Baj war der Redakteur des Blattes. Wenig später wurde das Blatt nochmals unter dem Titel der Broschüre dann zu Eristica, „Bolletino ... Nr 1.“ publiziert, der Inhalt blieb identisch. Eristica bedeutet im Deutschen die „Streitdebatte.“

57 Die Broschüre beinhaltet außerdem zwei Textseiten unter dem Titel: „L'Esperienza del 1954“ sowie die Abschrift eines Briefes von Jorn an Baj, aus Albisola vom 24.Okt. 1954.

58 Pour la forme, (1958). Ich beziehe mich hier auf das französische Original, da die deutsche Übersetzung Abweichungen in der Folge der Abschnitte gegenüber dem Original aufweist.

59 Ibid, S. 11.

60 Martha Nieuwenhuys, Jorns Stieftochter, hat mir dazu in einem persönlichen Gespräch verraten, dass in der Tat weniger sie als Kinder, sondern vielmehr Jorn selbst diese Keramiken fertigte.

61 Asger Jorn: La tapisserie française à travers les âges, Dijon, 1957, zit. in der dt. Übers. im Katalog zur Ausstellung: Asger Jorn in Silkeberg – Die Sammlung eines Künstlers, Kunsthalle Bern, 1981.

62 Asger Jorn: "La tapisserie française à travers les ages, Dijon, 1957, in der deutschen Übersetzung in: Asger Jorn in Silkeberg, die Sammlung eines Künstlers, Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Bern, 1981, S. 39.

63 Ibid, S. 40.

64 Guy Debord: La Société du Spectacle, Editions Buchet Chastel, Paris, 1967.

65 Vgl. Giorgiana Bertolino: „Dalle prime <esperienze> al Laboratorio, 1954-1957“, in: Maria Terese Roberto: Pinot Gallizio. Catalogo generale delle opere 1953-1964, Mazzotta, Milano, 2001, S. 63 f.

66 Gallizio lernt Anfang der 1950er Jahre den jungen mittellosen Studenten der Kunst und der Philosophie Pierro Simondo kennen, als dieser in Alba einen Vortrag zum Thema Deutscher Expressionismus in Theater und Malerei hält. Gallizio bietet Simono ein Kellerloch in seinem Haus für dessen künstlerische Experimente an, woraus sich im Laufe der Zeit das Laboratorio Sperimentale ad Alba entwickelt. Vgl. Selima Niggel: Pinot Gallizio. Malerei am laufenden Band, Edition Nautilus, Hamburg, 2007. S. 9ff.

67 Pour la forme, (1958)

68 Eine ausführliche Darstellung dieser Ereignisse findet man bei Roberto Ohrt: Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst, Edition Nautilus, 1997, S. 169ff.

69 Jorns Rede ist im Protokollband nicht dokumentiert, er veröffentlicht diese jedoch in ausgearbeiteter Form unter dem Titel: "Contre le fonctionnalisme", 1958 in Pour la forme und in "Internationle Situationiste."

70 Dieser Vortrag war eine Antwort auf Max Bill, der direkt vor Jorn eine Rede zum Thema: "Industrial Design nella società" gehalten hat.

71 Ivan Matteo Lombardo (1902-1980), italienischer Politiker der sozialistischen Partei.

72 Ivan Matteo Lombardo in der Eröffnungsrede zur X. Triennale, aus: Biblioteca di Architettura Skira (ed.): La memoria e il futuro, I Congresso Internazionale dell'Industrial Design, Triennale di Milano, 1954, Skira editore, Milano, 2001, S. 13

73 Bill besuchte am Bauhaus nicht nur den theoretischen Unterricht der Bauhaus-Meister Josef Albers, Lazlo Mohogly-Nagy, Oskar Schlemmer, Wassily Kandinsky und Paul Klee, sondern auch die freie Malklasse der beiden letzteren.

7416 Max Bill war Mitglied des Schweizer Werkbundes, Mitglied von CIAM, d.h. "Congrès Internationaux d'Architecture Moderne" (die Vereinigung bestand von 1928-1959), und Mitglied von UAM, d.h. "Union des artistes modernes" (die Vereinigung bestand von 1929-1959, Mitglieder waren u.a. Charlotte Perriand, Robert Mallet-Stevens, Jean Prouvé).

75 Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, 1926; Von Punkt, Linie zu Fläche (1911/1912)

76 Die Grundlagen dieses Konzeptes sind in den Publikationen in der skandinavischen Fachpresse in der späten 1930er Jahre bis in die frühen 1950er Jahre gelegt, die internationale Präsentation dieser Idee erfolgt in beiden Bulletins von Bauhaus Imaginiste und ausgebreitet als Buchform im Jahr 1958 durch die Publikation von Pour la forme.

77 Nach dem Vorbild Le Corbusiers in „Vers une architecture“ stellt er im Katalog in dem Kapitel „Form und Kunst“ Bildpaare moderner Kunstobjekte und Autos nebeneinander und will damit die Fortschrittlichkeit und Zeitgeistigkeit der Beziehung konkreter Kunstwerke zum Alltag in einer technisierten industrialisierten Gesellschaft aufzeigen.

78 Max Bill: Die gute Form, Verlag Buchdruckerei Winterthur AG, Winterthur, 1957, S. 6

79 Peter Erni: Die gute Form, Verlag Lars Müller, Baden, 1983, S. 89.

80 Pour la forme (1958).

81 Plädoyer für die Form: (1990): S. 57.

82 Ibid, S. 55.

83 Mary Banham, u.a. (Hrsg.): A Critic Writes. Essays by Reyner Banham, University of California Press, Berkely, 1996, S.77.

84 Biblioteca di Architettura Skira (ed.): La memoria e il futuro, I Congresso Internazionale dell'Industrial Design, Triennale Milano, 1954, Skira editore, Milano, 2001, S. 66, f.

85 Ibid, S. 66, f.

86 Ibid.

87 Ibid.

88 „Je prétends seulement que la vérité, ici comme ailleurs, n'est pas unique; qu'elle est composée de plusieurs vérités réciproquement contradictoires. Ceci es la nouvelle la nouvelle conception de la réalité;“ in: Asger Jorn: Pour la forme, (1958): S. 25. Ich beziehe mich hier auf des französische Orginal ,weil die deutsche Übersetzung vom Orginal abweicht.

89 Asger Jorn: Pour la forme, (1958): S. 26.

90 Ibid.

91 Giulio C. Argan (1909-1992), italienischer Architekturhistoriker und Bauhausspezialist.

92 Bereits 1947 hat er sich als Promotor der Ausstellung „L'arte concreta“ in Mailand profiliert und in den Jahren 1936 und 1951 mit seinem Entwurf für den Schweizer Pavillon auf der Triennale di Milano den Grand Prix gewonnen.

93 Biblioteca di Architettura Skira (ed.): La memoria e il futuro, I Congresso Internazionale dell'Industrial Design, Triennale Milano, 1954, Skira editore, Milano, 2001, S. 65

94 Ibid. S. 99.

95 Ibid, S. 87.

96 Enzo Paci: „L'importanza di una nuova forma, di una nuova comunicazione, di un nuovo linguaggio, l'importanza del fatto che a un certo momento un oggetto che è in uso per l'uomo e che è prodotto industrialmente ha una relazione con gli altri oggetti che la società ancora non riesce a realizzare, ma che questo oggetto consuma nella sua forma: tutto questo è affidato a chi ha l'invenzione dell'artista.“ Ibid, S. 75.

97 Ibid, S. 35.

98 Ibid.

99 Ibid, S. 100.

100 Ibid, S. 88.

101 Johannes-Evangelium, 1, Vers 1.

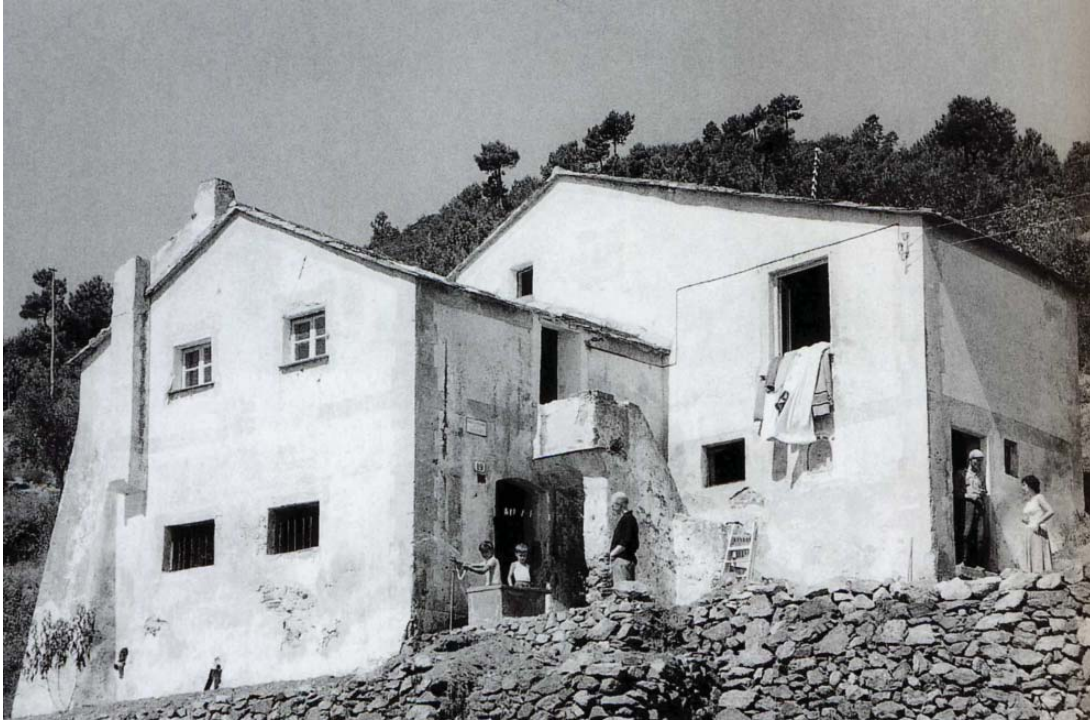
102 Plädoyer für die Form, (1990): S. 190.

103 Ibid.

104 Ibid, S. 75.

105 Ibid, S. 82

106 Vgl. dazu auch Asger Jorn: „Magi og skønne kunster“, Borgens Forlag, Kopenhagen, 1971, S. 100.





linke Seite, Abb. 01 Wohnhaus
Abb. 02 Atelier
rechte Seite, Abb. 03 Jorn im Atelier

AUSBLICK: „CASA JORN AD ALBISOLA“

Asger Jorn, der Prometheus einer anderen, modernen Architektur?

Jorns Engagement auf dem Gebiet der Architektur endet etwa zu dem Zeitpunkt, an dem das *Bauhaus Imaginiste* in die Situationistische Internationale übergeht. Ein Jahr später subsummiert er seine Vorstellungen, Experimente und Aktivitäten im Rahmen des *Bauhaus Imaginiste*, deren gedankliche Grundlage seine Publikationen in der skandinavischen Architekturpresse bilden, in seinem Buch „Pour la forme“, herausgegeben von der Situationistischen Internationale im Jahr 1958. In die gleiche Zeit fällt auch sein internationaler Durchbruch als Künstler. Zwar steht Jorn in den folgenden Jahren öffentlicher, institutioneller Anerkennung immer skeptisch gegenüber, dennoch braucht er nun nicht mehr für seine Daseinsberechtigung als Künstler in der Gesellschaft zu kämpfen.

Sein Privatleben dagegen befindet sich trotz des lang erhofften künstlerischen Erfolges wieder in einer Krise. Seine zweite Ehe geht gerade in die Brüche und er verliebt sich im Alter von 44 Jahren in die 19 jährige Jacqueline De Jong, die Tochter eines niederländischen Kunstsammlers, die er auf einer Ausstellung in London kennenlernt. Auch bei der Situationistischen Internationale sind seine neuen Weggefährten allesamt gut zehn Jahre jünger als er. Und anders als bisher, in der Gruppe CoBrA und bei *Bauhaus Imaginiste*, agiert er nicht mehr an erster Front. Wird Jorn alt, hat er seine Kampfbereitschaft eingebüßt und seinen Willen zur Neugestaltung der Welt inzwischen aufgegeben? Zur gleichen Zeit erwirbt er in Albisola ein kleines verfallenes Anwesen, das er bis zu seinem

Tod mit Hilfe seines Freundes, dem „Stalingrad-Veteran“ Umberto Gambetta¹, fortwährend umgestalten wird. (Abb. 01, 02, 03) Obwohl er selbst dieses Projekt nie als solches öffentlich präsentiert hat, liegt die Vermutung nahe, dass diese Häuser mit dem umgebenden Garten möglicherweise eine Art innerer Rückzug und die Erprobung der eigenen Ideen auf dem Gebiet von Kunst und Architektur bedeuten.

Diese Annahme wird nicht zuletzt durch folgende Aussage aus Guy Debords Nachruf zu Jorns Tod im Jahr 1973 bestätigt: „[...] Asger Jorn hat es sich niemals nehmen lassen, selbst im bescheidensten Maßstab auf allen Gebieten, die ihm zugänglich waren, aktiv zu werden. Früher war er einer der ersten, die eine moderne Kritik der neuesten Form repressiver Architektur formulierten, jener Baukunst, die derzeit die ‘gefrorenen Wasser des egoistischen Kalküls’ mit ihren Heizöllachen überzieht, sodass die näheren Tatumstände mittlerweile überall nach Lage der Akten beurteilt werden können. Und auf seinem italienischen Wohnsitz zeigt Jorn, einmal mehr Hand anlegend, wie jeder, auch was diese konkrete Frage unserer Aneignung des Raums angeht, den Wiederaufbau der Erde um sich herum in Angriff nehmen kann; sie hat es wirklich nötig. Was gemalt und was zu Skulpturen gemacht wurde, die niemals ebenen Treppen im Gefälle des Geländes, die Bäume, die eingebrachten Details, eine Zisterne, Wein, die immer willkommenen Scherben jeglicher Art, hingeworfen in perfektester Unordnung, setzen sich zu der komplexesten Landschaft zusammen, die man auf weniger als einem Hektar durchqueren kann, und die letztlich besser nicht vereint sein könnte. Alles findet hier mühelos seinen Platz.“²



linke Seite, Abb. 04 und 05 Bricolage Konstruktionen
 rechte Seite obere Abbildung, Abb. 06 Weg
 untere Abbildung Abb. 07 Stützmauer
 Abb. 08 Treppenwange

Guy Debord betitelt seinen Nachruf auf Jorns Tod mit „De l'architecture sauvage“ und stellt dabei im Text selbst das Projekt in Albisola als ein positives, alternatives Beispiel gegenüber den repressiven Auswüchsen moderner funktionalistischer Architektur dar. Lobend betont er unter anderem Jorns Bereitschaft des spontanen „Handanlegens“ und nährt so die These vom Erfolg des „unverbildeten“ Bricoleurs auf dem Gebiet der Architektur. In der Aneignung des Raumes selbst in solch kleinem Maßstab könne sich die Bereitwilligkeit jedes Einzelnen zum „Wiederaufbau der Erde“ artikulieren, so Debord. Anerkennend äußert sich der französische Kritiker und Künstler außerdem über den synthetischen Charakter von Jorns Projekt. Das von Menschenhand Geschaffene und das natürlich Gewachsene würden hier miteinander verschmelzen und das Alte und das Neue stünden in friedlicher Koexistenz miteinander. (Abb. 04, 05) Gegen Ende des Textes benennt Debord das, wie ich meine, interessanteste Charakteristikum dieses Werkes. Bewegt vom Verlust seines Künstlerfreundes behauptet er, dass es Jörn bei diesem kleinen, privaten Projekt ganz im Sinne der Situationisten gelungen sei, die Trennung von Alltag und Kultur tatsächlich zu überwinden.

Jörn selbst hat sich niemals ausführlich zu Albisola als „Kunstwerk“ oder gar als Musterbeispiel eines Zusammenspiels von Kunst und Architektur geäußert³. Und wie bereits angedeutet, birgt eine direkte Verknüpfung von theoretischer Vorstellung und praktischer Arbeit eines Künstlers vielfältige Gefahren und soll deshalb nicht das Ziel dieses Ausblicks sein. Dennoch materialisiert und manifestiert sich in Jorns Anwesen vieles von dem, was sich der Künstler mit

einer „Architecture sauvage“ vorgestellt haben könnte. (Abb. 06, 07, 08) Aus diesem Grund möchte ich Jorns Haus und Garten in Albisola nachfolgend kurz beschreiben. Dabei geht es mir keineswegs darum, die theoretischen Ideen und Vorstellungen des Künstlers auf dem Gebiet der Architektur im Nachhinein zu verifizieren. Stattdessen möchte ich diesen abschließenden Teil der vorliegenden Arbeit als einen Ausblick verstanden wissen, der den Leser dazu animieren soll, sich Jorns Ideen auf dem Gebiet der Architektur zu vergegenwärtigen und sie weiterzudenken.

Das Ensemble besteht aus zwei traditionellen ligurischen Bauernhäusern und einer großen überirdischen Zisterne, gelegen auf einem rund einen Hektar großen, schmalen Hanggrundstück oberhalb des Orteszentrums von Albisola. Man betritt das Anwesen von der unteren Seite aus durch ein einfaches Gartentor und steht unmittelbar vor der mittelalterlichen Zisterne. Rechter Hand erblickt man das zweigeschossige Wohnhaus, auf der linken Seite befindet sich ein etwas kleineres, von Jörn als Atelier genutztes Haus. Zisterne, Atelier- und Wohnhaus sind durch ein dichtes, labyrinthartiges Geflecht aus Wegen, Treppen und kleinen Terrassen verbunden. Die baulichen Eingriffe, die Jörn an den Häusern selbst vornimmt, sind vergleichsweise gering und dienen vor allem der Nutzbarmachung des Anwesens für die eigenen Bedürfnisse. Auch gibt es keine der sonst üblichen Aus- oder Anbauten, stattdessen werden die auf dem Grundstück bestehenden Abstellhütten beispielsweise für die neu hinzukommenden Sanitärräume umgenutzt. Seine Eingriffe beruhen auf einer synthetischen Vorgehensweise und sind außerordentlich subtil im Charakter.





linke Seite, Abb. 09 Sitzplatz
Abb. 10 Gehweg
rechte Seite, Abb. 11 Zisterne

Ein Blick auf die reiche und dennoch einfache Gestaltung des unwegsamen, von schmalen Restflächen bestimmten Geländes zeugt von dessen aufwändiger handwerklicher Bearbeitung. Die Vielzahl an kleinen Terrassen, teils gemauerten, teils unter Palmen im Gras gelegenen Sitz- und Ruheplätze bietet für jede Tageszeit und für jede Stimmung den geeigneten Aufenthaltsort. (Abb. 09, 10) Hier werden Äste und Pflanzen zu raumschaffenden Elementen verwandelt. Mitunter verwandeln sich kleinere Mauern in Sitzgelegenheiten, von denen aus sich der Blick auf das ferne Meer oder ein intimer Ort unter einer großen schirmartigen Palme auftut. Das mystische Zentrum des Gartens bildet die Zisterne, von ihrer ursprünglichen Nutzung entbunden bildet sie besonders in der heißen Jahreszeit einen atmosphärischen Ruhepunkt. Spätestens mit Einbruch der Dämmerung verwandelt sich dieses Element jedoch durch das ohrenbetäubende Quaken der Frösche in einen schwimmenden Resonanzkörper. (Abb. 11) Der Garten wirkt wie ein undurchdringlicher Organismus, ohne einen Anfang und ohne ein Ende, im ständigen Ändern und Wachstum begriffen.



linke Seite, Abb. 12 Fassadendetail
rechte Seite, Abb. 13 Maske Außenfassade
Abb. 14 Maske
Abb. 15 Außenfassade

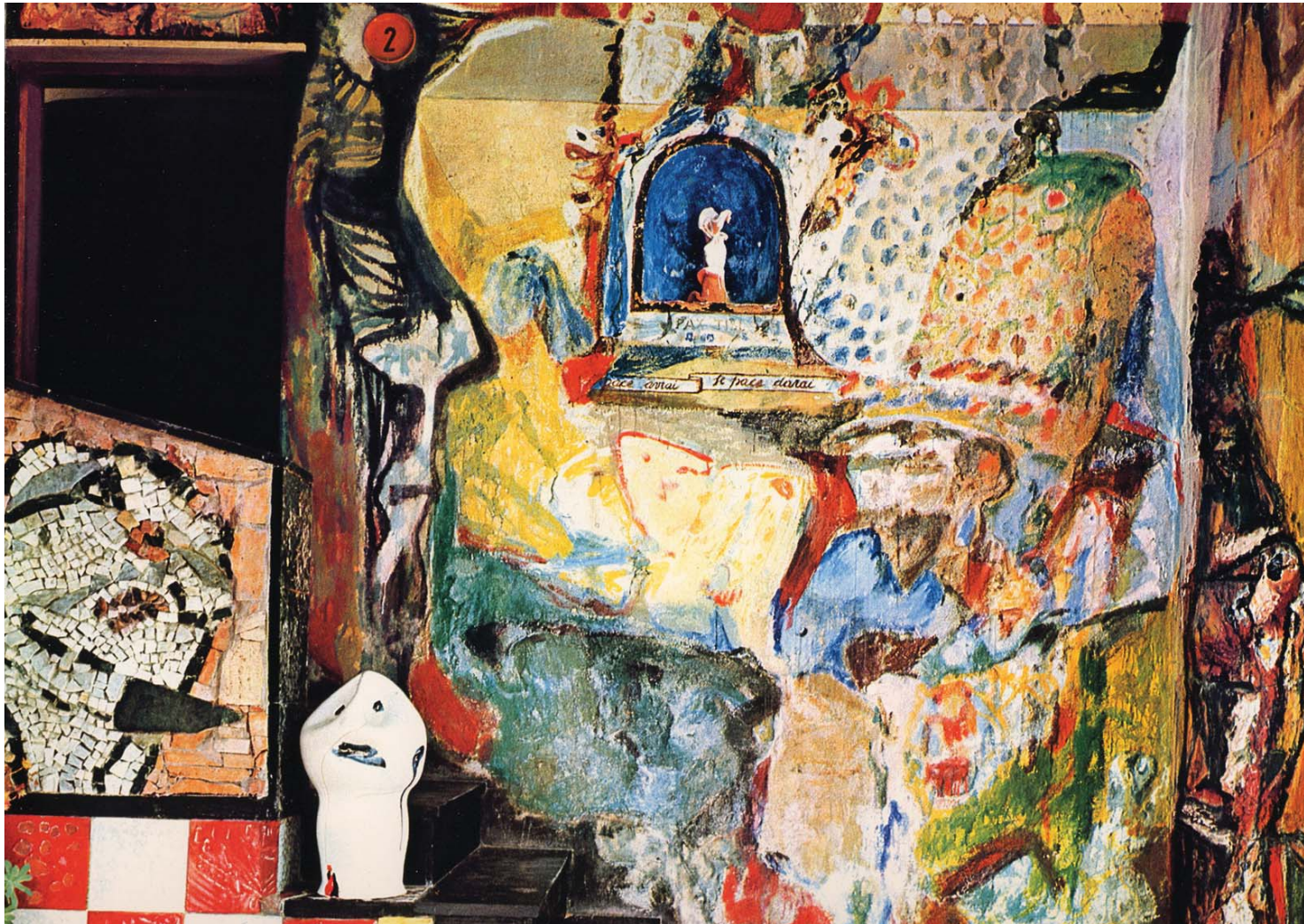
Die Mauern und Wände dienen Jorn als Leinwände und Skizzenbücher. Dabei spielt das Ornament als narratives Element eine wichtige Rolle. Fassaden werden mit keramischen Fliesen, Reiseerinnerungen – wie zum Beispiel ein Paar holländischer Holzschuhe – oder den für Albisola typischen keramischen Hausnummernschildern bestückt. Teils sind die Verzierungen über den Fenstern als Tympanon ausgeformt, teils breiten sie sich organisch und unkontrolliert, wie Tätowierungen über den steinernen Fassaden aus. Fratzen und Masken, wie man sie aus Jorns Malerei kennt, wachsen plötzlich und unerwartet aus der Gebäudewand. (Abb. 12, 13, 14, 15)







Das Herzstück des Anwesens bildet eine neu hinzugefügte Veranda, die beim Zusammenfassen des Stalls und der zwei getrennten Wohnungen im Obergeschoss zu einem Wohnhaus entsteht. (Abb. 16) Der Außenraum und die Treppe zum Obergeschoss werden mit einer einfachen vorfabrizierten Stahl-Glaskonstruktion umschlossen und zu einem Entrée umfunktioniert, von dem aus die vertikale Erschließung des Wohnhauses erfolgt. In dieser Veranda gibt es tatsächlich keinen Millimeter weiße Wand. Eine große Wand ist farbig bemalt, eine weitere zusammen mit der Treppe mit unterschiedlichen Keramikarbeiten gestaltet. Die dritte, etwas kleinere Fläche, an die die industrielle Verglasung anschließt, ist mit einem großen Keramikrelief gestaltet. Hinzu kommen keramische Objekte wie eine Vase, Teller und Skulpturen. Hier haben die bunten Fabelwesen, geheimnisvollen Fratzen und fragilen Vögel aus Jorns skandinavischer Traumwelt ihr Zuhause gefunden. Zwischen mystischen Zeichen und Symbolen erscheinen als Reverenz an die Wirklichkeit die für Albisola ortstypischen Hausnummern und erzählen so von der ursprünglichen Einteilung, also der Geschichte des Hauses. (Abb.17, 18, 19)



linke Seite, Abb. 16 Veranda außen
Abb. 17 Hausgeist
Abb. 18 Treppe
rechte Seite, Abb. 19 Wandfresco



Jorn behandelt die Mauern und Wände als Basis und Oberfläche seiner spontanen künstlerischen Entfaltung. Wie selbstverständlich koexistieren hier Elemente wie die einfache standardisierte Glasumbauung, die für die 1960er Jahren in Italien üblichen vorgefertigten Innentüren oder industriell erzeugte Keramikfliesen mit Jorns ekstatischen Kreationen. In einem Raum von weniger als zwölf Quadratmetern entsteht ein Pastiche aus unterschiedlichen handwerklichen und künstlerischen Techniken und Materialien, das in einer völlig unorthodoxen Weise zusammengefügt ist. Die mosaikartige Gestaltung der Wände mit bunten Fliesenfragmenten zieht sich über die Wände und Treppen und geht nahtlos in die große Wandbemalung und das Keramikrelief über. In diesem Raum verschmelzen Malerei, Skulptur, Architektur mit der Natur. (Abb. 20, 21, 22)

Die Veranda liegt zwischen Innen und Außen, zwischen Haus und Garten, und wird so zu einem Schwellenraum. Betritt man die Veranda von außen, wird man von einem trollartigen Wesen mit offenen Armen empfangen. Diese Figur aus porösem, unbearbeiteten Stein ist in die Wand eingelassen und hebt sich gleichzeitig reliefartig aus ihr hervor. Mit ihrem vergleichsweise großen, üppig behaarten Kopf und dem beinahe zahnlosen Gesicht wirkt sie auf den ersten Blick unheimlich, befremdend, aber dennoch freundlich. Gleich einem Hausgeist scheint das Wesen über das Haus zu wachen und gibt damit dem Raum eine spirituelle Dimension. Ein roher, naturbelassener Holzbalken, der den Charakter des Materials in aller Deutlichkeit spüren lässt, befindet sich direkt unter der Figur und dient als Sitzbank. Mit dieser Reverenz an den Primitivismus bringt uns Jorn die sinnlich erfahrbare Qualität von Baustoffen in Erinnerung.

