

A N D E R E Ä S T H E T I K

Klaus Müller-Wille

Theorie als Kunstpraxis

Asger Jorns ‚Andere Ästhetik‘

SPECIAL
LECTURES

4

TÜBINGEN
UNIVERSITY
PRESS 

Klaus Müller-Wille

THEORIE ALS KUNSTPRACTIS

SPECIAL LECTURES 4
ANDERE ÄSTHETIK

Reihenherausgabe durch
den Sonderforschungsbereich 1391

Verantwortlicher Herausgeber: Jörg Robert

Klaus Müller-Wille

THEORIE ALS KUNSTPRAXIS

Asger Jorns ‚Andere Ästhetik‘

Herausgegeben von

Annette Gerok-Reiter und Stefanie Gropper

Gefördert von der Universität Zürich und der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) – SFB 1391 – Projekt-ID 405662736

Für den SFB ist eine geschlechtersensible Sprache ein wichtiges Anliegen. Wir empfehlen daher nachdrücklich die Abbildung faktischer Geschlechtervielfalt in der Sprache. Angesichts der unterschiedlichen Möglichkeiten, dies zu realisieren, schreiben wir den Autor:innen jedoch nicht zwingend vor, welche Form jeweils gewählt wird.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ Namensnennung – Keine Bearbeitungen 4.0 International zugänglich. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf dem Repositorium der Universität Tübingen verfügbar unter:

<http://hdl.handle.net/10900/174085>
<http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:21-dspace-1740851>
<http://dx.doi.org/10.15496/publikation-115410>

Tübingen University Press 2026
Universitätsbibliothek Tübingen
Wilhelmstr. 32
72074 Tübingen
tup@ub.uni-tuebingen.de
www.tuebingen-university-press.de

ISBN (Softcover): 978-3-98945-026-4
ISBN (PDF): 978-3-98945-027-1
ISSN (Softcover): 2940-200X
ISSN (Online): 2940-2018

Reihenlayout: P. Florath, Stralsund
Satz: Cornelia True, Universitätsbibliothek Tübingen
Druck und Bindung: Laupp & Göbel, Gomaringen
Printed in Germany

Vorwort

Der Sonderforschungsbereich *Andere Ästhetik* untersucht das ästhetische Selbstverständnis von Akten und Artefakten aus dem Zeitraum der europäischen Vormoderne. In den Blick rückt damit keine essentialistisch oder positivistisch zu fassende ‚andere‘ Ästhetik, die allein für die Zeit vor 1800 gelten würde. Die untersuchten Akte und Artefakte der Vormoderne werden vielmehr als Paradigmen einer praxeologischen Ästhetik verstanden, die – bei allen Unterschieden der Werke in historischer und kultureller Hinsicht – bis in die Gegenwart wirksam geblieben ist, immer wieder innovativ gewirkt hat und bis heute in vielen Sparten des Kunstschaffens nach wie vor bestimmend sein dürfte. So hat der Sonderforschungsbereich es besonders begrüßt, dass Klaus Müller-Wille als Gast in der Reihe der Special Lectures einen Künstler des 20. Jahrhunderts vorgestellt hat: Asger Jorn (1914–1973). An dessen Werk verfolgt Müller-Wille, auf welche Weise unterschiedliche Aspekte einer praxeologischen Ästhetik, die der Sonderforschungsbereich konturiert, auch und gerade in modernen Zeugnissen der ästhetischen Produktion und Reflexion zum Tragen kommen.

Die Anknüpfungspunkte und Interferenzen dürften dabei vor allem darin begründet sein, dass der dänische Künstler Asger Jorn seine Bücher gezielt dafür einsetzte, um gegenüber einer idealistisch geprägten Werk- und Autonomieästhetik neue ästhetische Positionen zu gewinnen, sowohl inhaltlich als auch formal. Entfalten ästhetische Akte und Artefakte der Vormoderne ihr Potential noch unabhängig

von jenen Kriterien des 18. und 19. Jahrhunderts, die die spätere Theorie und Kunstkritik in anachronistischer Wendung als Maßstab jedweder gelingenden Kunst meinte einfordern zu können, so richtet sich Jorns ästhetische Buchproduktion in ihrem Wechselspiel zwischen theoretischer Argumentation und Gestaltungsprozess nun in ganz bewusster Auseinandersetzung gegen jene normativen Vorgaben. Damit knüpft er an Traditionslinien ästhetischer Reflexion an, deren Archive und Experimentierfelder letztlich auf eine lange Geschichte zurückverweisen.

Der erste Teil der Studie zeigt zunächst auf, wie Jorn auf kunsttheoretischem Weg versucht, sich von Vorstellungen der idealistischen Werk- und Autonomieästhetik zu lösen. An den Beispielen von *Guldhorn og lykkehjul* („Goldhorn und Glücksrad“), *Held og hasard* („Heil und Zufall“) und *Pour la Forme* arbeitet Müller-Wille heraus, dass Jorn – ausgehend von den höchst unterschiedlichen Formkonzepten von John Dewey, Henri Focillon und Susanne K. Langer – einen eigenen Formbegriff etablieren möchte, der sich an der Lebenspraxis und deren Bedingungen ausrichtet. Von diesen Überlegungen aus nähert sich Jorn zunehmend einem offenen Kunstbegriff an, der einerseits den Aspekt der Performanz im experimentellen Produzieren dezidiert einbezieht, andererseits aber auch den Bezug zu den epistemischen Ansätzen der Naturwissenschaften stärkt. Entwirft Jorn, wie Müller-Willes Analysen zeigen, somit ein Kunstverständnis, das sich offensiv praxeologisch versteht, d.h. aktuelle Wissensbestände ebenso wie die Zufälligkeiten der jeweiligen Lebenszusammenhänge integrieren möchte, so sucht er zugleich im Rückgriff auf das ‚Unsagbare‘ oder ‚Unlogische‘ die ästhetische Erfahrung in ihrer Spezifik von einer ausschließlichen Zweckgebundenheit der Gestaltungsprozesse im Alltag abzugrenzen.

Das so entworfene Kunstverständnis manifestiert sich jedoch erst eigentlich in der *ästhetischen Präsentation* jener drei Bücher. Die Art und Weise der Präsentation analysiert Müller-Wille im zweiten Teil der Stu-

die. Hier legt er dar, dass sich Jorns theoretische Positionen direkt in seiner ästhetischen Praxis umsetzen, sowohl hinsichtlich ihres Sprach- und Argumentationsstils als auch hinsichtlich ihrer visuellen und materiellen Produktion. Das von Müller-Wille als performativ beschriebene Schreibverfahren Jorns zeigt sich dabei nicht nur in Gedankensprüngen, freien Assoziationen und scheinbar verwirrenden Verweisen und Bezügen, sondern auch in den vielen Zitatcollagen, in denen er vorhandenes Textmaterial in neuen Konstellationen präsentiert. Dieses *Bricolage*-artige Spiel mit Zitaten prägt das argumentative Verfahren Jorns, in dem er heterogene und scheinbar widersprüchliche Theorieansätze wild miteinander kombiniert und verflacht. Sein intendierter Eklektizismus bricht dabei wiederholt einlinige Positionen, Aussagen oder normative Vorgaben und zwingt sein Publikum dazu, neue Perspektiven einzunehmen.

Doch nicht nur in der Sprache, sondern auch in seinen Bildern, mit denen er die Bücher ebenso gestaltet, wählt Jörn das Verfahren von Collage und Montage. Wie Müller-Wille darlegt, orientiert sich Jörn in seiner medialen Praxis stark an André Malraux. Vorhandenes Bildmaterial wird bearbeitet hinsichtlich des Kontexts oder Formates. Materielle Differenzen werden durch Umzeichnungen und Übermalungen im doppelten Sinn ‚aufgehoben‘. Vernetzungen zwischen den Bildern verleiten dazu, zwischen verschiedenen Seiten hin- und her zu springen und damit die lineare Logik des Textes zu verlassen. Die Visualität der Schrift ebenso wie die Skripturalität des Bildes werden akzentuiert. Das heißt, Schrift wird bei Jörn zu einem komplexen Medium, das nicht nur gesehen und gehört, sondern auch – bezieht man die Papierqualität ein – haptisch gefühlt werden kann und sich in verschiedenen Fassungen zeigen darf. Auch dies ist aus der Perspektive der Vormoderne, für die die Prozessualität der materiellen und inhaltlichen Buchproduktion immer wieder eine entscheidende Rolle spielt, besonders interessant. Jörn plant neue Auflagen, versieht bereits gedruckte Exemplare

mit eingelegten Zetteln, Anmerkungen und Notizen in verschiedenen Farben. Er verwendet Passagen aus bereits veröffentlichten Büchern – befreit von ihrem Kontext und in veränderter Form – in anderen Artikeln oder Büchern wieder, die dadurch in einem fortlaufenden Produktionsprozess miteinander verbunden sind. Wie Müller-Wille betont, zeigen diese von Jorn selbst dokumentierten Verfahren, dass er ein Buch nicht als ein in seinem Kopf, sondern im Dialog mit den Menschen und Maschinen in einer Druckerei entstandenes Produkt pluraler Autorschaft ansieht.

Aus diesen detaillierten Analysen leitet Müller-Wille das Konzept einer ‚anderen‘ Ästhetik im Werk von Asger Jorn ab – in Anlehnung an die praxeologische Eingelassenheit der Künste, die der SFB 1391 fokussiert. Verbindendes Moment ist hierfür zum einen die Intensität, mit der Jorn in seinen ästhetischen Überlegungen auf Alltagspraktiken rekurriert, zum anderen die Konsequenz, mit der er seine Akte und Artefakte aus der materialen Praxis (des Schreibens, Gestaltens, Drückens usw.) heraus entstehen lässt. Und schließlich macht Müller-Wille deutlich, wie ebendieser Ansatz in seiner spezifischen zeithistorischen Ausprägung in die ästhetischen Diskussionsfelder des 20. Jahrhunderts pointiert hineinführt. So geht es Jorn bis zuletzt darum, die Dichotomie zwischen Kunst und Wissenschaft zu überwinden, indem er philosophisch inspirierte Kunstverfahren mit künstlerisch inspirierter Philosophie interagieren lässt.

Stefanie Gropper und Annette Gerok-Reiter

Dezember 2024

Inhaltsverzeichnis

V		Stefanie Gropper und Annette Gerok-Reiter
		Vorwort
11		Klaus Müller-Wille
		Theorie als Kunstpraxis
		Asger Jorns ‚Andere Ästhetik‘
11		1. Einleitung
16		2. Ästhetische Theorie
16		2.1. Lebenskunst – Asger Jorns ästhetische Schriften der 1940er Jahre
28		2.2. Neukonzeption der Zeit – <i>Guldhorn og lykehjul</i> (1957)
42		2.3. Neukonzeption des Schönen – <i>Held og hasard</i> (1952)
50		2.4. Neukonzeption der Form – <i>Pour la forme</i> (1958)
70		2.5. Eine ‚andere‘ Ästhetik – Ein erstes Fazit
73		3. Ästhetik der Theorie
73		3.1. Kultivierung des ‚wilden Denkens‘
81		3.2. Text-Bild-Relationen
114		3.3. Schriftbildlichkeit
123		3.4. Materialität und Prozessualität
143		4. Akademisches Nachspiel und Fazit
149		Literaturverzeichnis
159		Abbildungsnachweise
161		Zum Autor

THEORIE ALS KUNSTPRAXIS

Asger Jorns ‚Andere Ästhetik‘

1. Einleitung

Asger Jorn gilt als einer der bekanntesten dänischen Künstler des 20. Jahrhunderts, dessen Arbeiten gemeinhin dem Feld der abstrakten, neo-expressionistischen Nachkriegsmalerei zugeordnet werden.¹ In der Regel leben seine Ölgemälde von der materiellen Qualität der pastos aufgetragenen, verlaufenden, verwischten, zerkratzen oder gespritzten Farben. Gleichzeitig scheinen Gesichter, Monstren und tierartige Wesen aus dieser Farbmaterie zu emergieren. Aufgrund der Stellung, die seine Gemälde auf diese Weise zwischen Abstraktion und Figuration einnehmen, wurden sie häufig zum Anlass genommen, um eine europäische Position gegenüber den bekannten Vertretern des amerikanischen *Action Painting* zu formulieren.² Während sich die ältere Forschung vor allem mit den Gemälden und Grafiken Jorns beschäftigt hat, hat man in jüngeren Studien versucht, seiner multimedialen Arbeitsweise gerecht zu werden.³ Dabei rückte auch Jorns Mitwirken an unter-

- 1 Grundlegende Einführungen bieten Guy Atkins Werkverzeichnis und Troels Andersens Biografie. Vgl. Atkins 1968; Atkins 1977; Atkins 1980; Andersen, T. 2001; Atkins 2006. Eine kurze aktuelle Einführung bietet Baumeister, R. 2014b.
- 2 Vgl. stellvertretend Kurczynski 2007.
- 3 Vgl. dazu stellvertretend die beiden Kataloge, die anlässlich der Jubiläumsausstellungen von Jorns 100. Geburtstag erschienen: Aagesen 2014 und Kurczynski / Friis 2014.

schiedlichen europäischen Avantgarde-Bewegungen der Nachkriegszeit ins Zentrum der Aufmerksamkeit.⁴ So war Jorn unter anderem an der Konstitution der Künstlergruppe CoBrA beteiligt, die als Vereinigung von Künstlern aus kleinen Ländern eine Art Gegenposition zu den etablierten Avantgarden in Paris spielen sollte.⁵ 1954 gründet er in Italien die Gruppierung *Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste*, die an den experimentell-künstlerischen Anspruch des Bauhauses anknüpfen sollte, ohne ihn auf die Positionen eines reinen Funktionalismus zu verkürzen.⁶ Aus dieser Bewegung entsteht die *Internationale situationniste*, die Jorn zusammen mit Guy Debord prägen wird.⁷ Schließlich engagiert sich Jorn in den 1960er Jahren in dem von ihm selbst gegründeten *Skandinavisk institut for sammenlignende Vandalism* (Skandinavisches Institut für vergleichenden Vandalismus), das sich um eine Wiederentdeckung von 10.000 Jahren nordischer Volkskunst bemüht.⁸

Im Rahmen der genannten Bewegungen entsteht ein umfangreiches Schrifttum. Im Verlauf seines Lebens publiziert Asger Jorn mindestens 23 Bücher, an deren Herstellung er maßgeblich als Layouter mitwirkt. Darüber hinaus arbeitet er an der Herausgabe von zahlreichen Zeitschriften und Kunstkatalogen mit. Weiterhin ist Jorn direkt oder indirekt an der Publikation von ca. 560 Artikeln, Essays, Manifesten, Flugblättern und Interviews in diversen Sprachen beteiligt. Dieses Material wurde schon früh im Rahmen von zwei umfangreichen Bibliografien

4 Vgl. stellvertretend Kurczynski 2014. Weitere wichtige Versuche, Jorn nicht mehr ausschließlich als Maler, sondern als multimedial agierenden Konzeptkünstler vorzustellen, präsentieren Stene-Johansen 2014, Haas 2014 und Prestsæter 2023.

5 Vgl. stellvertretend Stokvis 2004, Draguet 2008 und Gingeras 2017.

6 Vgl. stellvertretend Bandini 1998.

7 Immer noch grundlegend Ohrt 1997.

8 Vgl. stellvertretend Weimarck 1980; Pedersen 2015.

dokumentiert.⁹ Die theoretischen Positionen, die Jorn im Rahmen dieser Texte entwickelt, sind in drei Studien aufgearbeitet worden, die sich vor allem auf seine frühen und späten ästhetischen Schriften aus den 1940er und 1960er Jahren konzentrieren.¹⁰ Bei all dem wurden die Bücher und Artikel – mit Ausnahme der zusammen mit Guy Debord erstellten situationistischen Klassiker *Fin de Copenhague* (1957) und *Memoires* (1958) – aber lange Zeit nicht unter Aspekten wie grafische Gestaltung und Buchdesign betrachtet und somit auch nicht als eigenständiger Teil von Jorns künstlerischer Produktion gewürdigt.¹¹

Die nachfolgenden Ausführungen gehen von der Hypothese aus, dass Jorn seine Bücher gezielt als mediale Apparaturen zu nutzen versucht, um mit ihrer Hilfe neue theoretische Positionen zu gewinnen und eine andere Form von Ästhetik zu betreiben. Die eingehende Auseinandersetzung mit der spezifischen Medialität und Materialität des Buches erhält bei Jorn meines Erachtens eine epistemologische Funktion.¹² In

9 Atkins 1964; Hansen 1988.

10 Vgl. Birtwistle 1986; Shield 1998; Andersen, J. E. 2017.

11 Eine frühe Ausnahme stellt ein Artikel in einer bibliophilen Zeitschrift dar, vgl. Fuchs 1981. Ich selbst greife in dieser Studie auf mehrere Vorstudien zu Jorns Buchkunst zurück, vgl. Müller-Wille 2013; Müller-Wille 2014; Müller-Wille 2015; Müller-Wille 2019; Müller-Wille 2022. Ausgehend von *Fin de Copenhague* und *Memoires* hat Thomas Hvid Kromann Jorns Buchkunst inzwischen mehrere Artikel gewidmet, vgl. Kromann 2016; Kromann 2019; Kromann 2020. Schließlich hat Ellef Prestsæter in mehreren Publikationen auf die Bedeutung der visuellen Argumentation in Jorns theoretischen Schriften aufmerksam gemacht, vgl. Prestsæter 2014 und Prestsæter 2023. Jüngst hat Thomas Hvid Kromann eine Habilitationsschrift zu Jorns Buchästhetik vorgelegt, die leider im Rahmen dieser Studie nicht mehr berücksichtigt werden konnte. Vgl. Kromann 2025.

12 Damit soll das Künstlerbuch einmal nicht über die selbstreferentielle Auseinandersetzung mit der ‚Buchhaftigkeit‘ des Buches definiert werden. Vgl. dazu stellvertretend Drucker 1995 und Moeglin-Delcroix 2012.

diesem Sinne möchte ich dem Wechselverhältnis zwischen theoretischer Argumentation und den fortlaufenden Gestaltungsprozessen nachgehen, die Jorns ästhetische Buchproduktionen kennzeichnen. Dabei werde ich die theoretische Argumentation wie die praktischen Verfahren unter dem Aspekt einer ‚anderen‘ Ästhetik zu beleuchten versuchen und damit Anregungen des Tübinger Sonderforschungsbereichs 1391 aufgreifen.¹³ Meines Erachtens äußert sich das Bemühen um eine ‚andere‘ Ästhetik bei Jorn in zweierlei Hinsicht. So möchte ich im ersten Teil der Studie zu zeigen versuchen, dass Jorn seit den frühen 1950er Jahren daran arbeitet, seine kunsttheoretischen Positionen zu überdenken und sich von Restbeständen einer idealistischen Werk- und Autonomie-Ästhetik zu lösen. Wichtiger jedoch scheint mir die Tatsache zu sein, dass seine entsprechenden ästhetischen Reflexionen unmittelbar mit den künstlerischen Verfahrensweisen verknüpft sind, welche die materielle Gestaltung seiner Bücher bestimmen. Genau dies

Vielmehr orientiere ich mich an Versuchen, die dem theoretischen Potential des Buches nachgehen, vgl. Drucker 2014.

- 13 Überlegungen zum Konzept einer *Anderen Ästhetik*, wie es der Tübinger SFB 1391 *Andere Ästhetik* verfolgt, offerieren Gerok-Reiter / Robert 2022 im Kontext der Vormoderne. Der auf den ersten Blick anachronisch wirkende Bezug zu diesem Forschungskontext drängt sich im Fall von Jorns ästhetischen Schriften auf, da Jorn tatsächlich auf ein vormodernes Bildarchiv (und vormoderne Darstellungspraktiken) zurückgreift, um seinen eigenen ästhetischen Positionen zu entwickeln. Zugleich ist jedoch zu sehen, dass das bei Gerok-Reiter / Robert 2022 vorgestellte Forschungsprogramm zwar in der Vormoderne seinen Ausgang nimmt, von hier aus aber paradigmatisch Perspektiven der Kunstpraxis und -bewertung eröffnet werden, die keineswegs auf die Vormoderne beschränkt, sondern auch für die Moderne relevant sind, etwa die Kritik an einseitig autonomieästhetisch geprägten Verständnisebenen, die Engführung von Kunst und Lebenswelt oder die Betonung der Kunstwerke selbst als eigenständigen theoretischen Reflexionsmedien. Hieran schließt das Folgende an.

möchte ich im zweiten Teil der Studie zeigen, welcher der eigentümlichen ästhetischen Praxis gewidmet ist, die Jorns Text- und Buchproduktion prägt. Die Rede von einer ‚anderen‘ Ästhetik bezieht sich im Folgenden also nicht nur auf die neuartigen theoretischen Positionen, die Jorn zu gewinnen versucht, sondern immer auch auf die Andersartigkeit seiner Ästhetik, die nicht von der Theorie, sondern stark von künstlerischen Praktiken und Verfahrensweisen geprägt ist.

Bei all dem werde ich mich im Wesentlichen auf drei Bücher Jorns aus den 1950er Jahren konzentrieren. Die Wahl dieses Schwerpunkts lässt sich zunächst im Hinblick auf die Forschungslage legitimieren. Während Jorns ästhetische Schriften der 1940er und 1960er Jahre im Rahmen der umfangreichen Studien von Graham Birtwistle, Peter Shield und Jørn Erslev Andersen untersucht wurden, steht eine eingehende Interpretation seiner Schriften aus den 1950er Jahren noch aus.¹⁴ Aber auch jenseits dieses Arguments lässt sich die Konzentration auf die drei Bücher *Held og hasard. Dolk og guitar* (1952; ‚Heil und Zufall. Dolch und Gitarre‘), *Guldhorn og lykkehjul* (1957; ‚Goldhorn und Glücksrad‘) und *Pour la forme. Ébauche d'une méthodologie des arts* (1958) im Rahmen einer Studie zu Jorns ‚anderer‘ Ästhetik gut begründen. Wie schon oben angedeutet, bemüht sich Jorn in den frühen 1950er Jahren um eine theoretische Neupositionierung. So werde ich in den nachfolgenden Abschnitten zu zeigen versuchen, dass die drei genannten Texte den Übergang zu einer am Konzept der künstlerischen Praxis orientierten Ästhetik vorbereiten, welche die allein auf performative Praktiken abzielenden Aktivitäten der *Situationistischen Internationale* prägen wird.

14 Vgl. Birtwistle 1986, Shield 1998 und Andersen, J. E. 2017. Eine Ausnahme in Bezug auf Jorns Schriften der 1950er Jahre stellt der 1987 publizierte Katalog der Jorn-Ausstellung im Lehnbachhaus dar, in dem sich eine ganze Reihe von Artikeln mit den (in München publizierten) deutschen Übersetzungen von Jorns Schriften auseinandersetzen, vgl. Zweite 1987.

2. Ästhetische Theorie

2.1. Lebenskunst – Asger Jorns ästhetische Schriften der 1940er Jahre

Schon 1986 publiziert Graham Birtwistle mit *Living art. Asger Jorn's comprehensive theory of art between Helhesten and Cobra (1946–1949)* eine umfangreiche Monografie, in der er auf die besondere Bedeutung von Jorns kunsttheoretischen Schriften aufmerksam machte.¹⁵ Dabei konzentriert er sich aus nachvollziehbaren Gründen auf die Fülle der aus den 1940er Jahren überlieferten Artikel und Manuskripte. Viele der entsprechenden Arbeiten entstehen im Kontext der regen Publikations-tätigkeit, mit der Jorn sich an architekturtheoretischen Debatten im Dänemark und Schweden der unmittelbaren Nachkriegszeit beteiligt.¹⁶ Im Rahmen dieser Texte setzt sich Jorn kritisch mit der spezifischen Spielart des skandinavischen Funktionalismus auseinander, welcher die Bautätigkeit der Wohlfahrtsstaaten prägte. Genau dieser Aspekt ist in jüngerer Zeit von Ruth Baumeister aufgearbeitet worden, die sich in ihrer Studie *L'Architecture Sauvage* mit Jorns Architekturkonzepten beschäftigt hat.¹⁷ Sowohl Birtwistle als auch Baumeister weisen in ihren Studien nach, dass Jorn schon in den 1940er Jahren mit einem avantgardistischen Konzept von Lebenskunst arbeitet, das sich über eine direkte Auswirkung auf alltägliche Praktiken und eingeübte Wahrnehmungsmuster definiert. In Abgrenzung zur rein zweckrationalen Legitimierung funktionalistischer Baukonzepte betont er die Bedeutung einer ornamentalen Ausgestaltung von Gebäuden, die dadurch an affektivem Wert gewannen. Überhaupt setzt er sich für Gestaltungsformen ein, die

15 Birtwistle 1986.

16 Die Texte stehen in einer gut edierten englischen Übersetzung zur Verfügung, vgl. Baumeister, R. 2011.

17 Baumeister, R. 2014a.

auf eine umfassende Freisetzung einer ‚lebendigen‘ Sinnlichkeit und eines ‚lebendigen‘ kreativen Vermögens abzielen.