Mit ihrer exzessiven Wandgestaltung ist die Veranda viel mehr als ein Eingangs- und Erschließungsraum. Der Besucher fühlt sich beim Betreten des Raumes tatsächlich in eine andere Sphäre versetzt. Denn anders als bei Jorns übrigen Wandarbeiten sind hier nicht nur eine oder mehrere Wände, sondern sämtliche vertikalen Oberflächen des Raumes bearbeitet. Durch die lebhaft farbige Gestaltung der Wände und Treppen in Verbindung mit dem Blick auf die Natur und die veränderte Lichtwirkung durch die türkisfarbene Plastiküberdachung entsteht eine Art surrealistischer Erfahrungsraum. Farbe, Licht und auch die Formen schaffen eine spezifische Stimmung und Atmosphäre, mit der es Jorn gelingt, die psychologische Dimension von Kunst und Architektur zu aktivieren. Das beschränkt sich nicht alleine auf das Zusammenspiel von Kunst und Architektur in der Veranda, sondern umfasst auch die Verbindung zur Natur, die doch von jedem Punkt des Raumes aus deutlich wahrnehmbar ist.



linke Seite, Abb. 20 Innenansicht
 Abb. 21 Detail Veranda
 Abb. 22 Spiegelung Veranda
 rechte Seite, Abb. 23 Badezimmer
 Abb. 24 Küche

Abschließend will ich den Blick noch einmal auf die auch von Debord hervorgehobene Verschmelzung von Kunst und Alltagsleben lenken. Wie gelingt es Jorn bei diesem Projekt in Albisola, die Kunst im Alltagsleben aufgehen zu lassen, so dass die Architektur eine Situation, bzw. ein Ambiente bildet? In den beiden Bauernhäusern war ursprünglich kein Bad vorhanden und so nutzt Jorn eine etwas größere, neben dem Wohnhaus gelegene Scheune als Bad um⁴. Das im Vergleich zu den übrigen Räumen des Hauses außerordentlich geräumige Badezimmer ist mit einfachen, für die 1960er Jahre typischen rosafarbenen Fliesen, schwarz gefliester Badewanne und Fußboden sowie marktüblichen Sanitärobjekten ausgestattet. Die Platzierung dieser Objekte, z.B. Boiler, Heizkörper, Spiegelschrank etc. entspricht dem gängigen Standard, d.h., sie sind entsprechend den funktionalen Erfordernissen in konventioneller Art an den Wänden des Raumes angebracht. (Abb. 23)

Etwas außergewöhnlich ist lediglich die satte, dunkelgrüne Bemalung der Wände oberhalb des Fliesenspiegels. Denn zusammen mit dem dunklen Boden lassen sie die hellen Fliesen, an denen die weißen Objekte befestigt sind, besonders deutlich hervortreten. In die Wände des Badezimmers, d.h. über der Toilette und dem Pissoir, sind insgesamt vier abstrakte, rechteckige Keramikreliefs eingemauert. Bei diesen Arbeiten handelt es sich weder um eine überlegte Komposition innerhalb Architektur und Kunst, noch um einen spontanen, affektiven Ausbruch künstlerischer Kreativität. Mehr noch als alle anderen Wandgestaltungen in Albisola verstehen sich diese Reliefs tatsächlich als Skizzen. Warum sie gerade im Badezimmer auftauchen, ist so nicht zu beantworten, hat aber wahrscheinlich

ganz einfach praktische Gründe. Interessant ist jedoch, dass sich dieser gewöhnliche Ort des alltäglichen Wasch- und Reinigungsrituals damit kaum verändert. Die Kunst tritt zurück und wird zum Objekt des täglichen Gebrauchs, beinahe wie der Spiegelschrank, das Pissoir oder der Wasserboiler. Beim Bad in Albisola erfolgt durch die Aneignung des Ortes mittels der Kunst weder eine Aufwertung desselben noch eine Ästhetisierung des Alltags. Kennzeichnend ist auch hier wieder die friedliche Koexistenz *aller* Dinge des alltäglichen Lebens, so auch der Kunst. Die von Jorn hier zu Wege gebrachte Synthese vermittelt folglich auch nicht die Totalität eines Gesamtkunstwerks, wie wir es von den Hausentwürfen von van de Velde vielleicht kennen. (Abb. 22)

Die Tatsache, dass Jorn sich bei seiner Haussuche für die rudimentären Bauernhäuser entschied und diese, auch als er über mehr Geld verfügt nicht groß modifiziert, zeugt von seiner Wertschätzung einer einfachen traditionellen anonymen Architektur. Und ebenso erhält die Transformation und Modifikation des Vorhandenen den Vorzug gegenüber einem radikalen Bruch und einem anschließenden Neuanfang nach dem Tabula-rasa-Prinzip. Seine Eingriffe sind synthetisch und additiv im Charakter. Sie bestechen eher durch eine genaue Betrachtung im Detail als durch großartige fernwirksame Effekte. Entgegen üblicher Tendenzen in der Architektur jener Zeit knüpft er ganz bewusst an die vor Ort vorgefundene Bautradition an. So bleibt der ursprüngliche Charakter der Bauernhäuser erhalten und trotz der Nutzungsänderung ist Jorns Anwesen bis heute das einzige, an dem die ursprüngliche landwirtschaftliche Nutzung des Gebiets tatsächlich noch ablesbar ist.

Jorns Werk entsteht jenseits der Ordnungsbegriffe architektonischer Komposition und sprengt die Vorstellungen von Symmetrie, Ordnung und Proportion klassischer Planungskultur. Es liegt auf der Hand, dass er traditionelle Kategorien wie Grundriss, Schnitt und Aufriss übergangen hat, denn sein Projekt hat niemals im Plan existiert. Er arbeitet also nicht als Architekt oder Handwerker im klassischen Sinne, aber auch nicht „nur“ als Künstler. Im Gegenteil. Hier wirkt ein „Vandale“, spontan und im Affekt. Er erweist sich als Bricoleur par excellence, der alles, was er zwischen die Finger bekommt, aufnimmt, umfunktioniert und entgegen jeglicher Konvention neu verbaut. Konstruktionen sind kaum ablesbar oder nachzuvollziehen. Gambetta und Jorn benutzen bei ihrer Arbeit keine hochentwickelten, extensiv bearbeiteten Materialien. Stattdessen werden die vor Ort vorhandenen Stoffe – seien es der Naturstein für die regional typischen Stützmauern oder die keramischen Abfallprodukte aus den umliegenden Produktionsstätten – gesammelt, sichergestellt und in einem neuen Kontext wiederverwendet. Materialien werden nach ihrer unmittelbaren Verfügbarkeit und nicht nach Kriterien wie Echtheit, Materialgerechtigkeit oder Verträglichkeit verwendet. Es geht hier nicht um die Darstellung handwerklicher oder industrieller Perfektion, sondern um die unmittelbare sinnliche Erfahrbarkeit von Stoff und Raum. Zu denken ist nur an den rohen Holzbalken im Inneren der Veranda, der in brutalistischer Manier als Bank verwendet immer noch den naturgegebenen ursprünglichen Charakter des Holzes spüren lässt.

Der von der Commune für die Renovierung nachträglich erstellte Lageplan gleicht einem Organismus, der schrittweise gewachsen ist und ständiger Veränderung unterzogen war. Tatsächlich haben sowohl Jorn als auch Gambetta mit Unterbrechungen von 1957 bis zu ihrem Tode an diesem Projekt gearbeitet und sich die Räume, innen wie außen, sukzessive angeeignet. „Eine fertige Sache ist eine tote Sache“⁵, sagte Jorn einmal zu einem Freund und Atelierkollegen bei Léger. Diese Äußerung lässt sich in zweierlei Hinsicht deuten. Zum einen geht es ihm um die Betonung der Prozesshaftigkeit eines Werkes, zum anderen aber auch um dessen Offenheit, die es dem Betrachter erlauben soll, das Kunstwerk für sich selbst weiter, bzw. fertig zu denken. Wenn auch im kleinen Maßstab, so handelt es sich hierbei doch um ein gelungenes Beispiel prozessorientierten Bauens. Jorn plant nicht, sondern er macht. Er führt uns dabei gekonnt vor Augen, wie durch ein gelungenes Zusammenspiel von Kunst und Architektur in unserem Alltag Atmosphäre entstehen kann. Er arbeitet nicht auf ein Endziel hin, sondern er schafft jeden Augenblick neu. Denn Bauen heißt für ihn LEBEN, beides ist der ständigen Veränderung unterworfen und kann daher nie als ein abgeschlossener Prozess verstanden werden. Diese Vorstellung war die treibende Kraft nicht nur für Jorns Projekt in Albisola, sondern bedeutete seine gesamte Schaffens- und Lebensphilosophie.



1 Die Urheberschaft ist bei diesem Projekt nicht genau nachvollziehbar. Insbesondere die handwerklichen Eingriffe, beispielsweise beim Bekleiden der Wände mit industriell gefertigten Fliesenfragmenten, dem Anbringen von Pergolen, dem Einbau der Sanitärräume, sind höchstwahrscheinlich Gambetta zuzuschreiben.

2 Guy Debord: „De l'architecture sauvage“ (1974), zitiert in der deutschen Übersetzung von Roberto Ohrt: „Von der wilden Architektur“, <http://www.auto-cue.net/rtrinfo/wildenarchitektur.rtf>, 19. Juli, 2009.

3 Abgesehen von einem Bildband, den Jorn noch zu Lebzeiten konzipierte, der jedoch erst nach seinem Tod erscheinen konnte, gibt es keine ausführlichen Dokumentationen über dieses Projekt. Vgl.: O. Ang. Hrsg.: Jorn. Le jardin d'Albisola, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, Torino, 1974.

4 Es gibt keine Aufzeichnungen darüber, wie und wann diese bauliche Veränderung erfolgte und wer dafür verantwortlich war. Jorn selbst beschäftigte sich in der Regel nicht mit derartigen Bauarbeiten, hatte jedoch seinen Freund und „Bauhelfer“ Umberto Gambetta, der sich meistens während seiner Abwesenheit dieser Aufgaben annahm.

5 Pierre Wemaere: „En faerdig ting er en doed ting“, in: Joergen Aagerup, Guy Atkins: Asger Jorn – som vi husker ham, Galerie Moderne, Silkeborg, 1986, 157 f.



„Künstler zu sein bedeutet, ein isoliertes Individuum zu sein. Die Entwicklung der schöpferischen Grundlage belastet aber den einzelnen Künstler mehr und mehr mit den generellen Problemen der Zeit. Man gehört seiner Zeit an, ob man will oder nicht. Seine Grundlage zu entwickeln, bedeutet für den einzelnen Künstler, sie ständig zu revidieren.

Die künstlerischen Formeln nutzen sich rasch ab, und doch muss der Künstler bei der Entwicklung seiner eigenen Grundlage täglich auf die Probleme seiner Zeit und die anderer zeitgenössischer Künstler eingehen. Die Wege kreuzen sich, und die Erde der Zeit wird selbst allmählich umgepflügt.

Jede künstlerische Umwälzung ist eine Verwirklichung des Unmöglichen, den ganz großen Schock bekommt man aber, wenn man sieht, wie sich einer wie ein Wahnsinniger für lange Zeit einer Arbeit hingibt, die von vorneherein zum Scheitern verurteilt scheint und dem sie dann doch gelingt.“

Asger Jorn über Jean Dubuffet, 1961

Biografie¹

- 1914 Asger Jorn wird am 3. April als Asger Oluf Jørgensen in Vejrum, West Jütland geboren.
- 1926 Tod des Vaters.
- 1929 Mutter zieht mit den sechs Kindern nach Silkeborg, Mitteljütland um.
- 1932-35 Intensive Auseinandersetzung mit dem Syndikalisten Christian Christiansen; Interesse an der Malerei; Ausbildung zum Lehrer.
- 1936 Reise nach Paris, Studium bei Fernand Léger.
- 1937 Mitarbeit bei Léger und Le Corbusier auf der Weltausstellung Paris.
- 1941 Mitbegründer der Zeitschrift *Helhesten*.
- 1941- 45 Zusammenarbeit mit der Gruppe *Høst*.
- 1945 Namensänderung zu Asger Jorn.
- 1948 Mitbegründer der Gruppe *CoBrA*.
- 1953- 54 Umzug von Dänemark zuerst in die französische Schweiz, dann nach Albisola, Italien.
- 1954 Gründung *Bauhaus Imaginiste*.
- 1957 Mitbegründer der *Situationistischen Internationale*.
- 1958 Internationaler Durchbruch als Künstler.
- 1963 Gründung des *Institut für Vergleichenden Vandalismus*.
- 1973 Asger Jorn stirbt am 1. Mai an Lungenkrebs.

1

Aus drucktechnischen Gründen folgt hier lediglich ein kurzer, tabellarischer und nicht wie in der Einleitung angekündigt, ein matrixartiger Lebenslauf.

Face à face

*On a besoin d'un bon coup de pied au derrière
pour trouver sa voie dans cette vie qui est notre employeur.
Ole Thomassen, architecte, A5, n°1, p. 15.*

*Oui alors, puis-je demander à ces messieurs dames
de rester tranquilles le temps que je leur botte le derrière.
Asger Jørgensen*

Au lieu de réagir directement aux déclarations de Salicath, dans le numéro précédant de A5, je vais tenter de récapituler les arguments qui étayaient les propos que j'ai moi-même avancés sur l'art pictural moderne et sur l'architecture. J'espère ainsi répondre aux attaques et aux grandes questions que ces déclarations soulèvent. Mon propos est d'opposer les résultats des architectes modernes à ceux des artistes modernes pour leur permettre de collaborer à la création de l'environnement le plus fécond, le plus riche, le plus satisfaisant et le plus stimulant pour l'existence humaine.

Pourquoi les livres de Le Corbusier ne sont-ils pas traduits en danois ?

Dans le précédent numéro de A 5, Salicath se réfère à ma collaboration avec Le Corbusier. Fernand Léger parle, dans ce même numéro, de l'Exposition universelle de 1937 où je l'ai aidé. Ce sont des choses sur lesquelles j'ai longtemps évité de me prononcer en prétextant que ce n'était pas important pour moi. J'ai également envisagé qu'il y aurait bien quelques personnes pour s'en charger avec beaucoup plus d'enthousiasme et pour publier, tôt ou tard, les résultats obtenus. Cela fait maintenant presque sept ans et rien n'a été pris en compte par les architectes.

Nous avons commencé notre campagne sur de mauvaises bases. Nous avons été accusés de nous perdre dans des considérations philosophico-artistiques et de nous prendre trop au sérieux.

Il est vrai que nous nous prenons au sérieux, mais nous prenons aussi l'architecture au sérieux et les architectes devraient en faire autant. Il faudrait, en fait, qu'ils

soient plus sérieux sans se « prendre au sérieux ». C'est ce sérieux apathique que nous devons revitaliser. Nous sommes à la recherche du gentleman architecte.

CI, DANS CE PAYS, L'INDIFFÉRENCE ENVERS LE BAGAGE THÉORIQUE DES ARCHITECTES EST CATASTROPHIQUE.

Nous sommes arrivés au point où ce à quoi nous nous opposons, et que nous considérons comme faisant partie d'un bagage incontournable pour la nouvelle architecture, ne s'est pas encore amélioré et n'a pas encore été digéré. Si on se perd dans les théories artistiques (ce qui n'a rien d'étonnant puisque nous devons aussi nous occuper de celles des architectes), les architectes danois, eux, les négligent de façon catastrophique. On se rend alors compte que nous n'avons pas perçu ce qu'il y a d'extraordinaire dans l'évolution technique et scientifique qui s'est produite autour de nous.

Si j'hésite à prendre directement position sur Le Corbusier et sur Fernand Léger, c'est que ce sont deux hommes à qui je dois énormément. J'ai ressenti l'attitude que je me devais de prendre officiellement comme une sorte d'ingratitude envers une de mes plus belles expériences, notamment envers ces deux personnes à qui je dois tant. Les choses sont allées si loin aujourd'hui que nos arguments se multiplient (sans qu'on puisse dire qu'ils soient aboutis, et encore moins qu'ils aient été mis à l'épreuve), et que leur principe n'a pas encore été compris, alors mon enthousiasme est tout de même plus grand que celui des architectes danois. Je vais donc tenter d'exposer à nouveau ce qui résulte de cette architecture, *la seule architecture*, parce que c'est nécessaire. Les personnes compétentes auraient dû le faire depuis longtemps. J'espère que mes lacunes sur ce point seront compensées par l'intensité de mon expérience au moment où j'ai participé à la création du plus grand chapiteau du monde à l'Exposition universelle de 1937: *Le Pavillon des Temps Nouveaux*.

« CE PAVILLON EST DÉDIÉ AU PEUPLE POUR COMPRENDRE, JUGER, REVENDIQUER I . »

Les théories de Le Corbusier, exposées au Pavillon des Temps Nouveaux, Exposition universelle de 1937.

Traduites pour instruire la profession inculte des architectes danois.

Dans le premier numéro d'A 5, Ole Thomassen définit l'architecture comme *l'organisation des cadres extérieurs de l'existence humaine*. C'est exactement ce

que les Français entendent par URBANISME. On pouvait lire les mots suivants sur le Pavillon :

VISITEUR, C'EST ICI LA SCIENCE SÉVÈRE DE L'URBANISME.
L'URBANISME PORTEUR DU MALHEUR DES VILLES ET DES CAMPAGNES,
OU PORTEUR, DEMAIN, DES JOIES ESSENTIELLES².

Il n'y a pas de raison de parler ici du travail directement lié au *Pavillon*. Ce qui importe, ce sont les résultats et les perspectives qui s'ouvrent devant nous. Le Corbusier et son slogan pour le *Pavillon* sont éloquentes :

DEPUIS CENT ANS, L'ARCHITECTURE EST ENTRÉE À NOUVEAU DANS LA
VIE : ELLE EST EN TOUTES CHOSES³.

Où est l'architecture ? Elle était dans les Écoles et sous les coupes académiques, et elle y meurt actuellement aujourd'hui. Mais l'architecture des temps modernes naissait à côté, sur les routes de terre, de fer, d'eau et d'air. Contenants fixes ou mobiles. *L'équipement de la civilisation machiniste* qui a surgi en tous les points du globe, a *replacé l'architecture* DANS LA VIE.

Le but poursuivi : connaître, juger, revendiquer. Après cela, on peut prétendre à faire la «révolution».

L'amplitude du problème: équiper le pays : l'urbanisme, villes et campagnes.

La mesure de toute l'opération: le soleil, la journée de vingt-quatre heures.

Une journée de vingt-quatre heures harmonieuse, ou un jour de vingt-quatre heures déficientes'.

*

LE GÉNIE HUMAIN A CRÉÉ DES MACHINES POUR SOULAGER SA PEINE. CE
QUI FUT PERMIS AUTREFOIS AUX ROIS ET AUX PRINCES PEUT DEVENIR
AUJOURD'HUI LE BIEN DE TOUS⁵.

*

IL NE S'AGIT RIEN MOINS POUR L'HOMME QUE DE RECONQUÉRIR SUR
LES CHOSES SA ROYAUTE PERDUE⁶.

*

LA GRANDE RELÈVE DES HOMMES PAR LA MACHINE. LE DROIT AU TRA-

VAIL ET AU PROGRÈS DANS L'ABONDANCE⁷.

*

SOLEIL, ESPACE, VERDURE

LE SPORT AU PIED DES MAISONS ENFANTS ET
JEUNESSE
LOISIRS

AIR PUR

MOBILISATION DU SOL

LIBÉRATION DE L'INITIATIVE PERSONNELLE

URBANISME

AMÉNAGEMENT DU TERRITOIRE

*

LE ME SIÈCLE N'A PAS CONSTRUIT POUR LES HOMMES. IL A CONSTRUIT
POUR L'ARGENT MAIS POUR LA SPÉCULATION⁸.

*

TUER L'ARGENT EST LA CONDITION PRIMORDIALE D'UNE MISE EN ORDRE
DU MONDE ACTUEL⁹.

LE MONDE NE FINIT PAS — NI L'EUROPE , NI L'U.S.A., NI L'ASIE, NI LA SUD-
AMÉRIQUE NE SONT AU CRÉPUSCULE — LE MONDE REVIT 10 !

La révolution architecturale accomplie

Il faut le savoir : la révolution architecturale EST ACCOMPLIE. Un siècle de science, un siècle d'industrie. Le calcul : hypothèses ; et l'expérimentation : l'industrie.

L'événement humain : on a offert aux hommes des choses qu'ils n'avaient jamais eues. Quoi ? Tout ! *Réfléchissez*.

Ainsi le statut social séculaire a été brisé.

Les moyens techniques de construction ont surgi; *nouveaux comme jamais dans l'Histoire*. Tout est disponible. Les tours de Babel sont construites. Mal. C'est-à-dire que, solides et invulnérables, elles sont d'un emploi fâcheux.

Pourquoi ? Dès que le progrès technique a surgi, l'Académie s'est réveillée. Débordée, elle a cru pouvoir perpétuer, conserver, maintenir les goûts, les méthodes des traditions. Elle a barré la route. L'architecture s'envolait vers un avenir

prodigieux (Crystal-Palace, Galerie des Machines, Tour Eiffel, ponts, etc.).

On a masqué, mascaradé, menti. Le fripier a habillé le béton et l'acier. Cela va finir, devant l'absurde.

Car la révolution architecturale accomplie apporte la solution (la solution naturelle, souple, riche, splendide) à l'urbanisation des villes et des campagnes ¹¹.

UNE NOUVELLE ÈRE A COMMENCÉ — UNE ÈRE DE SOLIDARITÉ.

Solidarité. Expression de tout ce qui est solidaire. Sont solidaires, les hommes et leur esprit et leur cœur ; l'esprit et ses inventions ; le cœur et sa sensibilité ; les inventions et les moyens d'exécution ; les moyens d'exécution et les machines ; les machines et la main-d'œuvre humaine ; la production ; la production et la distribution ; les moyens d'acquisition ; la

qualité des objets fabriqués ; la qualification de l'être par la satisfaction apportée à ses besoins.

Il n'y a plus d'« égoïsme féroce » possible¹².

VISITEUR, EN T'EN ALLANT, SAIS-TU MAINTENANT QUE TOUTES CES CHOSES SONT POSSIBLES ?

ELLES SONT LA TÂCHE MÊME DU TEMPS PRÉSENT.

C'est par ces quelques mots que *Le Pavillon des Temps Nouveaux* prend congé de ses visiteurs. Ils donnent les grandes orientations de l'architecture d'aujourd'hui.

Et toutes ces déclarations insistantes, apparemment très idéalistes, apparemment extrêmement en conflit avec les attitudes prévalant encore aujourd'hui, issues de la dernière période trépidante de l'époque mouvementée et conflictuelle du Front populaire, sont les prophéties d'un visionnaire sur l'avenir de l'humanité et ce qu'on a dit de plus authentique sur l'architecture dans ce siècle. Il faudrait revoir attentivement tout ce matériel, mais cela prendrait trop de temps ici. Laissons les architectes y goûter du bout des lèvres, comme ils l'ont fait jusqu'à présent, par petites bouchées bien digestes afin d'éviter les risques de constipation et autres difficultés digestives.

Le Corbusier connaissait les instruments artistiques et leurs significations :

POLYCHROMIE = JOIE

La couleur éclate spontanément aux époques créatrices.

L'académisme fait gris.

Tous les âges ont employé la couleur (Égypte, Assyrie, Grèce, Moyen Âge). La couleur a été maintenue magnifiquement, également, aux âges d'apparat (Louis XIV), aux premières manifestations de l'architecture intimiste (Louis XV). La couleur fait partie intégrante de la sensibilité humaine. Elle représente une puissance architecturale immense dont on a perdu l'emploi aujourd'hui, après ce siècle d'académisme que nous venons de traverser. [...]

Ici, «Le Pavillon des Temps Nouveaux», la misère des crédits :

un temple en bâche ! On pourrait tenter de lui donner la splendeur par la couleur : la pourpre du mur de fond exaltée par l'or du plafond, l'espace créé par la paroi verte et la paroi bleue et le tout soutenu par le gris sombre de la seconde paroi latérale. Le sol, d'un humble gravier, faisait belle plage d'ocre jaune.

Le choix de ces couleurs violentes, puissantes, grossières même, représentait une certaine témérité. Résultat : un coup de massue sur le visiteur, un saisissement. On peut même dire : un certain respect spontané, une atmosphère forte qui faisait taire les bavards. Dans cet orchestre, dont les cuivres, les cymbales, les timbales, les tambours menaient grand jeu, intervint la gamme des autres instruments (violons, bois et harpes) : la modulation intense des grandes peintures murales, la plastique polychrome de Laurens, le martellement des panneaux d'écritures sur fonds de couleurs diverses, les tapis marocains des plans de villes des CLAM, les traits incisifs des épures techniques de l'urbanisme, les camaïeux somptueux des photos : un plein orchestre.

Une rumeur de joie, en somme, pour soutenir le visiteur dans l'examen austère de ces travaux et de ces plans de vie radieuse de demain : villes et campagnes ¹³.

Le Pavillon des Temps Nouveaux n'était pas « décoré ». Il était fait de substance architecturale : volumes, surfaces, éléments verticaux et horizontaux, matières, couleurs en larges aplats ou en panneaux contrastés comme les découpages de l'héraldique, ou encore, en vastes scènes peintes où la ligne et la couleur ouvrent des perspectives illimitées : il contenait, enfin, des œuvres en ronde-bosse — de la statuaire : une maquette d'avion [...], la sculpture suspendue d'Henri Laurens [...], la conque sonore de la tribune... (on nous avait prêté

l'hélice de bronze du *Normandie*, mais elle pesait vingt tonnes et nous devons l'aller chercher à nos frais au Havre f ...! ! Nous aurions aimé installer encore, ici et là, quelques plastiques superbes de la mécanique, et, dans le Stand de la Réforme agraire, quelques machines agricoles — ces machines si bizarres, si gaies, si agiles... — Nous étions morts de fatigue et il fallait entreprendre trop de démarches.

L'ARCHITECTURE ET LES ARTS PLASTIQUES NE SONT PAS DEUX CHOSES JUXTAPOSÉES ; ELLES SONT UN ENTIER, SOLIDE, COHÉRENT.
(cette conclusion est importante. A.J.)

Pourtant, le jury d'architecture refusa d'admettre que Le Pavillon des Temps Nouveaux pût entrer dans ses préoccupations et motiver un jugement : le Pavillon des Temps Nouveaux n'était pas de l'architecture m...

Après les nouveaux points de vue sur l'architecture, qu'en est-il de l'art ?

Cette architecture indigne est pourtant la seule architecture authentique de nos jours. Tout le reste n'est que de la poudre aux yeux.

C'est tout ce que nous pouvons accepter parce que c'est la seule façon de résoudre les problèmes actuels. Tout ce qui s'en écarte n'est qu'un fléau réactionnaire qu'il faut combattre. Nous savons qu'une rupture, une révolution s'est produite au sein de l'architecture, mais rares sont ceux qui comprennent en quoi elle consiste. *C'est une rupture avec ce que les rétrogrades et l'Académie appellent l'architecture. C'est une rupture avec l'esthétique idéaliste et le principe stylistique. Cette rupture doit être conséquente et elle s'est produite dans la véritable architecture d'intérieur.*

Non seulement nous comprenons, mais nous acceptons l'intérêt fondamental de l'architecture pour le milieu tel qu'il se présente dans le programme de l'urbanisme. Ce que nous, artistes modernes, soulignons, c'est que les architectes comprennent mal la position et l'importance de l'art dans leur analyse des exigences de l'homme. Une incompréhension qui entraîne une mauvaise position de l'art dès que les architectes commencent à établir les conditions nécessaires à la réalisation du mode de vie pour lequel ils se battent.

Nous voulons souligner le fait que ce mode de vie se distingue sur des points essentiels de celui où les artistes trouvent les qualités essentielles.

«J'ai horreur de tous les métiers. Maîtres et ouvriers, tous paysans, ignobles. La main à plume vaut la main à charrue. - Quel siècle de mains ! - Je n'aurais

jamais ma main ¹⁵. » Arthur Rimbaud

Ce cadre de vie réellement satisfaisant ne pourra être créé que lorsque ces deux qualités, le fonctionnalisme et l'artistique, se fondront pour en constituer une nouvelle. Il trouvera alors de nouvelles qualités insoupçonnées, tout comme l'oxygène et l'hydrogène dans l'eau créent une nouvelle matière avec des particularités nouvelles.

Pour comprendre cette disparité entre l'art et l'architecture, il peut être important de voir quel rapport entretient l'architecture avec les éléments appartenant à l'art pictural.

Il serait peut-être nécessaire, dans un premier temps, de regarder de plus près leur évolution et la façon dont ils s'affranchissent.

Un nouvel art engendre un nouveau regard sur l'art

L'art est un mode de vie. C'est la bénédiction et la malédiction de l'homme sur les choses qui font qu'elles sont vivantes pour nous. L'architecture est ce qui encadre la vie, mais l'art est un cadre vivant autour de cette vie. Nous vivons dans un bouillon de culture spirituel. Salicath ne comprend pas qu'un mur peint à la main est la signature d'un homme sur le mur.

C'est comme si l'écriture avait laissé l'empreinte d'une âme que l'inconscient enregistre et dont il se nourrit. Le métier d'artisan peintre est une forme d'art, tout peintre en bâtiment est un artiste, il est l'aspect fondamental de l'art pictural, il est à la source de tout art pictural. Aucun groupe social n'est aussi sensible à l'art pictural que les peintres en bâtiment. Il n'y a qu'à regarder un peintre en bâtiment en train de peindre. Un peintre a dit un jour que les modulations des coups de pinceaux sont comme les vibratos d'un joueur de violon, et c'est vrai. La peinture au pistolet est aujourd'hui une nécessité, elle n'est pas repoussante. Elle est belle, homogène, mais sans vibrato. Si j'esquintais une voiture métallisée à coups de massue, on pourrait constater qu'elle est soudain devenue une oeuvre d'art tout à fait inspirée.

Dada

Le dadaïsme et le surréalisme ont libéré l'art de l'étreinte funeste de l'esthétisme. Nous avons réalisé aujourd'hui que l'art est un mode de vie : le beau, le laid, le splendide, l'immonde, l'absurde, le criard, le contradictoire, etc. - peu importe, tant qu'il s'agit de la vie dans toute sa fécondité.

C'est une révolution fondamentale pour l'art, aussi fondamentale que peut l'être le fonctionnalisme pour l'architecture. L'art n'est pas seulement entré dans la vie, il se confond avec elle. Il n'imité plus, il est. L'art, comme l'architecture, est dans tout, et ils se rencontrent partout.

Comment savoir alors où rencontrer de l'art vivant? On le pressent là où son langage symbolique vit pour nous. Quand un langage symbolique meurt, c'est pour nous une torture, comme une cacophonie qui nous tape sur les nerfs et qui met notre âme en pièces. C'est pourquoi les réformateurs ont blanchi les églises, et les architectes arraché les stucs des maisons. *Ce sont des cadavres sans force symbolique.*

MAIS ATTENTION. Un autre langage se cache derrière ce premier langage direct, un langage bien plus recevable. Mais on ne peut lire ce deuxième niveau de langage que si on oublie le langage immédiat qui s'impose à nous, qui l'étouffe et dont on ne peut s'abstraire. Nous le voyons alors d'un oeil neuf, *nous y voyons autre chose*. On pourrait à nouveau évoquer les peintures rupestres, que l'Église réformée n'a pas eu la force morale et intellectuelle de remplacer par quelque chose de nouveau.

C'est pourquoi nous disons également : ATTENTION AU STUC. Vous ne savez pas ce qui s'y cache.

NOUS ALLONS D'AILLEURS ÊTRE AMENÉS À RÉVISER RADICALEMENT NOTRE JUGEMENT SUR L'ART DES ANNÉES QUATRE-VINGT-DIX.

Il est intéressant de constater qu'un mouvement commun à l'art et à l'architecture tente de percer pour résoudre ces besoins dans les années 1900. On le trouve dans le symbolisme et dans ce qu'on appelait, je crois, le Jugendstil. La tentative tomba dans un romantisme idéaliste parce qu'on ne possédait pas les bases nécessaires pour régler la question. Mais il y a beaucoup de moments dans ces recherches qui mériteraient d'être étudiés aujourd'hui. Je veux simplement souligner que cela n'a rien de formel, mais que le contenu en est très précis. Cela se rapproche des Arabesques de J.P. Jacobsen, de l'art de Munch et de Strindberg, dans ce qu'ils partagent de plus intime. Il faut le ressentir pour s'en approcher. Ce qui a marqué profondément la sculpture de Rodin, notamment les oeuvres en marbre. Il est intéressant de noter que Arp a confié au sculpteur Ejler Bille que son travail se plaçait dans cette continuité.

La richesse intérieure

Cette force symbolique, cette sensation de vie dans l'environnement agit psychologiquement sur l'homme à partir des objets qui l'entourent. L'artiste travaille avec cet effet psychique, non pas pour la psychologie, mais pour tout ce qu'il permet de dire. Peu importe le médium utilisé, tant qu'il parvient à atteindre l'expression la plus forte et la plus précise, c'est pourquoi les frontières entre les différentes formes artistiques sont abolies. Nous avons cru que la sculpture était la sculpture, et la peinture, la peinture et la musique, la musique. *Les critiques bourgeois refusent de considérer notre travail comme de l'art pictural, tout comme l'oeuvre de Le Corbusier n'est pas de l'architecture. Cela nous est égal. Cela veut simplement dire que l'art n'est qu'une enveloppe vide. Nous voulons bien qu'on nous appelle autrement.*

Ce changement d'attitude vaut pour la perception de toute création artistique, quelle que soit sa nature et quelle que soit l'orientation suivie. Il s'agit d'une nouvelle façon de voir l'art, une façon beaucoup plus profonde.

Est-il possible de faire un art valable à partir d'une attitude esthétique? Non, cet art n'a qu'un contenu limité, et l'artiste n'est pas assez puissant pour arriver à trouver le mot de passe. L'esthétique est l'expression d'un contenu bien précis. Le monde de la beauté est un monde délimité. C'est l'idéal céleste, qui n'a rien à voir avec l'homme d'aujourd'hui de cette façon. L'esthète regarde l'art vivant comme l'ange regarde vers les enfers dans l'interprétation de Blake, il voit les flammes rouges qui brûlent. Il entend le cri sauvage de l'homme, voit les contorsions effrénées des corps, et se détourne angoissé et horrifié vers le calme éternel du ciel. Il ne voit pas que le feu est la flamme de la passion. Il ne sait pas que le cri est le rut frénétique d'où naît toute vie. Il ne voit pas que le mouvement du corps humain correspond à l'extase. Il recule.

La valeur de la couleur

Parallèlement à ce bouleversement, un autre événement important a eu lieu. On note en effet un prolongement du domaine pictural qui s'accorde étrangement avec cette approche révolutionnaire de l'art, un prolongement qui permet l'exploitation totale d'une création directe, un langage symbolique direct, justement l'art imaginaire sans objet. Il a rendu possible l'exploitation de la couleur en un langage libre. Ce n'est qu'aujourd'hui qu'on a conscience de l'importance considérable de la couleur. «La couleur est une nécessité vitale.

C'est une matière première, comme l'eau et le feu », « Le sentiment de joie, d'émulation, de force et d'action se trouve renforcé, élargi par la couleur », « Son action est loin d'être explorée dans son sens utile et vital ».

« Prenons le problème à son point de départ : *besoin de couleurs*. L'homme aime la couleur, a horreur du vide et du mur nu. »

«La couleur est en elle-même une réalité plastique ¹⁶.» Voilà ce qui est écrit dans l'article de Fernand Léger du précédent numéro de cette revue. Sans être exagérés, ces mots,

tout comme ceux de Le Corbusier dans « Polychromie = joie », ne sont qu'une réflexion sur l'importance de la couleur dans notre vie. Le fonctionnement de la couleur est un phénomène psychique, même ce que Léger appelle le décoratif, selon une conception esthétique, n'est qu'une facette des particularités psychiques de la couleur, de son langage.

La scission et la spécialisation dans l'évolution picturale

L'évolution vers cette compréhension de la valeur de la couleur est passée par de nombreuses phases, et son épanouissement total tel que nous le rencontrons aujourd'hui est le résultat d'une série de facteurs sociaux qu'il serait intéressant d'éclaircir. Le plus important dans ce contexte est de clarifier le processus de libération de l'art pictural.

L'art pictural et l'architecture sont un tout indissociable au départ. Il ne sont pas seulement imbriqués l'un dans l'autre, ils ne font qu'un, comme tous les éléments d'une société primitive se rassemblent en un tout évident. C'est cette totalité qui apparaît dans la productivité de l'enfant comme dans l'inventivité joyeuse et originelle des personnes naïves : les maisons des jardins ouvriers et l'art populaire.

Une partie de l'art pictural se dissocie progressivement de cette unité : l'art s'expose et entreprend progressivement sa libération. En même temps, le fait d'être exposé devient un facteur de plus en plus dominant jusqu'à aboutir à la peinture de chevalet naturaliste, libre et autonome, uniquement liée à l'architecture par le mur sur lequel elle est fortuitement accrochée et d'où elle sera déplacée à l'occasion.

Le reste continue de mener une existence mutilée comme ornement et décoration sur l'architecture. Alors que l'art exposé se proclame le seul art pictural existant, l'art direct et spontané devient la forme d'expression des artisans et des naïfs, un discours inférieur qui finit par perdre son contenu et sa force symbolique lorsque l'industrie fait le travail des artisans. Le fonctionnalisme lui a donné le coup de grâce. Nous avons renoncé à une valeur, mais uniquement pour qu'elle

puisse renaître sous une forme beaucoup plus riche. Vouloir ranimer l'artisanat, c'est comme retourner au culte solaire parce que le christianisme n'a pas su nous enthousiasmer.

LA DÉCORATION EST MORTE. L'ART VIT.

Ce n'est pas un hasard si l'art imaginaire sans objet, ou ce qu'il est convenu d'appeler l'art abstrait, apparaît à cette période. Il survient comme la conséquence d'une exigence artistique que l'art décoratif ne peut satisfaire et que le fonctionnalisme néglige partiellement, au moment même où l'art naturaliste perd l'impact de sa force symbolique. L'ornementation et la décoration sont aujourd'hui des arts mineurs, liés à des règles de composition et subordonnés aux objets et aux matériaux dont ils sont une partie. Le nouvel art est un art libre. Il est né non seulement sur les bases de l'ornementation originelle, mais sur celles de l'art naturaliste libre, il s'est approché de cette expression libre à travers l'impressionnisme, l'expressionnisme, le cubisme et l'art abstrait.

Un programme pour le nouvel art se met en place

C'est Kandinsky qui a élaboré le premier programme de l'art abstrait, non seulement dans ses tableaux, mais dans les analyses successives qu'il en a donné dans ses livres : *Du spirituel dans l'art et Point, Ligne, surface*. Cet art abstrait, accentuant une pensée esthétique idéaliste, est une base qui se dessèche et se fige en cherchant volontairement à créer un système esthétique. Avec le constructivisme, c'est à cet art abstrait figé que les architectes se sont raccrochés ces dernières années. *Ce n'est qu'avec l'apport du dadaïsme et du surréalisme qu'on atteint la possibilité d'un art vital et libéré*. Il peut être intéressant de citer la réponse de Hans Arp lorsqu'on l'interroge sur sa position par rapport au constructivisme :

« Vous me demandez ce que je pense de la peinture et de la sculpture et particulièrement du néoplasticisme (le constructivisme marqué par l'architecture. Lundstrom, Léger, etc. A. J.) et du surréalisme.

Pour répondre à cette question, je suis obligé de commencer par Dada que Tzara et moi avons accouché avec grande joie. Dada est le fond de tout art. Dada est pour le sans sens ce qui ne signifie pas le non-sens. Dada est sans sens comme la nature. Dada est pour la nature et contre « l'art ». Dada est direct comme la nature et cherche à donner à chaque chose sa place essentielle. Dada est « moral » comme la nature. Dada est pour le sens infini et pour les moyens définis.

La vie est le but de l'art. L'art peut mécomprendre ses moyens et ne faire que

mirer la vie au lieu de la créer, alors les moyens sont illusionnistes descriptifs académiques. J'ai exposé avec les surréalistes parce que leur attitude révoltée envers « l'art » et leur attitude directe envers la vie étaient sages comme Dada. Dans les derniers temps, les peintres surréalistes ont employé des moyens illusionnistes descriptifs académiques, ce qui ferait beaucoup de plaisir à Rops. Le néoplasticisme est direct mais exclusivement visuel, il lui manque le rapport des autres facultés humaines. Mais finalement je trouve que l'homme n'est ni un parasol, ni un para-la-si-do ni un paramount, car il se compose de deux cylindres carnivores, d'où l'un dit blanc quand l'autre dit noir. Agréez, Monsieur, mes citrons empressés'. »

Hans Arp

La conséquence

SI L'ARCHITECTURE REMPLIT DE FAÇON HARMONIEUSE ET ENTIÈREMENT SA FONCTION PRATIQUE, EI I.F DEVIENT IDENTIQUE À SON CONTENU ESTHÉTIQUE. SI L'ART PICTURAL REMPLIT SA FONCTION ARTISTIQUE, PEU IMPORTE QU'IL SOIT QUALIFIÉ DE BEAU OU DE LAID.

Ce sont les dernières conclusions de l'expérimentation artistique. En même temps, la peinture de chevalet commence à être un cadre trop restreint pour répondre aux besoins créatifs de l'artiste. Nous nous intéressons aux cloisons, aux murs, non pas pour y placer des décorations mais pour aller au-delà des limites du châssis, là où notre désir nous conduit. Nous voulons saisir les choses, sculpturales comme picturales. Nous voulons aller sur le volcan.

L'opinion des architectes sur une collaboration

Comment les architectes réagissent-ils à une telle évolution? Que pensent les architectes révolutionnaires et novateurs ?

Ne soyons pas assez naïfs pour croire que le bouleversement d'un seul domaine de la vie et de la société implique nécessairement la compréhension de ses auteurs, encore moins la conscience d'une nécessité d'un bouleversement semblable dans d'autres domaines.

Il y a deux problèmes que la question architecturale effleure et qu'il n'est pas possible de contourner, deux centres de conflits qui s'agitent dans l'architecture

: le problème social et le problème artistique. Les architectes en profitent généralement pour abattre leur jeu, c'est pourquoi ils jouent à s'énerver. Rien d'autre ne se passe. Cet égocentrisme absolu devant les différents conflits de la vie n'est pas propre à leur profession, il engendre une spécialisation à outrance, lourde de conséquences dans tous les domaines de notre société.

L'excès de spécialisation est l'anarchisme de notre temps

« Nous manquons, à l'université et dans les établissements d'enseignement supérieur, d'une aptitude à la collaboration professionnelle pour briser l'isolement entre les différentes filières et réunir les disciplines et les facultés en groupes d'étudiants autour des problèmes d'intérêt général les plus importants. C'est seulement ainsi que nous serons entraînés à un mode de pensée scientifique où chaque discipline se complète. » Ole Thomassen, A5, 2e année, n° 3.

Cette spécialisation à outrance est encore plus forte quand un seul domaine proclame sa prépondérance et que tous les autres doivent le servir, lui obéir et s'y soumettre afin qu'apparaissent des conditions favorables pour l'humanité. Nous l'avons vu avec la révolution architecturale de Le Corbusier. Nous l'avons vu avec la révolution psychologique de Freud et le manifeste d'André Breton sur la révolution surréaliste, le Jazz et toutes les caricatures petit bourgeois : le pacifisme, le végétarisme, le georgisme, le nudisme, à bas le tabagisme, la défense de la liberté individuelle, le militarisme, etc. Je dois être anarchiste parce que je me sens lié à toutes ces manifestations révolutionnaires dans notre vie culturelle comme dans notre société. Mais n'est-ce pas plus anarchique quand la spécialisation à outrance s'empare d'un seul domaine, prétend qu'il représente tout l'univers et montre une froide indifférence envers tout ce qui ne sert pas cette discipline?

Sur la capacité d'adaptation de l'art et l'universalité de l'architecture

L'art est un excellent moyen de pression psychologique pour convaincre les hommes de la valeur de telle ou telle chose. C'est bien lorsque cette valeur est vraiment présente. Mais pour exploiter cette qualité de propagande que possède l'art, il n'est pas nécessaire de prétendre que c'est son but premier. Tous les partis s'y essaient. Nous devons encore combattre cet abus de pouvoir des disciplines sur-spécialisées dans l'art lorsqu'elles tentent de l'assujettir. La théorie sur l'art comme

miroir de l'évolution sociale et comme moyen de propagande est connue et a été discutée de bout en bout. Ce n'est pas le rôle essentiel de l'art, bien qu'on ait produit de nombreuses choses de valeur dans ce domaine.

Il s'agit ici du rapport de l'architecture à l'art. Au sein de l'architecture danoise, il n'existe que ce que Salicath appelle joliment la collaboration indirecte. C'est-à-dire qu'on regarde ce que les peintres et les sculpteurs font et ensuite on bricole avec. Nos architectes ressemblent à nos maîtres d'école, eux aussi savent un peu de tout. Mais si on empêche les enseignants d'en apprendre plus, les architectes, eux, contrôlent notre environnement avec une assurance superficielle qui, de temps à autre, fait naître un doute qui nous ronge et qui nous fait marmonner sur le « séduisant revêtement architectural » et sur une « perception des couleurs figée » et autres choses du genre.

La couleur doit pouvoir dire quelque chose

L'ARCHITECTURE MODERNE NÉCESSITE UNE EXPLOITATION TOTALE DE LA RICHESSE PSYCHIQUE DU LANGAGE CHROMATIQUE.

Il n'est vraiment pas question d'une perception chromatique figée. Il n'est même pas question d'une perception chromatique du tout. Regardez, par exemple, le récent concours pour les tapisseries au Musée d'art industriel. Il paraissait évident, tant aux participants, qui étaient pour la plupart architectes, qu'aux membres du jury, qu'il s'agissait d'une fausse perception des couleurs. Ils résistent un peu. Oh oui ! On avait tout essayé, des copies des *Tournesols* de van Gogh, de peintures rupestres, de chinoiseries, de jolies petites fleurs jusqu'aux ornements géométriques morts ou aux cultures bactériologiques gentiment décoratives. On n'avait pas du tout pensé à réaliser quelque chose qui vaille la peine d'être regardé et la seule chose qu'on a pu tirer de cette traversée du désert, c'est la certitude que la tapisserie, telle que nous la réalisons aujourd'hui, est totalement inutilisable. Pauvres gens qui doivent subir ces papiers peints d'outre-tombe sur leurs murs. Quand les architectes se mêlent d'un travail comme la couleur, ils pourraient quand même se renseigner sur son utilisation. Ce n'est cependant pas en travaillant, en calculant et dans les cours qu'on peut apprendre ce genre de chose, mais en affinant son intuition,

et les architectes estiment qu'ils peuvent s'en passer. Il est indéniable qu'on a besoin aujourd'hui d'un nouveau type d'architectes, qui travaillent de façon scientifique et maîtrisent parfaitement la technique, et il est tout aussi indéniable que la force artistique de ce genre de personnes est limitée.

Il n'y a qu'à regarder la nouvelle Maison de la radio, par exemple. Une architecture de haut niveau, d'échelle internationale peut-être, je ne m'y connais pas tant que cela, mais c'est une supercherie et un simulacre artistique d'un bout à l'autre, avec ses plafonds ajoutés et leurs palmiers, et Dieu sait quoi. Il s'avère que les problèmes les mieux résolus, au niveau architectural, sont toujours une catastrophe d'un point de vue artistique. Ce boudoir carcéral, artificiel, désagréable et sinistre, est la preuve que *les meilleurs architectes eux-mêmes doivent collaborer avec les artistes*.

L'ART EST NÉCESSAIRE À L'ENCADREMENT DE NOTRE VIE PARCE QUE L'HOMME NE PEUT SUPPORTER DE VIVRE DANS UN CADRE QUI NE MANIFESTE PAS PARTOUT SA PERSONNALITÉ. QU'UNE CHOSE DÉGAGE LA PERSONNALITÉ HUMAINE, QU'ELLE CONTIENT DIRECTEMENT UNE VIE HUMAINE, C'EST LA MARQUE ARTISTIQUE SUR LES CHOSSES.

Le Corbusier le sait et il peut convaincre un artiste compétent et talentueux comme Fernand Léger de le suivre. Il est lui-même un peintre prolifique. C'est peut-être pour cela qu'il perçoit la valeur de l'apport artistique. Combien de fois les architectes, tous pays confondus, ont reproché à Le Corbusier de ne pas savoir construire une maison ? Ça rouille et ça s'écroule. C'est peut-être vrai. *Le Pavillon des Temps Nouveaux* a failli nous tomber sur la tête pendant les travaux, mais il a fini par trouver ce qui n'allait pas. Corbu ne se noie pas dans les détails. Pourquoi n'a-t-il pu construire que trois ou quatre maisons ? Pourquoi ne lui donne-t-on pas les moyens de travailler ? Parce que c'est un phénomène de notre époque, parce que c'est un artiste devenu technicien. Il existe sans doute des techniciens plus compétents et des artistes plus doués que lui. Chacun travaille dans son coin. Mais il n'existe *personne* qui, comme lui, soit parvenu à faire une synthèse entre le cadre de vie et l'urbanisme. Tenter l'expérience était osé. C'était un visionnaire avec de grandes visions. Une société digne de ce nom doit avoir les moyens d'expérimenter, sinon elle n'est pas viable.

L'art doit être au service de l'architecture

Les positions de Le Corbusier semblent très séduisantes sur un plan architectural : *Le Pavillon des Temps Nouveaux*.