Der theoretischen Grundlage dieser Form von Lebenskunst versucht Jorn in den umfangreichen Abhandlungen *Levende kultur. En studie i kulturens relativitet* („Lebende Kultur. Eine Studie in der Relativität der Kultur“) und *Blade af kunstens bog* („Blätter aus dem Buch der Kunst“) aus den späten 1940er Jahren nachzugehen, die beide bis heute unpubliziert geblieben sind. Die Manuskript- und Typoskript-Fassungen, die im Archiv des Museums Jorn in Silkeborg zugänglich sind, dokumentieren ein *work in progress*. In meiner Analyse werde ich mich vor allem auf die Rekonstruktion der großen kulturhistorischen Erzählungen konzentrieren, in die Jorn seine ästhetischen Spekulationen einbettet.¹⁸

Wie schon im Titel des wohl zwischen 1945 und 1948 entstandenen Typoskripts *Levende kultur* angedeutet, handelt es sich bei dieser Studie um einen abstrakten Text, in dem Jorn zunächst ganz allgemein über Aufgaben und Bedeutung der Kultur reflektiert, um dann mit ein paar Bemerkungen über die kommunistische Kulturpolitik in der unmittelbaren Nachkriegszeit zu enden. Grundlage der gesamten Studie bildet eine dezidiert marxistische Terminologie. Dabei setzt sich Jorn zunächst kritisch mit der Frage auseinander, ob die marxistische Geschichtserzählung nicht einem versteckten Idealismus folge, wenn sie sich über die Utopie einer klassenlosen Gesellschaft definiere. In seinem Versuch, die Vorstellung einer solchen Utopie materialistisch zu begründen, greift Jorn auf die Vorstellung einer „sozialistischen Urgesellschaft“ zurück, die als verborgener Ursprung eines langen Zivilisationsprozesses indirekt auch auf aktuellste Entwicklungen einwirke:

18 Im Folgenden verarbeite ich Resultate eines auf Dänisch publizierten Artikels, vgl. Müller-Wille 2020.

Ser man den socialistiske utopi i dette perspektiv, da faar den i Europa de dybeste rødder i vor historie. Ser vi alle disse udslag af utopiske ønsker [menneskenes trang til en utopisk livsform, en social enhed, deres fornemmelse af mangel paa et socialt fællesskab, retfærdighed, frihed] som een eneste lang tradition, et aartusindlangt savn, som begynder ved klassesdelingen, da vil der ikke længere være nogen mulighed for at opfatte socialismens oprindelse som et rent metafysisk fænomen. Det maa simpelthen opfattes som traditioner fra et ursocialistisk samfund.¹⁹

Sieht man die sozialistische Utopie in dieser Perspektive, dann erhält sie in Europa die tiefsten Wurzeln in unserer Geschichte. Sehen wir auf all die Ausschläge utopischer Wünsche [das Begehren des Menschen nach einer utopischen Lebensform, einer sozialen Einheit, sein Gespür für den Mangel einer sozialen Gemeinschaft, Gerechtigkeit, Freiheit] als eine einzige lange Tradition, eine jahrtausendlange Sehnsucht, die durch die Klasseneinteilung einsetzt, dann ist es nicht länger möglich, die Entstehung des Sozialismus als ein rein metaphysisches Phänomen zu betrachten. Sie muss schlicht als Tradition einer ursocialistischen Gesellschaft begriffen werden.²⁰

- 19 Jorns Texte werden hier und im Folgenden bewusst in Original und Übersetzung zitiert. Die typografischen Markierungen richten sich – soweit nicht anders angegeben – nach dem Original. Das Zitat stammt aus Asger Jorns Typoskript *Levende kultur. En studie i kulturens relativitet*, S. 14. Jorns Typoskript wird im Archiv des Museums Jorn, Silkeborg, verwahrt. Jorn datiert das Manuskript nachträglich auf das Jahr 1945. Einige Indizien im Text lassen aber darauf schließen, dass zumindest einzelne Abschnitte erst 1948 geschrieben wurden. An dieser Stelle geht ein ausdrücklicher Dank an Lucas Haberkorn vom Museum Jorn, Silkeborg, der mich bei den Arbeiten im Archiv tatkräftig unterstützt hat. Weiterhin danke ich der Universität Aarhus für die Finanzierung eines Forschungsaufenthaltes.
- 20 Alle Übersetzungen aus dem Dänischen stammen – soweit nicht anders angeführt – von mir, KMW.

Bezeichnenderweise versucht Jorn die Idee einer solchen Urgemeinschaft mit dem Hinweis auf die anthropologische Wende in den Wissenschaften des frühen 20. Jahrhunderts und entsprechend aktuelle ethnologische Forschungsergebnisse zu verknüpfen:²¹

Det kendskab, vi idag sidder inde med om naturfolkene og de gamle kulturers livsforhold, og som endnu var ukendt paa Marx' tid, forekommer mig at give væsentlig støtte til følgende teori. Det fagdelte kastesamfund synes at være en naturlig videreudvikling af *gens- eller* klan-systemet, *foraarsaget af at* en stamme overgaar *fra jagt* til fast bosiddende landbrug. Klasesamfundet opstaar, hvis en uproduktiv jægerstamme som er specialiseret i vaabenbrug, sætter sig oven i et kulturfolk og tvinger dette til at arbejde for sig.²²

Das Wissen, das wir heute von den Lebensverhältnissen der Naturvölker und der alten Kulturen besitzen und das zu Marx' Zeit noch unbekannt war, scheint mir die folgende Theorie wesentlich zu stützen. Die arbeitsteilige Kastengesellschaft scheint eine natürliche Weiterentwicklung des Gens- oder Klansystems zu sein, die durch den Übergang eines Stamms von der Jagd zum Ackerbau mit festem Wohnsitz verursacht wird. Die Klassengesellschaft entsteht, sobald sich ein unproduktiver Jägerstamm, der sich im Waffengebrauch spezialisiert hat, über ein Kulturvolk setzt und dieses zwingt, für ihn zu arbeiten.

- 21 Jorn folgt hier selbstverständlich verbreiteten primitivistischen Argumentationen. Grundlegend zum Verhältnis von Ästhetik und anthropologischer Forschung in der klassischen Moderne vgl. stellvertretend Clifford 1988. Zur besonderen Relevanz primitivistischer Denkfiguren in den Avantgarden der 1930er Jahre vgl. Franke / Holert 2018. Zur Relevanz primitivistischer Denkmuster für Jorn vgl. den guten Artikel Kurczynski / Pezolet 2011.
- 22 Zitiert nach Jorns Typoskript *Levende kultur*, S. 14 (die Kursivierungen geben in diesem Fall Jorns handschriftliche Korrekturen wieder).

Im Zitat werden schon die wesentlichen Elemente der großen zivilisationskritischen Erzählung angedeutet, die Jorn im Rahmen dieses frühen Manuskripts entwickelt. Dabei geht er nicht von dem Ideal einer Naturgesellschaft aus, sondern betont im Gegenteil, dass die Urgesellschaft auf einer buchstäblichen Kultivierung des Bodens durch Ackerbau gründe und mit der Abkehr von den martialischen Jagdpraktiken nomadisierender Jägerstämme einhergehe. Erst in dem Moment, in dem sich einzelne Jägerstämme gegen die im Entstehen begriffene Agrarkultur wendeten, um als herrschenden Klasse deren Produkte in Anspruch zu nehmen und den gesamten Produktionsprozess zu kontrollieren, beginne eine Entwicklung, die Jorn wortwörtlich als ‚Vertreibung aus dem Paradies‘ („Uddrivelsen af paradiset“) beschreibt.²³

In dem vermutlich um 1947 fertiggestellten sechshundertseitigen Typoskript *Blade af kunstens bog* bemüht sich Jorn darum, das zivilisationskritische Narrativ von *Levende kultur* mit der Ausformulierung einer eigenständigen ästhetischen Position zu verbinden (Abb. 1).²⁴

Folgt man Graham Birtwistle, dann entsteht ein weiteres Manuskript 1948 in enger Anlehnung an diese Vorlage. Dieses Manuskript wird Jorn erst kurz vor seinem Tod 1971 unter dem Titel *Magi og skønne kunster* („Magie und schöne Künste“) veröffentlichen. Wenn es sich um ein eigenständiges Manuskript gehandelt haben sollte, dann hat dieses Manuskript sehr große Ähnlichkeit zu einzelnen Kapiteln aus dem zweiten Abschnitt „Naturlig kunst. Leg, gøgl, og magi“ („Natürliche Kunst. Spiel, Gauklerei, und Magie“) aus *Blade af kunstens bog*, die in *Magi og skønne kunster* meist wortwörtlich übernommen, aber völlig neu angeordnet werden.²⁵

23 Zitiert nach Jorns Typoskript *Levende kultur*, S. 34.

24 Asger Jorns Typoskript *Blade af kunstens bog* wird im Archiv des Museums Jorn, Silkeborg, verwahrt.

25 Ich zitiere im Folgenden bewusst nach der einfach zugänglichen gedruckten Fassung von *Magi og skønne kunster* (Jorn 1971).

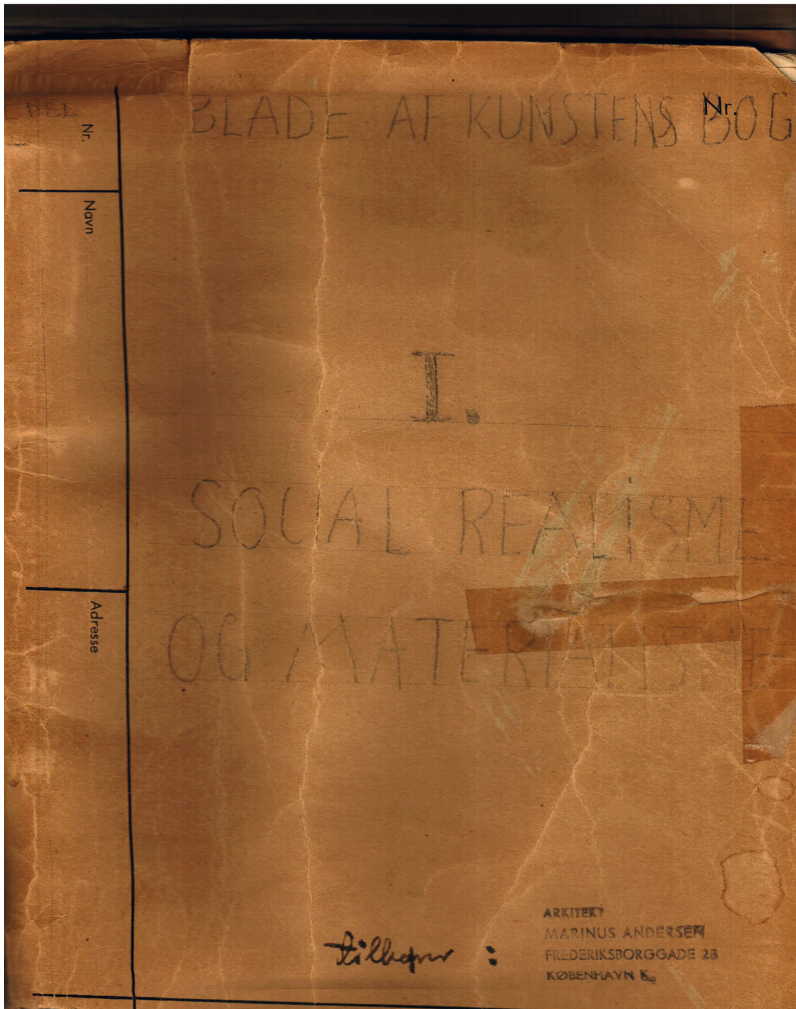


Abb. 1. Handschriftliches Titelblatt der Typoskript-Mappe von Asger Jorn: *Blade af kunstens bog*. Archiv Museum Jorn, Silkeborg. © Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

Insbesondere in *Magi og skønne kunster* finden sich noch viele Hinweise auf eine Zivilisationskritik, die hier konsequent auf ästhetische Verfallsphänomene bezogen wird. Die grundlegende Tendenz des Buches wird schon in einem einleitenden Abschnitt festgeschrieben:

Det er ikke et utendentiøst arbejde, tværtimod. Dets eneste formål er at manifestere en tendens, og denne tendens består i ønsket om igen at få knyttet det bånd, der hos naturfolk eksisterer mellem liv og kunst, men som i vort moderne samfund brydes og skæres i stumper og stykker til skade for menneskene og vor kultur.²⁶

Dies ist keine untendenziöse Arbeit, im Gegenteil. Ihr einziger Zweck ist es, eine Tendenz zum Ausdruck zu bringen, und diese Tendenz besteht darin, das Band neu zu knüpfen, das bei den Naturvölkern zwischen Leben und Kunst besteht, aber das in unseren modernen Gesellschaften zum Schaden der Menschen und unserer Kultur kurz und klein geschnitten ist.

In den weniger tendenziösen Passagen der Studie bemüht sich Jorn darum, genauer zu erklären, was er sich unter der hier adressierten Form von Lebenskunst vorstellt. Dabei skizziert er eine rein materialistische Form von Kunstphilosophie, die sich nicht über die Vorstellung einer wie auch immer gearteten Repräsentation (vor allem nicht die Repräsentation einer Idee), sondern über das direkte Einwirken von rein stofflichen Qualitäten auf die Wahrnehmung und das Empfinden der Betrachter definiert:

At få stoffet til at tale til mennesket i menneskets navn, dette er den kunstneriske hensigt og realitet. Den kunstneriske realitet eksisterer altså i det

26 Jorn 1971, S. 10.

billedmæssigt behandlede stof i det øjeblik, det er forvandlet til et kunstværk.²⁷

Den Stoff dazu bringen, im Namen des Menschen zum Menschen zu sprechen, dies ist die künstlerische Absicht und Realität. Die künstlerische Realität existiert also in dem bildlich behandelten Stoff in dem Augenblick, in dem er in ein Kunstwerk verwandelt wird.

In einem Bild, das Jorn ebenfalls in den späten 1940er Jahren zusammen mit Christian Dotremont erstellt, wird diese Vorliebe für das rein Stoffliche bezeichnenderweise mit einer Absage an die theoretische Ästhetik und jedwede Versuche verbunden, die Funktion der Kunst in irgendeiner Form theoretisch zu rahmen (Abb. 2): „Il y a plus de choses dans la terre d'un tableau que dans le ciel de la théorie esthétique.“²⁸ Vermutlich hängt die Begeisterung für Stoff, materielle Imagination und die Elemente Erde und Luft mit einem Interesse für Gaston Bachelards Schriften zusammen, auf die Jorn bereits früh von Christian Dotremont aufmerksam gemacht wurde, der die Vorlesungen des Philosophen schon in den frühen 1940er Jahren in Paris besuchte.²⁹

*„Den Stoff dazu bringen, im Namen des Menschen zum Menschen zu sprechen, dies ist die künstlerische Absicht und Realität.“*³⁰ – Entsprechend dieser Definition setzt sich Jorn im Mittelteil von *Magi og skønne kunster* mit den einzelnen Sinnen und den sinnlich-befühlenden Praktiken des

27 Jorn 1971, S. 100. Kursivierung folgt dem Original.

28 Das Ölgemälde ist auch in der Einleitung zu einem spannenden Sammelband zu Konzepten der materiellen Imagination in der Kunst der Nachkriegszeit wiedergegeben, dem ich viele Inspirationen verdanke. Vgl. Adamson / Harris 2017.

29 Ausführlich zur Bachelard-Rezeption der Cobra-Gruppe vgl. Kurczynski 2017.

30 Übersetzung nach Jorn 1971, S. 100. Kursivierung folgt dem Original.



Abb. 2. Asger Jorn und Christian Dotremont: *Il y a plus de choses dans la terre d'un tableau que dans le ciel de la théorie esthétique* (1947–1948). Ölgemälde Collection Ernest van Zuylen, Liège. © Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

Hörens, Schmeckens, Riechens und Sehens auseinander, die durch künstlerische Verfahren über gewohnten Grenzen getrieben und immer wieder neu definiert werden sollen.³¹ Dabei kommt er in den einzelnen Abschnitten der Darstellung mehrmals auf eine fundamentale Krise der Kunst zu sprechen, die durch die philosophische und religiöse Inanspruchnahme der Kunst beziehungsweise durch die Dominanz von unsinnlichen und abstrakten Kunstregeln ausgelöst worden sei. Ein schönes Beispiel hierfür bietet die ursprüngliche, direkt auf den Körper bezogene rhythmische Funktion von unterschiedlichen Kunstformen, die im Verlaufe der Kunstgeschichte verdrängt worden seien:

Intellektualistiske befolkningsgrupper har lige så lidt sans for rim som for anden rytmik. Rim-poesien er udpræget folke-poesi. Det har altid været de barbariske folks, de ikke-Hellenske, uklassiske folks poesi i stark modsætning til den intellektualistiske antikke sprogmeteriske kunstdigtning, som vi her i norden blev velsignet med i jernalderen da vi modtog den klassiske runeskrift og den metafysiske runemagi.³²

Intellektualistische Bevölkerungsgruppen verfügen genauso wenig über ein Gespür für Reim wie für andere Rhythmik. Die Reim-Poesie ist ausgeprägte Volks-Poesie. Im strikten Gegensatz zu der intellektualistischen, antiken sprach-metrischen Kunstdichtung war es immer die Poesie barbarischer Völker, der nicht-hellenischen, unklassischen Völker, mit der wir hier im Norden gesegnet wurden, als wir die klassische Runenschrift und die metaphysische Runenmagie entgegennahmen.

31 Jorn 1971, S. 51–68.

32 Jorn 1971, S. 55f.

In einigen Passagen wird die entsprechenden Kunstkrise als generelle Zivilisationskrise dargestellt. Dabei schreckt Jorn nicht davor zurück, sich des Bildes einer blinden Wanderung in den Abgrund zu bedienen, um die heroische Figur des Künstlers zu profilieren, dem es gelingen müsste, über eine veränderte Wahrnehmung Gegenkräfte zu mobilisieren:

Kunstens inderste væsen er at gribe mennesket. Er kunst ikke gri-bende er den simpelt hen mislykket. Kunstens væsen er at drage mennesket med sig som i fortællingen om rottefangeren fra Hamme-len, der kunne drive alle rotterne ud af byen, men også var istand til at få hele ungdommen til at følge sig. Dette er kunstens kraft. At eje denne kraft, at finde den, er kunstens eneste mål.

Sætter man en blind til at lede blinde, da skrider alle før eller senere i afgrunden. Vesteuropas og Amerikas civilisation er en sådan blind vandring imod afgrunden. Ikke fordi man ikke kan se, men fordi man ikke vil og tør og må se. Skal en kunstner have ret til at vise noget frem, då må han selv kunne se og sanse. Han må være et sanseligt menneske. Han må kunne se mere end andre, han må være en seer og han må kunne åbne øjnene på andre og ligeledes få dem til at se og sanse, til at blive sanselige væsner.³³

Das innerste Wesen der Kunst besteht darin, den Menschen zu ergreifen. Eine Kunst, die nicht ergreift, ist schlicht misslungen. Das Wesen der Kunst besteht darin, die Menschen mit sich zu ziehen wie in der Erzählung über den Rattenfänger von Hameln, der nicht nur alle Ratten aus der Stadt verscheuchen, sondern auch die ganze Jugend mit sich ziehen konnte. Das ist die Kraft der Kunst. Das einzige Ziel der Kunst besteht darin, diese Kraft zu besitzen, sie zu finden.

33 Jorn 1971, S. 18–20.

Wenn man einen Blinden wählt, um die Blinden zu führen, dann schreiten alle früher oder später in den Abgrund. Die Zivilisation Westeuropas und Amerikas ist eine solch blinde Wanderung in Richtung Abgrund. Nicht weil man nicht sehen kann, sondern weil man nicht sehen will und wagt und muss. Wenn ein Künstler das Recht besitzen soll, etwas zu zeigen, muss er selbst sehen und wahrnehmen können. Er muss ein sinnlicher Mensch sein. Er muss mehr als andere sehen können, er muss ein Seher sein und die Augen der anderen öffnen und sie auch zum Wahrnehmen bringen, sie zu sinnlichen Wesen verwandeln können.

Die Selbststilisierung des Künstlers als eines zweiten Teiresias, der als einziger richtig sieht und die anderen zu einem wahren Sehen anleiten muss, macht deutlich, dass Jorn in *Magi og skønne kunster* (wie im Fall des diesem Buch zugrundeliegenden Manuskripts *Blade af kunstens bog*) trotz der übersteigerten Aufbruchs- und Kraftrhetorik an einem traditionellen Künstler- und Kunstverständnis festhält. Dies kommt insbesondere in den Passagen zum Ausdruck, in denen sich Jorn für eine wahlweise als „natürlich“ oder „organisch“ bezeichnete Form von Kunst stark macht, die sich explizit über den Begriff ‚das Schöne‘ („*det smukke*“)³⁴ bestimmt, das seinerseits über ‚die für den Menschen gute oder ansprechende Wahrnehmung‘ („*den for mennesket umiddelbart gode eller tiltalende sansning*“), ‚das Gute in diesen Wahrnehmungen oder die unmittelbaren Kontakte mit dem Stoff‘ („*det gode i disse sansninger eller umiddelbare kontakter med stoffet*“) und den daraus resultierenden ‚sozialen‘ und ‚harmonischen Zusammenhang‘ („*et socialt sammenhæng*“; „*et harmonisk sammenhæng*“) definiert wird.

34 Alle Zitate in diesem Satz nach Jorn 1971, S. 28.

2.2. Neukonzeption der Zeit – *Guldhorn og lykkehjul* (1957)

Erste Risse erhalten die umfassenden zivilisationskritischen Narrative, die Jorn im Rahmen von *Levende kultur* und *Blade af kunstens bog* (bzw. *Magi og skønne kunster*) verfolgt, in dem Buch *Guldhorn og lykkehjul* (Abb. 3). Das mag auch daran liegen, dass sich der Druck dieses Buches erheblich verzögerte. Ursprünglich sollte es schon in den späten 1940er Jahren publiziert werden. Die Klischees und der Satz für das zu dieser Zeit noch unter dem Titel *Guldhorn og billedtradition* („Goldhorn und Bildtradition“) geplante Buch waren 1951 schon im Borgen Verlag erstellt und auch erste Probeseiten sind zu diesem Zeitpunkt gedruckt worden (Abb. 4 und Abb. 5). Aufgrund einer Erkrankung Jorns sowie zweier längerer Auslandsaufenthalte in der Schweiz und Italien zog sich der Druck des Buches bis 1957 hin. Es ist allerdings davon auszugehen, dass Jorn kurz vor der Publikation des Buches in der Buchdruckerei Selandia noch Änderungen am Text vornahm.

Auf den ersten Blick bietet das Buch eine sehr spekulative Interpretation der berühmten eisenzeitlichen Goldhörner von Gallehus (Abb. 6).³⁵ Wie viele Forscher vor ihm interessiert sich Jorn insbesondere für die rätselhaften, zwischen Schrift und Bild changierenden Zeichenfolgen auf den Hörnern, in denen abstrahierte Tier-, Menschen- oder Sternfiguren in Beziehung zu Runenzeilen treten. Jorn nutzt die Publikation allerdings für noch weitreichendere zeichentheoretische Überlegungen, die in der These gipfeln, dass die Zeichenfolge der Goldhörner eine magische, vorlogische Welterfahrung zum Ausdruck bringe, die später durch ein hierarchischeres Denken abgelöst werde, welches sich an starren Symbolsystemen orientiere.

35 Im folgenden Abschnitt greife ich zum Teil auf Ergebnisse einer älteren Lektüre von *Guldhorn og lykkehjul* zurück, vgl. Müller-Wille 2011.

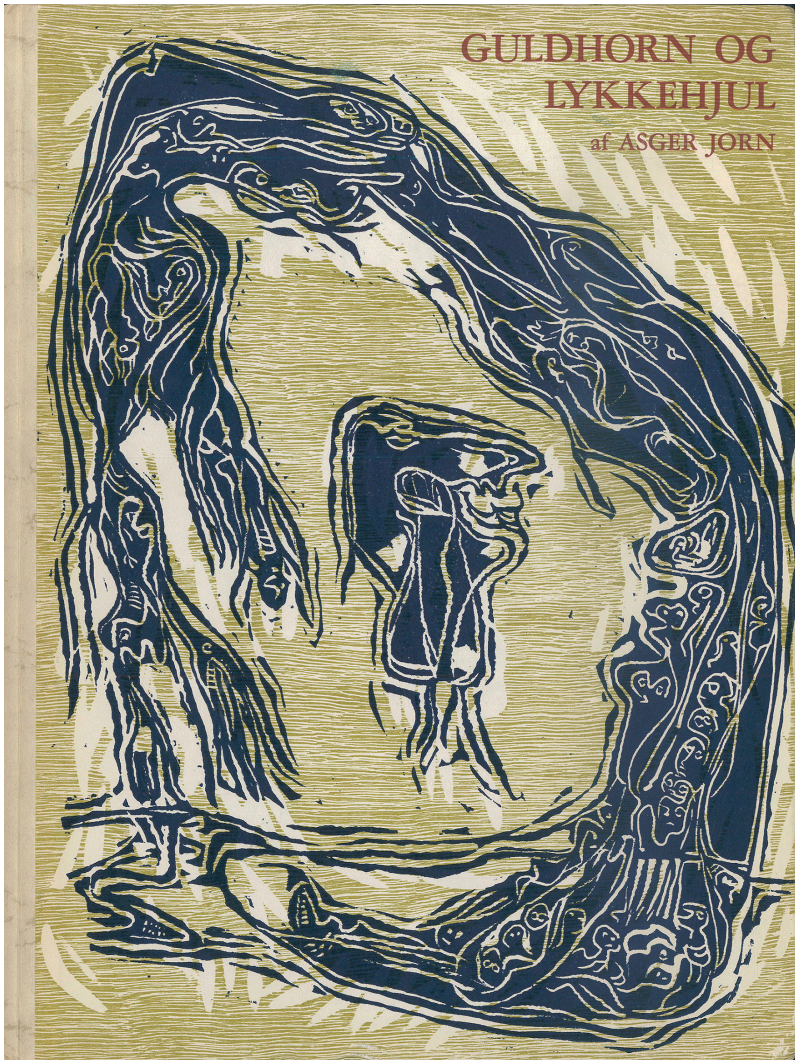


Abb. 3. Cover von Asger Jorn: *Guldhorn og lykkehjul*, Kopenhagen 1957.
© Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

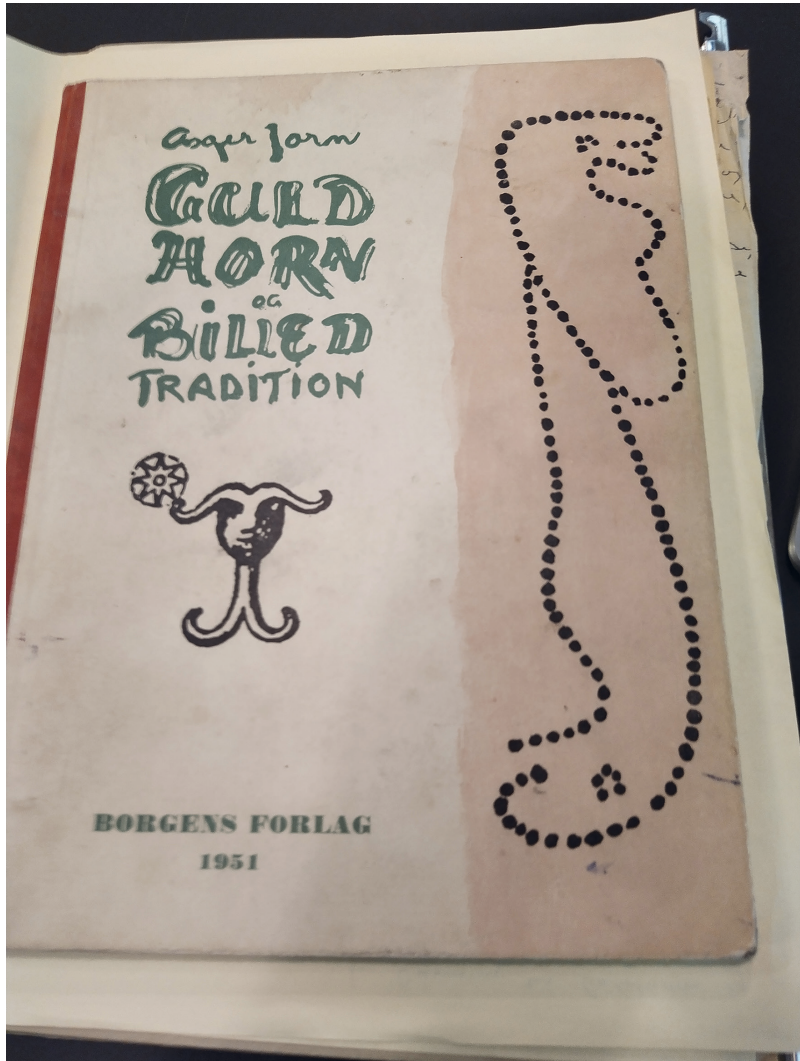


Abb. 4. Gedruckter Entwurf des Covers von Asger Jorn: *Guldhorn og billedtradition*. Archiv Museum Jorn, Silkeborg. © Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

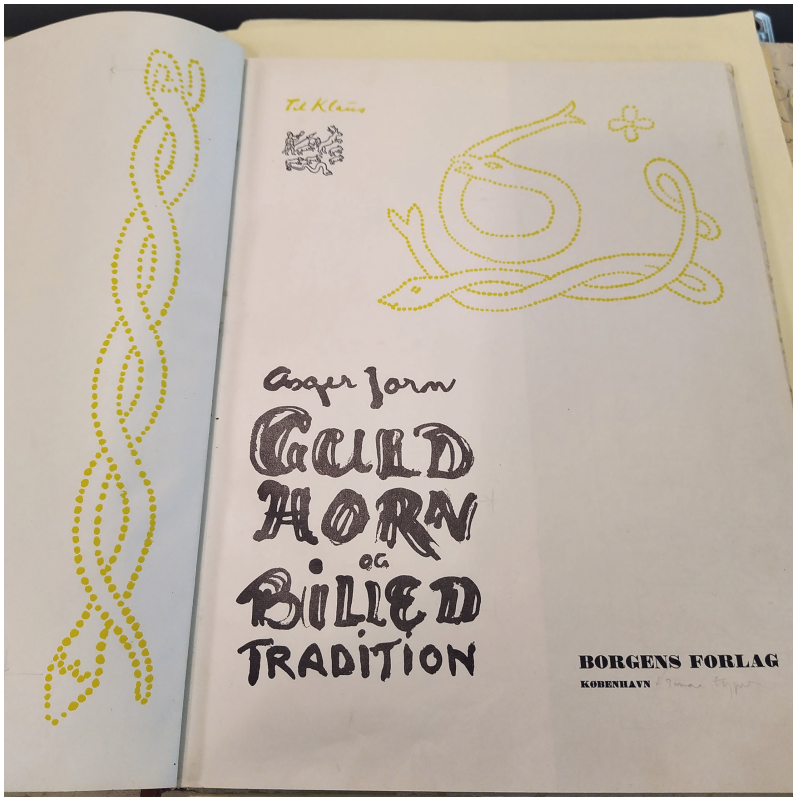


Abb. 5. Gedruckter Entwurf des Titelblattes von Asger Jorn: *Guldhorn og billedtradition*. Archiv Museum Jorn, Silkeborg. © Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

Diese These wird mit weitreichenden Spekulationen über die Umbruchzeit verknüpft, in der Jorn die Entstehung der Goldhörner verortet. Dabei greift er erneut auf das in *Levende kultur* entworfene Narrativ zurück. Wieder widmet er sich der Frühgeschichte der Menschheit, die er als Abfolge von nicht-sesshaften und jagenden Nomadenstämmen über agrarisch dominierte, sesshafte Gemeinschaften bis hin zu ersten Formen der Arbeitsteilung und gesellschaftlicher Hierarchisierung nachzeichnet. Diese lineare Form der Geschichtserzählung wird aber immer wieder durch ausführliche Exkurse unterbrochen, in denen Jorn der Bedeutung einzelner Symbole nachgeht. Dabei führen ihn gesuchte Analogien und Vergleiche, die er durch eindruckliche 421 Illustrationen in den Textmarginalien belegt, unter anderem von aztekischen Zeichnungen über Indien, die Antike, das Früh- und Spätmittelalter und die nordische Renaissance bis hin zu Shakespeare und natürlich auch in die Gegenwart.

Konzentriert man sich auf die große Erzählung, die sich mit Mühe aus den diversen Digressionen und argumentativen Sprüngen dieser Studie ableiten lässt, dann wird zunächst deutlich, dass Jorn sein Konzept einer Volkskultur hier theoretisch zu vertiefen und historisch genauer zu verorten versucht. Ausschlaggebend ist dabei die Idee, dass sich die skizzierte Entwicklungsgeschichte der Menschheit in einer signifikanten Entwicklung unterschiedlicher Symbolsysteme spiegele (Abb. 7).³⁶ So würden in den Frühformen der Agrargesellschaft Kultformen ausprägen, die noch sehr eng mit der landwirtschaftlichen Tätigkeit verbunden seien. Die entsprechenden Symbolsysteme seien somit an Naturprozessen ausgerichtet, was sich insbesondere in einem Fruchtbarkeitskult sowie in der Symbolisierung der Jahreszeiten niederschlägt, die den Arbeitsrhythmus vorge-

36 Jorn 1957, [S. 15–32]. Da das Buch nicht paginiert ist, folgen die Seitenangaben einer eigenen Zählung.

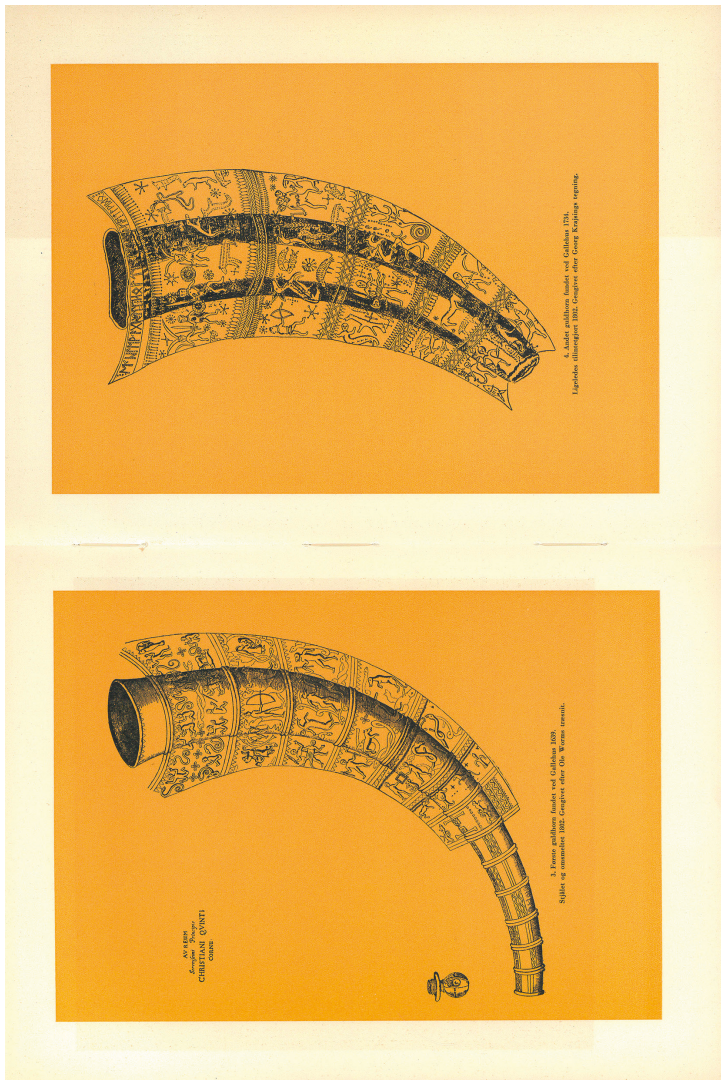


Abb. 6. Doppeltafel „Første og andet guldhorn fundet ved Gallehus efter Ole Worms og Georg Krajsings tegninger“ („Erstes und zweites Goldhorn von Gallehus nach Zeichnungen von Ole Worm und Georg Krajsing“) aus Asger Jorn: *Guldhorn og lykkehjul*, Kopenhagen 1957. © Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

ben. Wesentlich für Jorns weitere Argumentation ist die These, dass der Überschuss, den diese Gemeinschaften hervorbringen, zur Ausbildung einer Herrscherkaste führe, die nicht mehr selbst arbeite, sondern für sich arbeiten lasse.³⁷ Genau diese Form der gesellschaftlichen Hierarchisierung, die ein anderes, nicht mehr an Lust und Begehren ausgerichtetes Arbeitsethos hervorrufe, zeige sich auch in den Symbolsystemen. Diese würden zusehends durch klarere und hierarchisierende Aufteilungen in ‚Geist‘ und ‚Natur‘, ‚gut‘ und ‚böse‘, ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ etc. geprägt. Dagegen zeichnen sich die Symbolsysteme der frühen Agrargesellschaft – laut Jorn – durch komplementäre Gegensätze aus, die keinen Wertungen unterliegen. Die noch hierarchielosen Symbolsysteme dieser Gemeinschaften würden im Gegenteil eine dynamische Weltsicht zum Ausdruck bringen, in der sich Herbst und Frühling, Nacht und Tag, Mensch und Tier, männliche und weibliche Prinzipien etc. gegenseitig bedingen. Entscheidend für Jorns geschichtsphilosophische Spekulation ist die These, dass auch Geist und Materie in den Symbolsystemen dieser frühen Gemeinschaften nicht als getrennte Phänomene erscheinen. Dies schlage sich einerseits in dem dionysischen, tierisch-menschlichen Charakter der entsprechenden Kulte dieser frühen Gemeinschaften nieder. Andererseits aber glaubt Jorn feststellen zu können, dass sich das Symbolsystem dieser Gemeinschaften sogar auf einer strukturellen Ebene von späteren Zeichensystemen unterscheide. Im Gegensatz etwa zu christlichen Symbolen lassen sich die Symbole dieser Gemeinschaften angeblich nicht über die Differenz von Zeichen (bezeichnende Zeichenmaterie) und Bezeichnetem (bezeichnete Inhalte) fassen. Die zeichentheoretischen Auseinandersetzungen gehen offenbar mit einem Interesse für eine ‚andere‘, nicht-sprachliche und vorlogische Form des Denkens einher, die eng an den Bildgebrauch geknüpft ist.

37 Jorn 1957, [S. 22].

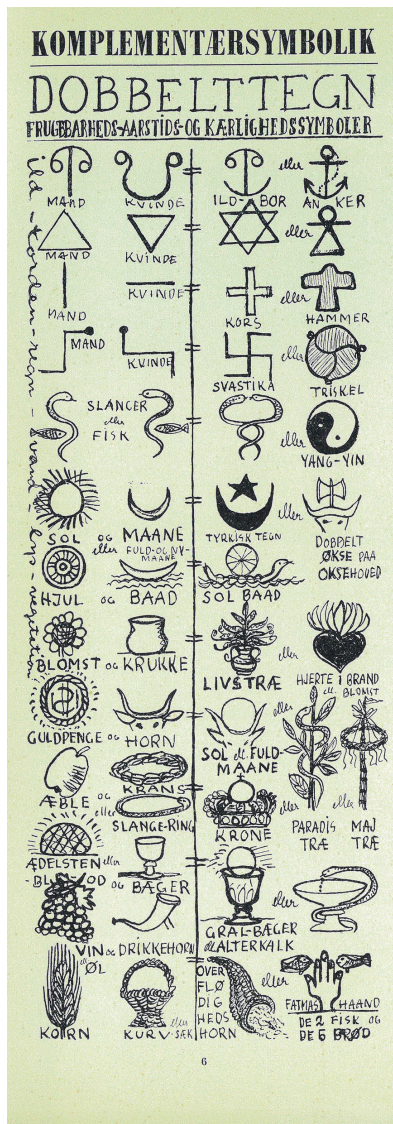


Abb. 7. Tafel „Komplementärsymbolik. Dobbeltegn. Frugtbarheds-årstids- og kærlighedssymboler“ (‘Komplementärsymbolik. Doppelzeichen. Fruchbarkeits-Jahreszeiten- und Liebessymbole’) aus Asger Jorn: *Guldhorn og lykkehjul*, København 1957. © Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

Auch wenn diese hierarchielosen Zeichensysteme Jorn zufolge spätestens mit der Etablierung des Christentums durch eine Semiotik abgelöst werden, die er als wertendes und hierarchisierendes Symbolsystem kennzeichnen zu können glaubt, leben die ursprünglicheren Kulte seines Erachtens im Volksbrauchtum fort – eine These, die er wenig überraschend an Formen der subversiven Perversion von Tier-Mensch- oder Mann-Frau-Differenzen in Fastnachtsriten und der *commedia dell'arte* zu illustrieren versucht (Abb. 8 und Abb. 9). Gerade die Ausführungen zur dionysischen Volkskultur, in denen den Lüsten freies Spiel gelassen wird, illustrieren, dass es auch Jorn nicht gelingt, sich von der Idee der immer wieder mit den Goldhörnern verknüpften Utopie eines goldenen Zeitalters der Menschheit zu lösen.

Allerdings stellt er genau diese Idee in einem Anhang in Frage, den er als ‚eine verspätete Nachschrift‘ („En forsinket efterskrift“) kennzeichnet (Abb. 10).³⁸ Unter dem Titel ‚Glücksrad – Weltrad‘ („Lykkens hjul – Verdens hjul“) geht Jorn dabei auf das Problem ein, inwiefern die Vorstellung eines linearen Geschichtsverlaufs, den er selbst im Vorangehenden nachgezeichnet hat, nicht im Widerspruch zu einem an Naturprozessen orientierten Denken stehe, das eher der zirkulären Idee der Wiederkehr des Immergleichen verpflichtet sei (Abb. 11). Man merkt, dass sich Jorn hier recht hilflos auf das Unterfangen einlässt, zwei so unterschiedliche materialistische Denker wie Friedrich Nietzsche und Karl Marx auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Wie so häufig löst er diesen Gegensatz einfach dadurch auf, dass er sich in expliziter Abgrenzung zu den Denkgewohnheiten eines akademischen Diskurses zu dem Paradox eines linear-zirkulären Geschichtsbildes bekennt:

38 Vgl. Jorn 1957, [S. 68–78].

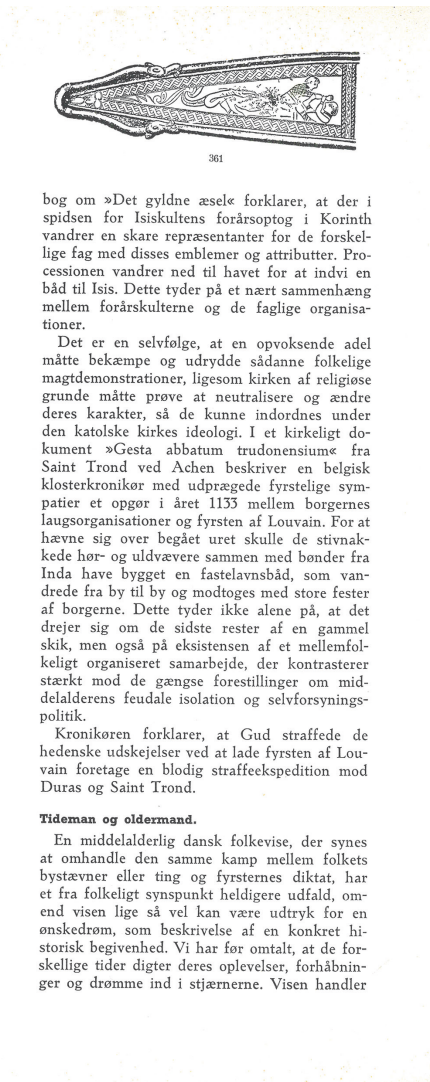
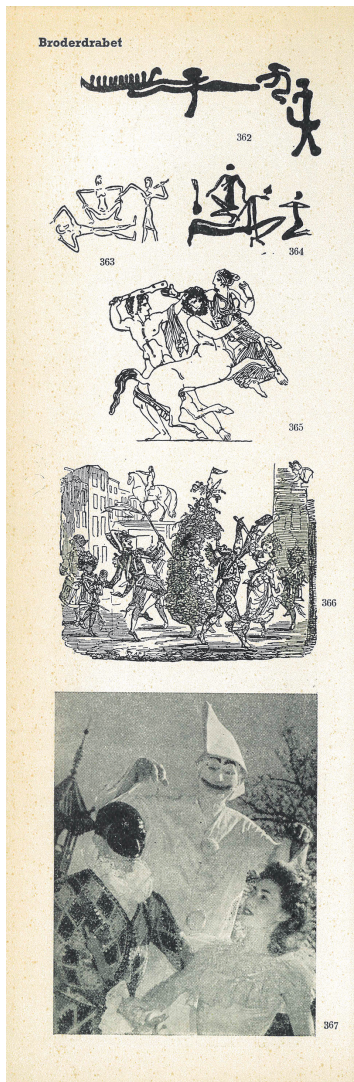
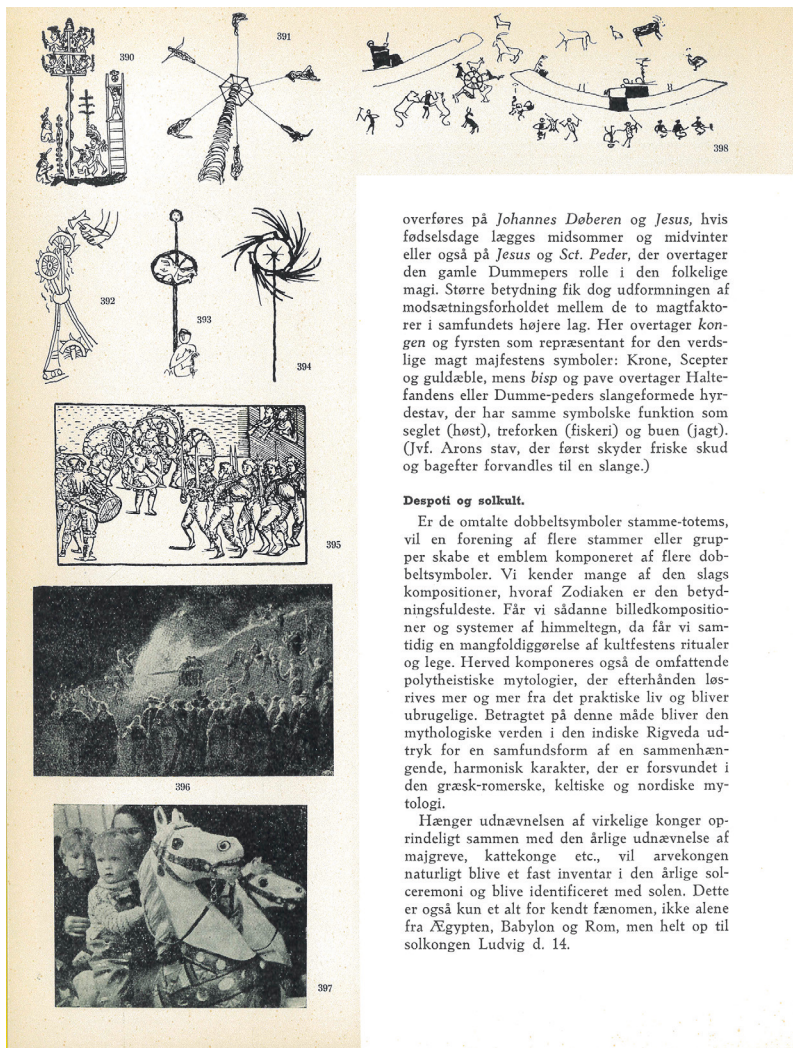


Abb. 8. Tafel „Broderdrabet“ („Brudermord“) aus Asger Jorn: *Guldhorn og lykkehjul*, Kopenhagen 1957. © Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.



overføres på *Johannes Døberen* og *Jesus*, hvis fødselsdage lægges midsommer og midvinter eller også på *Jesus* og *Sct. Peder*, der overtager den gamle Dumpepers rolle i den folkelige magi. Større betydning fik dog udformningen af modsætningsforholdet mellem de to magtfaktorer i samfundets højere lag. Her overtager kongen og fyrsten som repræsentant for den verdslige magt majfestens symboler: Krone, Scepter og guldable, mens *bisp* og pave overtager Haltefandens eller Dumpepeders slangeformede hyrdestav, der har samme symbolske funktion som seglet (høst), treforken (fiskeri) og buen (jagt). (Jvf. Arons stav, der først skyder friske skud og bagefter forvandles til en slange.)

Despoti og solkult.

Er de omtalte dobbeltsymboler stamme-totems, vil en forening af flere stammer eller grupper skabe et emblem komponeret af flere dobbeltsymboler. Vi kender mange af den slags kompositioner, hvoraf Zodiaken er den betydningsfuldeste. Får vi sådanne billedkompositioner og systemer af himmeltegn, da får vi samtidig en mangfoldiggørelse af kultfestens ritualer og lege. Herved komponeres også omfattende polytheistiske mytologier, der efterhånden løsrives mer og mer fra det praktiske liv og bliver ubrugelige. Betraget på denne måde bliver den mythologiske verden i den indiske Rigveda udtryk for en samfundsform af en sammenhængende, harmonisk karakter, der er forsvundet i den græsk-romerske, keltiske og nordiske mytologi.