Même un produit aussi spontané et libre que des dessins d'enfants y sont représentés¹⁸. Oui, mais qu'y font-ils ? Ils sont là comme objet de propagande pour l'architecture moderne. Ce ne sont pas les meilleurs dessins qui sont choisis, mais les mieux adaptés à un contexte architectural. Il n'y a peut-être rien à en dire. Une sculpture de Laurens a une fonction qui se distingue fondamentalement de celle de l'hélice de bateau, mais elles servent tout aussi bien l'architecture. Lisez la conclusion de « Polychromie = joie », et vous constaterez que cette fonction de serviteur se produit dans la quintessence même de l'art.

C'est contre cette violation de l'art que nous réagissons. Il doit être « l'expression de la règle de vie souhaitée par les architectes, que son travail doit permettre de réaliser », comme l'écrit Salicath. L'artiste arrive maintenant avec une autre règle de vie qu'il désire respecter.

A 5 et Corbu mettent tous les deux en avant les propos de Léger : « Un état de discipline, de concessions mutuelles, de contraintes va devoir agir dans les trois sens'. » Ce n'est qu'un leurre dont Léger essaye de se convaincre, comme d'en convaincre les autres artistes. Il n'y a aucune raison de croire que les architectes aujourd'hui déplacent des murs et des toitures parce que peintres et sculpteurs pourraient le vouloir. Non, *la discipline* ne s'applique qu'aux peintres. Je me souviens d'un crématorium à Oslo que Rolfsen avait été chargé de décorer, comme on dit. Le lourd bâtiment était tellement incompatible avec ses aspirations picturales, qu'il avait dû déstructurer l'architecture avec la couleur et la ligne, et qu'on avait l'impression que tout pouvait s'écrouler à la moindre pichenette.

Ce sont ces types de rapports que les architectes, même les plus modernes, proposent aux peintres. Dans un autre contexte, Per Krogh a été obligé de casser un bâtiment en peignant une figure au travers des murs, des fenêtres et tout le tremblement. Ici au Danemark, les artistes ont toujours été inoffensifs et disciplinés devant les exigences des architectes, les rares fois où on a fait appel à eux. Mais cela n'a rien à voir.

Ni l'architecture, ni l'art ne doivent être subordonnés, leur collaboration doit soutenir leur libération mutuelle.

Quelles sont les perspectives d'une collaboration libre entre les trois éléments constructifs fondamentaux ?

L'Exposition universelle de 1937 ne signifiait pas, comme le prétend Léger, une résurrection de la collaboration des trois arts: architecture, peinture, sculpture²⁰. À la fin du chantier de son travail de décoration, nous sommes allés nous promener tous ensemble pour voir cet étalage désolant des peintures murales qui étaient rassemblées dans le Palais des découvertes techniques. C'était une balade pénible pour les peintres. Les centaines de réalisations naturalistes et celles à moitié cubistes faisaient l'effet d'avortons dans cet univers de machines et d'appareils scientifiques fantastiques. À part quelques rares peintures et sculptures abstraites, ce n'était que diagrammes statiques, cartes d'instituts géographiques, photographies de ciel étoilé, conceptions plastiquement déformées de l'atome, etc., qui vivaient dans l'espace. Les peintres et les sculpteurs n'étaient pas suffisamment libres pour posséder la force d'expression indispensable.

*Il n'était aucunement question d'un lien direct entre l'architecture et la peinture, seulement de quelques grandes peintures épouvantables dans de vieilles pièces. Cette rencontre ratée entre la peinture et l'architecture a un lien avec le naturalisme dans la peinture. À l'Exposition universelle, les architectes allaient dans le même sens, en acceptant ce que Salicath qualifie de *collaboration indirecte* avec les peintres qui se servent d'un appareil photographique pour peindre un mur.*

Il n'est pas exagéré d'affirmer que les photographies murales, à l'extérieur et à l'intérieur de l'exposition, couvraient des kilomètres carrés. C'était le triomphe de la technique sur l'art. Les expérimentations des Danois avec leurs dessins de feuilles étaient encore pires que les photographies. Les architectes avaient un goût amer dans la bouche. Ça n'allait pas, mais pourquoi ?

L'Exposition universelle de 1937 n'était pas, comme le prétendait Léger, la seule tentative de collaboration des cinquante dernières années. Non, c'était la dernière fois que les architectes se mêlaient de problèmes auxquels ils ne connaissaient rien.

Nous ne pouvons tolérer un compromis artistique

Toutes les théories de Léger sur les surfaces murales mortes et vivantes sont un non-sens artistique et une faiblesse devant le projet des architectes. La construction est le cadre de notre vie et elle doit être vivante partout. Léger travaille sur les mêmes bases esthétiques que Kandinsky, avec seulement un intérêt plus grand et plus naturel pour les objets techniques, et n'importe quel objet d'ailleurs. Ils ne rentrent pas en conflit avec le langage intellectuel de l'architecture. Ils sont d'autant moins des bases pour la libération recherchée. Léger n'a pas peur de l'évolution.

«Il faut aller au-delà» était sa devise lorsque les jeunes expérimentaient quelque chose qui le dépassait. Aller toujours de l'avant, ne jamais rester figé et immobile, c'est ce qui se passe et ce qui doit se passer.

Une conception surréaliste de l'espace et de l'environnement apparaît

En même temps que *Le Pavillon des Temps Nouveaux*, les surréalistes avaient créé des intérieurs à Paris qui donnaient des perspectives bien différentes de l'évolution de notre milieu. Où les architectes disent soleil, ils disent obscurité, où ils disent place, on répond labyrinthe, impraticable, caverne. Si on dit plan, ils disent hasard. Si on parle de rentabilité, ils exigent l'inutile. Il n'y a aucune raison d'approfondir ce point. Les éclaircissements là-dessus sont, ici au Danemark, totalement accessibles parce que les artistes ont pris volontairement en charge ces problèmes importants, que nos critiques et historiens d'art incompetents ont négligés. Nous voulons simplement souligner que c'est un domaine intéressant pour l'avenir quel qu'il soit.

L'avenir est entre nos mains

La façon dont nous devons l'exploiter ne dépend que de nous-mêmes.

Nous pouvons seulement pressentir ce qui peut arriver de nouveau. Nous avons pu analyser ce qui se passait aujourd'hui, et nous devons le prendre en compte. Notre rapport à l'environnement se modifie. Nous savons que cela va se produire, que c'est quelque chose de grand et que le chemin qui nous y mène passe par les courants que nous avons mentionnés ici, nous savons également qu'il y a autre chose que ces courants dont les résultats sont clairs pour nous. Nous devons comprendre ces résultats pour pouvoir avancer. Voyage merveilleux vers les constellations inconnues et tous les possibles.

Publié dans : « Ansigt til ansigt A5. *Meningsblad for unge arkitekter* (Copenhague), vol. 2, n° 5, janvier-février 1944, pp. 3-26.

1. Le Corbusier, «Le Pavillon des Temps Nouveaux», dans : *Des canons, des munitions... merci ! des logis, s.v.p.*, Paris, Éditions de l'architecture d'aujourd'hui, 1938, p. 35.

1. *Ibid.*, p. 26.

2. *Ibid.*, p. 27.

3. *Ibid.*, p. 27.

4. *Ibid.*, p. 38.

5. *Ibid.*, p. 39.

6. *Ibid.*, p. 38.

7. *Ibid.*, p. 38.

8. *Ibid.*, p. 38.

1. *Ibid.*, p. 39.

1. *Ibid.*, p. 28.

2. *Ibid.*, p. 32.

3. *Ibid.*, pp. 22-23 (la citation commence à : « Polychromie = joie »).

4. *Ibid.*, p. 37 (la citation commence à : « Le Pavillon... n'était pas décoré »).

15. « Mauvais sang » dans *Une Saison en enfer*.

16. Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, Paris, Éditions Gonthier, Bibliothèque Médiations, 1965, pp. 85, 88-89.

aus: Discours aux pingouins et autres écrits Asger Jorn; École nationale supérieure des beaux- arts, écrits d'artistes, Paris, 2001, S. 19 ff.

Nouvelle peinture-nouvelle architecture, Fernand Leger et Le Corbusier

Fernand Leger est le peintre qui, parallèlement a Picasso, a créé et développé le cubisme, mais en réalité selon des points de vue différents. On peut voir le travail de Picasso dans l'excellente exposition du Musée des beaux-arts de Copenhague. Que Leger n'y soit pas est un mystère absolu. Il devrait y être.

Alors que Picasso est un impulsif, flexible dans son art, Leger est rigoureux, oui, presque classique dans ses exigences formelles. Il merle le cubisme jusqu'au bout avant de poursuivre et progresse pas a pas pour être certain de respecter ses exigences. Chaque nouvelle peinture est précédée d'une étude approfondie, au dessin et en couleur. Ce qui signifie qu'il est un formaliste intelligent. Ses tableaux sont chargés d'une richesse émotionnelle retenue et maîtrisée, comme son caractère. On peut passer dans son atelier quand on veut. Il montre volontiers ses tableaux, parle de problèmes artistiques, est ouvert aux idées des autres, qu'ils soient artistes ou ouvriers chez Renault, fait preuve d'un humour un peu noir quand il évoque sa jeunesse vécue dans la pauvreté, une époque où ses camarades et lui couraient dans tous les sens pour attraper les chats du quartier et les faire cuire. Mais si la conversation s'engage sur lui-même ou sur sa peinture, il répond par monosyllabes. Il met beaucoup de lui-même dans son art, et c'est là qu'il faut le chercher. Ma première impression, c'est un pull-over défraîchi, un pantalon de toile grise Mime, une paire de mains fortes et sensibles, un visage taillé à la serpe avec deux yeux bienveillants mais vifs, une voix rauque qui ne pouvait pas parler doucement, les mots semblaient propulsés dans les airs. On ne peut pas devenir un proche de Leger, même après une longue relation. On le comprend mieux qu'on ne le connaît. Les tableaux que Leger a réalisés sont directement inspirés par son temps. La mécanique est pour lui un monde nouveau dans la production d'images, mais il ne se fait aucune illusion, contrairement à ce qui se passe pour beaucoup chez nous. Il dit -même, propos des tableaux de sa période mécaniste, qu'on les trouve tous chez des banquiers. Créez un théâtre de casquettes, et vous attirerez tous les bourgeois et les snobs. À l'heure actuelle, ce n'est malheureusement pas le tour des ouvriers de profiter des bienfaits de la culture.

Ceux qui ont créé le langage formel du cubisme en sont sortis. Un jeune artiste danois a dit de Picasso, à propos de l'exposition du⁷ musée, qu'il

était génial dans sa période cubiste et qu'il lui était arrivé ce qui arrive à tous les génies, qu'il était devenu fou. C'est typique de la petite bourgeoisie de déclarer que tout ce qui sort de l'ordinaire ne peut être que des idioties ou des escroqueries. Leger serait aussi durement critique aujourd'hui par ces gens-là. Il n'a pas le temps de se reposer sur ses lauriers mais doit travailler durement à une forme d'expression abstraite libre, qui ouvre des perspectives plus vastes. Il était naturel que cet artiste, par sa situation, rencontre l'architecte Le Corbusier.

Qui est Le Corbusier ? C'est un homme qui a dilapidé l'équivalent de plusieurs milliers de couronnes dans des expériences ratées. C'est lui qui a marqué d'une empreinte

tout ce qu'on appelle architecture moderne aujourd'hui. Il a présenté des projets si fantastiques qu'on ne peut que s'incliner. Ses projets sont à la base de gigantesques opérations réalisées dans certaines parties des États-Unis et de l'Union soviétique aujourd'hui. Il a travaillé à épurer notre environnement de l'académisme centenaire et du plan, à restaurer un sens de l'esthétisme dans ce qui est conçu à seule fin de remplir une fonction : bouteille de bière, voiture ou cheminée d'usine. Il n'a pas établi le style de notre époque, qui résulte de la structure sociale, mais il a été un précurseur dans l'analyse de ce qui correspond à la période industrielle.

Lorsque Le Corbusier expérimente, il n'y a rien de fantaisiste, il s'agit de trouver de nouvelles orientations, menées de façon tout aussi objective que les expériences des scientifiques dans un laboratoire.

Ce sont eux qui le blâment parce que ces expériences échouent parfois. C'est un point de vue aussi antisocial que celui des opposants à la vivisection qui contestent le fait qu'on utilise des animaux pour expérimenter les découvertes médicales. Quand une société n'a pas les moyens d'expérimenter ses nouvelles recherches, elle n'avance pas.

Il y a quelque chose d'enfantin chez Le Corbusier. Ses yeux grands ouverts, cachés derrière des lunettes à la gigantesque monture en plastique, renforcent cette impression. Mais c'est plutôt dans sa manière d'observer une chose simple comme l'enfant dans *Les Nouveaux Habits de l'Empereur*. Détaché des conceptions traditionnelles, il prend les problèmes à la racine et ne comprend pas qu'on ne fasse pas comme lui. J'avais hâte de voir comment vivait Le Corbusier. Sa vieille petite voiture, où un des sièges était remplacé par une caisse en bois et dont les portes ne se fermaient pas, ne laissait pas beaucoup d'espoir. Les expériences coûtent beaucoup d'argent. Son appartement est au dernier étage d'une maison qu'il a construite près du bois de Boulogne. N'étant pas architecte je ne me risquerais pas sur la finesse des murs amovibles ou sur les

escaliers sans marche. Mais la toiture terrasse qui se prolonge presque jusqu'au salon m'a tout simplement bouleversé. Chaque centimètre est utilisé. Pouvoir faire quelques pas et se retrouver sur une pelouse au septième étage. Il y a ici quelque chose des principes du travail de Le Corbusier. On entre dans l'atelier. Le Corbusier est également peintre. C'est ce mélange d'artiste et d'homme de science, du sensible et de l'intellect, qui engendre la nouveauté. N'y a-t-il pas un artiste derrière chaque homme de science et inversement ? Ses premières oeuvres sont très construites, marquées par l'architecture, alors que ses tableaux récents sont, au contraire, détachés d'une approche intellectuelle de l'architecture. À cause justement de ces contrastes, ils sont plus harmonieux que ses travaux antérieurs. Il est difficile de dire si c'est l'homme de science ou l'artiste qui domine chez Le Corbusier. Il regrette de ne pouvoir parvenir à une abstraction cohérente dans ses tableaux, même s'il fait tout pour ça. Les possibilités qu'offre la collaboration de ces deux hommes importants ne se limitent pas à leur personne mais ouvrent une perspective d'avenir à une entente entre l'architecture et la peinture, dont l'aboutissement est dans l'ordre des choses.

Publié dans : « Nyt maleri-ni arkitektur, Fernand Léger og Le Corbusier », Ekko. Kritisk Tidsskrift (Copenhague), mars 1938, pp. 3-4.

1. Enfantin, voir « L'enfant adulte et l'adulte enfantin (1951), dans Lettres à plus jeune, Paris, L'Échoppe, 1998, pp. 99-104.

aus: Discours aux pingouins et autres écrits Asger Jorn; École nationale supérieure des beaux- arts, écrits d'artistes, Paris, 2001, S. 7ff.

The Living Essence of the Language of Form

By Asger Jorn

Asger Jorn (born 1914) is a Danish artist and an adherent of Fernand Léger. He worked on the 1937 Paris Exposition under Le Corbusier, who encouraged him to take an interest in the relationship between architecture and the visual arts, but whose theories he increasingly came to reject. This rejection found expression in the form of a series of articles in Poul Henningsen's journal "L-P-Nyt", in "A 5" (a subscription based journal for young Danish architects) and in "Nyt Tidsskrift for Kunstindustri". The article below represents the further development of an essay published in the last named periodical following the publication of Erik Lundberg's book - "Arkitekturens Formspråk" (Architecture's Language of Form).

Nordisk Rotogravyr have recently published a book by Erik Lundberg: "Architecture's Language of Form", a study of the artistic values inherent in architecture and their historical development. The first part deals with ancient history and represents a turning point in the understanding of our most fundamental precepts regarding the history of art.

For the first time ever, and on a scientific basis, we have presented to us here the ramifications of our own epoch's liberation from the ideals of classicism, in which the days of ancient Greece are posed as being the zenith of all artistic creation in human history. Moreover, we now have a comprehensive explanation of the gulf that lies between the terms Hellenic and "Barbaric", an explanation based on a free analysis of the dichotomy that lies between, on the one hand, a classical and, on the other, a spontaneous approach to life. We have here the obliteration of Kipling's imperialist mysticism, which asserted that "East is East, and West is West"; two opposites which can never be reconciled. It was for that very reason the East had to be subdued by the West. At a stroke, the inexplicable and mystical is given meaning and purpose and, at the same time, the purely logical seems cold and empty. We sense the possibility that a synthesis might be created; one which might form an expressive vehicle for all existing energies and can unite all the earth's peoples in a realm of infinite variety determined by the idiosyncrasies and characteristics of the people themselves.

It is immensely thought provoking that it was a Swedish person, and architect, and not a painter, who came up with this fascinating reorientation of our way of thinking. But this is a sign that tells us something about the way the visual arts will develop in the future. It is the first indication of the coming rapprochement, and which in historical terms must take place between all the arts. The inspiration for this rapprochement can be sourced to a new vision of art, which is a result of the massive changes working their way through today's modern society. What we are witnessing is the death throes of individualism. A new epoch is being established, an "age of solidarity", as Le Corbusier has expressed it. It is a conversion to comradeship. It is a conversion to a different life rhythm, where the most vital thing will *not* be the prominence of the individual, the separate, the single great work, the genius; where the most vital thing will not be the division of things into finite forms, labelling and classification, but rather the rhythm of life and its free and fertile growth. The whole picture, in other words, which will become the lodestone in our strivings to form and shape things. This also prompts me to call attention to the clear self contradiction which unfortunately makes Prof. Nils Ahrbom's article "Rumsgestaltung — arkitektur or filosofi" (The Creation of Space – Architecture or Philosophy) so misleading. —

If only we could now get Erik Lundberg to put his energies into writing a similar book on the architectural idioms which inform the times in which we live – from the forms expressed in the confusion of styles that we have seen, Art Nouveau and functionalism, to the problems we face today. This venture would truly bring to bear all the talents and energies of this very gifted writer. Why not turn things around and start with our own time — now that the foundations have been laid? And if this means fewer books about the renaissance, the baroque and rococo periods, the age of empire etc, so what? After all, every pettifogging art historian that ever existed has flogged these other themes to death.

One of the key things about Erik Lundberg's book is that it reveals, in a very interesting way, the dialectic that has been at work within artistic developments in recent times.

"The Style Confusion" around the turn of the century was in reality an attempt at revolution which badly misfired, based as it was on intense inspiration coming from the Orient, an inspiration, which in this historical phase could not be denied. This revolution collapsed because of its implacable opposition to the classical view of art. It was the latter philosophy that won an overwhelming victory within functionalism and cubism, which in their essence represent the last vigorous strain of the classicist point of view. Their ascetic and anti-sensual demands for purity

are a symbol of Platonic Christendom's degenerate aesthetic idiom. At the same time, functionalism and cubism will prove to be the agents of their own demise. The incredibly thoroughgoing purge of empty, ornamental form elements is in reality classicism's Pyrrhic victory. It represents a *tabula rasa* for that which is to come, for the future view and development of art. –

Most important of all though is that we manage to develop on what is contained in the section on *architectural philosophy*.

The book is, first and foremost, of importance for the younger generation, which in the greater picture will be the only age group that will really be able to grasp its perspective. It is for this reason that the design of the book deserves serious criticism. This expensive and wide ranging work should also have been made available in volume form; for ex., as four separate and much smaller books. It would then, firstly, be financially feasible for many more young people to buy the whole of the book on a gradual basis - one part at a time. Secondly, the appendices containing outstandingly good reproductions (which are placed at the back of the present book, and which are intimately connected to the text) could then be placed alongside those sections to which they naturally belong. This would also mean that the first part of the book, which would be of great interest to any arts enthusiast, would then receive the more widespread readership that it deserves, including those beyond the usual circles within architecture. Finally, this would mean that the great work which Erik Lundberg has undertaken here could be published at more regular interludes so that the interest from volume to volume could be kept more current and the separate parts be digested and utilized more effectively. As a set of handbooks, they would also be handled more easily, which would be preferable because it should be stressed that this book contains study material which is required reading for every architect, painter and sculptor.

Basic questions

Three questions arise automatically when considering Lundberg's book: *What elements within his range of theories can be regarded as epoch making? What were the conditions which led to a situation where these views have surfaced in Sweden as opposed to elsewhere? Why has the innovative element at play here been ignored in Sweden up until now, whilst in Denmark Lundberg's theory of the concurrence principle has almost taken on the status of a catchphrase?*

I'll deal with the first question in a cursory way. A review normally gives the reader a chance to consider and discuss a book without having read or understood it, but given that my purpose here is to get as many people as possible to actually read the book, I have attempted here to do the opposite of a review. Instead of trying to provide a key for the book, which is a redundant exercise, I allow "Architecture's Language of Form" to become the key to this essay; an attempt to use its particular perspective on modern art and to draw out the end results to which it aspires. So this self indulgence, dear readers, is actually a good deed done on your behalf.

In the chapter "Föreställningar om materia, massa och gestalt" ("Concepts regarding matter, mass and Gestalt"), page 29, Erik Lundberg presents a new materialistic perspective on works of art; not, first and foremost, as devices born of the human mind but rather as matter, material substance, a force outside of us with its own existence and reactions, which have particular effects upon us, effects which represent the area where art seeks to engage with life.

The consequences of this approach are shown with remarkable results in the chapter "Färgen och synbildens egna värden" ("The question of colour and the values inherent in visual imagery"), page 47, in the author's analysis of the antagonism between a Greek classicist and a spontaneous "barbaric" philosophy within the context of the concurrence principle. The concurrence principle being the key principle in Lundberg's analysis of spontaneous visual imagery vis-à-vis trained visual imagery.

However, I am also going to take the liberty of including a single quote from the chapter "Konstnärlig form — enhetlig form — det sköna" ("Artistic form — homogenous form — the beauty principle"), page 61. Precisely because it conveys startling echoes of surrealist Paul Éluard's thesis that the function of poetry is not to be inspired but to inspire. Lundberg writes:

"The immediate experience of a work of art implies that a richness and intensity is experienced by the senses, a *strong sense of being alive, a heightened awareness of being*. Your whole being, every part of your person, functions in a different way, with inner cohesion, homogeneity. The senses are heightened, which in turn conveys a feeling of deep satisfaction. This also conveys a sense of encouragement and empowerment in many different ways. — Such experiences, perhaps first and foremost, lead to an opening of the mind, the ability to grasp much more than is normally the case, to be able to take in a greater portion of 'reality'. You find that you are able to completely empathise with something that is outside of yourself. *You have gained a glimpse of real existence, of reality, of*

life, you feel you want to say. And this perhaps is the most significant thing: *the message conveyed by the content*. (Thus, the concept of *content* bears a slightly different import here than the one it would normally signify. Content here refers, for ex., to the direct message given by the visual imagery, the impression created by the intensive reality of the material in question, the created form and its expressive note etc; or more accurately still, that heightened experience of reality which they convey in their combined entirety.)”

Classical idealism differentiates between the physical and the spiritual and, within the arts, between form and content. Form represents the material: colour, cloth, stone, restrained proportions, depth, breadth, height, surface handling etc; whilst *content* represents imagery, the spiritual and or ideological values. For modern human beings, the material and spiritual are simply expressions of the same thing. The spiritual is inseparable from the material.

Many socially aware art critics reveal a regrettably anti materialistic approach to this question. In “Konst och kultur” (“Art and Culture”) for ex., the editor *Gunnar Gunnarsson* defines the essence of revolutionary art as being “the purveyor of a particular ideology”; as if all art did not play the same role! Ideology is to be found in all of art, in its form and content, for all those who are willing to look it in the eye. This idealistic approach to art naturally leads to a situation where the critic must introduce concepts such as “decorative” and “abstract” art as terms for “meaningless” art, that is to say for art which is not a tool of ideology.

In his book “Svensk bostad” (“Swedish homes”) Erik Lundberg gives a short but telling illustration of this situation: “The new movement in painting seeks to explore the intrinsic value of colour — that is to say, the material used. For this kind of approach to art, colour is not something which is tied to a particular objective, but is rather the primary interface in our experience of the surrounding environment, energy waves, vibrations, or whatever. Above all else it represents the direct imparting of the life that is all around us; imparted signals which are then interpreted and explained through our experiences from childhood onwards — and then translated into objectives, images and ideas. Painting as an art form has turned away from the abstract and embraced the immediately concrete, the direct contact with reality — without the concomitant interpretation of ideas or interpretation but at a more subliminal level.”

The reader is left with the distinct impression that this new artistic trajectory is clearing the way for new and valuable experimentation in the empowering effect of art. It has already been shown that music improves productivity levels in our

factories. This should encourage us to investigate the closely related question of how workers respond to colour and form. These investigations would soon reveal that the austere, pragmatic use of space, the functionalist approach, has a negative affect on human activity. The proactive use of space can only be achieved when it is intimately linked to the colouristic and plastic experience derived from contemporary visual arts.

Architecture and the visual arts.

The fundamentals which underpin the theory of art have, in the most recent decades, been the subject of very thorough discussion in Denmark, especially within the visual arts. In the thirties, we had *Vilh. Bjerke Petersen's* books: “Symboler i abstrakt konst” (“Symbols in abstract art”) and “Surrealismen” (“Surrealism”), and quite apart from journals such as “Klingen”, “Linjen” and finally “Helhesten”, we also have this year the publication of the book “Maleriets Ve” (“The Birth Pangs of Painting”) by the painter Egon Mathiesen, who makes a direct reference to Erik Lundberg’s book. A shared feature of these theoretical works is an extraordinarily life affirming view of the arts, which is also linked to Swedish lyricism. Another shared trait is that both are happy to stop and gather their arguments around a specific point, so that the narrative thoughts begin to circulate, like water amassing at a dam-head before the mill race. As stated above, it is interesting that it was an architect, who with brilliant virtuosity breached this dam and launched the torrent of thoughts surrounding the theory of art down new paths, and also opened up new perspectives for more beneficial attitudes to art, the consequences of which are today incalculable.