Hænger udnævnelsen af virkelige konger oprindeligt sammen med den årlige udnævnelse af majgreve, kattedronke etc., vil arvekongen naturligt blive et fast inventar i den årlige solceremoni og blive identificeret med solen. Dette er også kun et alt for kendt fænomen, ikke alene fra Ægypten, Babylon og Rom, men helt op til solkongen Ludvig d. 14.

Abb. 9. Tafel ohne Titel aus Asger Jorn: *Guldhorn og lykkehjul*, Kopenhagen 1957.
© Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

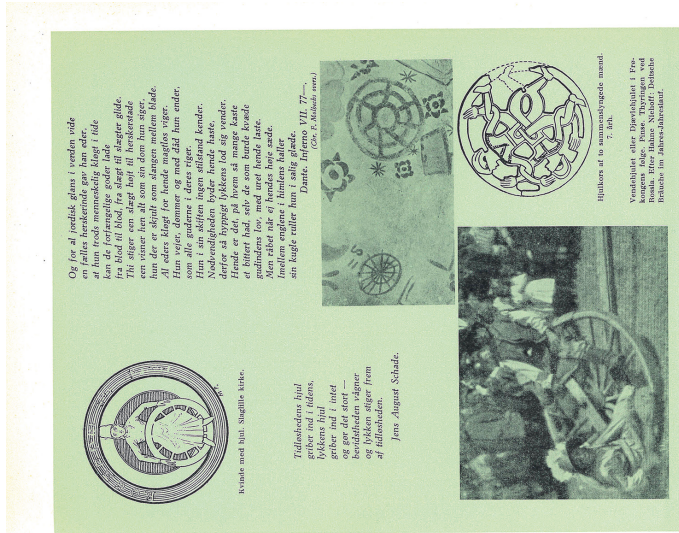
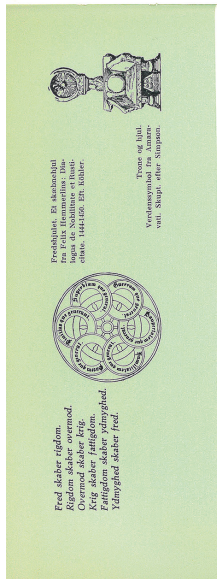


Abb. 10. „Lykkens hjul. Verdens hjul. En forsinket efterskrift“ (Glücksrad – Weltrad. Eine verspätete Nachschrift) aus Asger Jorn: *Guldhorn og lykkehjul*, København 1957. © Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

Den strålende udviklingstanke, som dominerede det forrige århundrede, og hvorefter fremskridtet var lige så selvfølgelig som linealens kant, har spillet fallit, og vi har her set at den modsatte opfattelse af al udvikling som en evig kredsgang eller gentagelse er lige så uholdbar. Måske ligger sandheden i en kombination af de to bevægelser.³⁹

Der strahlende Entwicklungsgedanke, der das letzte Jahrhundert dominierte, und demzufolge der Fortschritt genauso selbstverständlich war wie die Kante des Lineals, ist Konkurs gegangen, und wir haben hier gesehen, dass die gegenteilige Auffassung aller Entwicklung als ewiger Kreislauf oder Wiederholung genauso unhaltbar ist. Vielleicht liegt die Wahrheit in einer Kombination der beiden Bewegungen.

In der kurzen Passage stellt Jorn nichts weniger als die geschichtsphilosophische Grundlage seiner früheren ästhetischen Überlegungen in Frage, die sich immer an einem linearen Zeitstrahl und der entsprechenden Vorstellung einer künstlerischen Avantgarde ausrichteten, welche sich der Idee einer Zukunftsutopie verpflichtet fühlte.

2.3. Neukonzeption des Schönen – *Held og hasard* (1952)

Im Vorwort zu der 1971 gedruckten Ausgabe von *Magi og skønne kunster* macht Jorn selbst darauf aufmerksam, dass er Teile des in den späten 1940er Jahren entstandenen Manuskripts nochmals stark umgearbeitet habe, um sie 1952 in einer völlig neuen Fassung in der Publikation *Held og hasard* wiederzuverwenden (Abb. 12 und Abb. 13). Dabei betont er allerdings auch, dass sich *Magi og skønne kunster* und *Held og hasard* in

39 Jorn 1957, [S. 78].

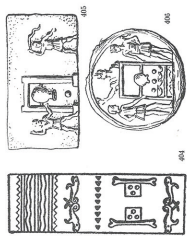
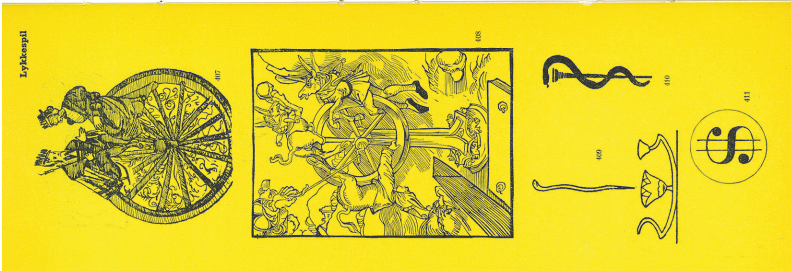


et livstræ i lighed med venusbjergets, et symbol, der gentages sig i den 7-armede *lysestige*, i de to allertyske (livets og kundskabens træ fra paradisetss have), Svingerne er dog forsvundet ved resterne af dem genkendtes i enkelte pointer her i landet. (III, s. 21, 24, 30, 40, 41, 55, 57, 60).

Lykkehjulenes skæbne.

Og så lykkehjulet, mindre kæbter end den sociale oplysning. For det ældste emhidsamfund var det et system til afløsning af praktiske livsmuligheder. Med despoiet glæder interessen fra den folkelige hvidhed over på despoiet og dennes personlige skæbne, som man identificerer med sig selv. De ældste ægyptiske kultide er udbragde stjerneerne. De babiloniske magere skabte her forudsætningen for den beynæderlige horoskop-afløsning, som med den græske individualisme udviklede sig til det glatte nonsens, og som i den moderne kultur har været en forudsætning som aldrig før. Fra skæbnehjulet Kræft bliver lykkehjulet til spaldomskål og kabalistisk for at ende som hasardens og tilfældighedens lunefulde tegn i terning- og kortspil, i tombola, roulette og karussel og i markedspladens lykkehjul og den anden tabere brove man ser. Kædalags sundhedsstegen forvandlede til Mercurus rullende dollars, og hvor man nemmer den bitte lære, at held og rigdom ikke bringer lykke. (III, s. 59, 60, 61).

Lykkehjulekens skæbne er skrevet i stjernerne, i universets og naturnes muligheder, og den er et resultat af vore fælles handlinger, men det enkelte individ har aldrig freed længere end hans navb vil. Guldhornene stammer fra den historiske periode omkring 1800, hvor Guldalfede- og Guldskovene blev opdaget. De Guldalfede-ophøste tid ikke har været særlig forholdsrigt. Den ligner i maugt og meget vor tid, og i modsætning til Oulensslager konstaterer vi dette uden gunst af begejstring.



fundamenteret med dets spiddfinglige såmagt, hvis spor vi finder på de mest forvandede områder og på de mest forvandede områder. Hvor meget eller hvor lidt er betydet for Hallandskulturen og den erasmiske og keltske kultur kan vel vanskeligt udtres. Det synes i hvert fald at have forbindelse med det keltske Duidesystem, der i høj grad har inspireret oplysningen. De ældste ægyptiske kultide er udbragde kamvæskibe med elboksparret omgivet af slanger og majhæret med de to fugle. Firae betyder *dobbelthuset* og er måske oprindeligt udtryk for dette kærgigheds, fortæres lørsal. Vi finder det i det ægyptiske kultide, der følger udviklingen i det ægyptiske kultidernes centrale figur, huset på båden. Kvinden udelukkes og solkongen står alene i rummet, der næst kommer skydeklen af den døde kulperson og den flyvende fugl eller sjæl, som angiver på båden, og til sidst kommer den sammen med den bidtagne, der danner forbiholdet for pagtens ark hos israelitterne, det endelige udformede det monotheistiske gudebegreb. Elboksparret er her erstattet af skarabreen (Guld) og veger for guldskydeklen.

Faselskibet er aftegnet i stjernebilledet argo, en ark med fuglen og olgretten, bægret, hydraslangen og jomfruen. Argo kan lige såvel være en illustration til mytterne om *Dionysos* og *Psyche*, som til *Psyche* og *Psyche*. *Argo* toget og *Naafie Ark*. Der omvendte, at mytterne illustrerer billedet, er dog snarere tilfældet. Endnu man resterne af Noahs bormete ark på Ararat's bjerg vil den sikkert afløre sig som en kultid. Som sådan må vi også slæg opfatte referencer med interet, hvis barokke opsyn er

Abb. 11. Tafel „Lykkespil“ („Glücksspiele“) aus Asger Jorn: *Guldhorn og lykkehjul*, Kopenhagen 1957. © Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

Bezug auf das ästhetische Konzept, das sie entwickeln, fundamental voneinander unterscheiden.

Tatsächlich weicht die ästhetische Abhandlung, die er 1952 unter dem Titel *Held og hasard. Dolk og guitar* in einer sehr kleinen Auflage veröffentlicht und die er 1963 in einem Taschenbuchformat wiederauflegt, in zentralen Punkten von dem vorhergehenden Manuskript ab. Dies betrifft vor allem die Definition des Ästhetischen selbst, das Jorn deziert nicht mehr über den Begriff eines gegebenen Schönen, sondern im Gegenteil in radikaler Weise über das Unbekannte, das Überraschende und das anorganische Unnatürliche zu bestimmen versucht.⁴⁰ Dabei spielt Jorn stellenweise noch auf primitive Kunstpraktiken an. Viel dominanter ist hier aber die Idee einer experimentellen Kunstpraxis, die auf eine bewusst offen konzipierte Zukunft hin ausgerichtet ist. Die progressive ästhetische Konzeption geht mit einer recht konsequenten Eliminierung der regressiven Phantasmen einher, die in *Magi og skønne kunster* und in *Blade af kunstens bog* mit Begriffen wie ‚Natur‘, ‚Leben‘, dem ‚Primitiven‘ oder dem ‚Organischen‘ verbunden werden.

Dreh- und Angelpunkt der im Rahmen von *Held og hasard* entwickelten theoretischen Spekulation bildet eine kritische Auseinandersetzung mit Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* und dem darin entwickelten Verständnis des Schönen als Gegenstand eines interesselosen Wohlgefallens.⁴¹ Jorn polemisiert nicht direkt gegen diese Definition, sondern verwendet sie als Ausgangspunkt, um das Ästhetische kontraintuitiv als das Nicht-Schöne zu definieren. In Abgrenzung zu Kant interessiert er sich folglich für Urteile, die durch das widersprüchliche Gefühl einer

40 Es ist davon auszugehen, dass Jorn mit diesen Punkten auf die Ausführungen Willi Baumeisters in *Das Unbekannte in der Kunst* (1947) reagiert. Vgl. insb. das Kapitel „Das Unbekannte“ in Baumeister, W. 1947, S. 157–186. Vgl. dazu Konietzka 1987.

41 Im Folgenden greife ich in verkürzter Form auf Ergebnisse eines früheren Aufsatzes zurück, vgl. Müller-Wille 2019.



Abb. 12. Cover von Asger Jorn: *Held og hasard. Dolk og guitar*, Silkeborg 1952.
© Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

Til Susanna

HELD OG HASARD

DOLK OG GUITAR

af

Asger Jorn

Varför blandar min don Juan!
Eina giftet i sin pensels drag
Och i sin dotters skönhet?
Svarada don Juan mig:
Så jag målar, donna Bianca,
Ty så roar mig att måla.

C. L. L. ALMQVIST.

SILKEBORG
PRIVATTRYK
1952

Abb. 13. Titelblatt von Asger Jorn: *Held og hasard. Dolk og guitar*, Silkeborg 1952.
© Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

Unlust hervorgerufen werden, die gleichzeitig ein Begehren freisetze. Schon diese spezifische Definition des Ästhetischen deutet an, dass sich Jorn im weiteren Verlauf seiner Argumentation eingehend mit Kants Analytik des Erhabenen beschäftigen wird.⁴² Im Gegensatz zu Kant beschränkt er die Auseinandersetzung mit dem Erhabenen nicht auf den Bereich von Naturerfahrungen, sondern bezieht sie auch auf andere Phänomene. Konzis setzt er sich mit Kants Vorstellung auseinander, dass die Krise der Einbildungskraft, die durch die Begegnung mit erhabenen Phänomenen ausgelöst werde, letztendlich zu einer Stärkung der übersinnlichen Natur der menschlichen Vernunft beitrage. Genau diese Form eines ‚lustbetonten Größenwahnsinns‘ („lystbetonede storhetsvansinne“) aber kritisiert Jorn.⁴³ Wie Kant interessiert er sich für solche Phänomene, die zu einem Widerstreit zwischen Sinnlichkeit, Einbildungskraft, Verstand und Vernunft führen. Im Gegensatz zu Kant aber leitet er aus diesem Widerstreit keine Stärkung von Verstand und Vernunft ab, sondern definiert die ästhetische Erfahrung im Gegenteil als eine produktive Verstörung, die es erlaube, kritisch über sinnliche und rationale Konventionen sowie ein normiertes Begehrensvermögen zu reflektieren. Dabei wird Kunst recht plakativ mit einer Krise des Ichs in Zusammenhang gebracht, die sich in Wahnsinn, Rausch und anderen existenziellen Erfahrungen äußern könne.

Die entsprechenden Abschnitte, in denen Jorn über das Interesse an intensiven existenziellen Erfahrungen reflektiert, welche durch ästhetische Phänomene ausgelöst werden, gehören sicherlich zu den zeittypischsten Passagen seiner Studie. Interessanter ist sein Bemühen um eine ‚extreme Phänomenologie des Ästhetischen‘ („Æstetikens extreme fænomenologi“).⁴⁴ Dabei wird das Ästhetische zunächst über

42 Vgl. dazu (und mit Bezug auf Lyotards Kant-Lektüre) Rötzer 1987.

43 Zitiert nach dem Vorwort zur zweiten Ausgabe, Jorn 1963, S. 13.

44 Jorn 1952, S. 5.

den Umweg einer idiosynkratischen Lektüre der „Analytik des Erhabenen“ in Kants *Kritik der Urteilskraft* als das ‚Formlose‘, ‚Abnorme‘, ‚Unbegrenzte‘ oder schlicht als das ‚Unbekannte‘ definiert (Abb. 14). Diese Definition erlaubt es Jorn, sich in radikaler Form von der Idee eines Schönen abzugrenzen, das lediglich formale Konventionen bediene und eben deshalb nur Geschmacksurteile hervorrufe, die sich durch ein ‚interesseloses Wohlgefallen‘ auszeichnen. Auch diese Konklusion wirkt kaum überraschend. Überraschend ist eher, mit welcher Beharrlichkeit Jorn die Konsequenzen seiner eigenwilligen Definition des Ästhetischen als „Einführung des Unbekannten in eine Interessensphäre“ ausbuchstabiert.⁴⁵

Die Abkehr von der Formalästhetik Kant'scher Prägung geht zunächst mit einer Aufwertung der sinnlichen Wahrnehmung und der stofflich-materiellen Aspekte ästhetischer Phänomene einher, welche eingeübte sensuelle Abläufe herausfordern. In diesem Sinne spricht sich Jorn explizit für eine Rehabilitierung der Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgartens gegenüber derjenigen von Kant aus. Die Abkehr von der idealistisch gerahmten Ästhetik Kants wird weiterhin mit der Idee einer konsequent materialistischen Ästhetik verknüpft, die von jeglicher Vorstellung eines wie auch immer gearteten ‚Übernatürlichen‘ abzusehen versucht.

Die Aufwertung der stofflich-materiellen Aspekte ästhetischer Phänomene geht mit einer Annäherung an experimentelle Strategien einher, die in Analogie zu den entsprechenden Verfahren in den Naturwissenschaften dazu beitragen sollen, neue Stoffe und Materien zu kreieren. Wie in den Forschungsexperimenten der Naturwissenschaften geht Jorn dabei von der Vorstellung kontingenter Ereignisse aus, deren Funktion nicht darin besteht, Fragen oder Hypothesen zu

45 Zitiert nach einem nicht datierten Brief von Asger Jorn an Bent Schultz. Archiv Museum Jorn, Silkeborg.

beantworten, sondern überhaupt erst neue und interessante Fragen und Probleme aufzuwerfen.⁴⁶ Jorn operiert in diesem Zusammenhang mit der Vorstellung einer immer stets neu zu entdeckenden ‚Unnatürlichkeit‘ des ‚Natürlichen‘, mit der er sich nochmals von Konzepten des ‚Übernatürlichen‘ abkehrt. Dabei zeichnen sich, so Jorn, künstlerische Experimente im Gegensatz zu naturwissenschaftlichen Experimenten dadurch aus, dass die Forschenden selbst Teil der Experimentalanordnung sind und somit auch mit der ‚Unnatürlichkeit‘ ihrer Vorstellung vom eigenen Ich konfrontiert werden.

Schon im Schlüsselkonzept des Experiments kommt der stark performative Zug von Jorns Ästhetik zum Ausdruck. Ästhetische Experimente vollziehen sich seriell über ‚unvorhergesehene Geschehnisse‘ („uforudsete hændelser“),⁴⁷ die immer erst nachträglich auf die Experimentalanordnung zurückwirken.⁴⁸ Jorn verdeutlicht den performativen Charakter seiner Ästhetik, indem er ästhetische Phänomene ganz explizit als Praktiken definiert und in Beziehung zu entsprechenden Strategien des Spiels, Theaters und Festes setzt.

46 Zu einem entsprechenden Verständnis des Forschungsexperiments vgl. Rheinberger 1992 und Rheinberger 2006.

47 Jorn 1963, S. 40.

48 Hans-Jörg Rheinberger, dessen wissenschaftstheoretisches Interesse für das Experiment selbst von Überlegungen Gaston Bachelards geprägt ist, geht in jüngeren Publikationen der Frage nach dem Wechselverhältnis zwischen Wissenschafts- und Kunsttheorie in Bachelards Schriften nach. Dabei nutzt Rheinberger Bachelards Auseinandersetzung mit dem Kupferstecher Albert Flocon und verschiedenen Cobra-Künstlern – nicht zuletzt Jorn selbst (Bachelard 1960) –, um die Vision einer experimentellen Vernunft zu umkreisen, die sich vor allem in einer Aufmerksamkeit für das widerständige Material, das Eigenleben der Hand und die Effekte des Werkzeugs äußert. Vgl. Rheinberger 2016. Ausführlich zum Verhältnis zwischen Jorn und Bachelard – auch mit Bezug auf Flocon – vgl. Kurczynski 2017.

Doch auch diese drei Schlüsselkonzepte, die sich leicht mit den Aspekten ‚Sinnlichkeit‘, ‚Materialität‘, ‚Ereignis‘ und ‚Performativität‘ in Verbindung bringen ließen, reichen nicht aus, um die Tragweite von Jorns theoretischen Spekulationen zu umreißen. Jorn ist sich durchaus bewusst, dass seine Auseinandersetzung mit Kant auch dessen Konzept von Autonomieästhetik in Frage stellt. Als Vertreter einer Avantgarde-Bewegung setzt er sich für ein ‚unsauberes‘ Konzept des Ästhetischen ein, das nicht in Abgrenzung zur Ethik, Religion, Ökonomie oder eben Wissenschaft definiert wird, sondern ganz im Gegenteil als integraler Bestandteil des Ethischen, Religiösen und Ökonomischen sowie der Wissenschaft begriffen wird. Jorn verweist in den entsprechenden Abschnitten – ganz im Sinne der anthropologischen Wende der 1950er Jahre – immer wieder darauf, dass die Kunst ihren Ursprung in primitiven – magischen, ekstatischen und rituellen – Kulturpraktiken habe, deren Potential aber verdrängt werde.

Insgesamt nimmt Jorn mit seinem schon in *Held og hasard* formulierten Interesse an experimentellen künstlerischen Strategien, die auch außerhalb der Kunstinstitutionen Anwendung finden und einen Einfluss auf das Alltagsleben und die Politik ausüben sollen, wesentliche Standpunkte eines sich in erster Linie über Praktiken definierenden Kunstbegriffs vorweg, den er in der fünf Jahre später erschienenen Studie *Pour la forme* noch genauer zu umreißen versucht.

2.4. Neukonzeption der Form – *Pour la forme* (1958)

Das Buch *Pour la forme* gilt als wichtigstes theoretisches Dokument der Bewegung *Bauhaus imaginiste* sowie als wichtige theoretische Schrift der *Situationistischen Internationale* (Abb. 15 und Abb. 16). Im Buch selbst macht Jorn immer wieder auf den konkreten Konflikt aufmerksam,

der zur Gründung des *Bauhaus imaginiste* beigetragen habe.⁴⁹ 1951 gehörte Max Bill zu den Mitbegründern der Hochschule für Gestaltung in Ulm, als deren erster Rektor er von 1953–1956 fungierte. Nach eigenen Angaben hatte Bill von Walter Gropius die Erlaubnis erhalten, den Namen Bauhaus für die Hochschule in Ulm zu führen. Als Jorn davon erfährt, bewirbt er sich gleich bei Bill, erhält aber eine abschlägige Antwort. In der Folge verwickeln sich die beiden in einen immer polemischeren Briefwechsel, in dem es im Kern um die Bedeutung der freien Kunst und künstlerisch-experimenteller Verfahren in der Lehre und Forschung am alten und neuen Bauhaus geht. Wieder und wieder beruft sich Jorn auf Wassily Kandinsky und Paul Klee, um Bill daran zu erinnern, dass sich das ursprüngliche Bauhaus nicht von vorneherein auf eine funktionalistische Doktrin festgelegt hätte. Bill dagegen betont, dass er den Wert einer freien und experimentellen Kunstausbildung sehr wohl zu schätzen wisse. So macht er Jorn in einem Brief vom 14. Januar 1954 darauf aufmerksam:

wir betrachten in ulm die kunst als die grundlage aller andern dinge die wir dort machen. aber wir verstehen unter kunst nicht irgendwelche „selfexpression“ sondern wirklich kunst. Wir sind mit dem meisten was die cobra-gruppe und ähnliche gruppen machen, nicht einverstanden, denn diese experimente sind schon längst gemacht und überwunden – nach unserer auffassung.⁵⁰

Gleichzeitig warnt er Jorn eindringlich, den Namen ‚Bauhaus‘ zu benutzen, der geschützt sei. Jorn dagegen beharrt auf seiner Sicht auf das Bauhaus, das ein Hort künstlerischer Inspiration für eine internatio-

49 Zur Auseinandersetzung zwischen Max Bill und Ager Jorn vgl. Schwarz 2008; Pezolet 2008; Pezolet 2012; Baumeister, R. 2018.

50 Brief von Max Bill an Asger Jorn, 14. Januar 1954. Archiv Museum Jorn, Silkeborg.

nale Avantgarde gewesen sei. Mit diesem Vorwurf scheint er einen wunden Punkt bei Bill zu treffen, der sehr ungehalten reagiert:

„bauhaus“ ist nicht der name einer künstlerischen inspiration, sondern die bezeichnung für eine bewegung die eine bestimmte doktrin vertritt. die grösste bedeutung des „bauhaus“ liegt nicht, – wie sie behaupten –, „in der bildkunst“, sondern im gesamten der bauhaus-idee, die sie ganz offensichtlich nicht kennen, sonst könnten sie ihren brief überhaupt nicht schreiben.⁵¹

Schon Baumeister hat darauf aufmerksam gemacht, dass sich die polemische Debatte zwischen Bill und Jorn im Kern um das unterschiedliche Form-Verständnis der beiden Künstler dreht.⁵² Spätestens seit 1949 operierte Bill mit dem Begriff der ‚guten Form‘, den er zunächst im Rahmen einer Sonderschau des Schweizerischen Werkbundes etablierte.⁵³ In mehreren Publikationen der 1950er Jahre versucht Bill diesen Begriff dann auch theoretisch zu untermauern, wobei er immer wieder auf den Zusammenhang zwischen Form und Funktion zu sprechen kommt, den er schon im ersten Satz der Ausstellungsbroschüre *Die gute Form* entwickelt:

Unter einer guten Form verstehen wir eine natürliche, aus ihren funktionellen und technischen Voraussetzungen entwickelte Form eines Produktes, das seinem Zweck ganz entspricht und das gleichzeitig schön ist.⁵⁴

51 Brief von Max Bill an Asger Jorn, 23. Januar 1954. Archiv Museum Jorn, Silkeborg.

52 Baumeister, R. 2018.

53 Vgl. dazu Müller 2015.

54 Aus Max Bills Ausstellungsbroschüre „Die gute Form. Sonderschau an der Schweizer Mustermesse 1949“; hier zitiert nach einem nicht paginierten Reprint in Müller 2015.

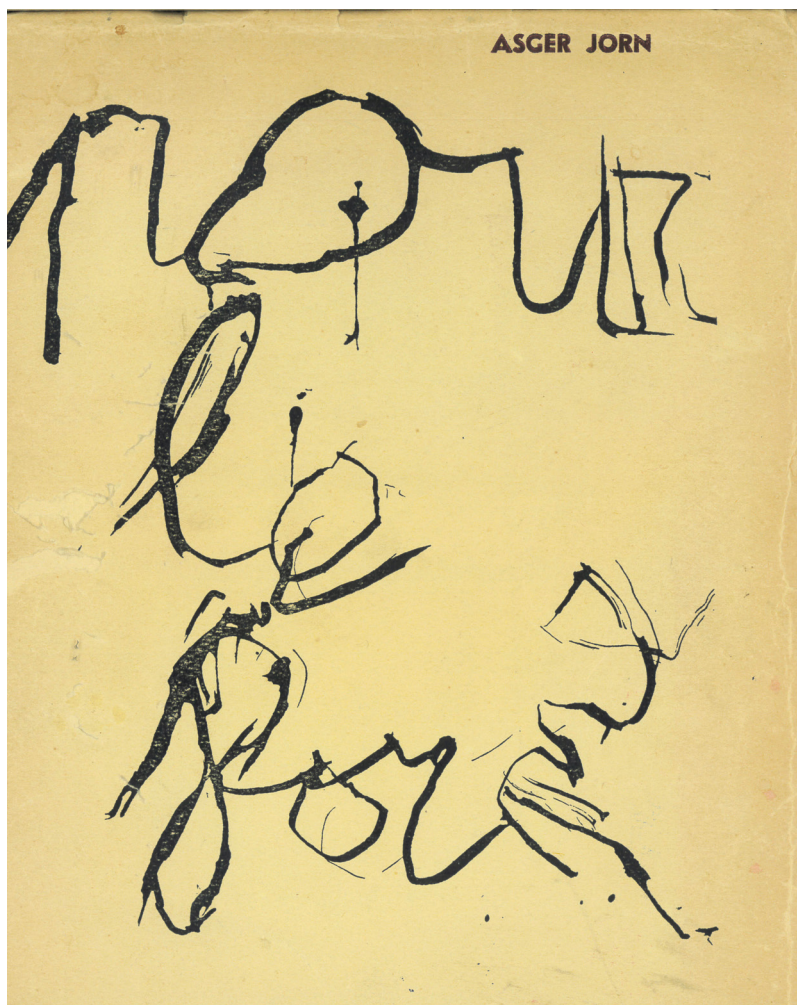


Abb. 15. Cover von Asger Jorn: *Pour la forme. Ébauche d'une méthodologie des arts*, Paris 1958. © Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

ASGER JORN

POUR LA FORME

ÉBAUCHE D'UNE
MÉTHODOLOGIE
DES ARTS

EDITE PAR L'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE
32, Rue de la Montagne-Geneviève, 32 — PARIS (19^e)

Abb. 16. Titelblatt von Asger Jorn: *Pour la forme. Ébauche d'une méthodologie des arts*, Paris 1958. © Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

Jorn seinerseits macht sich in *Pour la forme* über den versteckten Idealismus dieser Definition lustig, in der utilitaristische mit ästhetischen Argumenten vermengt werden. Dagegen setzt er sich für ein dynamisches Formverständnis ein, dass sich über fortlaufende Formentwicklungen definiert:

Les rationalistes fonctionnalistes, en raison de leurs idées de standardisation, se sont imaginés que l'on pouvait arriver aux formes définitives, idéales, des différents objets intéressant l'homme.

L'évolution d'aujourd'hui montre que cette conception statique est erronée. On doit arriver à une conception dynamique de la forme, on doit regarder en face cette vérité que toute forme humaine se trouve en état de transformation continue.⁵⁵

Die funktionalistischen Rationalisten waren aufgrund ihrer Ideen einer Standardisierung der Ansicht, daß man definitive, ideale Formen der verschiedenen Objekte, die für den Menschen von Interesse sind, erreichen kann.

Die derzeitige Entwicklung zeigt, daß diese statische Konzeption ein Irrtum ist. Man muß ein dynamisches Konzept der Form entwickeln, man muß der Wahrheit ins Gesicht blicken, daß jede vom Menschen geschaffene Form sich im Zustand fortwährender Veränderung befindet.⁵⁶

In einem aphoristischen Chiasmus verdichtet er dieses Argument nicht nur, sondern versucht Form wirklich über Bewegung zu definieren: „Es gibt keine Form ohne Bewegung, genauso wie es keine Bewegung ohne

55 Jorn 1958, S. 12.

56 Jorn 1990, S. 27.

Form gibt⁵⁷ („Il n’y a pas plus de forme sans mouvement qu’un mouvement sans forme“).⁵⁸ Entsprechend dieser Definition wird Form in Anlehnung an Gaston Bachelard als konstantes Wechselspiel zwischen Form und Deformierung begriffen:

C’est sur cette double face négative-positive de l’invention que Gaston Bachelard écrit: „On veut toujours que l’imagination soit la faculté de **former** des images. Or elle est plutôt la faculté de **déformer** les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images. S’il n’y a pas changement d’images, unions inattendues d’images, il n’y a pas imagination, il n’y a pas **d’action imaginante**. Le vocable fondamental qui correspond à l’imagination, ce n’est pas image, **c’est imaginaire**. Grâce à l’imaginaire, l’imagination est essentiellement **ouverte, évasive**. Elle est dans le psychisme humain l’expérience même de l’ouverture, L’EXPÉRIENCE MÊME DE LA NOUVEAUTE.“⁵⁹

Über diese negativ-positive Doppelgesichtigkeit der Erfindung schreibt Gaston Bachelard: „Man behauptet immer, daß Vorstellungskraft die Fähigkeit sei, Bilder zu *formen*. Sie ist jedoch vielmehr die Fähigkeit, die Bilder, die man wahrnimmt, zu *deformieren*. Und sie ist vor allem die Fähigkeit, uns von alten Bildern zu befreien, Bilder zu verändern. Wenn keine Veränderung des Bildes stattfindet, eine unerwartete Vereinigung von Bildern, dann gibt es auch keine Vor-

57 Jorn 1990, S. 82.

58 Jorn 1958, [aus dem nicht paginierten Abschnitt „Structure et changement“].

59 Jorn 1958, [aus dem nicht paginierten Abschnitt „Structure et changement“]. Alle typografischen Hervorhebungen folgen Jorns Fassung. Jorn verwendet ein verkürztes Zitat aus der Einführung zu Gaston Bachelards *L’air et les songes. Essai sur l’imagination du mouvement* (1943).

stellungskraft, dann gibt es auch keinen *Vorgang des Imaginierens*. Das Schlüsselwort, das der Imagination entspricht, ist nicht Bild, sondern das ‚*Eingebildete*‘. Dank des Eingebildeten ist die Imagination von ihrem Wesen her *offen, ausweichend*. In der Psyche des Menschen ist sie die Erfahrung mittels Offenheit, DIE EIGENTLICHE ERFAHRUNG DES NEUEN.⁶⁰

Den entscheidenden Aspekt der Bewegung betont Jorn auch in seiner abschließenden Form-Definition, mit der er Form konsequent als deformierte / deformierende Bewegung zu denken versucht:

Une forme peut, semble-t-il, se concrétiser comme **une résistance au mouvement**. La forme ne peut ainsi être aperçue que par un mouvement. Mais puisque tout est en mouvement, la résistance ne peut se faire que si le mouvement auquel on se heurte va si vite que l'autre mouvement est rejeté de sa voie. **La forme est la vitesse qui dépasse le mouvement d'observation.**⁶¹

Eine Form kann sich anscheinend als *Widerstand gegen Bewegung* konkretisieren. Die Form kann also nur über eine Bewegung wahrgenommen werden. Da aber alles in Bewegung ist, kann ein Widerstand nur dann geleistet werden, wenn die Bewegung, auf die man stößt, so schnell ist, daß die andere Bewegung aus ihrer Richtung gelenkt wird. *Die Form ist die Geschwindigkeit, die über die Bewegung der Beobachtung hinausgeht.*⁶²

Zwischen den Zeilen beruft sich Jorn mit diesem dynamischen Formverständnis auf Klee und andere Vertreter des frühen Bauhauses, die

60 Jorn 1990, S. 82. Alle typografischen Hervorhebungen nach Jorn 1990.

61 Jorn 1958, S. 118. Hervorhebungen im Fettdruck folgen dem Original.

62 Jorn 1990, S. 193.

weniger an der Suche nach der guten Form denn an explorativen Formexperimenten interessiert waren. Klee ist hier in der Tat sehr explizit. So schreibt er etwa in seiner ersten Vorlesungsreihe „Beiträge zur bildnerischen Formlehre“ am Bauhaus aus den Jahren 1921 und 1922, die 1956 im Rahmen von *Das bildnerische Denken* publiziert und in Auszügen schnell verbreitet wurde:

Die Formung bestimmt die Form und steht daher über ihr. Form ist also nirgends und niemals als Erledigung, als Resultat, als Ende zu betrachten, sondern als Genesis, als Werden, als Wesen. Form als Erscheinung aber ist ein böses, gefährliches Gespenst.

Gut ist Form als Bewegung, als Tun, gut ist tätige Form. Schlecht ist Form als Ruhe, als Ende. Schlecht ist erlittene geleistete Form. Gut ist Formung. Schlecht ist Form, Form ist Ende, ist Tod. Formung ist Bewegung, ist Tat. Formung ist Leben.⁶³

Gottfried Böhm hat in mehreren Studien darauf aufmerksam gemacht, welche zentrale Bedeutung die Verzeitlichung der Form in Klees ästhetischem Denken einnahm.⁶⁴ Dabei hat er aber auch die Widersprüche benannt, die sich zwischen vitalistischen und technizistisch-konstruktivistischen Konzepten der Formung bei Klee entspannen.

Genau mit diesen Widersprüchen scheint sich auch Jorn zu beschäftigen, der Klees Interesse für die Form in seiner Studie *Pour la forme* vertieft wird. Dabei wird die Formdiskussion von Anfang an in einen Rahmen eingebettet, der verdeutlicht, dass Form hier nicht als besonderes Merkmal von Kunst begriffen wird. Dies unterstreicht Jorn zum einen, indem er auf die lebensreformerischen Schriften von Henry van der Velde und William Morris eingeht, deren Texte er in Form von ausführ-

63 Klee 1957, S. 30.

64 Boehm 2014; vgl. dazu Klammer et al. 2019.

lichen Zitatcollagen in seine Studie einfügt. Wie die beiden profiliert er sein Interesse für die bewusste Gestaltung von Alltagsgegenständen und Alltagspraktiken als gezielten Protest gegen alle möglichen Formen von Automatisierung, Standardisierung und Normierung, die mit der modernen Industrieproduktion und einer Anpassung an die Maschine einhergehen und die sich, Jorn zufolge, auf alle Lebensbereiche – nicht zuletzt auch auf das Denken, Wahrnehmen und Fühlen – auswirken.⁶⁵ Dabei nimmt Jorn zum einen auf eine Spektakel-Gesellschaft Bezug, die in ihrer Nivellierung und der Reproduktion des Immergleichen Langlebigkeit und Freudlosigkeit produziere. Zum anderen verweist er auf den Siegeszug quantifizierender Wissenschaften, der mit einem einseitigen Verständnis von Rationalität einhergehe. Die Relation zu den *Sciences* bleibt allerdings ambivalent. Der Ablehnung quantifizierender Verfahren steht eine Hochschätzung der Experimentalkulturen und der damit einhergehenden Einsichten in überraschende Erkenntnisprozesse und Beobachtungsparadoxien gegenüber.

Der radikale Fokus auf einen an einer umfassenden Lebenspraxis orientierten Formbegriff, der sich nicht länger am Werk, sondern am experimentellen Produzieren ausrichtet, geht mit einer theoretischen Neuorientierung einher. Während sich Jorn in *Held og hasard* noch an klassischen ästhetischen Positionen abarbeitet, ist *Pour la forme* von dem deutlichen Willen geprägt, auch auf aktuellere ästhetische Diskussionen des frühen 20. Jahrhunderts Bezug zu nehmen. So entwickelt Jorn im Rahmen des Buches eine in vielfacher Hinsicht spannungsreiche ästhetische Position, indem er seinen eigenen Formbegriff zwischen den höchst unterschiedlichen Formkonzepten von John Dewey, Henri Focillon und Susanne K. Langer zu verorten ver-

65 Es ist davon auszugehen, dass Jorn Sigfried Giedions Klassiker *Mechanization Takes Command* (1948) gekannt hat. Vgl. Giedion 1984 [1948]. Eingehend zu diesem Problemkomplex – auch mit Bezug auf Asger Jorns *Pour la forme* – vgl. Routhier 2023.

sucht. Weiterhin nimmt er Bezug auf aktuellere erkenntnistheoretische Diskussionen – unter anderem von Alfred North Whitehead, Lecomte du Noüy und Marcel Boll –, um den umfassenderen Anspruch seiner nicht mehr auf den Bereich der Kunst beschränkten Ästhetik zu unterstreichen.

Einen Anknüpfungspunkt findet Jorn hierbei im Begriff der ‚Erfahrung‘, der die Grundlage von Deweys ästhetischem Hauptwerk *Art as Experience* (1934) bildet. Dewey nutzt diesen Begriff, um sich von einer an der Vorstellung des Kunstwerks ausgerichteten Ästhetik zu distanzieren, die er – wie spätere Rezeptionsästhetiker – konsequent durch ein Konzept zu ersetzen versucht, das sich allein in der Rezeption des Kunstwerks manifestiert:

Ein Kunstwerk, wie alt und klassisch es auch sein mag, ist in der Wirklichkeit, nicht nur der Möglichkeit nach, erst dann ein Kunstwerk, wenn es in irgendeiner individuell gewordenen Erfahrung lebendig ist. Als ein Stück Pergament, Marmor oder Leinwand bleibt es (wenn auch dem Zahn der Zeit unterworfen) durch die Zeiten hindurch mit sich identisch. Doch als Kunstwerk wird es jedesmal neu geschaffen, wenn es ästhetisch erfahren wird.⁶⁶

Die hier angedeutete Grundlage seiner Ästhetik führt zu sehr weitreichenden Konsequenzen, die sich insbesondere in einer radikalen Erweiterung des Kunstbegriffs äußern. Ästhetische Erfahrungen begrenzen sich eben nicht nur auf jene Kunstwerke, die auf einen „entrückten Sockel“ gestellt und „in Museen und Galerien verbannt“ sind.⁶⁷

66 Dewey 2018 [1934], S. 128.

67 Dewey 2018 [1934], S. 12.

Die Zweige der Kunst, denen der Durchschnittsmensch unserer Tage vitalstes Interesse entgegenbringt, werden von ihm nicht zur Kunst gezählt: Zum Beispiel Filme, moderne Tanzmusik, Comics und allzu oft auch Zeitungsberichte über Lasterhöhlen, Morde und Gangstergeschichten.⁶⁸

Im Gegensatz dazu strebt Dewey mit seiner Ästhetik eine „enge Verbindung zwischen Kunst und Alltagsleben“⁶⁹ an und entsprechend äußert er sich immer wieder polemisch über „Theorien, die Kunst aus der Lebenswirklichkeit entfernen“.⁷⁰

Der Fokus auf Kunst als Erfahrung führt aber nicht nur zu einer radikalen Erweiterung des Kunstbegriffs, sondern auch zu einem völlig neuen Form-Konzept, das Dewey in zwei langen Kapiteln seiner Ästhetik zu entwickeln versucht. Entsprechend der Grundprämisse seiner Arbeit wird Form dabei nicht als Merkmal des Kunstwerks, sondern als spezifische Qualität der Erfahrung definiert. So versteht Dewey Form eben nicht als Gestalt oder Figur, die einem Material aufgeprägt wird. Vielmehr interessiert er sich für Formen der Kunst-Erfahrung. Die Kunst-Erfahrung selbst wiederum definiert er als interrelationales Phänomen, das nicht nur alle Sinne, sondern auch das Einbildungs-, Begehrens- und Erkenntnisvermögen der Betrachtenden involviert.⁷¹ Die Form einer solch weit definierten Erfahrung bestimmt Dewey folgerichtig selbst auch als „etwas Dynamisches und Energiegeladenes“,⁷² wobei er besonders das „Wirken jener Kräfte“ betont, „die die Erfahrung eines Ereignisses, eines Objekts, einer Szene oder

68 Dewey 2018 [1934], S. 12.

69 Dewey 2018 [1934], S. 14.

70 Dewey 2018 [1934], S. 17.

71 Dewey 2018 [1934], S. 47–71.

72 Dewey 2018 [1934], S. 156.

*Situation zu ihrer eigenen, integralen Erfüllung bringen“.*⁷³ In diesem Sinne beschreibt Form die Ganzheitlichkeit und Abgeschlossenheit einer Erfahrung, in der die einzelnen Sinneswahrnehmungen und -vermögen der Betrachtenden integral aufeinander abgestimmt zu sein scheinen und es solchermaßen erlauben, die „für das lebendige Geschöpf so typische Einheit von Sinneswahrnehmung, Bedürfnis, Wollen (Impulse) und Handeln wiederherzustellen“.⁷⁴ Kunstrezeption geht bei Dewey somit mit den Erfahrungen von Ausgeglichenheit, innerer Harmonie, Seelenruhe und Zuversicht einher.

Schon in dem Zusammenspiel zwischen Sinnlichkeit und Ethik schlägt sich Deweys Versuch nieder, die Kunst als „Beweis für die Existenz einer realisierten und realisierbaren Vereinigung von Materiellem und Ideellem“ in Anspruch zu nehmen.⁷⁵ Genau dieser Vereinigungsgedanke prägt auch Deweys Schilderung des künstlerischen Prozesses, den er – entsprechend seiner Grundprämissen – als Verarbeitung eines Erfahrungsmaterials zu denken versucht:

Dies bedeutet „Form haben“. Es bedeutet, Erfahrungsmaterial so zu sehen, zu empfinden und darzustellen, daß es möglichst schnell und effektiv zum Stoff für den Ausbau einer entsprechenden Erfahrung bei Menschen wird, die weniger begabt sind als der eigentliche Schöpfer.⁷⁶

Dies klingt zunächst so, als ob Dewey doch wieder in ein altes Materie-Form-Paradigma zurückfällt, in dem der aktive Künstler als Schöpfer ein Erfahrungsmaterial formt, das der passive Rezipient übernimmt. Im Folgenden legt Dewey allerdings großen Wert darauf, die ent-

73 Dewey 2018 [1934], S. 159. Kursivierung im Original.

74 Dewey 2018 [1934], S. 35.

75 Dewey 2018 [1934], S. 38.

76 Dewey 2018 [1934], S. 128.

sprechenden Aktivitäten der Kunstproduktion und -rezeption nicht als einseitigen Formierungsprozess eines Erfahrungsmaterials zu begreifen, sondern im Gegenteil über komplexe und dynamische Wechselrelationen zwischen Subjekt und Umwelt, Sich-Ausdrücken und Beeindrucken-Lassen zu fassen, die er mit Begriffen der Resonanz, des Aufeinander-Einstimmens und vor allem des Rhythmus zu beschreiben versucht. Zu den interessantesten Abschnitten seiner Ästhetik zählen lange Ausführungen zum Begriff ‚Ausdruck‘, den Dewey eben nicht als Übertragung innerer Gefühle des Künstlers auf ein Material versteht, sondern im Gegenteil als wechselseitigen Formierungsprozess, über den der Künstler seine Gefühle in Auseinandersetzung mit einem Material erst nachträglich gewinnt.

Genau dieser Fokus auf Form als Rhythmus erlaubt es ihm schließlich auch, den Dualismus von Form und Materie, Form und Stoff zu hinterfragen:

Das Ergebnis der gesamten Diskussion besagt, daß Theorien, die Stoff und Form voneinander trennen und danach streben, einem jeden von ihnen einen bestimmten Platz in der Erfahrung zuzuweisen, trotz ihrer gegensätzlichen Position die Folgen ein und desselben Irrtums sind. [...]

Nirgendwo war das Ergebnis unheilvoller als im Hinblick auf das Problem von Materie und Form. [...] Es scheint in der Tat auf den ersten Blick natürlicher zu sein, die Materie dem Sinnlichen und Form dem vermittelnden Denken zuzuordnen als umgekehrt. Tatsache ist, daß die Unterschiede in beide Richtungen gleichermaßen willkürlich gesetzt sind. Was in dem einen Zusammenhang als Form erscheint, ist im anderen Zusammenhang Stoff und umgekehrt.⁷⁷

77 Dewey 2018 [1934], S. 153f.

Dewey's Buch ist voll von entsprechenden Beschreibungen, die das dynamische Wechselverhältnis zwischen diesen Begriffen über komplexere chiasmatische Verschränkungen zu fassen versuchen:

Da die enge Beziehung zwischen Erleiden und Tun, die bei der Interaktion eines Lebewesens mit der Welt der Natur und des Menschen den letzten Grund für die Vereinigung von Form und Stoff in der Erfahrung darstellt, so haben die Theorien, die Form und Stoff voneinander trennen, letztlich ihre Wurzel in der Mißachtung dieser Beziehung.⁷⁸

Ich bin an dieser Stelle so ausführlich auf Dewey eingegangen, da sein Versuch, zu einem völlig neuartigen Form-Verständnis zu gelangen, sicherlich eine maßgebliche Inspiration für Jorns Interesse an form-theoretischen Diskussionen dargestellt hat. In diesem Sinne kann es nicht überraschen, dass Jörn mehrfach auf Passagen aus *Art as Experience* zurückgreift, um sie als Motti in *Pour la forme* zu verwenden, die somit einzelne Abschnitte seiner eigenen Argumentation rahmen. Schließlich wird auch Dewey's Erfahrungsbegriff in Form einer Zitatcollage präsentiert, in die Jörn nur wenige Kommentare einfügt:

Le problème de l'expérience sensationnelle est bien difficile. Dewey écrit: „The living creature undergoes, suffers, the consequences of its own behaviour, This close connection between doing and suffering or undergoing forms what we call experience. Disconnected doing and disconnected suffering are neither of the experience“. Il arrive ici à expliquer que l'expérience artistique n'est pas une expérience parce qu' „il n'y a pas d'apprentissage, pas de processus cumulatif“. Ainsi: „The senses lose their place as gateways of knowing to take

78 Dewey 2018 [1934], S. 154f.

their right-ful place as stimuli to action“ – „The discussion of sensations belongs under the head of immediate stimulus and response, not under the head of knowledge“.⁷⁹

Auch wenn Jorn betont, wie viel seine Argumentation dem Erfahrungsbegriff von Dewey verdankt, legt er Wert darauf, Differenzen zu markieren. Erwartungsgemäß wendet er sich vor allem gegen Versuche Deweys, die ästhetische Erfahrung auf schon vorab definierte Erfahrungen zu begrenzen. Stattdessen betont Jorn die Singularität und Einzigartigkeit ästhetischer Erfahrungen:

Il faut reconnaître que la place que Dewey réserve à l'expérience artistique est rudement réduite. Mais il faut en tout cas être satisfait de ce qu'il la reconnaisse, et surtout de ce qu'il reconnaisse le rôle primaire et incitant de l'expérience sensationnelle. Nous allons essayer d'élargir un peu ce domaine. En disant que les sensations ne font partie d'aucune connaissance, Dewey se garde bien de mentionner la connaissance esthétique du beau et du laid. Nous nous tenons à cela. Mais est-ce que la perception de beauté et de laideur présente des connaissances? Il est évident que cela n'est pas le cas dans le sens indiqué par Dewey comme apprentissage et adaptation. La connaissance esthétique est la connaissance unique, la connaissance de l'unique, et ainsi indescriptible, non communicable.⁸⁰

Man muß zugeben, daß der Stellenwert, den Dewey der künstlerischen Erfahrung zuweist, brutal reduziert ist. Allerdings muß man in jedem Fall froh sein, daß er sie überhaupt anerkennt, und vor allem, daß er die primäre und auslösende Bedeutung der sinnlichen

79 Jorn 1958, S. 108.

80 Jorn 1958, S. 108.

Erfahrung erkennt. Ich werde versuchen, ihren Geltungsbereich etwas auszuweiten. Indem Dewey behauptet, daß die Wahrnehmungen kein Teil des Wissens sind, vermeidet er, die ästhetische Erkenntnis des Schönen und des Häßlichen zu erwähnen. Dem schließe ich mich an. Aber bietet die Wahrnehmung von Schönheit und Häßlichkeit Erkenntnis? Dies ist ganz offenkundig nicht der Fall in dem Sinn; was Dewey als Lernprozeß und Angleichung bezeichnet. Die ästhetische Erkenntnis ist die einmalige Erkenntnis, die Erkenntnis des Einmaligen, und folglich nicht beschreibbar, nicht mitteilbar.⁸¹