The fact that Erik Lundberg’s ideas first broke through in Denmark (Nils Wedel had revealed them in a lecture in Gothenburg before they were ever published in print, but this did not arouse any great interest amongst Swedish artists), is due first and foremost to the their close ties to the *spontaneous* working methods of Danish “abstract” art; an approach to artistic creativity which sets it apart from most experimental art in the rest of the world. If one were to seek an explanation as to why it has developed in a different direction to surrealism (for example), this can be found to a great extent on the further development of Freud’s psychoanalysis achieved by the Danish doctor of philosophy *Sigurd Næsgaard*. His theoretical work has been a source of great inspiration for this art form.

Cubism, constructivism and functionalism saw conscious life as the only acceptable manifestation of human existence. However, the surrealists suddenly raised the idea of the “*terrifying*” *subconscious* side of human emotions but, just as with Freud, they did not grasp the fact that experiencing and acknowledging

such emotions is not in itself sufficient. Had Freud's sublimation theory been correct, the sadistic practices carried out by the Nazis would have had a liberating effect on the butchers of Buchenwald. The opposite happened. Sickness levels actually grew progressively worse, the more transgressive urges were satisfied.

Næsgaard's psychological expertise has encouraged the emergence of a spontaneous form of art, expressed as sadomasochism, homosexuality, exhibitionism and other distortive emotional tendencies and gives them free expression. *But* this is simply so as to carry out a thoroughgoing eradication of these conditions. This is not done in the name of repression but rather in the name of liberation. Thus, what we are talking about here is visual development from painting to painting, and with the ultimate goal being a much more healthy and unrestricted development overall.

These three stages: firstly, the suppressed stage, where there is only cultivation of that which is consciously experienced; then, secondly, the cultivation of distorted and suppressed subconscious emotions; then the third stage – the cultivation of healthy and completely unrestricted subconscious emotions can be counter posed by the diametrically opposed system of linear historical development, of which architecture is one of the most significant phenomenological expressions.

Healthy and unsuppressed human development is really only to be found in its primitive form in the so called communist ur-societies, in clan systems and the caste system.

A society, which is static and which is organised within a closed system; say, the individual agricultural lifestyle of a feudal peasant society, or the centralised organisation of an absolutist state, will always organically seek to manifest itself in direct and spontaneous artistic development. Where society is organised in a harmonic and relatively open way, those same artistic manifestations develop into a life affirming celebration of all kinds of fecund expression and love, just as in the Persian culture, whereas when they are situated in a context of oppression and violence, this life affirmation is conjoined to ever greater symbols of aggression, power and lethal menace. This is a typical trait for the Gothic period, for example; especially in Germany. This becomes very clear when one compares the sharp and almost stabbing tower forms of Cologne cathedral with the more phallic character of Notre Dame in Paris.

In the above mentioned article ("Byggmästaren", 5, 1946), *Professor Ahrbom* highlights an interesting phenomenon within modern Swedish architecture, which illustrates this issue. "The amoeba", which is modern architecture's outward, decorative representation of the rhythmic effect of modern figurative language, has, during the wartime period, been replaced by a

stiff hexagonal shell". This, however, is no passing aesthetic caprice, but rather a cultural head in the sand approach, which no doubt will change once peace time conditions are re-established and Swedish architecture has the space to adopt a more unrestrained life affirming view.

Georg Brandes says in his book about ancient Greece that the distinctive features of Greek culture come to the fore most strongly in exploits enacted by sea pirates, warriors or merchants. The development of Greek society into a piratical, and later a merchant based, society gradually paves the way for the assertion of that ideology which came to be known as Classical Greek, and it is this society's culture which dominates West European society to this day.

The culture of military expansion based on patriarchal society, creates the basis for the tragi-heroic attitude to life, which in turn provides a template for Nietzsche and Nazism. This is the defiant hero's, the individualist's, manifesto; but the warrior and tradesman gradually learns to adjust his mode of expression in accordance with the prevailing social conditions. He must not show his hand. His reactions must reflect a purpose and be well thought through; where Sparta is concerned this means in a more life negating way, or as in the case of Athenian society, more life affirming. Thus, spontaneous cultural manifestations cleave into a conscious and unconscious dichotomy. The worship of a consciously affirmed life, in accordance with Apollonian principles, becomes paramount. The noble and pure, the display of passionless beauty, all are valued with greater and greater emphasis, and in Plato find their humanist intellectualist ideologue whose influence has never waned. Fecundity becomes a Dionysian principle, which in turn and over time comes to be associated with the uncivilised mores of the lower classes. Thus, it gradually falls in standing and prestige. In the first instance, we find that Dionysian principles are expressed in choral works, as a background to the aristocratic dialogues in Greek drama. Subsequently, it becomes the victim of a campaign of extermination and is associated with representations of hell, before finally in our time being suppressed altogether.

In this intellectualising hothouse, even the question of love becomes an abstraction, an aesthetic pleasure, which is cut from off ideas of fecundity via the introduction of the concept of honour. *Pure* love is placed in a state of eternal abeyance, which finds its only form of restless consummation in the art of seduction. This is no more nor less than the *Don Juan* erotic of conquest, a syndrome which characterises our attitudes to this day. Today's romantic films always end just as real life is about to start. It is this factor which, more than anything else, makes the *de rigueur* happy ending so frustrating for the audience. Right up to the present day, erotic art takes us no further than insipid frivolity: *Von Apulejus*, *Boccaccio*, *Casanova* etc, and then on to *Anatole France*. Marriage is reduced to a question of ethical obligations, a passionless duty. A sense of

contradiction is introduced between the idea of lover and wife. In reality, the ideal of abstract thought, which is posited as the most noble and esteemed activity in which a human can engage, is most favourably associated with homosexuality, which is likewise posited as the best form of love within both Greek art and philosophy. Here, I need only refer to *Sappho* and *Socrates* to prove my point. Furthermore, Plato's absolute deification of the ideal of love, as being a concept that denotes the final stage on the way to a complete suppression of spontaneous love, is set as the final goal.

The poker face, a human countenance bereft of all feeling (the incarnation of our own time's ideal of what constitutes a gentleman), the man who is psychologically reaction-free, can be traced back to the Greek myth of the young boy who allowed the fox he had stolen to eat his very entrails, whilst hidden under his coat, without ever changing the expression on his face.

The modern day millionaire conceals his true status as a power broker in society behind discreet and everyday modes of dress and accepts a situation where he is addressed in a very informal manner (this is perhaps less so in Sweden where feudal interpersonal relations can still sometimes apply). The new millionaire maintains a simple lifestyle. He avoids ostentation. Many people regard this as democracy in action and it is the type of thing which gives most Americans the illusion that they are living in the world's most democratic country.

The Danish architect Poul Henningsen gives us a good example of this in the journal "Form", no. i, 1944, when describing an interior designed by Le Corbusier: "There is no doubt that it has been created for the enjoyment of a rich man but, for all that, it is democratic in character (!), aesthetically refined and yet Spartan in its approach." But even if the aesthetically refined and Spartan approach are irrevocably linked, they bear no relation to the lives of the great majority of people and are still expressions of a democracy as ordered by a mercantile elite. Real democracy is much more direct and spontaneous in its modes of expression, far less demarcated.

Every society has its own symbols of power and prestige. These may either be open and obvious, or they may be subtle and indirect. The functionalists, who detested the direct display of symbols, praised the indirect approach. — When a social culture reaches its highest colouristic and plastic levels of expression, its power becomes symbolised. The castle, which was the central symbol of the baroque period, has very little prestige in this day and age. The magic centre of gravity has been shifted to the financial magnet that is the shopping mall. All roads lead to it. All of the most potent expressive powers that art possesses, both colouristic and plastic, have been brought to bear so as to drive people to these places. People in the society of the Baroque period were subjects of the

realm; our own society's subjects are socialised as consumers, who are incessantly bombarded with the message that ephemera such as brassieres, insurance companies, pencils, toothpaste, pasta, lubricants, razor blades and so on *ad nauseum*, are central to their lives. Advertisements dominate our cityscapes with their all pervading light displays, form and colour; they dominate the artistic techniques used in public interiors, newspapers, magazines, brochures, cinemas, radio stations (the latter, thankfully, being something from which we have so far been spared in Scandinavia). Advertisements represent our own time's indirect symbols of power, and modern society's architecture is an architecture based on the advertisement of commercial wares. This is a conscious, rational process in the sense that it is based on the increased profits that are accrued via the violent, sophisticated and relentless psychological exploitation of defenceless 'subjects' and their susceptibilities. The functionalists reacted against the contrived fancies of ornamental stucco and, in its place, affixed a permanent cladding of blazing advertisements and neon lights onto all our buildings. This human inferno is regarded by many modernists as the highest possible expression of democracy.

The acknowledgement of the essential emptiness of classical Greek ways of thinking, which was transposed from Greece to Rome, aroused new demands for an element of spontaneity in cultural life. However, the cultural forces behind these aspirations could not conquer the historically determined and dysfunctional subconscious conditions which prevailed at the time and therefore came up with a solution which would not be inimical to social oppression. This solution was to be found in Christianity's ingenious philosophy linking life and love. It is an inspired perspective on the wonders of existence, *which, however, can only be realised in death* and therefore can only exist as a dream. This affirmation of life, which is predicated on the idea of liberation in death, creates its own language of form, which, in conjunction with classicist ideology, informs the growing degeneration of West European culture. Thus, Paul Claudel, when referring to Christians in the 1900s, can say that if one were to ask them: "If salt were to lose its saltiness, how could we regain that saltiness?", to which they would all reply by shouting: "With sugar!"

Tristan and Isolde and other tragic lovers, who can only be united in death, and who have their counterparts in Nordic folk songs, constitute an expression of suffering as a prerequisite for the experience of life and love. One must endure the excruciating fires of purgatory, before achieving death's heavenly, joyful embrace:

— Sorrow springs forth,
A rising wrath
From roses deepest red.

as the poet I.P. Jacobsen's song goes.

But at every historical juncture when the overarching societal structures in West European society have shown signs of breaking up, manifestations of positive, spontaneous artistic expression have emerged. The destruction of the French monarchical system gave the space for Rousseau's philosophy to come to the fore and the same applies to the rococo style, which, however, failed to go any further than superficial naturalistic romanticism, just as the oriental movements only led to Chinese art forms. The great French revolution was carried out in the name of the merchant bourgeoisie and soon stabilised as a new aesthetic movement based on classicist ethics with an increasing romanticisation and pacifying of naturalistic concepts, apart, that is, from the flowering of natural science. The symbolist fauvist movement, around the turn of the century, with Art Nouveau's orientalist inspirations, was similarly pacified into death longings or middle class dilettantism and was overtaken by the Spartan intellectualism of cubism and functionalism.

Our own time's perspective

Today, rationalism celebrates its most triumphant hour in the fields of natural science and technology. These have made possible the fulfilment of all of human needs, but at the same time, we are left in the situation where we are unable to put these advances to any use in life itself. All attempts to resist these developments have been doomed to failure, but we are now presented with one of the wonders of life, which has always been a source of amazement to the human mind, and that is how things are subject to constant renewal. For, in the same way that hydrogen and oxygen, combine to create water, we see a process take place whereby specific elements of consciously undertaken analysis are combined into a synthesis in order to realise their final logical imperative — thus, mathematics in its fully rounded state is applied to social problems — conflicting social forces are resolved by the growing influence of technological progress — conscious psychological analysis leads to the activation of man's original, dynamic and instinctive life potential — the people see today the huge potential inherent in the idea of a completely free and open ended development of life's forces. Swedish architecture is superior to its other Scandinavian counterparts, both theoretically and in practice, and has gained a leading role in the context of the development of international art. It is, therefore, of huge importance that it makes optimum use of the implications of its position. Its special position stems from the fact that it has acknowledged the *function of art* as something vital and innovative. Now all that remains is for it to also acknowledge that this concept is *independent* in its function, and that it can only reach its fullest expression

through completely unimpeded cultivation.

A complete overhaul of our relationship to art is required. It must be clearly acknowledged that we no longer have any need for industrialised decorative art. We no longer want to see artistic conceits and trickery. The phrase "arts industry" is a contradiction in terms. Art has been liberated and is thereby engaged with life to a much greater extent than ever before. We need to gather people together who believe that every human being can be artistically creative and can give the people their self confidence back; just as, for ex. the Swedish peasantry was once vibrant and self confident. The academic art world must be consigned to the dustbin of history. Liberate art from elitist instruction programmes! Let industry get on with working out all the necessary practical social functions and free us from conveyor belt poetry!

Stig Lindberg, Gustavsberg, once ironically said somewhere:

"The perfect ceramics artist is no doubt a production manager, social reformer, architect, advertising agent, businessman, technician and also, by the way, quite a good artist."

This whole arts farrago is incompatible with modern society's complicated demands for specialisation and overall development. Artistic expression must be cultivated for its own inherent worth, and for as long as artistic expression is mediated via a special arts constituency, it must be allowed to engage in free and direct contact with mankind and in independent, creative collaboration in terms of the design of its creative environment. This creative artistic environment can then work and create in parallel with the work of architects, electricians, carpenters etc. Today's visual artists are asocial individuals who have no direct engagement with the tempo of the society in which they live. Let us assert the truth of the dichotomy, proclaimed by the Swedes, between a cup and a lion. Onward to a world where art has been truly liberated, not just as utilitarian, applied art but as a creative phenomenon having its own existential, social function. But even this achievement would only represent a staging post along the way.

Let *Lautréamont's* words: "*L'art doit être fait par tous*" become a reality! It is the only sound basis on which a truly democratic and creative artistic constituency can be founded. The Swedish people have, through the medium of their folk art, demonstrated the creative genius which they possess. It is this art which should be on display in the national museum instead of Zorn, Sergel or whatever else these artists are called. Trust in man's ability to satisfy his/her own artistic needs! We have been continually told that the creation of art implies struggle, suffering, privation and huge personal commitment. This is a complete

lie. Art is the easiest thing of all to create when it is conceived in the context of positive, life affirming conditions. These are the conditions which must be first established, and our time has come to create them.

*The houses in which we live are prehistoric parodies
when compared to the magnificent potential for human
habitation which we all carry within us. (Edith Södergran.)*

unveröffentlichte Übersetzung von Paul Larkin

Homes for the people or Concrete castles in the air

(1947)

By the painter Asger Jorn

A demonstration of the bankruptcy of functionalism and the reasons for this – with special reference to Le Corbusier's book: *Urbanism*. (In Denmark as "Menneskenes Bolig" - Nyt Nordisk Forlag, Arnold Busck). An extract from a lecture given to the Jutland section of the Association of Academic Architects, at their AGM in Silkeborg 1946.

It is the way of thinking itself that is faulty, the actual basis of the decisions that are made. The premise on which things have been based is false.
Le Corbusier.

These words can actually be used against Le Corbusier's own theories. In a strange way, the powerful forces driving the development dialectic have so bewitched the grand wizard that he came up with the wrong spell. In order to liberate architecture from the deadening hand of the guilds and their ancient approaches to building and design, in order to liberate the new machine epoch's industrial potential, he resorted to a formalism that was so negative, pessimistic, restrictive and academically conservative that its like had never been seen before. Today, we are faced with the task of freeing ourselves from the straightjacket of false and negative hypotheses, which acted as a necessary architectural midwife for the new concepts emerging during functionalism's constructivist phase. Functionalism is the architecture of *industrialism*. For this reason, it is also the architecture of both *private capital* and *modern democracy*. The private capitalist system has very deep roots in the history of Western Europe. Its ethical and aesthetically grounded principles of exploitation in the name of freedom and individualism were built upon the corner stone of the "humanist" democratic ideals first advocated by the ruling class in ancient Greece. These concepts have taken on a particular meaning in our own epoch. The fact that functionalism is gradually becoming more and more intolerable and antiquated in our eyes is perhaps due to the fact that modern society is in the process of removing principles aligned to private capital within democracy as it moves towards a more complete kind of democracy – a socialist democracy. By so doing, the fierce conflict of interest, which previously prevailed, between individual and social progress is removed. The concept of free individual development becomes a social necessity via the prism of each individual's unique personal development.

It is not my intention here to attempt to construct a specific and direct parallel between social and artistic development. That kind of thing has always given false results. However, it is my overwhelming conviction that shifts in social paradigms are also catalysts for change and innovation in all other areas of human interaction.

What is it about Le Corbusier's theories, then, that make them so "anti life"? For an anti life approach lies at the core of his aesthetic ideals and ethics, which form the basis of his architectural programme. What are Le Corbusier's aesthetics? Essentially, these lie in his belief that is to be found ensconced within his rationalism, his devotion to logical progressions in thought. Instead of cultivating life itself, Corbusier *cultivates* common sense, logic. Everything, which is not regarded by him or his disciples as logical, is ignored and/or rejected. But is this not to be welcomed as a marvellous thing? After all, it represents the victory of science over mysticism and Nazism. No, not at all. In fact, quite the opposite.

All human beings have a desire to nurture and develop their knowledge and awareness - to accumulate and then process a steadily growing knowledge of *life* and *the world* in and around us. However, the ability to live a full life and to know how to live that life are two different things and it is the first of these that carries most importance.

For the rationalist, this distinction is irrelevant. Everything which is not logical is ignored and rejected. In this way, rationalism is misanthropic; in its deepest sense, also anti science, suicidal.

Rationalism is fundamentally the root principle of classicism. It carries forward the Platonist ideals, which are the cause of the restrictive social framework that we now find around us. It celebrates the ideal of cleanliness in thought and deed and reaches its holy zenith in the most abstract and remote of all human activities - mathematics and geometry. It is for this reason that light blue (the most androgynous, the most abstract of all colours) is functionalism's favourite colour. Thus the aesthetics of functionalism consist of purity and nobility, a geometrical aesthetic, which, according to Corbusier, strives after that which is "finely conceived", "precise", "noiseless", "a brilliant interplay of forms in the light", where "each function presents itself in its geometric purity", with "clarity", "nobility", "harmony" and "a sense of fulfilment", where form is always poised, elegant and carries a smile". "An exalted art form", "with no risk – of offending our appreciation of beauty". This dogma for aesthetes, which pays no heed whatsoever to natural movement and change (which is the inner driving force of life), finds the primal source of beauty in the *absolute*, in the immovable, in the once only agreed and executed act, in the finely calculated plan, yes *in numbers*

themselves.

The lifeless scattering of dead rocks and broken columns at the Acropolis still stalk the world of architecture. Where a practical solution to a problem does not appeal to us - if it is not artistic enough for our sensibilities, well, we'll just invoke a bit of number mumbo jumbo. "Ah, now we can hear the poetry beginning to find its voice", says Corbusier. "Architecture's lyre" – the cooling zephyr blowing through the ancient halls. It is all so simple really: Just slip a number into the mix and voila! The whole edifice turns into poetry, pure unadulterated poetry. It is "the magic contained within the configuration of the numbers which dictates proportion".

Caption –

With man's ideological transition from natural materialism to the metaphysical worship of classical good sense and rationality, an automatic shift took place from the worship of life's beauty and unending variety to the worship of "perfect" metronomic numbers and their standardised uniformity. Still today, this cold, alienating aesthetic is championed within the halls of academic art, and is applied when its select disciples pronounce on the highest forms of art and also when they compute the necessary proportions we mere mortals must use before declaring that the lady of our dreams is indeed beautiful. Poor woman, poor artist, poor people.

"What a wonderful symphony! Music, architecture and mathematics – the sublime expression of the law of numbers, the noble Trinity". *"The Golden Ratio"* (this incantation should be whispered with deep reverence and the head bowed), "The golden wellspring of true proportion in scale, the fundamental factor in architectural unity". "Sometimes, a building's structure, plane and sectional proportions is determined by *just one number*. A sparkling (no doubt this really should say radiant or brilliant) numeral". And the carpenter's ruler has become the greatest poetic triumph of our age! Yes it is true. All this sounds like a bad joke. But this is not only Corbusier's thinking but also that of our own architects, as well as our experts and teachers in the visual arts, and to compound this folly, they actually want us to take them seriously.

This alienating form of idealism

This aesthetic Masonic ritual, this elitist process of selection, this belief that certain designated proportions of scale can be deemed to be "pleasing", whilst

all that which lies outside is deemed to be "displeasing", is simply a means to establish and maintain an artistic aristocracy, an aristocracy that has created a unique divide between "noble" art and the banal "fake art", which is left to mere commoners. In all other cultural epochs, there was only ever *one* type of art; certainly more or less adapted to the times but never "fake". Today, this elitist way of thinking is no longer a living, creative phenomenon within our culture. It survives as a cold, romantic dream of a former golden age.

Just like a longing for eternity, a longing for bygone days is very often a *longing for dead zones* - a longing for death. Corbusier's golden age romanticism gives great food for thought. Functionalism's connection to life in the real world is weak. How about its relationship with death?

Its complete eradication of all ornamental and feudal expression within architecture reveals an incredibly destructive inner momentum. Then, there is nothing more clean cut than death, which wipes out everything in its path. The colour white, death's purest symbol, has always had favoured status amongst functionalist architects, just as it has always been the colour that denoted classicism at its most traditional. It is a longing for the senility of a past classical age, the exalted impotence of Platonism, which Corbusier clearly expresses when setting out his own approach:

"That which is crucial, is that the architect and town planner work hand in hand to bring the golden age back to us...."

The return to a golden age, where chaos was banished, and *where mankind was still innocent of all desire*".

Chaos means life. Those who fear chaos fear life itself. It is the classic fear of the *petit bourgeoisie*. *The Stauning government or chaos.* A unity government or chaos. Every time a new and unknown phenomenon emerges and begins to grow, a terrified *bourgeoisie* cries out: Chaos. It is possible to speak of a chaotic life, but not of a chaotic afterlife.

Functionalism is a construct designed for those without desires - that is, for dead people. A living human being *desires* and *creates*. Functionalism does not acknowledge either of these things. It exists as a paradigm for an ideal human type and is, therefore, useless in the real world where people live and breathe. Corbusier is dreaming of dead, passive people, for whom *he*, as the master planner, will design the mode of existence. He is the master draughtsman wishing to cement a pact between the universe and its creatures.

However, the winds of change will blow down this carefully constructed house of cards. In the new age which is dawning, mankind will turn their backs on autocratic designers who claim to design on their behalf, be that in housing, town planning, regional development etc. People will grow – and encourage others to grow, *people will live - and let live.*

The most serious indictment of functionalism is that it is not a living architecture - the creator of a living, breathing building dynamic.

The architecture thrown up by the period often known as "Style Confusion" was a living architecture, built on the ruins of earlier periods. The functionalists saw only death in those lifeless ruins and missed the living, creative use to which they had been put. Thus, they rejected the whole thing. Aristocratism within constructive functionalism is tied to classicism via an unbreakable ideological thread.

The Soviet Union has been able to develop an approach to building using columns, which still manages to be more modern and far less classicist than anything the functionalists can produce. It is not a question of having the correct formula, which covers all eventualities. It is a question of finding the right premise, of having the correct assumptions that take into account the real life factors which will impinge on further developments. A building is not a packaged and sealed concept, construction or formula. It is a living organism with the accompanying requirements for growth and change in character and function, depending on its interaction with other living organisms.

However, since the days of ancient Greece, west European culture has never acknowledged this fact, either ideologically or in practice. Instead, design and construction methods were set in tablets of stone and real life had to adjust itself accordingly. Thus, we were left with a philosophy of nip and tuck. Apart from the Gothic style, which to a certain extent was a living breathing system of architecture. A style which took account of life's shifting realities - something which was beyond Corbusier's comprehension. He believed that it was the Gothic arch that was responsible for Gothic architecture's appearance of striving upwards towards the "unknown". The concept of heaven was not entirely unknown in the middle ages. On the other hand, the idea of heaven on earth was never considered. The daily reality was in fact "Hell on Earth" and it was for this reason that people looked to the skies for salvation. Does Corbusier really believe that it is the cells in a flower that make *it* look to the skies? Might it not just be possible that it is the flower which is using the cells to help it grow upwards? Apart from superficial efforts in the Rococo and Art Nouveau styles, living architecture was consigned to the lower classes and the homemade house designs created by the peasantry and craftsmen. Nowadays it is only really alive as a kind of festive decoration in our allotments and vegetable gardens - another thing, of course, which Corbusier wants to kill off.

Where there is no life there is no hope

It is true that Le Corbusier has himself said:

We must rediscover nature's laws and carry out a precise study of the principles which will bring them back to us.

"Our cities have become sterile. Our children do not thrive there anymore." Our people's right to "the fundamental joys of life" must be secured for them.

But what is the point in expressing these perfectly sound ideas, when Corbusier himself works to undermine the fundamental joy in people's lives and when he views nature in the same way the Devil looks at the Bible. People have become sterile because society has been increasingly organised in a sterile way. It is people themselves who have become sterile rather than the towns and cities in which they live, and this has happened as a direct consequence of the anti-life philosophy championed by Corbusier.

The "fundamental joys" in people's lives are not "sun, air and green trees", *but rather the chance to develop, exploit and enjoy their creative powers and abilities to the benefit of themselves and those around them.*

This presupposes that each man is able to draw the maximum benefit from his work, food, clothing, housing, light and air; and instead of an aesthetic enjoyment of green tree tops seen from a pigeon's perspective 50 floors up in a tower block, *an active relationship with nature is* required where he, as a free man, can be involved in shaping his surroundings without hindrance - to fashion them according to his needs and experience, and that includes the architecture should he so desire. It is not, therefore, about slavishly following the formal beauty of a straight line and reducing the creative forces within nature and man to a single numeral. It is simply a question of being natural and open and, if this is achieved, we can be sure that nature is present and man's needs and desires can be acted upon. We are not just going to be make do with a few paltry housing developments, we want beautiful palaces, super abundant palaces of delight. Functionalist principles forbid this kind of "extravagance". These dictate that there shall not be one surplus digit to disturb the alleged equilibrium.