Trotz dieses Versuches, auf Distanz zu Dewey zu gehen, überwiegen konzeptionelle Ähnlichkeiten. So ist auch Jorn daran interessiert, einen Formbegriff zu entwickeln, der eng mit der Vorstellung einer Eigendynamik der Materie verknüpft ist. Entscheidender für sein neues Form-Verständnis scheinen jedoch Ausführungen aus Henri Focillons *Vie des formes* (1934) gewesen zu sein. Denn auch für Focillons Argumentation ist ein anti-idealistisches Kunstverständnis grundlegend, bei dem materiellen Gestaltungsprozessen ein entscheidender Wert in der Entstehung des Kunstwerks zukommt. So polemisiert Focillon in erster Linie gegen die Vorstellung der Form als „Umriss“ oder „Diagramm“, also als eine fest umrissene Kontur, die der Künstler sozusagen im Kopf hat und einfach auf die Materie projiziert.⁸² In Abgrenzung von dieser und ähnlichen Vorstellungen definiert er Form als dynamisches Prinzip, also als ein beständiges Formwerden, das insbesondere die künstlerische Aktivität präge, in Bezug auf die jedwede Aktualisierung einer potentiellen Form nicht zu einer Reduktion von Formmöglichkeiten führe, sondern im Gegenteil neue potentielle Formen hervorrufe:

81 Jorn 1990, S. 172.

82 Focillon 2019 [1934], S. 8.

Denn die Form ist von einem Lichthof umgeben. Sie ist zwar strenge Bestimmung des Raumes, aber auch Anreiz und Veranlassung zu anderen Formen. Die Form setzt sich im Imaginären fort, oder besser gesagt: Sie ist wie eine Art Ritze, durch die wir in einen unbestimmten Bereich, der weder der Raum noch das Gedachte ist, eine Flut von Bildern einlassen können, welche Leben annehmen wollen.⁸³

Die fortlaufende Formwerdung wiederum schlage sich in einer wechselseitigen Verschränkung von Formen der Materie mit den solchermaßen durch Formen gezeugten Formen nieder:

Vom Augenblick an, da wir das Problem vom Leben der Formen in der Materie anpacken, trennen wir die beiden Begriffe nicht voneinander. Wenn wir zwei Ausdrücke benützen, dann nicht, um einem abstrakten Vorgehen eine objektive Realität zu geben, sondern im Gegenteil, um den konstanten, unteilbaren, unlösbaren Charakter einer tatsächlichen Übereinstimmung zu zeigen. So wirkt die Form nicht als ein höheres Prinzip, das eine passive Masse prägt, denn man darf sagen, dass die Materie ihr eigene Form der Form aufzwingt.⁸⁴

Bei all dem argumentiert Focillon als Kunsthistoriker, der sich darüber im Klaren ist, dass die Form einer Zeichnung sich notwendigerweise verändert, wenn sie mit Bleistift statt mit Rötelkreide durchgeführt wird. Mit der Eigendynamik der Malwerkzeuge macht Focillon wieder und wieder auf das alles entscheidende Ereignis der materiellen künstlerischen Produktion aufmerksam, die er somit von am Begriff der Idee orientierten Vorstellungen künstlerischer Kopfgeburten abgrenzt. In einem ursprünglich in *Vie des formes* enthaltenen Abschnitt zum Lob

83 Focillon 2019 [1934], S. 10.

84 Focillon 2019 [1934], S. 51.

der Hand – *Éloge de la main* – weitet Focillon diese Idee auf das Eigenleben der Hand und ihrer Techniken aus, welche die Ereignishaftigkeit der kreativen Produktion – wiederum gleichermaßen abhängig wie unabhängig vom Geist – entscheidend mitbestimmen.⁸⁵

Jorn fügt Bezüge auf Focillon vor allem in Form von Zitaten in den Text ein, die er den Abschnitten zum Teil als Motti voranstellt. Wie stark seine Argumentation von dem Franzosen geprägt ist, wird aber auch an den Stellen deutlich, an denen sich Jorn einer eigenen Form-Definition annähert:

Imaginer une forme c'est du symbolisme, mais former une image c'est de l'art. Forme une image veut dire la matérialiser.

Etre formaliste veut dire que l'on croit la matière n'est pas seulement une quantité informe en changement mais que les formes font partie de la matière même, que la matière est divisée en différentes qualités, ce qui fait que nous sommes capables de distinguer de différents objets qui ne sont que des différentes formes dans la matière.

L'anti-formalisme réaliste est ainsi un anti-matérialisme métaphysique et petit-bourgeois qui ne peut satisfaire que des instituteurs ou des pauvres d'esprit sans éducation scientifique.

La peinture sortie du tube est une forme de matière, qui mise sur la toile agit sur nos sens en tant que forme, c'est-à-dire en tant que matière dans le plus concret de ce mot.⁸⁶

Sich eine Form vorstellen, das ist Symbolismus, aber ein Bild formen, das ist Kunst. Ein Bild zu formen bedeutet, es zu materialisieren.

85 Vgl. Focillon 2017 [1934]. Zu ähnlichen Überlegungen bei Flocon und Bachelard vgl. Rheinberger 2016, S. 37–45.

86 Jorn 1958, S. 116. Hervorhebungen im Fettdruck folgen dem Original.

Formalist sein bedeutet, daran zu glauben, daß die Materie nicht bloß formlose Quantität ist, die sich in Veränderung befindet, sondern daß die Formen Teil der Materie selbst sind, daß die Materie in verschiedene Qualitäten unterteilt ist, was uns in die Lage versetzt, verschiedene Objekte zu unterscheiden, die nichts anderes sind als verschiedene Formen in der Materie.

Der realistische Anti-Formalismus ist daher ein metaphysischer und kleinbürgerlicher Anti-Materialismus, der höchstens Dorfschullehrer oder Arme im Geiste ohne wissenschaftliche Ausbildung zufriedenstellen kann.

Die Farbe aus der Tube ist eine Form von Materie, die, auf eine Leinwand aufgetragen, in ihrer Eigenschaft als Form, d.h. als Materie im konkretesten Sinne des Wortes, auf unsere Sinne einwirkt.⁸⁷

In einer letzten Argumentationsschleife versucht Jorn Focillons Formverständnis in die semiotischen Begrifflichkeiten zu übersetzen, mit denen Susanne K. Langer in ihren beiden Schlüsseltexten *Philosophy in a New Key* (1942) und *Feeling and Form. A Theory of Art* (1953) operiert.⁸⁸ Zunächst würdigt Jorn Langers Interesse an einer Symboltheorie, welche sich dezidiert darum bemüht, den Eigenwert von vorlogischen und nicht-sprachlichen Bedeutungssystemen herauszuarbeiten. Auch ihr Versuch, die ästhetische Erfahrung (das ‚Fühlen‘) als eine eigene ‚prälogische‘ Erkenntnisform aufzuwerten, die Symbole für das ‚Unsagbare‘ liefere, kommt seiner eigenen Argumentation entgegen. Trotz dieser Übereinstimmungen nutzt Jorn den Bezug zu Langer in erster Linie, um die semiologischen Grundlagen ihrer Symboltheorie zu kritisieren. So schlägt er vor, die von Langer entwickelte Typologie von

87 Jorn 1990, S. 190. Kursivierung folgt dem Original.

88 Langer 1987 [1942] und Langer 2018 [1953]. Vgl. dazu das Kapitel „Forme et signification“ in Jorn 1958, S. 101–118.

symbolischen Zeichen und indexikalischen Anzeichen um eine weitere Kategorie von Signalen zu ergänzen, die sich selbst zum Ausdruck bringen. Dabei geht er von Focillons Beobachtung aus, dass die Form keine „Repräsentation eines Objektes impliziere“, sondern lediglich „sich selbst bedeute“.⁸⁹ Entsprechend wird das Signal von Jorn über den merkwürdigen Modus eines ‚Sich-Zeigens‘ definiert:

A la place, il serait préférable d'étudier le caractère particulier de la présentation signalétique, qui consiste à donner de l'importance sensorielle à une objet au sujet. Signaler, dans le sens élémentaire du mot, ce n'est pas signaler mais se signaler, se donner de l'importance, se mettre en évidence, s'actualiser.⁹⁰

Statt dessen wäre es vorzuziehen, den besonderen Charakter der signalhaften Präsentation zu untersuchen, der darin besteht, dass man einem Subjekt oder einem Objekt eine sensuelle Bedeutung verleiht. Signalisieren bedeutet im eigentlichen Sinn des Wortes, nicht signalisieren, sondern sich selbst signalisieren, sich selbst Wirklichkeit zuschreiben, sich selbst zur Schau stellen, sich gegenwärtig machen.⁹¹

Jorn ist sich durchaus im Klaren darüber, dass die Vorstellung eines solchen Zeichens, das sich selbst zeigt, nicht nur die Differenz zwischen Signifikant und Signifikat unterlaufen würde. Selbst die Kategorien von Subjekt, Zeichen und bezeichnetem Objekt und damit die Grundlagen jedweder Zeichen- und Symboltheorie werden durch das Signal herausgefordert. Bei all dem ist zu bedenken, dass Jorn das Signal in erster Linie über seine dynamische Konzeption der Form, also

89 „Le signe signifie, alors que la forme se signifie.“ – Henri Focillon zitiert nach Jorn 1958, S. 114.

90 Jorn 1958, S. 114.

91 Jorn 1990, S. 185.

eher über die Idee einer fortlaufenden künstlerischen Produktion als über die Vorstellung eines Kunstwerks zu definieren sucht.

2.5. Eine ‚andere‘ Ästhetik – Ein erstes Fazit

Seit seinen ersten Schriften bemüht sich Asger Jorn um eine Aufwertung der Populärkultur, wobei er von Anfang an auf performative Kategorien wie den Ritus, das Fest oder das Spiel zurückgreift, um die Effekte der behandelten kulturellen Phänomene zu beschreiben. Schon in diesen Beschreibungen deutet sich eine bewusste Abkehr von einer Autonomieästhetik an – eine Abkehr, die Jorn zunächst mit der Vorstellung einer umfassenden Lebenskunst und den daran geknüpften primitivistischen Phantasien zu fassen versucht. Im Verlauf der 1950er Jahre entwickelt er seine ästhetischen Reflexionen konsequent weiter, wobei er sich zusehends einem offenen Kunstbegriff annähert, bei dem der Begriff des Experiments und die Beziehung zu den Laborkulturen der *Sciences* eine immer größere Rolle spielt. Eine Schlüsselfunktion kommt dabei sicherlich der Studie *Held og hasard* zu, in der sich Jorn ganz explizit mit der Ästhetik des deutschen Idealismus (vor allem Kant) auseinandersetzt. Tatsächlich münden seine kritischen Überlegungen über idealistische Konzepte des Schönen in der Vorstellung einer dem Amorphen und Formlosen verpflichteten Kunstproduktion, die eine Gärung – Spannungen, Kräfte, vitale Intensitäten und Begehren – freisetzt. Bei all dem bleibt der Text Traditionen des 19. Jahrhunderts, insbesondere der Romantik und der Jahrhundertwende (vor allem Nietzsche) verpflichtet.⁹² Mit *Pour la forme* dagegen knüpft er an das lebensreformerische Projekt des Bauhauses an, dem

92 Zu entsprechenden Versuchen, Kunst über eine Kraftmetaphorik zu definieren, vgl. Menke 2017.

er eine radikalere experimentelle Grundlage zu geben versucht. Während er in *Held og hasard* noch mit einer Kritik an formalistischen Kunstkonzepten arbeitet, geht er in *Pour la forme* anders vor und versucht, den Begriff der Form völlig neu zu besetzen. Dabei wird Form in Anschluss an Dewey und Focillon als Prozess definiert, der direkt mit der Eigendynamik der Materie verknüpft wird. Jorn nutzt diese Überlegungen, um experimentelle künstlerische Verfahren zu umreißen, die letztlich zu einer Deformierung alltäglicher Praktiken und Wahrnehmungsgewohnheiten beitragen sollen.

Auch wenn sich Jorn somit fortlaufend um neue theoretische Einsichten bemüht, scheint er sich doch nicht ganz von Paradigmen der Autonomieästhetik lösen zu können. Dies deutet sich vor allem in den Passagen an, in denen er die Besonderheit ästhetischer Erfahrungen in Abgrenzung zur umfassenden zweckrationalen Gestaltung des Alltagslebens definiert und im Rückgriff auf negative Potentiale wie das ‚zukünftige Neue‘, das ‚Unlogische‘ oder das ‚Unsagbare‘ profiliert. Auch der Versuch, die ästhetische Erfahrung mit der Eröffnung von Möglichkeitsräumen – bis hin zu einer Neuerfindung des menschlichen Daseins – in Verbindung zu bringen und somit philosophisch aufzuwerten, trägt letztlich dazu bei, diese Erfahrung zu isolieren.⁹³

Nun wäre es ein Einfaches, auf entsprechende Inkohärenzen in Jorns Argumentation aufmerksam zu machen. Letztlich bleiben seine Vorstellungen einer entgrenzten ‚Lebenskunst‘ und den daran angelehnten ‚lebendigen Formen‘ schillernd. Gleichzeitig erscheint ein solche Kritik problematisch, da Jorn überhaupt keinen Hehl daraus macht, dass seine ausufernde, assoziative, sprunghafte, zweideutige und widersprüchliche Argumentationsweise keinen philosophischen,

93 Zum Fortleben autonomieästhetischer Grundannahmen in Kunsttheorien, die mit einem starken Erfahrungsbegriff arbeiten, vgl. Bertram 2014, S. 26–37.

sondern eben künstlerischen Ansprüchen genügt. Es spricht sogar einiges dafür, dass ihm eher an der wilden Form seiner theoretischen Schriften als an deren Inhalt gelegen war.

Zumindest sollte man sich darum bemühen, die Form seiner ästhetischen Schriften in die Interpretation seiner Texte miteinzubeziehen. Dabei erschöpft sich Jorns Interesse an der Form seiner theoretischen Texte keineswegs in der Inszenierung eines wilden und anarchischen Denkens. Alle drei behandelten Bücher sind illustriert. Somit spielen auch komplexe Text-Bild-Bezüge eine entscheidende Rolle. Schließlich schlägt sich Jorns dynamisches Formverständnis in einem bewussten Umgang mit dem Text- und Buch-Layout sowie mit dem fortlaufenden Gestaltungsprozess der materiellen Buchproduktion nieder.

3. Ästhetik der Theorie

3.1. Kultivierung des ‚wilden Denkens‘

On m'a souvent demandé ce que je veux avec mes écrits, en ajoutant que mes intentions n'apparaissent pas très clairement. Mais je ne vois pas moi-même de buts précis dans cette affaire, et quand je les vois cela me rend triste. J'écris plutôt pour détruire des intentions trop précises envers l'art: des tentatives qui d'un côté veulent le soumettre à des justifications morales ou scientifiques, et d'un autre côté essaient de l'isoler dans une indépendance complète par rapport aux autres activités humaines.⁹⁴

Man hat mich oft gefragt, was ich mit meinen Schriften eigentlich bezwecke; und immer wieder wurde hinzugefügt, daß meine Absichten nicht so klar scheinen. Aber ich weiß selber nicht genau, was eigentlich der Sinn und Zweck des Ganzen ist, und wenn ich es weiß, bedrückt mich das. Ich schreibe eher, um allzu präzise Absichten der Kunst gegenüber zu zerstören: Versuche, die sie von moralischen oder wissenschaftlichen Rechtfertigungen abhängig machen, andererseits sie isolieren wollen in einer vollständigen Losgelöstheit von anderen menschlichen Aktivitäten.⁹⁵

Bei der Passage aus *Pour la forme* handelt es sich um eines von vielen Beispielen, in denen Jorn augenzwinkernd auf die Vagheit und Opazität seiner Argumentation aufmerksam macht. Nun entbehrt die Weigerung, eine klare und dezidierte Funktion der Kunst zu bestimmen,

94 Jorn 1958, S. 46.

95 Jorn 1990, S. 66.

angesichts der Stoßrichtung der oben skizzierten ästhetischen Überlegungen nicht der Logik. Die kraftvolle Negativität und die Ziellosigkeit des künstlerischen Experiments spiegeln sich in einer ‚künstlerischen‘ Argumentation, die sich ebenfalls weigert, einer stringent formulierten Absicht zu folgen.

Die entsprechende Strategie lässt sich gut an einem einschlägigen Beispiel aus *Held og hasard* erläutern. Mit Nachdruck setzt der Text die semantischen Verschiebungen des Begriffs ‚Ästhetik‘ in Szene, der stets in neuen Zusammenhängen entwickelt und somit fortlaufend neu definiert wird. Dies geschieht vor allem mit Hilfe einer ganzen Serie von achtzehn ein- oder zweiseitigen Kapiteln, die mit der gleichlautend beginnenden Überschrift „Ästhetik als ...“ („Æstetik som ...“) einsetzen, um den Begriff dann über eine ganze Kaskade von unterschiedlichen Konzepten zu definieren (Abb. 17).⁹⁶ In einer kursiv gesetzten Passage treibt Jorn diese Bedeutungsverschiebungen mit einer Reihe von paradoxen Formulierungen und Oxymora auf die Spitze:

[Æ]stetikens sandhed er nemlig intet andet end det unaturliges naturlighed, det umenneskelige menneskelighed, sundheden ved det unormale og syge, mørkets klarhed, ulykkens lykke, umyndighetens og det kraftløses myndighed og kraft, det betydningsløses betydning, det sporløses spor, det uvirkeli-

96 So wird Ästhetik in den Überschriften u.a. mit „Sinnlosigkeit und Zynismus“ („Æstetik som meningsløshed og kynisme“), „Unrecht, Unglück und Verbrechen“ („Æstetik som uret, ulykke og forbrydelse“), „abstossender Abnormalität“ („Æstetik som frastødende abnormitet“), „Neugier und Staunen“ („Æstetik som nysgerrighed og undren“), „Spannung, Überraschung oder Schock“ („Æstetik som spænding, overraskelse eller chok“), „Anleitung oder Möglichkeit“ („Æstetik som anledning eller mulighed“) oder „Fanatismus und Intoleranz“ („Æstetik som fanatisme og intolerance“) in Verbindung gebracht. Zitate nach Jorn 1958, S. 22, 24, 26, 27, 28, 29.

*ges virkelighed, utålsomhedens, modviljens, modbydelighedens, troløshedens, respektløshedens, ulydighedens, uretfærdighedens, hensynsløshedens, kynismens, mistroens, uoprigtighedens, falskhedens, umoralitetens, uansvarlighedens, usandfærdighedens, forbrydelsens og lovløshedens ret og sandhed, det lunefuldes, flygtiges, frygteliges, rædselsfuldes, det tvivlsomes, ujævnes, ualmindeliges og malplaceredes, såvel som det uanvendeliges, unyttiges, udueliges, det uordentliges og upraktiskes orden og nyttighed, kort sagt det, der ikke er interessant, undtagen ved sin umiddelbare virkning, det ny, radikale, originale og eksperimentelle, jordskælvets frugtbarhed.*⁹⁷

Die Wahrheit der Ästhetik ist nämlich nichts weiter als die Natürlichkeit des Unnatürlichen, die Menschlichkeit des Unmenschlichen, die Gesundheit im Unnormalen und Kranken, die Klarheit des Dunkels, das Glück des Unglücks, die Würde und Kraft des Unwürdigen und Kraftlosen, die Bedeutung des Bedeutungslosen, die Spur der Spurlosen, die Wirklichkeit des Unwirklichen, Recht und Wahrheit des Widerwillens, des Ekels, der Treulosigkeit, der Respektlosigkeit, des Ungehorsams, der Ungerechtigkeit, der Rücksichtslosigkeit, des Zynismus, des Misstrauens, der Unaufrichtigkeit, der Falschheit, der Amoralität, der Verantwortungslosigkeit, der Unwahrhaftigkeit, des Verbrechens und der Gesetzeslosigkeit, die Ordnung und Nützlichkeit des Launenhaften, Flüchtigen, Fürchterlichen, Zweifelhaften, Unebenen, Ungewöhnlichen und Deplatzierten wie ferner des Unanwendbaren, Unnützen, Untauglichen, des Unordentlichen und Unpraktischen, kurzum, was nicht interessant ist, ausgenommen durch seine unmittelbare Wirkung, das Neue, Radikale, Originale und Experimentelle, die Fruchtbarkeit des Erdbebens.⁹⁸

97 Jorn 1952, S. 25. Kursivierung folgt dem Original.

98 Jorn 1966, S. 37.

Über die Weigerung abschließender Begriffsdefinitionen hinaus sind Jorns Texte von losen Gedankensprüngen, wilden Assoziationen und häufig verwirrenden Querbeziehungen zwischen völlig unterschiedlichen Diskursfeldern geprägt. Dabei rufen die überraschenden argumentativen Wendungen in der Regel keine Aha-Effekte, sondern allenfalls Kopfschütteln hervor. Selbstverständlich unterlässt es Jorn auch in diesen Fällen nicht, selbstreflexiv auf die „Principles of abnormal thinking“ hinzuweisen, die er in Anlehnung an Werner Wolffs *The Threshold of the Abnormal. A Basic Survey of Psychopathology* (1952) unter anderem mit den Schlagworten „confusion“, „loss of limitation of signifiante [sic]“, „incoherence of thoughts“, „flight of association und „compulsive thinking“ in einen Zusammenhang bringt (Abb. 18).⁹⁹ Jorn selbst legitimiert sein Vorgehen mit Hinweis auf den gesuchten „Manierismus“ einer „anti-methodischen Methodologie“:

L'établissement d'une nouvelle méthodologie, la méthodologie esthétique ou antiméthodique, la méthode de l'expérience pure est nécessaire pour revenir à un nouveau dynamisme philosophique. Nous avons besoin d'une nouvelle philosophie de l'imaginaire libérée des anciens systèmes métaphysiques qu'elle sera destinée à remplacer; un **maniérisme** ou conscience de l'importance du **comment**, opposé ou formalisme ou conscience du **quoi**.¹⁰⁰

Die Entwicklung einer neuen Methodologie, der ästhetischen oder anti-methodischen Methodologie, der Methode der reinen Erfahrung,

99 Begriffe nach Werner Wolffs *The Threshold of the Abnormal* (1952), hier zitiert nach Jorns tabellarischer Zusammenfassung (ebenfalls in Englisch) nach Jorn 1958, S. 108.

100 Jorn 1958, S. 112. Hervorhebungen im Fettdruck folgen dem Original. Zum Konzept einer neuen Methodologie und den damit einhergehenden Sprachreflexionen Jorns vgl. Rötzer 1987 und Gerburg 1990.

ist unerlässlich, um zu einem neuen philosophischen Dynamismus zu kommen. Wir brauchen eine neue Philosophie des Imaginären, befreit von den alten metaphysischen Systemen, die sie ersetzen wird; ein *Manierismus* oder ein Wissen um die Bedeutung des *Wie* im Gegensatz zum *Formalismus*, dem Wissen um das *Was*.¹⁰¹

Angesichts des Nachdrucks, mit dem Jorn darauf aufmerksam macht, wie wichtig die Form seines Denkens selbst ist, kann es nicht überraschen, dass er im Anschluss an diese Passage auf Fragen des Stils zu sprechen kommt, dessen Funktion er im Einklang mit seinem Formverständnis über Bewegungsmetaphern zu bestimmen versucht:

Un langage est fait pour conserver, mais le style est fait pour faciliter les changements. [...] Les différents modes de style sont mêmes capables de détruire une fixation inerte du langage, [...].¹⁰²

Eine Sprache ist dazu gedacht, zu bewahren; der Stil hingegen ist dazu gedacht, Veränderungen zu erleichtern. [...] Die unterschiedlichen Stilarten können sogar eine starre Fixierung der Sprache zerstören; [...].¹⁰³

In einem Kapitel mit dem bezeichnenden Titel „Et strid om ord“ („Ein Streit um Worte“) aus *Held og hasard* schlägt Jorn vor, das Denken über einen gezielten Umgang mit der Sprache zu modifizieren:

101 Jorn 1990, S. 181.

102 Jorn 1958, S. 113.

103 Jorn 1990, S. 181.

Sproget er nøglen til forstaaelsen af det ny, fordi det ændrer sammenhængen og meningen i det gamle, naar nye erfaringer kommer til. Derfor maa ordene stadig forskydes i deres mening.¹⁰⁴

Die Sprache ist der Schlüssel zum Verständnis des Neuen, weil sie Zusammenhang und Sinn im Alten ändert, wenn neue Erfahrungen hinzutreten. Daher muß das Wort in seinem Sinn ständig verschoben werden.¹⁰⁵

Wie genau Jorn über einen anderen Sprachgebrauch nachdenkt, der eine performative Wirkung erzeugt und in der Lage ist, neue Blickwinkel, überraschende Problemstellungen und innovative Fragen zu produzieren, wird auch in einem anschließenden Abschnitt deutlich, in dem er die Vorstellung vom anfänglichen Wort aus dem Johannes-Evangelium konzipiert gegen die Idee einer anfänglichen Handlung ausspielt: „Handlungen skaber tanken“¹⁰⁶ („Die Tat bringt den Gedanken hervor.“)¹⁰⁷

Der performative Charakter von Jorns Schreibverfahren lässt sich gut an den vielen Zitatcollagen belegen, mit deren Hilfe er ein vorgegebenes Textmaterial neu konstellierte, um zu überraschenden Einsichten zu gelangen. Tatsächlich nehmen Zitate häufig mehrere Seiten in seinen Abhandlungen ein. Obwohl Jorn dabei zum Teil mit typografischen Hervorhebungen arbeitet, um den Zitatcharakter der entsprechenden Passagen zu markieren, bleibt häufig unklar, wo genau die Zitate anfangen und enden. Das Spiel mit Zitaten lässt sich auch auf die *bricolage* heterogener Theorie-Ansätze übertragen, mit der Jorn in seinen ästhetischen Schriften arbeitet. So lassen sich etwa die theoretischen Ansätze von Dewey, Focillon und Langer, auf die Jorn in seiner Form-

104 Jorn 1952, S. 65.

105 Jorn 1966, S. 101.

106 Jorn 1952, S. 65.

107 Jorn 1966, S. 102.

Abhandlung zurückgreift, nicht widerspruchslös homogenisieren. Dies scheint auch nicht Jorns Absicht gewesen zu sein. So wird der eklektizistische Eindruck, der beim Lesen der entsprechenden Abschnitte entsteht, zumindest bewusst inszeniert. Offensichtlich ist Jorn auch hier daran gelegen, den Rahmen von bestehenden theoretischen Argumentationslinien zu brechen, andere Blickwinkel einzuführen und Spannungen zwischen verschiedenen theoretischen Traditionen hervorzu-rufen.