A Jutland farmer, whom I visited recently up on the heath, had carved onto a stone in his garden:

The best I know
Is to get things to grow.

It is this elementary joy, this positive, proactive joy, whether we are talking about children, animals, plants or houses, art, science and material production, or society as a whole, or one's own inner self; nature's; yes in fact the whole point of human life, which Corbusier, because of some perhaps unconscious urge, resists

relentlessly. It is for this reason that he has nothing but contempt for the richest and most fruitful manifestation of life's creative power: *spontaneity*. But it is precisely these human possibilities that today can be glimpsed in the spontaneous appropriation of life's fundamental joys – realised through the creation of a new social system, which is shaking the ancient walls of artistic and aesthetic formality to their foundations. No less than in the world of architecture, the pressure building for a direct relationship with the real world will also snap the chains that once bound art and the academic world together. For this is only the beginning of the new dawn which not only heralds a new form of living and building but also a new artistic development of enormous scope and potential. [...]

The old way was to raise buildings in the name of
Religion - The Landed Gentry - The Royal House,
Corbusier tells us That he wants to raise buildings for

Conviction and ideals - the Family
Social institutions - Work.

Is there any difference? Not in the least. These are just new names applied to the same old bourgeois concepts. It has nothing to do with peoples' lives. It has nothing to do with the way peoples' lives can be developed and enriched. During the Renaissance, individual freedom was the preserve of the upper classes. It was, no doubt, for this reason that the stress was on the word individual because it was only certain select individuals who could enjoy this freedom, and it was these same individuals who were in a position to deprive others of their freedom - a right they have still have to this day (with bans on strikes for example). The only form of private building work designed for individuals, which Corbusier deigns to include in his pantheon of works are mountain huts for holidays and recreational purposes.

Caption

The rune stones and their inscriptions, show us how a materialist calendar based on natural cycles came about, as a computation of the days of the year and a symbolic representation of the rise and fall of the seasons; the various cycles for animal husbandry, calving and slaughtering, the different phases of the sun and moon, and also plant and vegetable cycles. The instruments of death on the rune stones, such as the sword, dagger and axe, the gallows and crosses, are Christian

symbols which came later and refer to saints who were executed. They tell us far more about Christian ideology than the peoples' belief systems.

We are very clear about who has been serving their own interests in this scenario.

Let us now turn our attention to those ridiculous pen pushers who want to smother us with row after row of terraced housing. The passivity inherent in Corbusier's aesthetic ideals is most noticeable in his attitude to nature and the environment. It has apparently never occurred to him that people are also part of nature, however neglected they may be.

In his book "La peinture moderne", which he wrote in collaboration with the painter Ozenfant, it says: "In its essence, nature is an unruly phenomenon because it is always fragmentary. Nature is only "beautiful" when it is expressed via an artistic prism, or when by some fortunate chance it falls into a regular pattern, which follows its natural geometric order."

He just does not grasp the fact that everything adheres to its own innate laws, or is in order; that even the most haphazard coincidence is a result of an inner law of progression, that everything is fragmentary, a person, a house, a town, and it is a sin against all that lives to work against the natural fragmentary order of things. It must be said, however, that he becomes almost passionate when talking about trees. He writes:

"Trees offer us shade and cool respite,
they inspire the poets and transform the light,
they give a haven to songbirds by day and by night".

And the only thing lacking is the sign saying "Keep Off The Grass" and the whole scene would be perfect. The sad fact is that his close study of a kind of botanic mathematics, which carries with it the horrible smell of stale classrooms and the image of soul destroying lessons where flowers are dissected into categories, classes, types, species, families and substandard stamens with upper valves and all that, has persuaded him that nature can after all be deemed to have a certain "beauty". "The iron law of numbers", he declares, "are inscribed in all that nature does." The lime tree, for example, is one of our most *noble* trees. It signifies harmony, unity. "People and nature are once more reunited", he breezily asserts on the basis of this mathematical attachment to natural romanticism whose language could have been hewn from a tourist brochure. Of course, one cannot help but ask the following question: Why go to all that trouble to sing nature's praises when in his heart of hearts he is neither moved

by it or understands it? The answer to this lies in another statement he once made: "Large housing blocks rise up along the city's skyline. But why does this go unnoticed? *They are hidden from view* behind the lacework façade presented by the trees." Now you would need a fairly substantial lacework façade to hide a 100 storey skyscraper; so no doubt we would need to camouflage the upper floors by hand painting twigs and leaves onto the housing blocks themselves. In fact, with this statement, Corbusier himself is actually admitting the artistic bankruptcy of functionalism – admitting that his tower blocks will become an unbearable eyesore for people in our towns and cities. For this very reason, he grasps at fig leaves to cover the bareness of his philosophy, just as our own architects have done and just as Adam and Eve did after their fall from grace. However, it was not just the simple tedium of those things which Adam and Eve felt they had to conceal, which aroused such scandal and annoyance. "From these high domestic vantage points, one can almost touch the heavens, whose clouds, colours and contours shift from season to season", says Corbusier, as if he were selling summer houses to city dwellers. Of course, the sky is always blue above the clouds.

Why do we need skyscrapers?

Tower blocks and skyscrapers are an unfortunate but unavoidable fact of current architectural planning and building technology due to the rise in population across the world, if, that is, we are not to end up in a situation where every blade of grass has a "keep off" sign attached to it.

On the other hand, these new forms of architecture can pave the way for previously unimagined artistic and technical innovations. But this presupposes that we can achieve a complete revolution in terms of the new artistic methods that will be required. What is needed is a huge intervention from the world of the plastic arts and sculpture – new and free concepts in the visual arts, which can satisfy the aesthetic needs of these new environments where giants will roam. In this scenario, we will need to conceive hitherto unimagined experiences in plastic materials and colours. Giant polychrome sculptures with tower block dimensions and so on, arising from an innovative collaboration between architects and visual artists - the kind of approach, I have talked about previously in the journal *A5*. Another requirement is the need to reverse the trend towards isolation, which is brought about by specialisation within the professions. Town planning seems particularly prone to this and may well be set on a fateful course to future disasters.

Caption

What is mysticism and superstition? It is a philosophy which regards thought as the formative and creative power controlling life and all substances. It is for this very reason that rationalism is just as riddled with superstition and mystification as the belief in a divine superhuman plan which guides and organises the material world. It is just as Karl Marx says, that it is "not consciousness which determines the course of life, but the course of life which determines consciousness". Mystical glass balls, therefore, and transparent glasshouses are just as swathed in superstition when compared to the potential lying within the people's free and vibrant expression of architectural form, which is based on architecture's sole function and that is to satisfy human needs, both physically and mentally.

Modern industry requires strict rationalisation and standardisation of the goods we consume in order that we can increase our production levels and thereby satisfy our collective needs in the most democratic way possible. In the interest of democracy, and in our own personal interests, this development must be supported in every way possible.

This process of standardisation, which is not an ideal in its own right but simply a means to raise living standards for all of our people, must not become fetishized into an anti-life romanticism which glorifies machine technology for the sake of it; and where this tendency does emerge it should be resisted wherever and whenever possible, and no standardisation policies should be pushed through unless it is clear that they are based on an increase in production values for the benefit of the people as a whole.

This dialectic tension between standardisation and variety must function *actively* in both directions as an unconstrained conflict/cooperation ethic between regulated and free forces. The epoch of human solidarity must run in tandem with the epoch of personal liberation if we are to see the dawn of truly joyful human development.

Town planning pays no heed to the question of an individual human being's all round development. It acknowledges in only a primitive, functional way the question of increased productivity and turns specialisation into a goal in itself, thereby bypassing all human and reasonable boundaries for democratic development.

Holistic social interaction, a sense of cohesion with all other social elements, is an unavoidable necessity for the development of every citizen's social awareness and commitment. This aspiration requires constant and natural interaction between the various elements within society so that the chance or occasional encounter with other parts of society becomes a part of daily life, as a source of *wonder* and increased knowledge, leading to further discoveries and growing social

familiarisation.

For this reason, the great distances between one's home and place of work need not always end up being an absurd and annoying waste of time.

They can also prove to be a person's daily interaction with the surrounding world - a social incentive.

It is precisely for this reason that artificial town planning divisions into landscaped areas, university towns, areas for crèches, artistic quarters, old quarters, company towns etc... etc...are anti social and anti-life phenomena, which must be done away with.

Gardening products, for example, are also part of nature and are just as wondrous to behold in their blooming glory as trees in parks. The skyscraper concept should actually be the catalyst for the movement of gardens and their produce into our towns and cities so as to complement our public parks – variety and standardisation again. Art draws its inspiration from all the manifold nuances existing in nature and the lives of men and women. Thus, just as the rain falls across the land, artists should permeate town and country and refuse to be colonised in ivory towers.

In the meantime, the work of academics becomes more and more specialised to the extent that it loses any wider relevance to life. Only the inclusion of other experiences and ideas can help to counteract the unfortunate consequences of this development. Book owls who have never read from the book of life, who cannot see that they live, breathe and read in a wider social context, will always be led astray because of their messianic and unworldly belief in their own colossal importance. Corbusier himself is a perfect example of this and confirms it in the following: "People do not *live* well. This is the essential, the most fundamental cause of the friction and upheavals which characterise the age in which we live." This train of thought can be clearly seen for what it is. Most people will see the essential conceit in the message.

Corbusier wishes to restore those "fundamental joys" to people's lives. But this, he boldly states, can only be achieved by "*once again introducing the perfect right angle*".

There is absolutely no sensible justification for this rigid and simplistic point of view. Corbusier makes references to Mother Nature – "our eternal guide and teacher".

But to my knowledge, the human body contains no perfect right angles, and in nature as a whole they are only found where the laws of gravity dictate their need - the law which all living things seek to conquer; just as the architect must seek to overcome it. Moreover, if the architect cannot prevail against

the tyranny of the perfect line and right angle; well, he has failed to master modern techniques. Of course, architects must have the skill to come up with any kind of angle or line – curly, curved, bent, zigzag, wavy etc., that we might wish to have or behold. It is quite simply a basic requirement in terms of the range of technical skills they are expected to have. However the frantic tempo of the machine can never replace the natural rhythms found in the real world.

Geometric formulas will always be needed where technical constructions are concerned. *But* the role of the architect in today's world is to liberate *the people* from the chains to which they have been shackled by the demands of industry and the machine age; just as it was the architect's historical role to liberate us from the craft guilds and the restrictions they placed on progress.

Let us rid ourselves of classical aesthetics

In purely practical terms, architects are obliged to compose the functions of a building – its basic foundation, its load bearing, sealing and protective properties. However, the only thing that we may reasonably demand, and the only thing we want from the composition of these functions, is simply that they *function* well and are not hindered in functioning to our satisfaction. *These necessary functions do not in any way exist for the purpose of outward display*; nor is there any good argument for their "expression" within any building. Where this happens, it is purely and simply an example of pedantic aesthetic values.

On the other hand, we have every reason to expect that the *artistic* functions of a building are expressed in their entirety. Architecture's psychological function, if you like.

It is here where the ghost of the Acropolis still roams; this architectural dog's dinner, which for thousands of years has thrown an ugly shadow over the people's lives and their need for satisfactory places to live. Architecture's artistic content must never be classed as being the same as its geometric construction principles. Human beings have an irrational need to express themselves through art, an urge to symbolise, which must, and always will, stand in a dialectical opposition to a building's construction requirements, and it is only through free and equal interaction between these opposing forces that architecture can satisfy a human being's "spontaneous longing for a *natural* way of living, happiness, spiritual and bodily welfare - those joys which are seen as being the most fundamental to our existence".

What are the consequences of all this?

What Corbusier has managed to do with his one sided and anti-life architectural principles is to provoke a reaction, which has swung architecture over to the opposite of functionalism - the meaningless, the haphazard, the fantastic and ridiculous, the useless, the insane, the hideous, the dark and mysterious, the perverse; in short, a surrealist architecture, where the idea has been to display all of academia's most worn out, shallow and banal style clichés, following just the same path that painting has done, before Dali.

The chickens in this gloriously built hen coop have already started to come quietly home to roost amongst the wider population, where new heights of stylish banalities are being reached everyday to the actual detriment of the best aspects of functionalist principles and innovation. The functionalists, meanwhile condemn, them with a kind of despairing irritation as being nothing more than depressing and reactionary. But we must not allow a false sense of innovation nostalgia to develop, nor must we listen to the choked cries of despair of those who now rail against "reactionary mysticism". It is the functionalists themselves who have released this genie from the lamp, both in its negative and positive arguments for not satisfying the artistic needs of our built environment. For this reason, they must now face into the prospect of the long term demise of functionalism's innovations within architecture.

Ole Buhl says in his introduction: "For Corbusier, architecture is not a kind of free art, having no connection to life and people, but to a very high degree it is applied art."

And here, expressed with unusual clarity, we have laid bare the fundamental misunderstanding on the part of functionalists and rationalists as to the true nature of art.

Man's writing technique arose via the application of object symbols – pictography or picture writing. These natural materialistic symbols became modified through time under the influence of the rhythm of the writer's hand movements, and the natural design form of the writing tools being used, so that what eventually emerged was a hieratic symbolic script system such as that found in China.

The materialistic character of this symbolic script system means that when it is used to express a common idea, the object itself, and not the individual (i.e. the expression of word forms), this script can be read by anybody, even where the spoken word is mutually unintelligible. The Chinese script system is a good example of this. What this means is that by adopting a further development of the Egyptian hieroglyphic script, which formed the basis of our own writing system, we would be able to have books and newspapers that could be read

by those who spoke and read only Danish, English, German, French, Spanish, Russian etc. The cultural implications of this development would be immense.

Phonetic script cannot, in any area, be regarded as an improvement when compared to symbolic script. Quite apart from the fact that it takes too long to write in this way (something which has led to the increasing use of the stenograph, which resembles the Chinese writing system in many ways), in human and calligraphic terms it is quite simply bereft of expression, precisely because it binds itself slavishly to an ideal design form.

So the upshot is that we are forced to proceed with two systems of writing - a monumental script and handwriting, which each have two sets of lettering for upper or lower case letters. In terms of graphology, it is clumsy in the extreme and has no true artistic merit. It lacks the human touch.

What we see here is a complete failure of artistic imagination except for attempts here and there to spice up an idea – the pastry making approach to architecture. The fact is that art only begins to interact directly with life and mankind when it is allowed to develop *freely*; that is to say without being enslaved to other agendas, and it is only in its free and unfettered form that art can be utilised to the full, thus reflecting core human values in our lives and our work.

Only when music was released from the shackles of being "applied" music – music as performance propaganda for the Church, did it finally become the wonderful source of inspiration it has proved to be for mankind: profane music performed purely for the joy of music, for the music that sings within man, for the fulfilment of human needs and desires as expressed through music.

The same applies to the visual arts. Released from having to satisfy monumental and decorative objectives, released from its propagandist role, art then achieves a *directly* inspiring and empowering relationship with mankind. Functionalists seek to nullify this process by tearing the artistic imperative from its natural environment.

This critique of functionalism is not presented in a spirit of antagonism, but rather in the spirit of true democratic debate and to enhance the development of that *Urbanism*, which Corbusier has defined as: "*The organisation of the wider framework which sustains the whole of human existence*".

Here we can lay the foundation stone, not just for architecture, but for a synthesis of all life affirming and progressive human activities in a productive and empowering culture of collaboration, *where space must be given to the free development and expression of all the forces which are at play in society.*

Neither Corbusier nor his functionalist acolytes appear to have grasped the full significance of what is proposed, the necessary outcome of this inspired approach – a linking of the most progressive forms of architecture with the most innovative and creative factors which pertain in all other areas of human activity.

Let us not begin this journey by seeking at this early point to determine the overall framework. Let us begin by looking at what will be contained within that framework. Let us create anew the premise for human existence and let the framework follow developments in a flexible way and in all its existential manifestations, so that life predicates the framework rather than allowing the framework to mould and constrain our existence according to its own preset design.

This is a solemn and earnest appeal to make a start on that journey.

unveröffentlichte Übersetzung von Paul Larkin

Bibliografie

Primärliteratur

Asger Jorn

Bücher

Pigen i ilden. Af Genia Katz Rajchmann og Asger Oluf Jørgensen, Kopenhagen, Fischer, 1939.

Held og Hazard, Dolk&Guitar, Privatdruck, 1953.

(In der deutschen Übersetzung: *Heil und Zufall*, in: Asger Jorn: *Gedanken eines Künstlers*, Edition Galerie van de Loo, München, 1964)

Pour la forme, (1958), Edition Allia, Paris, 2001. (in der deutschen Übersetzung von Inge Leipold: *Plädoyer für die Form*, Klaus Boer Verlag, München, 1990. Im Text abgekürzt mit Titel, Jahreszahl und Seitennachweis.)

Magi og Skønne Kunster, Borgens Forlag, Kopenhagen, 1971.

Bulletins

„*Imagine e forma. Bollettino d'Informazioni del Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste*“, Nr. 1, Editoriale Periodici Italiani, Milano, 1954. (dieses Bulletin wurde wenig später unter dem Titel „*Eristica*“, Nr. 1, nochmals veröffentlicht. Abgesehen von dem neuen Titel, sind die Inhalte identisch mit „*Imagine e forma*.“)

„*Eristica. Bollettino d'Informazioni del Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste*“, Nr. 2, 1955. (auch dieses Bulletin wurde später unter dem Titel „*Il Gesto*“ von Sergio Dangelo und Enrico Baj nochmals veröffentlicht. Abgesehen von dem neuen Titel, sind die Inhalte identisch mit „*Eristica*.“)

Artikel

Folgende Artikel wurden unter Asger Jørgensen veröffentlicht:

„Maal og Mærke,“ in: *Skoleblad for Silkeborg Seminarium*, Silkeborg, Jahrg. 23, Nr. 1, Okt. 1935.

„Hjem fra Paris. Silkeborg-maleren Asger Jørgensen tilbage efter endt arbejde på Verdenudstillingen“, in: *Silkeborg Avis*, 10. Aug. 1937.

„Frankrig og dets befolkning under folkefronten. Arkitekt Asger Jørgensen, der har opholdt sig i Frankrig og arbejdet i Landbrugsministeriet og på Verdensudstillingen, skildrer [...] indryk fra Frankrig,“ in: *Arbejderbladet*, 19. Nov. 1937.

„Nyt maleri-ny arkitektur. Fernand Léger og Le Corbusier,“ in: *Ekko. Kritisk Tidsskrift*, Kopenhagen, March, 1938.

„Om Architekturens Kunstneriske Muligheder,“ in: *A5. Meningsblad for unge arkitekter*, Kopenhagen, Jahrg. 2, Jul.-Aug. 1943.

„Arkitektur er ikke kunst,“ in: *LP&Co Nyt II*, Nr. 19, March 1943.

„Ansigt til ansigt“, in: *A5. Meningsblad for unge arkitekter*, Kopenhagen, Nr. 5, Jahrg. 2, Jan.-Feb. 1944.

Folgende Artikel wurden unter Asger Jorn veröffentlicht:

„En ny billedflæsning og dens konsekvenser“, in: *Nyt tidsskrift for Kunstindustri*, Jahrg. 19, Nr. 3, Mar. 1946.

„Formenspråkets Livsinnehåll“, in: *Bygmästaren*, Stockholm, Jahrg. 25, Nr. 18, 1946.

„Apollon eller Dionysos“, in: *Bygmästaren*, Stockholm, Jahrg. 26, Nr. 17, 1947;

„Yang-Yin. Det dialektisk-materialistiske livsprincip“, in: *A5. Meningsblad for unge arkitekter*, Kopenhagen, Jahrg. 3, Nr. 4 1947.

„Menneskeboliger eller tankekonstruktioner i jernbeton“, in: *Arkitekten*, Ugehaefte, Kopenhagen, Jahrg. 49, Nr. 16/17, 1947.
 „Drøm og Virkelighed, del I“, in: *A5, Meningsblad for unge arkitekter*, Kopenhagen, Nr. 2, Apr. 1948.
 „Drøm og Virkelighed, del II“, in: *A5, Meningsblad for unge arkitekter*, Kopenhagen, Nr. 3, Feb. 1949.
 „Storybysamfund eller landyfaelleskab?“, in: *Arkitekten*, Ugehaefte, Kopenhagen, Jahrg. 50, Nr. 45, 1948.
 „Hvad er et ornament?“, in: *Dansk Kunsthåndværk*, Kopenhagen, Jahrg. 21, Nr. 8, Aug. 1948.
 „Levend ornament“, in: *Forum*, Amsterdam, Jahrg. 4, Nr. 4, 1949.
 „En kroget gren“, in: *Dansk Kunsthåndværk*, Kopenhagen, Jahrg. 22, Nr. 7, Juli 1949.
 „Eksperimentet“, in: *A5, Meningsblad for unge arkitekter*, Kopenhagen, Nr. 4, Feb. 1950.
 „Tidehvervet i stilforskningen“, in: *Dansk Kunsthåndværk*, Kopenhagen, Jahrg. 23, Nr. 6, Juni 1950.
 „Facadekunst. På vej mod en ny arkitektur“, in: *Bygge of Bo*, Kopenhagen, Jahrgang 16 Nr. 4, 1950.
 „Poesiens Väg“, in: *Byggmästaren*, Stockholm, Jahrgang 30, Nr. 4, 1951.
 „Lad os holde på formerne“, in: *Dansk Kunsthåndværk*, Kopenhagen, Jahrg. 24, Nr. 6, Juni 1951.
 „Naturalisk arkitektur – eller naturlig form“, in: *Dansk Kunsthåndværk*, Kopenhagen, Jahrg. 25, Nr. 3, Mär. 1952.
 „Om Väggmaleriets Möjligheter“, in: *Konstrevy*, Stockholm, Jahrg. 28, Nr. 4/5, 1952.
 „Une architecture de la vie,“ in: *Potlatch*, Paris, Nr. 14, Dez. 1954.
 „Asger Jorn om sig selv“, in: *Kunst*, Nr. 1, 1953.
 „Une architecture de la vie,“ in: *Potlatch. Bulletin mensuelle d'information du groupe français de l'International Letteriste*, Paris, 22. Dez. 1954, Nr. 15.

Nicht publizierte Quellen

„Briefwechsel: Asger Jorn – Max Bill“, 1953-54, liegt als Abschrift im Archiv Silkeborg vor.

Werkverzeichnisse

Guy Atkins (Hrsg.): *Jorn in Scandinavia. 1930-1953*, Borgens Forlag, Kopenhagen, 1968.
 Ders.: *Asger Jorn. The Crucial Years. 1954-1964*, Borgens Forlag, Kopenhagen, 1977.
 Ders.: *Asger Jorn. The Final Years. 1965-1973*, Lund Humphries Publishers, London, 1980.
 Presler, Gerd (Hrsg.): *Asger Jorn. Werkverzeichnis der Skizzenbücher*, Silkeborg Kunstmuseum, Silkeborg, 2006.

Sekundärliteratur

Ausstellungskataloge zu Jorn (chronologisch)

Asger Jorn, Malerier, Silkeborg Museum, 1964.
Jorn, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1973.
Asger Jorn in Silkeborg – Die Sammlung eines Künstlers, Kunsthalle Bern, 1981.
Asger Jorn. 1914-1973, Lenbachhaus München, 1987.
Asger Jorn. Modifications, Borgens Forlag, Kopenhagen, 1998.
La Planète Jorn. Asger Jorn 1914-1973, Musées du Strasbourg, 2001
Asger Jorn, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 1995.
Asger Jorn og Wemaëre-et kunstnerisk parløb, Silkeborg Kunstmuseum, Silkeborg, 2005.
Asger Jorn, oeuvres sur papier, Centre Pompidou, Paris, 2009.

Ausstellungskataloge allgemein (chronologisch)

Paris-Paris, 1937-1957, Centre Pompidou, Paris, 1981.

Der Hang zum Gesamtkunstwerk, Europäische Utopien seit 1800, Kunsthau Zürich, 1983.

Fernand Léger. The Later Years, Staatsgalerie Stuttgart, 1988.

Cobra. Zwei Verläufe, Lenbachhaus, München, 1989.

Le Corbusier. Maler og Arkitekt. Painter and Architect, Nordyütländisches Kunstmuseum Aalborg, 1995.

Jørn Utzon, Ausstellung an der Technischen Universität München, Verlag Anton Pustet, Salzburg, 1999.

L'Esprit Nouveau, Purism in Paris, 1918-1925, Los Angeles County Museum of Art, H. N. Abrams, Inc., Publishers, 2001.

Le Corbusier before Le Corbusier. Applied Arts, Architecture, Painting and Photography, 1907-1922, Langmatt Museum, Baden/ The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, New York, 2002-03, Yale University Press, New Haven/London, 2002.

Paris: Capital of the Arts 1900-1968, Royal Academy of the Arts, London, 2002.

Utopia&Reality. Modernity in Sweden 1900-1960, The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design and Culture, New York, Yale University Press, New Haven, 2002.

Monographien/ Anthologien, etc.

zu Asger Jorn

o. Ang. Hrsg.: *Jorn. Le jardin d'Albisola*, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, Torino, 1974.

o. Ang. Hrsg.: *Jorn/Cuba*, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, Torino, 1970.

o. Ang. Hrsg.: *Potlatch. 1954-1957*, Éditions Gérard Lebovici, Paris, 1985.

Andersen, Troels: *Asger Jorn 1914-1973. Eine Biographie von Troels Andersen*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2001. (Im Text abgekürzt mit Verfassernamen, Jahreszahl und Seitennachweis; deutsche Übersetzung von Irmelin Mai Hoffer und Reinald Nohal; dän. Original in zwei Bänden:

Asger Jorn-en Biografi Årene 1914-1952 und *Asger Jorn-en Biografi Årene 1953-1973*, Borgens Forlag, Valby, 1994)

Ders./ Olsen, Aksel Evin: *Erindringer om Asger Jorn*, Galerie Moderne, Silkeborg, 1982.

Ders.: *Jorn i Havanna*, Forlaget Sohn, Rødovre, 2005.

Baj Jorn: *Lettres 1953-1961*, Saint-Etienne, Musée d'Art Moderne, 1989.

Birtwistle, Graham: *Living Art. Asger Jorn's Comprehensive Theory of Art between Helhesten and Cobra (1946-1949)*, Reflex, Utrecht, 1986. (in der deutschen Übersetzung von Ellen Küppers: *Lebendige Kunst. Asger Jorns Kunsttheorie von Helhesten bis Cobra*, Klaus Boer Verlag, München, 1996.)

Blicher-Moritz, Tine: *Værket på væggen. Et kunsthistorisk essay om Asger Jorns Dragerværk*, Bruun Rasmussen Publishing, o.A. Verlagsort, 2008.

Loo, Otto van de: *Asger Jorn in München. Dokumentation seines malerischen Werkes*, Klaus Boer Verlag, München, 1996.

Nommensen, Sven: *Asger Jorn. Das Frühwerk und die spontane Methode der malerischen Entfaltung*, Tenea, Berlin, 2002.

Roberto Ohrt, (Hrsg.): *Heringe in Acryl. Heftige Gedanken zu Kunst und Gesellschaft*, Edition Nautilus, Verlag Lutz Schulenburg, Hamburg, 1987.

Shield, Peter: *The Natural Order and Other Texts. Asger Jorn*, Ashgate, Aldershot, 2002.

Jørgen Ågerup/Guy Atkins: *Asger Jorn – som vi husker ham*, Galerie Moderne, Silkeborg, 1986.

Monographien allgemein

Adam, Hans Christian (Hrsg.): *Karl Bloßfeldt. The Complete Published Work*, Taschen Verlag, Köln, 2008.

Banham, Mary u.a. (Hrsg.): *A Critic Writes. Essays by Reyner Banham*, University of California Press, Berkeley, 1996.

Becker, Heribert (Hrsg.): *Es brennt! Pamphlete der Surrealisten*, Edition Nautilus, Hamburg, 1998.

Blum, Elisabeth: *Le Corbusiers Wege. Wie das Zauberwerk in Gang gesetzt wird*. Vieweg, Braunschweig, 1988.

Bonmatí, Ignacio, u.a. (Hrsg.): *Arne Jacobsen*, Centre d'Estudis de Disseny, Barcelona, 1991.

Breton, André: *La Clé des champs*, Pauvert, Paris, 1967

Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*, Edition Tiamat, Berlin, 1996.

Drew, Philip: *The Masterpiece. Jørn Utzon. A Secret Life*, Hardie Grant Books, South Yarra Victoria, 1999.

Erni, Peter: *Die gute Form*, Verlag Lars Müller, Baden, 1983.

Faber, Tobias: *Danish Architecture*, Det Danske Skelskab, Kopenhagen, 1968.

Ferring, Mari: *Dionysos på Årsta Torg – färgfrågan in svensk efterkrigsarkitektur*, Trita-Ark forskningspublikationer, KTH Stockholm, 2006.

Fisker, Kay / Yerbury, F.R. (Hrsg.): *Modern Danish Architecture*, William Brendon and Son, Plymouth, 1927.

Fornoff, Roger: *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, Zürich, New York, 2004.

Frampton, Kenneth: *Le Corbusier*, Thames&Hudson, London, 2001.

Frei, Hans: *Konkrete Architektur*, Verlag Lars Müller, Baden, 1991

Fry, Edward F. (Hrsg.): *The Documents of 20th-Century Art, Functions of Painting, Fernand Léger*, Thames and Hudson. London, 1973.

Goldwater, Robert: *Primitivism in Modern Art*, Harvard University Press. Cambridge, 1986.

Guilbaut, Serge: *How New York Stole the Idea of Modern Art*, The University of Chicago Press, Chicago, 1983.

Haas, Norbert /Nägele, Rainer/Rheinberger, Hans-Jörg (Hrsg.): *Liechtensteiner Exkurse VI: Virtuosität*, Edition Klaus Isele, Eggingen 2007.

Hughes , Francesca (Hrsg.): *The Architect. Reconstructing her Practice*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996.

Jeanneret Gris, Charles-Edouard (1926, Le Corbusier): *Allmanach d'architecture moderne*, Bottega D'Érasmo, Torino, 1975.

Kessler, Thomas/Vowinckel, Andreas: *Le Corbusier: Synthèse des Arts; Aspekte des Spätwerks 1945-1965*, Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 1986.

Kluxen, Andrea M. (Hrsg.): *Ästhetische Probleme der Plastik im 19. und 20. Jahrhundert*, Aleph Verlag, Nürnberg, 2001.

Koehler, Karen (Hrsg.): *The Built Surface. Volume 2. Architecture and the pictorial arts from Romanticism to the twenty-first century*, Ashgate Publishing Limited, Aldershot, England, 2002.

Klüsser, Bernd, Hegewisch, Katharina: *Die Kunst der Ausstellung*, Insel Verlag, Leipzig, 1991.

Le Corbusier-Saugnier: *Vers une architecture*, Crès, Paris, 1923.

Le Corbusier: *Des Canons, des munitions? Merci, des Logis SVP*, Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne, 1938.

Ders.: *La Maison des Hommes*, Plon, Paris, 1942.

Ders.: *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture*, Denoel, Paris, 1943.

Ders.: *Feststellungen zu Architektur und Städtebau*, Ullstein Verlag, Berlin, 1964, [1943].

Lehmann-Brockhaus, Ursula: *Asgar Jorn, Keramik*, Katalog zur Ausstellung im Silkeborg Kunstmuseum, Badisches Landesmuseum Karlsruhe, 1996.

Ders.: *Asgar Jorn in Italien*, Katalog zur Ausstellung im Silkeborg Kunstmuseum, Museum Villa Stuck, München und Kunsthalle Emden, Silkeborg Kunstmuseum Verlag, Sikeborg, 2007.

Lemoine, Bertrand: *Cinquantenaire de l'exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne, Paris 1937*, Institut Francais d'Architecture, Paris, 1987.

Lindinger, Herbert: *Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände*, Wilhelm Ernst & Sohn, Berlin, 1987.

Loo, Otto van de (Hrsg.): *Bild und Reflexion, Aspekte einer Sammlung*, Band II, Galerie van de Loo, München, 1992.

Lundberg, Erik: *Arkitekturens Formspråk. Studier over arkitekturens konstnärliga värden in deras historika utveckling. Den äldre antiken*, Nordisk Rotogravyr, Stockholm, 1945.

Lüdtke, Alf, u.a. (Hrsg.): *Amerikanisierung: Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1996.

McLeod, Mary: *Charlotte Perriand. An Art of Living*, Harry N. Abrahams, New York, 2003.

Moos, von Stanislaus: *Le Corbusier. Elemente einer Synthese*, Verlag Huber, Frauenfeld und Stuttgart, 1968.

Ders., Rüegg, Arthur (Hrsg.): *Le Corbusier Before Le Corbusier*, Yale University Press, New Haven, 2002.

Ders.: *Le Corbusier Elements of a Synthesis*, 010 Publishers, Rotterdam, 2009.

Mumford, Eric: *The Ciam Discourse on Urbanism, 1928-1960*, MIT Press, Cambridge, London, 2000.

Niggel, Selima: *Pinot Gallizio. Malerei am laufenden Band*, Edition Nautilus, Hamburg, 2007.

Ohrt, Roberto: *Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst*, Edition Nautilus, Hamburg, 1997.

Opitz, Michael (Hrsg.): *Walter Benjamin. Ein Lesebuch*, Edition Suhrkamp, Leipzig, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M., 1996.

Pateta, Luciano: *La Monumentalità nell'architettura moderna*, Clup, Milano, 1982.

Pelkonen, Eeva-Liisa u. Laaksonen, Esa (Hrsg.): *Architecture + Art. New Visions, New strategies*, Alvar Aalto Academy, Helsinki, 2007.

Richards, Simon: *Le Corbusier and the Concept of Self*, Yale University Press, New Haven and London, 2003.

Riley, Terence/ Abram, Joseph: *The Filter of Reason: Work of Paul Nelson*, Rizzoli International Publications, New York, 1990.

Roberto, Maria Teresa: *Pinot Gallizio. Catalogo generale delle opere 1953-1964*, Mazzotta, Milano, 2001.

Serota, Nicolas (Hrsg.): *Fernand Léger. The Later Years*, Prestel Verlag, München, 1987.

Silver, Kenneth E.: *Esprit de Corps. The Art of Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*, Thames and Hudson, London, 1989.

Simonis, Tom (Hrsg.): *Quo Vadis Architectura? Architectural Tendencies in the Late 1930s, 1940s and the Early 1950s*, Departement of Architecture, Helsinki University of Technology, Helsinki, 2008.

Shield, Peter: *Comparative Vandalism. Asger Jorn and the artistic attitude to life*, Borgen/Ashgate, 1998.

Stokvis, Willemijn: *Cobra: la conquête de la spontanéité, (1974)*, Paris, Gallimard, 2001.

Peter Stuiber (Hrsg.): *Warum ein Mann gut angezogen sein soll. Enthüllendes über scheinbar Verhüllendes*, Metro Verlag, Wien, 2007.

Ders.: *Warum Architektur keine Kunst ist, Fundamentales über scheinbar Funktionales*, Metro Verlag, Wien, 2009.

Sussman, Elisabeth (Hrsg.): *On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International, 1957-1972*, The MIT Press, Cambridge, 1989.

Thau, Carsten; Vindum Kjeld: *Arne Jacobsen*, Danish Architectural Press, Kopenhagen, 2001.

Weston, Richard: *Jørn Utzon. Inspiration, Vision, Architektur*, Edition Bløndal, Hellerup, 2001.

Williams Goldhagen, Sarah /Legault, Réjean (Hrsg.): *Anxious Modernisms. Experimentation in Postwar Architectural Culture*. The MIT Press, Cambridge, 2000.

Wigley, Mark: *White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture*, MIT Press, Cambridge, 1995.

Whyte, Iain Boyd: *Modernism and the Spirit of the City*, Routledge, London, 2003.

Paul Zucker (Hrsg.): *New Architecture and City Planning*, Philosophical Library, New York, 1944.

Artikel in Zeitschriften und Essays

Ahlsén, Erik und Tore: „Årsta Centrum,“ in: *A5. Meningsblad for unge arkitekter*, Kopenhagen, Jahrgang 4, Nr. 2, Jan. 1948.

Ahrbom, Nils: „Modulen“, in: *Byggmästaren*, Stockholm, Nr.1, Jan. 1947.

Axmann, Pamela: „Das imaginäre und das imaginistische Bauhaus. Asger Jorns bildnerische Alternative“, in: Otto van de Loo, Otto van de (Hrsg.): *Bild*

und Reflexion, Aspekte einer Sammlung, Band II, Galerie van de Loo, München, 1992.

Birtwistle, Shields: "Asger Jorn's Solutions for Architecture," in: *AA Files*, Nr. 52, London, Herbst, 2005.

Dal, Preben: „Asger Jorn – Le Corbusier,“ in: *A5. Meningsblad for unge arkitekter*, Kopenhagen, Jahrg. 4, Nr. 1, Jan. 1948.

Ekelöf, Gunnar: "Måleren och Arkitekten," in: *Konstrevy*, 20. Jahrg., Nr. 3, 1944.

Hansen, Hans: "Arkitekten og maleren," in: *A5. Meningsblad for unge arkitekter*, Kopenhagen, Jahrg. 2, Nr. 6, Feb.-Mär. 1944.

Viggo Møller Jensen: "Asger Jørgensens Syn paa Arkitekterne og omvendt," in: *A5. Meningsblad for unge arkitekter*, Kopenhagen, Jahrgang 2, Nr. 4, Okt.-Nov. 1943.

Moos, Stanislaus von: "Max Bill. In search of the Primitive Hut" in: *2G*, Nr.29/30, 2004.

Olsson, Torbjörn: „Apollo, Dionysos och arkitekten“, in: *Byggmästaren*, Stockholm, Nr. 1, Jan. 1947.

Schawelka, Karl; Feuchter-Schawelka, Anne: "Asger Jorns Garten in Albisola," in: Sandra Schramke, u.a. (Hrsg.): *Wirklichkeitsexperimente. Architekturtheorie der praktischen Ästhetik*, Verlag der Bauhaus-Universität Weimar, Weimar, 2007.

Tzara, Tristan: „D'un certain automatisme du gout“, in: *Minotaure*, Nr. 3-4, 1933.

Udovicki Selb, Danilo: "Le Corbusier and the Paris Exhibition of 1937: The Temps Nouveau Pavillion", in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Jahrg. 56, Nr. 1, Mär. 1997.

Ventris, Michael: "Function and Arabesque", in: *Plan*, Nr. 1948.

Vindum, Kjeld: "Eine Höhle für Jorn," in: *Daidalos*, Nr. 48, Juni 1993.

Weston, Richard: "Influence without anxiety: Jørn Utzon, Silkeborg, Museum and Le Corbusier", in: *Design*, Band 4, Nr. 2, 2000.

Veröffentlichungen im Internet

Fröbe, Turit: "Weg und Bewegung in der Architektur Le Corbusiers", in: Wolkenkuckuksheim, Jg. 9, Heft 1, November 2004
<http://www.tu-cottbus.de/BTU/Fak2/TheoArch/wolke/deu/Themen/041/Froebe/froebe.htm>, 3. Juli 2009

Pezolet, Nicola: "Le bauhaus imaginiste contre un bauhaus imaginaire: La polémique autour de la question du fonctionalisme entre Asger Jorn et Max Bill,"
in: http://members.chello.nl/j.seegers1/situationist/bib_jorn.html, 12. Mai, 2009

Ricaldone, Sandro: "Il Giardino d'Albisola. Intervista a Umberto Gembetta a cura di Sandro Ricaldone",
in: <http://www.geocities.com/Paris/Rue/4853/jogam.html>, 20. Juni, 2009.

J. L. Sert, F. Léger, S. Giedion: "Nine Points on Monumentality," (1943), in:
<http://www.apha.pt/boletim/boletim1/pdf/NinePointsOnMonumentality.pdf>, 3. August, 2009.

Vidler, Anthony: "Surrealism and Architecture," Vortrag auf dem Symposium: Whitworth art Gallery, Manchester, 12-13 September 2003,
in: <http://www.surrealismcentre.ac.uk/documents/Report.doc>, 17. August 2005.

Friedrich Nietzsche: „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“, (1872),
in: <http://www.zeno.org/Philosophie/W/>, 15. September 2009.

Abbildungsverzeichnis

Einleitung

Abb. **Asger Jorn- Selbstportrait**
Archiv: Jaqueline de Jong

Kapitel I:

Abb. 01 **Paris**
Foto: Ten Varakan

Abb. 02 **Asger Jorn und Ejler Bille, Paris, 1938**
Andersen, Troels: *Asger Jorn 1914-1973. Eine Biographie von Troels Andersen*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2001, S.55.

Abb. 03 **Objektstudie, 1936**
Presler 1- 1936

Presler, Gerd (Hrsg.): *Asger Jorn. Werkverzeichnis der Skizzenbücher*, Silkeborg Kunstmuseum, Silkeborg, 2006, S. 71.

Abb. 04 **Objektstudie, 1936**
Presler 1- 1936

Ibid.

Abb. 05 **Objektstudie, 1936**
Presler 1- 1936

Ibid, S. 76.

Abb. 06 **Aktstudie, 1936**
Presler 1- 1936

Ibid, S. 79.

Abb. 07 **Abstrakte Farb-und Formstudie, 1937**
Zeichnung, 1937

Presler 4- 1937(-38)

Ibid, S. 93.

Abb. 08 **Zeichnung Saxnäs, 1946**
Saxnäs, 1946, Zeichnung für ein Experiment mit der Mehrdeutigkeit in Bildern

Andersen, Troels: *Asger Jorn 1914-1973. Eine Biographie von Troels Andersen*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2001, S.141.

Abb. 09 **Studie, 1939**
Presler 7- 1939

Presler, Gerd (Hrsg.): *Asger Jorn. Werkverzeichnis der Skizzenbücher*, Silkeborg Kunstmuseum, Silkeborg, 2006, S. 108.

Abb. 10 **Internationale Surrealismus- Ausstellung in der Galerie des Beaux- Arts, Paris 1938. der große Saal: an der Decke die Kohlensäcke, im Vordergrund das Objekt >Niemals< von Oscar Dominguez**

Paris-Paris, 1937-1957, Katalog zur Ausstellung im Centre National d'Art et de Culture George Pompidou, Paris, 1981, Prestel Verlag München, 1981, S. 77.

Abb. 11 **Straßenszene**
Ibid, S. 79.

- Abb. 12** **Detail Haus Jorn Albissola**
Foto der Verfasserin.
- Abb. 13** **Aktstudie, Matta, undatiert**
Roberto Matta, Aktzeichnungen, ohne Maßangaben, undatiert, Bleistift und Wachsmalkreiden auf Papier, Privatsammlung.
Pechinger- Theuerkauf, Evelyn; *Roberto Mattas Manifest zur Architektur*, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar, 2002, S. 82.
- Abb. 14** **Grundrißzeichnung, Matta, undatiert**
Roberto Matta, Aktzeichnungen, ohne Maßangaben, undatiert, Bleistift und Wachsmalkreiden auf Papier, Privatsammlung.
Ibid.
- Abb. 15** **Skizze, 1940**
Presler 12- 1940
Presler, Gerd (Hrsg.): *Asger Jorn. Werkverzeichnis der Skizzenbücher*, Silkeborg Kunstmuseum, Silkeborg, 2006, S. 132.
- Abb. 16** **Skizze, 1939**
Presler 10- 1939
Ibid, S. 123.
- Abb. 17** **Skizze, 1939**
Presler 9- 1939 (Mai)
Ibid, S. 117.
- Abb. 18** **Weltausstellungsplakat, 1937, Aufruf Arbeiter und Künstler**
Plakat- Aufruf Arbeiter und Künstler
Mary McLeod (Hrsg.): *Charlotte Perriand. An Art of Living*, Harry N. Abrams Publishers, New York, 2003, S. 87.
- Abb. 19** **Baustelle Weltausstellung, Paris, 1937**
Paris-Paris, 1937-1957, Katalog zur Ausstellung im Centre National d'Art et de Culture George Pompidou, Paris, 1981, Prestel Verlag München, 1981, S.57.
- Abb. 20** **Deutscher und russischer Pavillon, 1937**
Ibid, S.61.
- Abb. 21** **Barcelona Pavillon, 1929**
Interior sculpture Barcelona Pavilion
De Solá-Morales, Ignasi; Cirici, Christian; Ramos, Fernando: *Mies van der Rohe Barcelona Pavilion*, Verlag Gustav Gili, S.A., Barcelona, 1993, S. 23.
- Abb. 22** **Russischer Pavillon, 1925**
Dessin final du Pavillion (réalisé après l'Exposition)
Starr, S. Frederick, Cohen J.L.: *K. Melnikov Le pavillon sovietique Paris 1925*, L'Equerre, Paris, 1981, S. 87.
- Abb. 23** **Spanischer Pavillon, 1937**
spanischer Pavillon von José Lluís Sert
Process Architecture: number 34, Josep Lluís Sert, His work and ways , Prosess Architecture Publishing Co., Ltd., Tokyo, 1982, S. 60.
- Abb. 24** **Pavillon des Temps Nouveaux im Bau, 1937**
Le Corbusier und Pierre Jeanneret, *Oeuvre Complete 1934-1938*, adition d' Architecture Zuerich, 1958, S. 20.
- Abb. 25** **Pavillon des Temps Nouveaux, 1937**
Ibid, S. 24
- Abb. 26** **Detail Aussenhaut**
Pavillon des Temps Nouveaux a L'exposition de 1937
Ibid, S. 31.

- Abb. 27** **Tor Palais des Chemins de Fer, Robert Delaunay, 1937**
Robert Delaunay, Tor zum „Palais des Chemins de Fer“ Weltausstellung, Paris, 1937
Paris-Paris, 1937-1957, Katalog zur Ausstellung im Centre National d'Art et de Culture George Pompidou, Paris, 1981, Prestel Verlag München, 1981, S.59.
- Abb. 28** **Le Transport des Forces, Léger, 1937**
Asger Jorn og Wemaëre-et kunstnerisk parløb, Katalog zur Ausstellung im Silkeborg Kunstmuseum, Silkeborg, 2005, S. 12.
- Abb. 29** **Pavillon des Temps Nouveaux, Detailansicht**
 Le Corbusier und Pierre Jeanneret, *Oeuvre Complete 1934-1938*, adition d` Architecture Zuerich, 1958, S. 25.
- Abb. 30** **Installation, Perriand, 1937**
Photomontagen Pavillion Agriculture, Charlotte Perriand, Weltausstellung Paris, 1937.
Mary McLeod (Hrsg.): Charlotte Perriand. An Art of Living, Harry N. Abrams Publishers, New York, 2003, S. 88.
- Abb. 31** **Installation Photomontage, Perriand, 1937**
Photomontagen Pavillion Agriculture, Charlotte Perriand, Weltausstellung Paris, 1937.
 Ibid.
- Abb. 32** **Photomontage Detail, Perriand, 1937**
Photomontagen Pavillion Agriculture, Charlotte Perriand, Weltausstellung Paris, 1937.
 Ibid.
- Abb. 33** **Wanddekoration Kinderzeichnung, in Le Corbusiers Pavillon des Temps Nouveaux, Weltausstellung Paris, 1937**
 "Tegl. Tidsskrift for det murede byggeri." Nr. 1, 1995, S.16.
- Abb. 34** **Musée à croissance illimitée, Le Corbusier, 1929/39**
Le Corbusier and Pierre Jeanneret, Museum of unlimited growth. Modell photograph (c. 1931)
 Moos, von Stanislaus: *Le Corbusier Elements of a Synthesis*, 010 Publishers, Rotterdam, 2009, S. 313.
- Abb. 35** **Skizzen Silkeborg Kunstmuseum, Jørn Utzon, 1961**
 Weston, Richard; *Utzon, Inspiration · Vision · Architecture, Edition Blondal*, Hellerup, 2002, S. 214.
- Abb. 36** **Eingang**
„Musée d'éducation populaire“
 Le Corbusier und Pierre Jeanneret, *Oeuvre Complete 1934-1938*, adition d` Architecture Zuerich, 1958, S. 24.
- Abb. 37** **Grundriss**
Grundriss- Pavillon de Temps Nouveaux
 Ibid, S. 26.
- Abb. 38** **Flügelvordach mit Drehtür**
Drehtür- Pavillon de Temps Nouveaux
 Ibid, S. 28.
- Abb. 39** **Innenansicht**
Pavillon des Temps Nouveaux a L'exposition de 1937
 Ibid, S. 22.
- Abb. 40** **Slogans im Innenraum**
 Ibid, S. 28.
- Abb. 41** **Grundriss**
Vers une architecture, temple primitif
 Le Corbusier-Saugnier: *Vers une architecture*, Crès, Paris, 1923, S. 54.

- Abb. 42** **Axonometrie**
Les traces régulateurs, temple primitif
Ibid, S. 55.
- Abb. 43** **Detail Pylon-Seilkonstruktion**
Pavillon des Temps Nouveaux a L'exposition de 1937
Le Corbusier und Pierre Jeanneret, *Oeuvre Complete 1934-1938*, adition d` Architecture Zuerich, 1958, S. 32.
- Abb. 44** **Detail Seilabspannung**
Pavillon des Temps Nouveaux a L'exposition de 1937
Ibid.
- Abb. 45** **Skizze, 1938**
Presler- 5. März 1938
Presler, Gerd (Hrsg.): *Asger Jorn. Werkverzeichnis der Skizzenbücher*, Silkeborg Kunstmuseum, Silkeborg, 2006, S.100.
- Abb. 46** **Skizze, 1938**
Presler- 5. März 1938
Ibid, S. 102.
- Abb. 47** **Guernica, Picasso, 1937**
Process Architecture: number 34 (Josep Lluís Sert, His work and ways) , Process Architecture Publishing Co., Ltd., Tokyo, December 1982, S. 61.
- Abb. 48** **Ansicht**
Pavillon Suisse, Cité Universitaire
Curtis, William J.R.: *Le Corbusier Ideen und Formen*, Deutsche Verlags- Anstalt, Stuttgart, 1987, S.122.
- Abb. 49** **Natursteinwand**
Pavillon Suisse, Cité Universitaire
Ibid,S.125.
- Abb. 50** **Wandgestaltung Innenraum**
Le Corbusier and Pierre Jeanneret, Pavillon Suisse, Cité Universitaire Paris (1929-33)
Moos, von Stanislaus: *Le Corbusier Elements of a Synthesis*, 010 Publishers, Rotterdam, 2009, S. 302.
- Abb. 51** **Axonometrie**
Le Corbusiers Villa La Roche Jeanneret, Axonometric
Sbriglio, Jaques: *Le Corbusier : Les Villas La Roche –Jeanneret*, Foundation Le Corbusier, Birkhäuser Verlag Basel, Bosten, Berlin, 1997, S. 9.
- Abb. 52** **Innenraum**
Curtis, William J.R.: *Le Corbusier Ideen und Formen*, Deutsche Verlags- Anstalt, Stuttgart, 1987, S.84.
- Abb. 53** **Nature morte verticale 1, 1922**
Jeanneret (Le Corbusier), Nature morte verticale 1 (1922). Oil on canvas
Moos, von Stanislaus: *Le Corbusier Elements of a Synthesis*, 010 Publishers, Rotterdam, 2009, S. 267.
- Abb. 54** **Grundriss**
Le Corbusiers and Pierre Jeanneret, Villa La Roche- Jeanneret, Paris. Preliminary floor plan showing obvious analogies with painting to the left (1923)
Ibid.
- Abb. 55** **Promenade Architecturale**
Blum, Elisabeth: *Le Corbusiers Wege. Wie das Zauberwerk in Gang gesetzt wird*. Vieweg, Braunschweig, 1988, S.31.