3.2. Text-Bild-Relationen

Nun zeichnen sich Jorns Bücher keineswegs nur durch ihren besonderen Sprach- und Denkstil aus. Die visuelle und materielle Gestaltung nimmt eine mindestens ebenso große Rolle ein. Schon anlässlich eines seiner ersten Buchprojekte, das er 1939 zusammen mit der jüdischen Autorin Guenia Katz Rajchmann realisiert, äußert Jorn in einem Interview, dass ihm daran gelegen war, „Text und Bildstoff“ („Tekst og Bildstoff“) gleichberechtigt zu vereinen.¹⁰⁸ Auch in den Artikeln, die er in den 1940er Jahren in diversen skandinavischen Avantgarde- und Architekturzeitschriften publiziert, arbeitet er durchweg mit intrikaten Text-Bild-Relationen.

Im Licht dieser früheren grafischen Experimente kann es nicht überraschen, dass alle drei behandelten Bücher über auffällige Bildserien verfügen. Ebenfalls bezeichnend ist, dass die Abbildungen eine Eigenwertigkeit besitzen. In keinem der Bücher nehmen sie eine rein illustrative Funktion ein. Sie entfalten vielmehr eine eigene Logik, die zum Teil sogar gezielt in Kontrast oder zumindest in ein Spannungsverhältnis zu der im Text entfaltenen Argumentation gesetzt wird.

108 [Grønkvist] 1939.

Am deutlichsten lässt sich dies an *Guldhorn og lykkehjul* belegen, wo die Bildlogik den Text buchstäblich überbietet. Dies hat schlicht damit zu tun, dass Jorn den Text mit mehr als 420 schwarz-weißen Abbildungen versieht, die er zum größten Teil auf farbig (orange, lindgrün, rosa, taubengrau, gelbgrün, gelb, beige) hervorgehobenen Rändern platziert, die den Text links und rechts und zum Teil auch unten und oben umranden (Abb. 8 bis Abb. 11 und Abb. 19). Die Marginalien folgen dabei keiner konstanten Logik der Seitenabfolge, sie befinden sich sowohl auf den Recto- wie auf den Verso-Seiten unsortiert links und rechts vom Text. Meist dienen Abbildungen von den Goldhörnern, die Jorn – nicht unterlegt – oberhalb des Textes setzt, als zentraler Vergleichspunkt für die auf den Randleisten angeordneten Bildkonstellationen.

Die besondere Funktion dieser Abbildungen wird schon durch die Tatsache hervorgehoben, dass sie im Gegensatz zu dem nicht paginierten Buch nummeriert und in einem eigenen Abbildungsverzeichnis nachgewiesen werden (Abb. 20). Weiterhin werden einzelne Bildfelder mit eigenen Überschriften versehen, was nochmals verdeutlicht, dass die Bilder eine eigene Argumentationslinie entfalten und nicht als Illustrationen dienen.

Strukturell betrachtet fällt ins Auge, dass die Masse der Abbildungen dazu führt, den linearen Textverlauf in Frage zu stellen. Die entsprechende Differenz zwischen der zeitlich verlaufenden Logik des Textes und der räumlichen Anordnung der Bildtafeln gewinnt angesichts der zeittheoretischen Diskussionen, auf die sich Jorn in der Nachschrift einlässt (s.o.), noch an Gewicht. Im deutlichen Kontrast zum Modell des sich um die Goldhörner rankenden linearen Geschichtsnarrativs, das Jorn im Text verfolgt, leben die Bildtafeln von wilden Querbezügen, die zwischen Abbildungen aus völlig unterschiedlichen Regionen und Zeiten gestiftet werden. So werden bei der Tafel „Dyrmasker“ (‘Tiermasken’) zwei Abbildungen von den Goldhörnern (die oberhalb des Textes gesetzt werden) in Beziehung zu einer

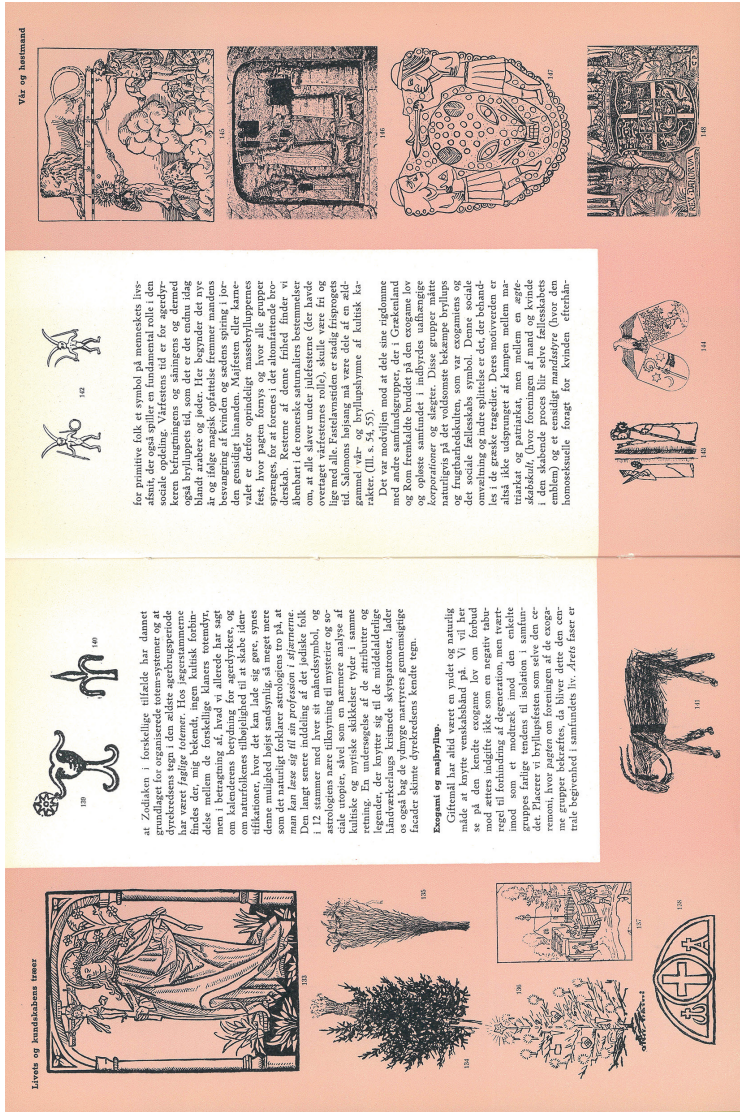
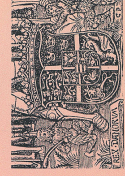
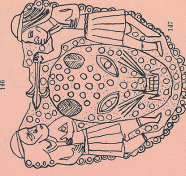
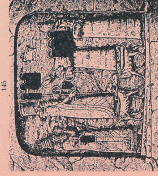
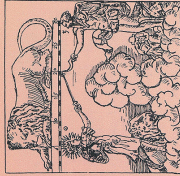


Abb. 19. Tafeln „Livets og kundskabens træer“ und „Vår og høstmand“ (‚Bäume des Lebens und der Erkenntnis‘; ‚Frühling und Herbstmänner‘) aus Asger Jorn: *Guldhorn og lykkehjul*, Kopenhagen 1957. © Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

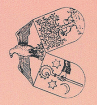
Vår og høstmand



12

for præstetilsættelse, et symbol af menneskets livs afarit, der også spiller en fundamentalt rolle i den sociale opdeling. Vårfestens tid er for agerdyrkningen befrugtningens og såningens og dermed blide flyvningstid, som det er det præstetilsættelse år og sålignende magiske oplysnings fremmer mandens bevægelse af kvinden og sædens spring i jordens gødselgættelse. Målestens alle karakterer, hvor pagten fornyes og hvor alle grupper spæres, for at forenes i det almentidende broderskab. Resterne af denne fihed finder vi om, at alle slaver under julefestene (der havde overtaget vårfestens rolle), skulle være frit og lige med alle. Fæstelsens tid er støjlig, frugtens og gødselgættelse, som det er det præstetilsættelse år og sålignende magiske oplysnings fremmer mandens karakter (III, s. 54, 55).

Det var modellen med at dele sine rigdomme med andre samfundsgupper, der i Grækenland blev oplyst i det 5. århundrede f. Kr. og senere i oplyste samfundet i midlertidens udhængende korporationer og slægter. Disse grupper måtte naturligvis på det voldsomste bekæmpe bylignende og socialt fællesskabs symbol. Denne sociale omvæltning og indre splittelse er det, der behandles i de græske tragedier. Dens motivværdi er traktat og paradoks, men mellem en søgende skikkelse (hvor foreningen af mand og kvinde i den skæbende proces blir selv fællesskabs emblemet) og et ensidigt martyre (hvor den dommedagstidende frelse, for kvinden, drømt)



14



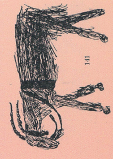
12



19

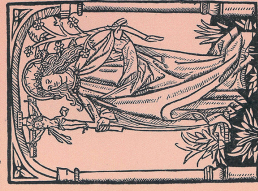
at Zodiaken i forskellige tilfælde har dannet grundlaget for organiserede netværkssystemer og at bevidstheden om disse netværkssystemer har været en betydelig faktor i menneskets udvikling. Hos næsten alle kulturer findes der, mig bekendt, ingen kultisk forbindelse mellem de forskellige klarters søster, men i betragtning af, hvor meget for agerdyrkning og naturfolkens tilhængelse til at skabe identifikationer, hvor det kan lade sig gøre, synes denne mulighed højt sandsynlig, så meget på, at man kan læse sig til sin profession i stjernerne. Den langt senere inddeling af det jødiske folk i 12 stammer med hver sit mænedssymbol, og de senere oplyste stammer, som det er det præstetilsættelse år og sålignende magiske oplysnings fremmer mandens karakter, hvor det kan lade sig gøre, synes denne mulighed højt sandsynlig, så meget på, at man kan læse sig til sin profession i stjernerne. Den langt senere inddeling af det jødiske folk i 12 stammer med hver sit mænedssymbol, og de senere oplyste stammer, som det er det præstetilsættelse år og sålignende magiske oplysnings fremmer mandens karakter, hvor det kan lade sig gøre, synes denne mulighed højt sandsynlig, så meget på, at man kan læse sig til sin profession i stjernerne.

Exopani og majsbrød.
Giftemål har altid været en yndet og naturlig måde at knytte venskabskab på. Vi vil her se på den kendte exopane lov om majsbrød, som er en regel til forenkling af degeneration, men tvært imod som et modtræk imod den enkelte gruppe fælles tendens til isolation i samfundet. Den kendte exopane lov om majsbrød, som er en regel til forenkling af degeneration, men tvært imod som et modtræk imod den enkelte gruppe fælles tendens til isolation i samfundet. Den kendte exopane lov om majsbrød, som er en regel til forenkling af degeneration, men tvært imod som et modtræk imod den enkelte gruppe fælles tendens til isolation i samfundet.

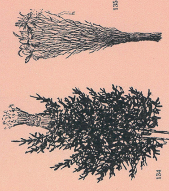


14

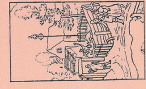
Livets og kundskabens træer



13



19



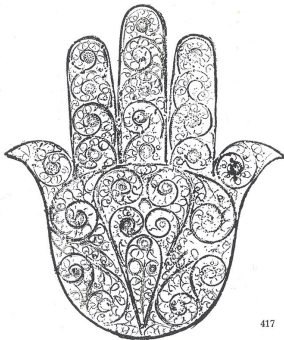
15



19



13



417

SAMMENLIGNENDE BILLEDFORTEGNELSE

1. Ægyptisk-græske himmeltegn i den æk. Denderah-planisfære. (Louvvr).
2. Babyloniske himmeltegn. Den sidste dyrekreds eller Zodiak.
3. Første guldhorn. Fundet ved Gallehus 1639. Stjålet og omsmettet 1802. Gengivet efter Ole Worms tresnit.
4. Andet guldhorn. Fundet ved Gallehus 1744. Li-1802. Gengivet efter Georg Krøynings tegning.
5. Autoriserede Zodiaktenes og lokale månedssymboler (Arbejds- og festtegn), fra rom i Brookland, Kent. Romsk middelalder.
6. Dobbeltegn. Forfatterens tegning.
7. Tryk karnevalsopteg. Tre musikere maskerede med haler, horn og pjertroligende dragter (sml. 246). Tilsv. rytter og hest maskeret som duk. (Sml. 54, 141, 188, 365). Efter Stuttgarter festbuch 1817. (Oscar Bie: Das ballet).
8. Tre hornblæsere fra Gundestrupkarret, bag frembåret majstre. (Sml. 220).
9. Tre lurblesere fra karnevalsblød med majstre. Maskerede med horn, haler og kornstæle. Bronzæalderhellerist-

- ning, Kalleby, Tanum, Sverige. Efter Almgren.
10. Dans om pyntet majstre. Tre blæsermusikere i toppen. Frankrig omkr. 1500. Eft. Martin P. N. Nilsson: Årets folklige fester.
11. Første guldhorn oplyst. Efter C. Bath.
12. Andet guldhorn oplyst. Efter J. R. Paullil.
13. Roland blæser i Olifanten. Bemærk hånden (sml. 273, 291, 408, 412, 418). Efter glasmaleri, Chartres.
14. Oldermænd sammenkalder til høstevne. Sverige. Efter Fataburet. (Sml. 13, 171, 187, 189, 191, 357, 358).
15. Juleleg med drikkehorn. (Sml. juletegnet drikkehornet, runestav 51). Efter Olaus Magnus.
16. Drikkelag med dekorerede bægge. Efter Olaus Magnus. (Sml. juletegnet vandmanden: 56, 240, 241, 245, 245, 249, 251, 263, 266, 295, 296, 297, 304, 316, 322, 334, 339, 345, 351, 359, 381).
17. Dansk byhorn fra Hornbæk. Efter Pøllberg.
18. Fastelavnsoptog i Basel, 1780. I. v. »Kraegen», »Fuzen Grif», »Løven», »Villmanden» og »Bueskytten» (Vilhelm Tell). I baggrunden »Jonfruen». Efter Lars-Ivar Ringhorn.

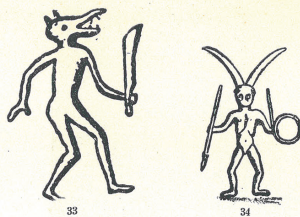
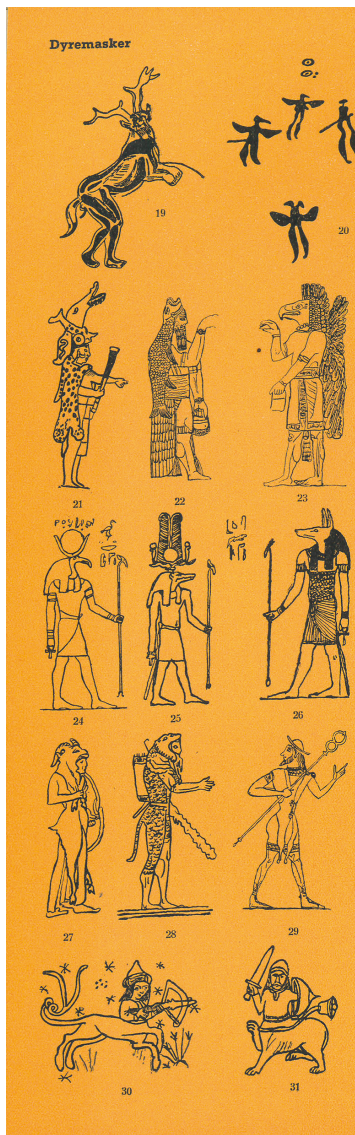
19. Komplikeret dyremaske (Hjort og rovdyr). Trois Freres-hulen, Sydfrankrig. Fæltskistisk tid, guldalder.
20. Mennesker med fuglemasker. Br. af helleristning, Jølluslen, Sverige. Efter Althin.
21. Komplikeret dyremaske. Mexico.
22. Fiske og fuglemaske. Babylon. (Sml. 114, 115, 116, 325, 326, 338, 350, 351, 352, 354, 357, 358, 359).
- 24-25-26. Ægyptiske dyremasker: Thot, Anubis.
- 27-28-29. Græsk-romerske dyremasker: Geden, Jannosia, løven Herakles og Heracles.
- 30-31. Kentaurer. Dansk middelalder. Budolfi kirke, Ålborg og Landet kirke, Tasinge.
32. Spækhuggerhval, der samtidig er et menneske i en båd. Baidia, Nordvestindianisk maleri (Sml. 22). Efter W. Dreyer: Naturfolkene liv. 1899.
- 33-34. Mennesker med dyremasker. Guldhorn 1. og 2.
35. Br. af helleristning med horn. (Sml. 7, 9, 54, 402). Jærsted. Efter Althin.
36. Tibetansk Lama med fuglemaske til dans. (Sml. 33, 401).
- 37-38-39. Zodiaktegnene. Løven, Skytten og Tyren. Efter Lucidarius.
40. Skytten eller Sagittarius og dragen (Slutbukken), Tympanon, Kenocot, Oxfordshire.
41. Menneskefulg på trebenet kentaur. Karnevalsfugl? Kalkmaleri i Saltum kirke. (Sml. 125, 325, 351).
42. Græsk mont. Efter P. E. Müller. Guldhornene 1896.
43. Middelalderlige flamske kvækkurur. Animatismens oplysning.
44. Moderne animatisme i humoristisk form. Tegnserie.
- 45-46. Kentaurer fra guldhorn 1. og 2. (Sml. 30, 37, 40, 41, 42, 78, 166, 170, 172, 215, 252).
47. »Himmelen» fra urnebumba i Næroymanuskriptet. Eft. Nils Lid: Joleband (filosof) og vegetationsguddom 1928.
48. Tyrens himmeltegn identificeret med guldkalven fra Sinai bjerg. Efter Robert Eisler.
49. Middelalderligt Bloksbjergsbillede. I. maj Valborgnat eller Sct. Hans (24. juni) eller midsommer (14. juli). »Fædrenes tegn» gentages på himlen. Sct. Hansbillet, fastelavnstønden med hornblæsere (Heimdal). Dyremasker,

- elkhorser og t. v. tre musikere. Nederst i midten en uhevsk potte. v. Åbent et et prospegandablad med majstefter.
50. Moderne St. Hansbillet. Bellahøj.
51. Norsk rune- eller primstav. Sommer og vintersten. Forvirret sammenblanding af arbejdetegn og katolske heltegentegn. Skåret af Dreng Björnson 1707. Efter »Historien om en primstav». A/S Norsk Aluminium Co.
- 52-53. Udenit af svenske runestave. Nord. museum, Stockholm.
54. Julebuk og juleged. Hærjedalen. Efter M. P. N. Nilsson. (Sml. 141, 245).
55. Løkkehjul. Himmeltegnene drejes omkring jorden af en jonfru. På jorden Sct. Vitus domkirken, Hradec, Prag. Tegnet af Wenceslas af Budejovitz, 1490. Efter R. Eisler.
56. Ældre og yngre række i Zodiak. T. v. står og høstegen, t. h. midsommer og midvintertegn. Efter Lucidarius.
57. Vægten i skorpionens klør fra fig. 2. 1718. Agrell.
- 58-59. Moderniserede Zodiakten fra almanak.
60. Solhjul-symbol med himmeltegn og jonfru på skal eller kugle. (Sml. 55, 62, 66, 132, 391, 399, 407, 416).
61. Kronometer eller vækkekur (Urmanus).
62. Løkkehjul. Fransk Tarokkort. Bemærk bådene (sml. 65, 117, 120, 158, 165, 345, 360, 378, 389, 398, 409, 412), de to slange-lis (sml. 86, 92, 151, 174, 384, 404, 412), dobbeltfigurerne alle og omgaa, og mærkestaven med fuglevinger som maskering (sml. 91, 110, 155, 167, 189, 182, 285, 286, 311), og menneskes med horn i panden, fiskehale og tærfod og øverst kvindeskindens. Efter Almgren.
63. Timochares-planisfæren. Fra Codex Vaticanus Græcus 1087. Efter R. Eisler. (Sml. 1, 2, 5, 51, 420, 421, 422).
64. Jødisk-kristen mytologisk systematik på basis af zodiakens 12-tal system. Israels 12 stammer. (Josefs 12 brodre og de 12 små profeter kunne indføjes), de 12 apostle opbyret efter årets 12 måneder. I midten de 4 årstider og verdensordenen anvendt som symbol for Anus, Menses, Apostol og Christus. Et østkøbt evigtgæltssymbol: Lucas,

Abb. 20. Vergleichendes Abbildungsverzeichnis aus Asger Jorn: *Guldhorn og lykkehjul*, Kopenhagen 1957. © Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

Höhlenzeichnung aus Südfrankreich, einer Felszeichnung aus dem schwedischen Bohuslän, einer Tiermaske aus Mexiko, babylonischen Fisch- und Vogelmasken, ägyptischen Tiermasken, griechisch-römischen Motiven, einer dänisch mittelalterlichen Kirchenmalerei und einer komplexen nordwestindianischen Abbildung gesetzt, die – laut Jorns Abbildungsverzeichnis – als Wal oder als Mensch in einem Boot gedeutet werden kann (Abb. 21). Eine ähnlich wilde Konstellation bietet die Tafel „Masker og karikaturer“ (Masken und Karikaturen), bei der Jörn zwei als Zentauren gedeutete Tiermensch-Abbildungen von den Goldhörnern nutzt, um ihnen eine Felszeichnung aus Järrestad, die Fotografie eines tibetanischen Lamas mit Vogelmaske, drei Tierkreiszeichen nach dem *Lucidarius*, die Umzeichnung eines Tympanon-Frieses aus dem britischen Kencot, eine Kalkmalerei aus dem nordjüti-schen Saltum, eine griechische Münze, mittelalterliche flämische Karikaturen und einen modernen Comic gegenüberzustellen (Abb. 22).

Grundlage der Ähnlichkeitslogik, mit der das aus sehr unterschiedlichen kulturellen Kontexten stammende, globale Bildmaterial präsentiert wird, stellt bei Jörn eine mediale Praxis dar. Dabei werden nicht nur die jeweiligen Kontexte der Bilder weggeschnitten. Auch Formatunterschiede und materielle Differenzen zwischen Stein-, Holz- und Metallsulpturen, Münzen, unterschiedlichen Keramiken, Felszeichnungen, diversen Drucken und Fotografien werden schlicht durch mehrfache manuelle Umzeichnungen und andere Übertragungstechniken (wie in der Zeit üblich arbeitet Jörn häufig mit Übertragungen auf Transparentpapier) sowie durch die abschließende fotomechanische Übersetzung in die Klischees des Buchdrucks ausgelöscht.



overensstemmelse med billedmagiens kultiske organisation eller systematisering. Man tør altså gå ud fra, at alle oprindelige skriftsprog først og fremmest er kulttegn. Da disse som vi senere skal se, er symboler for årstiderne, viser dette årsagen til, at alle alfabeter tager deres udgangspunkt i kalenderen. Sådant blev det ældste runealfabet indført i nordet i form af den romerske kalender med de 24 månefacer Ny og Næ og 7 dages ugen og de dertil knyttede mytesystemer. Men også bronzealderens helleristninger må opfattes som et ældre kultisk skriftsystem.