Kapitel II:

- Abb. 01** **L'amitié, 1938**
Asger Jorn og Pierre Wemaëre, L'amitié, 1938
Jorn/ Wemaëre, et kunstnerisk parløb, Gl. Holtegaard, Silkeborg Kunstmuseum, 2005, S. 17.
- Abb. 02** **Graffite à Cap Martin, 1938**
Le Corbusier, Graffite à Cap Martin (1938). Sgraffito mural in the ground- floor terrace of Jean Badovici's house in Roquebrune Cap Martin
Moos, von Stanislaus: *Le Corbusier Elements of a Synthesis*, 010 Publishers, Rotterdam, 2009, S. 280
- Abb. 03** **Femmes d' Alger, 1833**
Hughes , Francesca (Hrsg.): *The Architect. Reconstructing her Practice*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996,S. 13.
- Abb. 04** **Le Corbusier beim Bemalen der Wände in Cap Martin**
Ibid, S. 20.
- Abb. 05** **Vorstudie, 1938**
Jorn/ Wemaëre, et kunstnerisk parløb, Gl. Holtegaard, Silkeborg Kunstmuseum, 2005, S. 15.
- Abb. 06** **Vorstudie, 1938**
Ibid, S. 16.
- Abb. 07** **Triadisches Ballet, 1924/25**
Oskar Schlemmer Triadisches Ballet 1924-25, Vier Bühnenkostümtypen
Scheper, Dirk, *Oskar Schlemmer das Triadische Ballett und die Bauhausbühne*, Schriftenreihe der Akademie der Kuenste Band 20, Berlin,1988, S.37.
- Abb. 08** **Wandteppich Århus, 1959**
Wandteppich für das Staatsgymnasium Århus, 1959
Jorn/ Wemaëre, et kunstnerisk parløb, Gl. Holtegaard, Silkeborg Kunstmuseum, 2005, S. 32 f.
- Abb. 09** **Die offene Hand, ca . 1953**
Le Corbusier, The Open Hand (c. 1953) Gouache
Moos, von Stanislaus: *Le Corbusier Elements of a Synthesis*, 010 Publishers, Rotterdam, 2009, S. 288.
- Abb. 10** **Privathaus Mogens Lassen**
Jørgensen, Lisbet Balslev; *Arkitekten Mogens Lassen*, Arkitektens Forlag, Kobenhavn,1989, S. 64.
- Abb. 11** **Wohnblock Vestersøhus, 1935/39**
Vestersøhus, Kopenhagen, ein in der Jahren 1935- 39 errichteter Wohnblock, Architekten: Kay Fisker und C. F. Møller
Fisker, Kay / Yerbury, F.R. (ed.): *Modern Danish Architecture*, William Brendon and Son, Plymouth, 1927, S.11.
- Abb. 12** **House of the Future, 1929**
Thau, Carsten; Vindum Kjeld: *Arne Jacobsen*, Arkitektens Forlag/ Danish Architectural Press, Copenhagen, 2001, S. 86.
- Abb. 13** **Ausstellungsplakat, 1930**
Official Poster for the Stockholm Exhibition, 1930. Designed by Sigurd Lewerentz.
Utopia&Reality. Modernity in Sweden 1900-1960, Yale University Press, New Haven, 2002, S. 219.
- Abb. 14** **PH Hängeleuchte, 1926**
Poul Henningsen (1894- 1967), Hanging lamp, 1926, Denmark, Produced by Louis Poulsen & Co., Copenhagen
McFadden, David Revere; *Scandinavian modern design 1880- 1980*, Cooper- Hewitt Museum, H. N. Abrams, Inc., Publisher, New York, 1982, S.105.

- Abb. 15** **Der Schwan, 1956**
Swan Chair, 1956 Design: Arne Jacobsen Manufacturer: Fritz Hanson. Swan Chair, 1956.
Thau, Carsten; Vindum Kjeld: *Arne Jacobsen*, Arkitektens Forlag/ Danish Architectural Press, Copenhagen, 2001, S. 469.

Kapitel III:

- Abb. 01** **Entwurfszeichnung Rathaus Århus**
Facade on City Hall Square in the early design (KAB)
Ibid, S. 102.
- Abb. 02** **Realisiertes Projekt**
Rathaus Århus, Arne Jacobsen
Ibid, 2001, S. 98.
- Abb. 03** **Gerüstturm mit Lochfassade**
Rathaus Århus, Arne Jacobsen
Ibid, S. 99.
- Abb. 04** **Hochzeitsturm Mathildenhöhe**
Foto der Verfasserin
- Abb. 05** **Glockenturm Gauforum in Weimar**
Foto der Verfasserin
- Abb. 06** **Turm Gauforum Dresden**
Foto der Verfasserin
- Abb. 07** **Casa del Fascio di Reggio di Calabria**
http://it.wikipedia.org/wiki/File:Casa_del_Fascio_Di_Reggio_Calabria.jpg, 19. Aug. 2009
- Abb. 08** **Le Corbusiers "Offene Hand"**
Le Corbusier, The Open Hand (c. 1953) Gouache
Moos, von Stanislaus: *Le Corbusier Elements of a Synthesis*, 010 Publishers, Rotterdam, 2009, S. 288.

Kapitel IV:

- Abb. 01** **Porträt Guénia, 1939**
Porträt Guénia, 1939, Öl auf Leinwand, 46 x 38 cm, Atk. 125
Andersen, Troels: *Asger Jorn 1914-1973*, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln, 2001, S. 68.
- Abb. 02** **Buchillustration Kornblumen, 1939**
Illustration zu Guénia Katz Rajchmann: Kornblomsten (Kornblumen) im Buch Pigen i ilden (Das Mädchen im Feuer), 1939
Nommensen, Sven: *Asger Jorn. Das Frühwerk und die spontane Methode der malerischen Entfaltung*, Tenea, Berlin, 2002, Anhang
- Abb. 03** **„Die Jahreszeiten“, 1942**
„Die Jahreszeiten“ als Verdunkelungselement in der Wohnung Marinus Andersens, um 1942, zwei davon wurden später übermalt oder von Jorn vernichtet
Andersen, Troels: *Asger Jorn 1914-1973*, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln, 2001, S. 86.

- Abb. 04** **Entwurf Weinhandlung Rasch, 1942**
 Entwurf im Maßstab 1:10 für die Weinhandlung Rasch in Kopenhagen, 1942, Aquarell 10,2 x 8,4 cm
 Ibid, S. 108.
- Abb. 05** **Küche Sommerhaus Elna Fønnesbech- Sandberg, 1944**
 Das Haus Elna Fønnesbech- Sandbergs in Tibirke, Foto: Olaf Kjelstrup im Oktober 1944 für die Illustrierte „Billed- Bladet“
 Ibid, S. 110.
- Abb. 06** **Das Haus Elna Fønnesbech- Sandbergs in Tibirke, Foto: Olaf Kjelstrup im Oktober 1944 für die Illustrierte „Billed- Bladet“**
 Ibid, S. 110.
- Abb. 07** **Das Haus Elna Fønnesbech- Sandbergs in Tibirke, Foto: Olaf Kjelstrup im Oktober 1944 für die Illustrierte „Billed- Bladet“**
 Ibid, S. 110.
- Abb. 08** **Studentenhaus Bregnerød**
Die Architektenhütte in Bregnerød
 Ibid, S. 190.
- Abb. 09** **Detail Wanddekoration Studentenhaus Bregnerød**
 Linker Teil der Dekoration in der Architektenhütte in Bregnerød, 1949, zerstört
 Ibid, S. 190.
- Abb. 10** **Innenraum Studentenhaus Bregnerød**
 Wanddekoration in der Architektenhütte in Bregnerød, 1949, zerstört
 Ibid, S. 191.
- Abb. 12** **Årsta Kulturzentrum, 1954**
Årsta torg presenterades i färg i Byggmästaren
 Ferring, Mari: *Dionysos på Årsta Torg – färgfrågan in svensk efterkrigsarkitektur, Trita-Ark forskningspublikationer 2006:12, KTH Stockholm, S.35.*
- Abb. 13** **Architekten bemalen Årsta Kulturzentrum, 1953**
 Den ofta pulicerade bilden av medarbetare på Ahlséns arkitektkontor som malar fassaden på Teater- och medborgarhuset 1953.
 Ibid, S.83.
- Abb. 14** **Schnitte Årsta Kulturzentrum**
Section och fasader
 Ibid, S.38.

Kapitel V:

- Abb. 01** **Karlskoga Projekt Innenraum**
Karlskoga town hall and hotel, designed by Sune Lindström
Utopia & Reality- Modernity in Sweden 1900- 1960, Yale University Press; New Haven; London, 2002, S. 166.
- Abb. 02** **Byggmästaren Titelblatt, Jorn**
Jorn's cover for the Byggmästaren issue which included his article "Apollo or Dionysus"
 Pelkonen, Eeva- Liisa; Laaksonen, Esa; *architecture + art – New Visions, New Strategies, Alvaro Aalto Academy, Helsinki, 2007, S. 106.*

- Abb. 03** **Parthenon Illustration aus Lundbergs "Formensprache der Architektur", Bd. 1**
The Parthenon seen from the Propylea and as illustrated in the first volume of Erik Lundberg's "The Language of Architecture".
 Ibid, S. 101.
- Abb. 04** **Moschee Isfahan Illustration aus Lundbergs "Formensprache der Architektur", Bd. 1**
The Parthenon seen from Detail of a mosque at Isfahan, as illustrated in the first volume of Erik Lundberg's "The Language of Architecture".
 Ibid, S. 101.
- Abb. 05** **Illustration von Pendelbewegungen aus Jorns "Weg der Poesie"**
A graphic representation of the swing of a pendulum, utilized in Jorn's 1951 article "The Path of Poetry" to show the inherent structural variety of nature.
 Ibid, S. 107.
- Abb. 06** **Das Große Relief, 1959**
 Lehmann- Brockhaus, Ursula; Andersen, Troels; Nyholm, Erik; *Asger Jorn- Keramik; Silkeborg Kunstmuseum, Badisches Landesmuseum Karlsruhe; 1991; S.46.*
- Abb. 07** **Das Große Relief, Linkes Feld, 1959**
 Ibid, S. 180- 181.
- Abb. 08** **Das Große Relief, Mittelfeld, 1959**
 Ibid, S. 182- 3.
- Abb. 09** **Das Große Relief, Mittelfeld, 1959**
 Ibid, S. 184- 185.
- Abb. 10** **Das Große Relief, Rechtes Feld, 1959**
 Ibid, S. 186.
- Abb. 11** **Objektstudie, 1936**
Presler 1936
 Presler, Gerd (Hrsg.): *Asger Jorn. Werkverzeichnis der Skizzenbücher*, Silkeborg Kunstmuseum, Silkeborg, 2006, S. 75.
- Abb. 12** **Stilleben, 1936**
Presler 1936
 Ibid, S. 68.
- Abb. 13** **Stalingrad, 1957-1972**
www.silkeborgkunstmuseum.dk/uk/ommuseet.html, 19.Aug.2009
- Abb. 14** **Jorn auf dem Motorroller bei der Arbeit am großen Relief, San Giorgio, Albisola 1959.**
 Andersen, Troels: *Asger Jorn 1914-1973*, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln, 2001, S. 346.
- Abb. 15** **Jorn und Dubuffet am großen Relieff**
Jorn zeigt Jean Dubuffet sein Relief im Staatlichen Gymnasium in Aarhus am 10. August 1961.
 Lehmann-Brockhaus, Ursula: *Asger Jorn in Italien*, Katalog zur Ausstellung im Silkeborg Kunstmuseum, Museum Villa Stuck, München und Kunsthalle Emden, Silkeborg Kunstmuseum Verlag, Silkeborg, 2007, S. 177.
- Abb. 16** **Promenade Architecturale**
 Blum, Elisabeth: *Le Corbusiers Wege. Wie das Zauberwerk in Gang gesetzt wird.* Vieweg, Braunschweig, 1988, S.31.

- Abb. 17** **Jorns Beweisführung am Bsp. Der „Vierzehnheiligen Kirche“**
“Whole- Ornament- Structure.” Jorn used a dissected plan of Balthasar Neumann’s Vierzehnheiligen to demonstrate the disunity,
“self contradiction” and therefore “extroversion” of the Baroque.
Pelkonen, Eeva- Liisa; Laaksonen, Esa; *architecture + art – New Visions, New Strategies*, Alvaro Aalto Academy, Helsinki, 2007, S. 103.
- Abb. 18** **Illustration Hütte auf Summartra aus Jorns „Apollo oder Dionysus“**
Ibid, S. 104.
- Abb. 19** **Illustration Körperverformung**
“Arkitektur er ikke kunst”, in: LP&Co Nyt II, Nr. 19, March 1943, S.150.
- Abb. 20** **Karikatur Le Corbusier, Leon Krier**
Archiv Herman van Bergeijk.
- Abb. 21** **Selbstporträt Jörn Utzon**
Hannelore Deubzer König (Hrsg.); *Jörn Utzon*, Pustet Verlag, o. A. O., 1999, S.83.
- Abb. 22** **Buddha Statuen in den Grotten von Tatung**
Buddha statues in the caves at Tatung
Weston, Richard; *Utzon: Inspiration Vision Architecture*, Edition Blondal, Hellerup, 2002,S. 207.
- Abb. 23** **Westansicht**
west elevation
Ibid, S. 214.
- Abb. 24** **Nordansicht**
north elevation
Ibid,S. 214.
- Abb. 25** **Schnitt 1**
section 1
Ibid,S. 214 .
- Abb. 26** **Schnitt 2**
section 2
Ibid, S. 215.
- Abb. 27** **Gallerie Etage**
gallery floor
Ibid, S. 215
- Abb. 28** **Untergeschoss**
bottom floor
Ibid, S. 215

Kapitel VI:

- Abb. 01** **Am Anfang was das Bild, 1965**
Van de Loo, Otto; *Asgar Jorn in München – Dokumentation seines malerischen Werkes*, Klaus Boer Verlag, München, 1996, S. 149.

- Abb. 02** **Briefkopf Bauhaus Imaginiste**
Briefkopf des Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste (M.I.B.I.)
 Lehmann-Brockhaus, Ursula: *Asger Jorn in Italien*, Katalog zur Ausstellung im Silkeborg Kunstmuseum, Museum Villa Stuck, München und Kunsthalle Emden, Silkeborg Kunstmuseum Verlag, Silkeborg, 2007, S. 19.
- Abb. 03** **Familie Jorn beim Zelten, 1954**
Aufgenommen am 13. August 1954 in Albisola im Gebiet Grana, wo Jorn während des Sommers mit seiner Familie zeitweilig im Zelt lebte.
 Ibid, S. 25.
- Abb. 04** **Künstler bei der Arbeit in der Werkstatt Mazotti, 1954**
In Der Werkstatt Giuseppe Mazzotti, Albisola, August 1954
 Ibid, S. 24.
- Abb. 05** **Künstler im Hof der Werkstatt Mazzotti, 1954**
Im Hof der Werkstatt Giuseppe Mazzotti, Albisola, August 1954
 Ibid, S. 26.
- Abb. 06** **Freies Relief, 1954**
 Ibid, S. 60.
- Abb. 07** **Ohne Titel. 1954**
Ohne Titel. 1954. (Gedrehte Form), Keramik mit Engoben bemalt, 40 x 20 x 14 cm. Privatbesitz
 Ibid, S. 91.
- Abb. 08** **Ohne titel. 1954.**
Ohne titel. 1954. Reliefplatte, glasierte Keramik, 46 x 32 cm. Privatsammlung, München
 Ibid, S. 65.
- Abb. 09** **Ohne titel. 1954.**
Ohne titel. 1954. Reliefplatte, glasierte Keramik, 47 x 32 cm. Privatbesitz
 Ibid, S. 64.
- Abb. 10** **Teller, 1954**
Femelle interplanétaire/ Weltraumweibchen. 1954. Teller, glasierte keramik, Durchmesser 48 cm, Höhe 7 cm. Privatbesitz
 Ibid, S. 51.
- Abb. 11** **Ohne Titel. 1954.**
Ohne Titel. 1954. (Teller mit Relief), glasierte Keramik, 32,5 x 26 x 4 cm, Silkeborg Kunstmuseum
 Ibid, S. 74.
- Abb. 12** **Ohne titel. 1954.**
Ohne titel. 1954. Glasierte Keramik, 34 x 25 x 12 cm. Privatbesitz
 Ibid, S. 73.
- Abb. 13** **Ohne titel. 1954.**
Ohne titel. 1954. (Freie Form), glasierte Keramik, 25 x 26 x 25 cm. Privatbesitz
 Ibid, S. 70.
- Abb. 14** **Vase, 15. August, 1954**
Vase mit dem Brief an den 15. August von Edourd Jaguer, 1954. Kerami, Höhe 45 cm, Durchmesser 18 cm, Privatbesitz
 Ibid, S. 29.

- Abb. 15** **Keramikausstellung, 1955**
Ausstellung von Keramiken von Appel, Corneille, Jorn, Matta bei Giuseppe Mazzotti, Albisola, Sommer 1955
Ibid, S. 36.
- Abb. 16** **Plakat Keramikausstellung, 1955**
Matta, Plakat zur Ausstellung von Keramiken von Appel, Corneille, Jorn, Matta bei Giuseppe Mazzotti, Albisola, Sommer 1955.
Lithographie, 85 x 65 cm. Privatbesitz
Ibid, S. 36.
- Abb. 17** **Experiment Kinder Keramik, 1955**
Olga, Martha und Ole mit selbstdekorierten Tellern, Albisola 1955
Andersen, Troels: *Asger Jorn 1914-1973*, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln, 2001, S. 290.
- Abb. 18** **L'oiseau dans la foret, 1947**
Asger Jorn og Pierre Wemaëre L'oiseau dans la foret, 1947
Jorn/ Wemaëre, et kunstnerisk parløb, Gl. Holtegaard, Silkeborg Kunstmuseum, 2005, S. 28.
- Abb. 19** **Karlsvognen, 1947**
Asger Jorn og Pierre Wemaëre Karlsvognen, 1947
Ibid, S. 31.
- Abb. 20** **Primo Congresso degli artisti liberi, Cosio d'Arosio**
Der Kongreß im Rathaus: Constant, Wolman, Vertreter der Stadt, Gallizio, Jorn, Calonne
Ohr, Roberto; *Phantom Avantgarde- Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst*, Edition Nautilus& Verlag Lutz Schulenberg, Hamburg, 1990, S. 150.
- Abb. 21** **Keramikausstellung X. Triennale Mailand, 1954**
Mostra allestita da Joe Colombo con ceramiche di Albisola alla X. Triennale di Milano, 1954
Joe Colombo- L'invenzione del futuro, Vitra Design Museum, La Triennale di Milano, Skirka Verlag, Milan, 2005, S.22.
- Abb. 22** **Türklinke, HfG Ulm**
Ohr, Robert; *Phantom Avantgarde- Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst*, Edition Nautilus& Verlag Lutz Schulenberg, Hamburg, 1990, S. 142.
- Abb. 23** **1954 Keramik von Jorn, 1955**
Ohr, Robert; *Phantom Avantgard- Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst*, Edition Nautilus& Verlag Lutz Schulenberg, Hamburg, 1990, S. 142.
- Ausblick:**
- Abb. 01** **Wohnhaus**
Das Haus in Albisola, im Vordergrund Lawrence Alloway, 1957.
Andersen, Troels: *Asger Jorn 1914-1973. Eine Biographie von Troels Andersen*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2001, S.332.
- Abb. 02** **Atelier**
Jorns Haus in Albisola, Via d'Annunzio 6, 1957.
Ibid.

- Abb. 03** **Jorn im Atelier**
Jorn mit großem Bild im Atelier dea Hauser in Albisola, 1957.
Ibid, S.333.
- Abb. 04-18** **Bricolage Konstruktionen, Weg, Stützmauer, Treppenwange, Sitzplatz, Gehweg, Zisterne, Fassadendetail, Maske Außenfassade, Maske, Außenfassade, Veranda außen, Hausgeist, Treppe,**
Fotos der Verfasserin
- Abb. 19** **Wandfresco**
o. Ang. Hrsg.: Jorn. Le jardin d'Albisola, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, Torino, 1974, o. Seitenang.
- Abb. 20-23** **Detail Veranda, Spiegelung Veranda, Badezimmer**
Fotos der Verfasserin
- Abb. 24** **Küche**
Foto Regula Beath
- Abb. 25-26** **Ausblick, Detail Außenraum**
Fotos der Verfasserin

Nachwort:

- Abb.01** **1957 in Paris: Vor dem Gemälde Lettre à mon fils**
Messer, Thomas M.; Asger Jorn, Verlag Gerd Hatje, Frankfurt, 1994, S.15.

**L'ARCHITECTURE SAUVAGE:
ASGER JORN'S CRITIQUE AND CONCEPT OF ARCHITECTURE**

Asger Jorn is a well known artist, especially his activities within the CoBrA group, Bauhaus Imaginiste and the International Situationist, after WWII contributed greatly to his international success. Besides his paintings, prints, ceramics and sculptures he produced a remarkable amount of theoretical work. In his early years, he repeatedly wrote on architecture and his ideas and concepts are still relevant for the contemporary discourse in architecture. Other than his artistic oeuvre, his theories received much less attention from scholars of architecture and art history, or philosophy. The overall goal of this research is, to expose this rather unknown part of the artist's work, by highlighting his theoretical positions in architecture between the late 1930s and mid 1950s. Subsequently his opinions and motivations will be situated within the theoretical debate of his time and also be linked to some built architectures, which influenced and formed his conception of architecture and urbanism. Jorn's position regarding the relationship between architecture and art on the one hand shows very well a harsh critique on modern architecture, but on the other hand it embraces both the options and the difficulty that derive from it. With an "Architecture Sauvage", as Guy Debord defines it retrospectively, Jorn tried to lay out perspectives as to how Modern architecture can contribute to create the adequate environment for the everyday life of human beings, which even for contemporary architects today are remarkably important.

**L'ARCHITECTURE SAUVAGE:
DE KRITIEK OP EN HET BEGRIIP VAN ARCHITECTUUR BIJ ASGER JORN**

Als kunstenaar is Asger Jorn bekend. Zijn activiteiten binnen the CoBrA groep, het Bauhaus Imaginiste en de International Situationist hebben na de tweede Wereldoorlog bijgedragen tot zijn internationaal succes. Naast zijn schilderijen, prenten, ceramiek en beelden heeft hij ook vele theoretische geschriften gepubliceerd. In zijn jonge jaren heeft hij herhaaldelijk geschreven over architectuur en zijn denkbelden en ideeën zijn nog steeds van belang voor het huidige discours in architectuur. In tegenstelling tot zijn artistiek oeuvre hebben zijn theorieën veel minder aandacht gekregen van de architectuur-, kunst- en filosofiehistorici. Het algemene doel van dit onderzoek is om dit nogal onbekende deel van het werk van deze kunstenaar naar voren te halen door zijn theoretische positie met betrekking tot de architectuur tussen het eind van de jaren dertig en het midden van de jaren vijftig te belichten. Vervolgens zullen zijn meningen en opvattingen geplaatst worden binnen het theoretisch debat van zijn tijd en verbonden worden met enkele gebouwde architecturen die zijn begrip van architectuur en stedenbouw hebben beïnvloed en gevormd. Aan de ene kant geeft de positie van Jorn ten opzichte van de relatie tussen architectuur en kunst blijk van een karde kritiek op de moderne architectuur, maar aan de andere omarmt het ook de mogelijkheden en de moeilijkheden die daaruit voortkomen. Door het begrip van een, volgens Guy Debord, "Architecture Sauvage" te ontwikkelen probeerde Jorn een perspectief aan te geven waarbinnen de moderne architectuur kan bijdragen aan het scheppen van een adequate omgeving voor het alledaagse leven van de mens, hetgeen nog steeds van groot betekenis is voor de huidige architecten.

CURRICULUM VITAE

Dipl. Ing. Ruth Baumeister

Registered Architect at the Chamber of Architects Berlin

ACADEMIC AND RESEARCH EXPERIENCE

- | | |
|-----------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| since
Sept. 2009 | UNIVERSITY OF CAGLIARI
<i>Guest Professor in Architecture Design and History</i> |
| since
May 2005 | UNIVERSITY OF TECHNOLOGY DELFT
<i>Researcher at the Institute of History of Architecture, Art and Urbanism</i> |
| 2007 - 2009 | UNIVERSITY OF TECHNOLOGY EINDHOVEN
<i>Assistant Professor for Architecture Design and Urban Cultures</i> |
| 1997-2005 | BAUHAUS-UNIVERSITÄT WEIMAR
<i>Assistant Professor of Architecture Design and Theory</i> |

EDUCATION

- | | |
|----------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1996-97 | ETH ZÜRICH
<i>Postgraduate Diploma in Architecture Theory and History</i> |
| 1987-94 | TECHNICAL UNIVERSITY OF MUNICH
<i>Dipl. Ing. Arch., Diploma in Architecture</i> |
| 1991-92 | CITY UNIVERSITY OF NEW YORK
<i>Exchange Study in the Graduate Program of Architecture</i> |

PROFESSIONAL EXPERIENCE

- | | |
|----------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1994-96 | BÜRO FEDDERSEN, VON HERDER UND PARTNER, Berlin
<i>Project Designer, Project Manager, Intern Supervisor</i> |
| 1994 | STUDIO DANIEL LIBESKIND, Berlin
<i>Design Architect</i> |
| 1991-93 | WILLIAM McDONOUGH ARCHITECTS, New York
<i>Project Designer, Project Manager for German Projects</i> |

LANGUAGES

German (first language)
English & Dutch & Italian (fluent)
Danish & French (reading only)