Ethvert organiseret samarbejde nødvendiggør symbolik. Vælger en flok mennesker en høvding, et kongresmedlem eller en minister til at repræsentere sig, da har denne mand pludselig fået tildelt en symbolsk funktion og magt, der gør ham til vælgerens symbol og tildeler ham deres samlede kraft, så han bliver noget andet og meget mere end det, han er som enkeltindivid. For kunstnerisk at markere sociale enheder eller gruppedannelser har menneskene til alle tider benyttet sig af tegn, symboler, emblemer eller attributter. I almindelighed tages emblemet fra det erhverv, som gruppen driver, ud fra den naturlige betragtning, at det, der danner deres livsgrundlag, også giver den bedste karakteristisk af deres væsen. Der kan altså kunstnerisk set ikke siges at være nogen principiel forskel på et moderne apotheker-, tobaks- eller frisørskilt, fagforerings- eller laugesymbol, og jægerstammernes klansymboler eller totems, som man i almindelighed kalder dem. De danner en fortsat emblematradition.



Abb. 21. Tafel „Dyremasker“ (Tiermasken) aus Asger Jorn: *Guldhorn og lykkehjul*, Kopenhagen 1957. © Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

Masker og karikaturer



Identifikation, animatisme, allegori og masker.

Når digteren i vore dage synger om sin elskede: »De andre er roser og liljer, men du, du er min tulipan« og når konen efter brylluppet kalder ham en torsk, en kamel, et asen og et svin, og han på sin side kalder hende en mær, en so, en gås o. s. v., så har vi her kort skitseret poesiens elementære virkemiddel *den allegoriske tale*, baseret på associativ symbolik eller universel identifikation, udsprunget af erfaringen om fælles egenskaber hos forskellige fænomener. Dette danner den psykiske baggrund for totemismens idé om identifikation eller et dybere sammenhæng mellem mennesket og dets totem, hvad enten dette er et dyr, en plante eller en anden naturkraft.

I moderne tegnefilms og billedserier morer man sig ofte over at se dyr, der optræder fuldstændig menneskeligt på samme måde som i ældre tiders dyrefabler. Mennesket er som bekendt selv et højt udviklet dyr, det højeste efter vor mening, og i fosterstadierne gennemgår vi alle de elementære trin i dyrenes udvikling, så et vist reelt slægtskab kan nok siges at være til stede.

Naturfolkene forestiller sig endog en *menneskelig* natur indeholdt i alle *naturens* objekter og kræfter. Denne såkaldte *animatisme*, der direkte slutter fra det kendte til det ukendte, frembyder i forbindelse med totemismen de største vanskeligheder for til bunds at trænge ind i deres billedverden. Man må faktisk altid forudsætte, at litterære eller billedmæssige fremstillinger af dyr, træer, kornneg, sten, sol, måne o. s. v. samtidig kan være menneskefremstillinger, ja endog at de forskellige naturobjekter indbyrdes kan have identisk betydning. Slangen, dragen eller fisken kan være billedet på en flod eller en tordensky

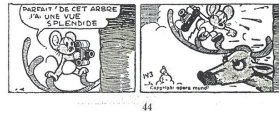


Abb. 22. Tafel „Masker og karikaturer“ („Masken und Karikaturen“) aus Asger Jorn: *Guldhorn og lykkehjul*, København 1957. © Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

Unter den Vorbildern, auf die sich Jorn mit diesem Verfahren berufen konnte, ist sicherlich André Malraux hervorzuheben. In dem 1947 unter dem Titel *Le Musée imaginaire* publizierten ersten Band seiner *Psychologie de l'art* entwirft der französische Autor eine regelrechte Theorie über eine neue Form von Kunstgeschichte, die durch umfassende fotografische Bildvergleiche ermöglicht werde:

Überdies bringt die Schwarzweiß-Photographie eine gewisse ‚Verwandtschaft‘ ihrer voneinander sonst noch so weit entfernten Darstellungsobjekte zustande. Mittelalterliche Werke, die unter sich so verschieden sind wie Wandteppich, Glasfenster, Miniatur, Tafelbild und Statue, schließen sich zu einer Familie zusammen, reproduziert man sie auf derselben Seite. Sie verlieren ihre Farbe, ihre Materie (die Skulptur auch einiges von ihrem Volumen), ihr Format. Damit verlieren sie alles Spezifische zugunsten einer Stilgemeinschaft.¹⁰⁹

Die kunsthistorische Forschung hat sich in den letzten Jahrzehnten eingehend mit Malraux' Projekt auseinandergesetzt, um auf die medienhistorischen Grundlagen der eigenen Fachgeschichte aufmerksam zu machen.¹¹⁰ Gerade das realisierte Projekt des imaginären Museums, das Malraux in Form von drei Fotobildbänden als *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* (1952–1954) publiziert, zeige, inwiefern die Praxis des Bildvergleichs an technisch-mediale Voraussetzungen geknüpft sei, die unter anderem dazu beitragen, dass die Originale

109 Malraux 1957 [1947], S. 19f.

110 Einen Überblick zur umfassenden Forschung zur Medialität der Kunstwissenschaft liefert Hensel 2011, S. 34–49. Spezifisch zu Malraux' Konzept eines imaginären Museums vgl. Geimer 2009; Schöning 2012; Didi-Huberman 2012; Didi-Huberman 2013a; Didi-Huberman 2013b; Thürlemann 2013; Grasskamp 2014; Didi-Huberman 2015.

durch die fotografische Übersetzung grundlegend transformiert werden:

The photographic reproduction thus appears as a tool that does not reproduce existing qualities of the original, but reverses them and reveals something new. It engenders „useful ideas“ that the original piece of art itself would not have offered.¹¹¹

In seinen entsprechenden Ausführungen über Malraux bezieht sich Peter Geimer auf die prominente Studie „Drawing Things Together“ von Bruno Latour, macht aber gleichzeitig darauf aufmerksam, dass wesentliche medientheoretische Einsichten von Latour letztlich schon 1947 von Malraux vorweggenommen werden.¹¹² Tatsächlich legt Malraux mit großer Klarheit dar, dass die rahmende Funktion des Museums, die zu einer völlig neuen Wahrnehmung der innerhalb der Institution wahrgenommenen Objekte beitrage, auch von Kunstbüchern übernommen werden könne, welche das Prinzip der Doppelseite nutzen, um unterschiedliche Konstellationen von Bildern und ganze Bildserien zu präsentieren.¹¹³ Somit beschränken sich Malraux' theoretische Ausführungen keineswegs auf die epistemologischen Effekte von Fotografien. Sie gelten auch dem Buch selbst, das als Apparatur einer spezifischen Wissensproduktion gewürdigt wird. Tatsächlich wurde in

111 Geimer 2009, S. 78.

112 Geimer 2009, S. 81. Geimer verweist konkret auf das folgende Zitat von Latour, das sich auch gut verwenden ließe, um Jorns mediale Praxis zu beschreiben: „In the debates around perception, what is always forgotten is this simple drift from watching confusing three-dimensional objects, to inspecting two-dimensional images which have been *made less confusing*“ (Latour 1990, S. 39).

113 Auch Felix Thürlemann interpretiert den Text als überraschend aktuelle medientheoretische Überlegung, vgl. Thürlemann 2013, S. 117–128.

jüngeren Arbeiten nachgewiesen, wie eingehend sich Malraux mit dem Seitenlayout und der Seitenabfolge seiner imaginären Museen und insbesondere mit der Inszenierung der darin präsentierten fotografischen Reproduktionen – das heißt mit der Positionierung, Beschneidung und Rahmung der Bilder und der rhythmisch-filmischen Inszenierung der Bildfolgen – beschäftigt hat.¹¹⁴

Nun arbeitet Jorn im Rahmen von *Guldhorn og lykkehjul* noch mit verhältnismäßig wenigen Fotografien.¹¹⁵ Wie oben erwähnt, handelt es sich beim Gros der im Rahmen des Buches präsentierten Abbildungen um Ausschnitte aus Grafiken und Umzeichnungen. Das ändert aber nichts an der Tatsache, dass auch er mit einer medialen Strategie operiert, die Differenzen zwischen den aus unterschiedlichen Kontexten stammenden Abbildungen auslöscht und Unterschiede zwischen Farben, Bildgattungen, Materialien und Formaten zum Verschwinden bringt. Ja, man könnte sagen, dass Jorn bei der Eliminierung der genannten Differenzen noch radikaler vorgeht als Malraux, da er zum größten Teil noch abstraktere Transformationen der Originale präsentiert (viele der Umzeichnungen dürften auf Grundlage von Fotografien hergestellt worden sein). Der höhere Abstraktionsgrad der Abbildun-

114 Zur Bedeutung von Grafik und Buchgestaltung im Kontext von Malraux' imaginärem Museum vgl. Zerner 1998; Merzeau 2006; Didi-Huberman 2013a. Das letztgenannte Buch enthält Abbildungen von Maquetten, welche die unterschiedlichen Seitenentwürfe zeigen, mit denen Malraux bei der Herstellung seines imaginären Museums experimentiert. In einem spannenden Artikel weist Georges Didi-Huberman die filmische Technik nach, die Malraux' Anordnung der Bilder zugrunde liegt, vgl. Didi-Huberman 2015.

115 Später wird Jorn im Rahmen seines *Institutes für Vergleichenden Vandalismus* dagegen gleich mehrere Foto-Bild-Alben realisieren, die nicht nur in der Verwendung der Fotografien, sondern auch in der Art und Weise, wie die Fotografien gestaltet und präsentiert werden, stärker an Malraux erinnern. Vgl. dazu Henriksen 2003; Hvid Kromann 2020.

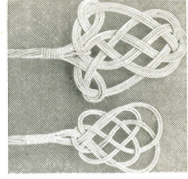
gen unterstreicht auch, dass Jorn sich im Gegensatz zu Malraux nicht für „Stilgemeinschaft[en]“,¹¹⁶ sondern für Ähnlichkeiten in der Symbolik, das heißt der Zeichenlogiken und Zeichendynamiken interessiert, die im Rahmen des Textes diskutiert werden. In diesem Zusammenhang ist auch interessant, dass er die wenigen Fotografien seiner Bild-Collagen nutzt, um auch Riten und andere performative Praktiken der Volks- und Populärkultur in die Bildkonstellationen einzubinden.

Man hat verschiedentlich darauf aufmerksam gemacht, dass Jorns Verfahren eine gewisse Ähnlichkeit mit der überbordenden Illustrationspraxis von Rudolf Broby-Johansen aufweist, dessen Studie *Hverdagskunst – Verdenskunst. En oversigt over Europas stiludvikling* (1943; ‚Alltagskunst – Weltkunst. Eine Übersicht über Europas Stilentwicklung‘) Jorn 1943 rezensiert.¹¹⁷ Gerade diese Studie zeichnet sich durch die Verwendung entsprechender Randleisten aus, in die Broby-Johansen neben Fotografien von Skulpturen, Gebrauchsgegenständen und architektonischen Elementen auch schematische Abbildungen von Symbolen und unterschiedlichen Ornamenten einfügt (Abb. 23). Trotz einer grundlegenden Ähnlichkeit im Seitenlayout fallen allerdings eher Differenzen ins Auge. Während Broby-Johansen letztlich eine doch recht konventionelle Stilgeschichte präsentiert, leben Jorns Bilderleisten wie diejenigen von Malraux von dem überraschenden Effekt der globalen und ahistorischen Querbezüge.¹¹⁸ Allenfalls die augenzwinkernde Art und Weise, mit der Broby-Johansen prosaische Gegenstände des

116 Malraux 1957 [1947], S. 20.

117 Broby-Johansen 1943 und Jorn 1943. Grundlegend zum Verhältnis zwischen Broby-Johansen und Jorn (mit besonderem Blick auf Fragen der Buchgestaltung) vgl. Kromann 2019.

118 Selbstverständlich ließe sich in diesem Zusammenhang auch auf andere Vorbilder für diese Art einer vergleichenden globalen Perspektive verweisen, wobei insbesondere der Almanach *Der Blaue Reiter* (1912) eine Schlüsselrolle spielt.



Et par
almindelige
læppebålene
med
de
sædvanlige
mønstre
og
ankender

Og læppebålene. Da korsfærmene brugte Arabernes
tæpper til Europa, tog de tæpperne
hjem med. Den almindelige spanske læppe-
båne, hussædvanen bruges, viser hvor sejlt tingene
bevæger deres form tværs gennem rum og tid. Det er
den smukkeste arabisk, linjeformen, hvis ud-
gangsform er de mesopotamiske flutede snore-deko-
rationer, og som under indflydelse af de bysantinske
tæpper kom til at løse tilbage i sig selv.

Tæppebånerens såkaldte spindte linje udfyldes i en kort formel
af den arabiske kunstens sædvanlige
selvstykkende flersidetige linje, som
sammen med de andre rige rødt, blå og guld, danner
sammen som dette rige rødt, blå og guld.

Araberne drev Bysantinernes abstraktion på spidsen. Det var
ikke tilfældigt, at de gik så vidt at forestrukke bogstaver, tal og
geomorfriske linjer fremfor plantemønstrene. (Det er et rigtig tysk
mar de faromniale drøketaleformer som eneste dekoration har tel-
fonumnerens tal.) Vi skryder ikke blot Araberne vore talformer, men
hale wort talsystem. De har fundet på nullet, den gemblære abtrak-
tion en menneskebyerne har foretaget. Tæppebånerens arabisk tegner
det hite: Kralen og elgønnen, tøvheden og den mesteniske klan-
gen.



Tæppe med
geomorfriske
elementer

Her er en man-
lig, som er gik
denne koldt lan-
de mullahmand-
ske verdensrebe-
re, har i den faast
et haandgrifligt
udtryk. Uoverdret
og saa meget mere
slærende.

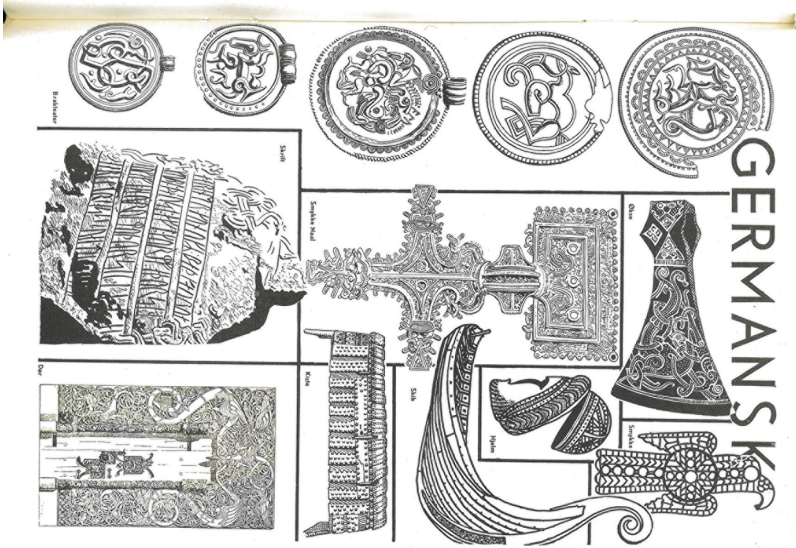


Abb. 23. Tafel „Germansk“ (Germanisch) aus Rudolf Broby-Johansen: Hverdagskunst - Verdenskunst. Kopenhagen 1948.

modernen Alltagslebens – wie etwa Teppichklopfer – in seine Randleiste einbindet, die historische Stilentwicklungen illustrieren sollen, dürfte Jorn inspiriert haben.

Wie in dem weiter oben wiedergegebenen Zitat erwähnt, beabsichtigt Malraux seine überraschenden Bildkonstellationen vor allem zu nutzen, um eine Verwandtschaft und Familienähnlichkeit zwischen den aus unterschiedlichen Kontexten stammenden Fotografien herbeizuführen. In Anlehnung an Malraux' Formulierungen skizziert Georges Didi-Huberman die Besonderheit von dessen Projekt:

Le Musée imaginaire wäre also die Geburtsstunde eines neuen Typus von Bildband beziehungsweise Bilder-Album: eines Albums der Kunst-„Familie“ im „weiteren“ Sinne. Einer Familie in den Dimensionen der Welt selbst, einer riesigen Familie geprägt von unzähligen *Differenzen*, die miteinander konfrontiert werden, aber nicht verschwimmen: Sie werden nie auf das Formlose oder das Chaos reduziert, da sie aufgrund ihrer *Einheit*, ihres gemeinsamen „Familienmerkmals“ versammelt sind – der *Kunst* selbst, wie Malraux sie versteht, der sich ihr zunächst forschend annähert, dann aber mit Autorität spricht, jener literarischen Autorität, die den unnachahmlichen Stil der illustrierten Prosa des *Musée imaginaire* ausmacht.¹¹⁹

In mehreren Artikeln nutzt Didi-Huberman die Vorstellung einer Familienähnlichkeit weiterhin, um eine fundamentale Differenz zwischen den Prinzipien des „Albums“ und denjenigen des „Atlas“ zu beschreiben, die er immer wieder über zentrale Unterschiede zwischen Malraux' *Le Musée imaginaire* und Aby Warburgs *Bilderatlas Mne-*

119 Didi-Huberman 2013b, S. 60. Zur Familienmetapher vgl. auch Schöning 2012.

mosyne zu fassen versucht.¹²⁰ Das Bilderalbum beruhe auf dem Prinzip der Ähnlichkeit und ziele somit auf eine ästhetische Versöhnung zwischen Kunstwerken aus verschiedenen globalen Regionen ab. Mit diesem Konzept bleibe Malraux einem traditionellen Kunstverständnis verhaftet. Ja, sein imaginäres Museum ziele letztlich auf eine konsequente Sakralisierung der Kunst ab, die Kunst als zeitlosen Wert dar- und stillzustellen versuche. Malraux selber komme die Funktion eines Autor-Direktors zu, der mit seinem Namen für die Qualität der durch das luxuriöse Bildwerk konstituierten Totalität einstehe. Dagegen fungiere Warburgs Bilderatlas als Werkzeug oder Arbeitstisch, auf dem Disparates zusammengestellt werde, um neue und überraschende Sichtweisen zu eröffnen (Abb. 24):¹²¹

Als visuelle Form des Wissens oder wissende Form des Sehens bringt der Atlas all diese Rahmen der Erkennbarkeit durcheinander. Er führt eine fundamentale Unreinheit – oder auch eine Überfülle, eine bemerkenswerte Fruchtbarkeit – ein, die zu bannen diese Modelle ursprünglich erdacht worden waren. Entgegen jedweder epistemischen Reinheit führt der Atlas ins Wissen die sinnliche Dimension, das Diverse, den lückenhaften Charakter jeden Bildes ein. Entgegen jedweder ästhetischen Reinheit führt er das Mannigfaltige, das Diverse, die Hybridität aller Montage ein. [...]

120 Vgl. vor allem Didi-Huberman 2013b.

121 Ausführlich zum Begriff des Disparaten und der daran angelehnten Vision einer unruhigen ‚Fröhlichen Wissenschaft‘ vgl. Didi-Huberman 2016. Vgl. dazu auch Benjamin Buchlohs Ausführungen zu Warburgs Atlas und dessen spannungsreiche Beziehung zu avantgardistischen Traditionen der Collage. Der Bezug zu Buchloh drängt sich im Kontext von Jorns *Guldhorn og lykkehjul* auf, da er mit dem Begriff des ‚Anomischen‘ die gesellschafts-politischen Implikationen der Bildkombinationen zu beschreiben versucht, vgl. Buchloh 2002, insb. S. 399–415.



Abb. 24. Aby Warburg – Bilderatlas Mnemosyne, 1929 (last version) Tafel 77. Rekonstruktion Roberto Ohrt und Axel Heil, 2020. Foto: Tobias Wootton © The Warburg Institute, London / fluid.

Der Atlas sprengt also, von Anfang an, den Rahmen. Er zerschlägt die selbstproklamierten Gewissheiten der Wissenschaft, die sich ihrer Wahrheit sicher ist, wie die der Kunst, die sich ihrer Kriterien sicher ist.¹²²

Das Bildmaterial werde im Atlas auf radikale Weise profanisiert. Dies komme auch in einem Interesse für die Spannungsverhältnisse zum Ausdruck, welche durch die Konstellation der in unterschiedlichen historischen Kontexten verorteten Bildbespiele hervorgerufen werden und mit deren Hilfe Warburg keine Kontinuitäten, sondern zeitliche Paradoxien wie das ‚Nachleben‘ offenzulegen versuche.¹²³ Schließlich fasst Didi-Huberman seine Beobachtungen folgendermaßen zusammen:

Heute brauchen wir mehr denn je *Atlasse* und nicht nur einfache *Alben*. Bilder-*Alben* entwickeln eine große *Utopie* der Kunst, die von der historischen Welt getrennt ist, Bilder-*Atlasse* hingegen schaffen *Heterotopien*, indem sie sowohl mittels Spaltungen operieren als auch mittels Montagen von Bereichen, die üblicherweise voneinander getrennt werden (der Bereich der Kunst und der – mehr ‚dokumentarische‘ und triviale – Bereich der politischen Geschichte zum Beispiel).¹²⁴

Auf den ersten Blick scheinen die Bildfelder in Jorns *Guldhorn og lykkehjul* eher der Logik des Albums zu folgen, indem sie die Differenzen zwischen dem präsentierten Bildmaterial auslöschen. Die Konstellationen

122 Didi-Huberman 2016, S. 13.

123 Ausführlich zu den komplexen zeittheoretischen Überlegungen, die der Konzeption von Warburgs *Mnemosyne-Atlas* zugrunde liegen, vgl. Didi-Huberman 2010a, insb. S. 499–559.

124 Didi-Huberman 2013b, S. 72. Kursivierungen folgen dem Original.

scheinen darauf angelegt zu sein, die universelle Gültigkeit von Symbolen und kultischen Riten nachzuweisen, welche mit einer von der Abfolge der Jahreszeiten geprägten Agrarkultur verbunden sind. Meist beruhen die Zusammenstellungen der Bildfelder auf entsprechenden motivischen Analogien. Bei genauerem Hinsehen lassen sich jedoch eine Vielzahl von überraschenden Elementen finden, welche die Ähnlichkeitsrelationen zwischen den präsentierten Bildern unterlaufen. Ein typisches Beispiel für die entsprechenden Strategien bietet etwa ein prosaischer Wecker, den Jorn in die Tafel mit „Kalenderfiguren“ (Kalenderfigurer⁴) einfügt (Abb. 25).¹²⁵ Allein die Tatsache, dass Jorn – wie Warburg und im Gegensatz zu Malraux – so viele Bilder auf den einzelnen Seiten platziert, trägt zu dem Eindruck von Unruhe und Dynamik bei. Eine weitere Ähnlichkeit zu Warburgs Projekt besteht in dem Interesse für Riten und soziale Praktiken, so dass man auch Jorns Atlas als ein „materialistisches Projekt zur Konstruktion des sozialen Gedächtnisses“ bezeichnen könnte.¹²⁶

Bei all dem beschränkt sich die Ähnlichkeitslogik, welche die Bildfelder organisiert, nicht auf die jeweiligen Bildkonstellationen der einzelnen Bildseite. Vielmehr laden die farbig gestalteten Marginalien dazu ein, im Buch hin und her zu blättern und etwa nach Ähnlichkeiten und Differenzen zwischen den Bildfeldern zu suchen, die mit der gleichen Farbe hinterlegt sind. Wie kalkuliert Jorn trotz aller wilden Kombinatorik dabei vorgeht, lässt sich auch an den internen Referenzen im Bildverzeichnis belegen, mit deren Hilfe die einzelnen Bilder über die jeweiligen Bilderfelder hinaus im Buch vernetzt werden. Auch diese internen Verweise zwingen die Leser, sich zwischen den Seiten hin und her zu bewegen, was zu einer erneuten Unterbrechung der linearen Logik des Textes führt:

125 Jorn 1957, [nicht paginiert].

126 Buchloh 2002, S. 406.

det som regel en camoufleret helte-kult som især karakteriserer krigeres og røverbanders litterære virksomhed. Myten kan også omformes i drama: *tragédie* eller *komedie*. Denne kunstneriske udformning af stoffet synes mærkværdigt nok særligt at være yndet af handels- og købmændsfolk. Myten kan dog også mer eller mindre have bevaret sin oprindelige form, blot overført i *æventyrets* verden, hvor det kunstneriske formål er at virke underholdende ved så rig og spændende en fantasifuldelse som muligt med rigelige overraskelsesmomenter. Denne form hører særlig til hos almuen og en-somme folkeslag, hvor enhver tidkort er efterspurgt. Endelig kan den i form af *legende* knyttes sekundært til et religiøst system som i middelalderens kristendom.

Historisk kerne og kunstnerisk motiv.

Videnskaben arbejder i almindelighed med noget, de kalder en historisk kerne, en speciel *begivenhed*, der er oprindelsen til mytedannelserne. Det almindelige er dog, at *den kultiske tradition* udvælger sig en figur eller begivenhed, hvortil den så knytter sig. Som Tovesagnene intet har med den historiske Valdemar at gøre, men snarere med nogle forårskulter ved Gurre så eller andetsteds i verden, er også den historiske Jesus ganske underordnet det mytstof, som man har samlet omkring ham, og som man lige så godt kunne have samlet omkring en anden person. Ud fra en *videnskabelig* betragtning kan disse historiske kerner måske have interesse, men ud fra det *kunstneriske* synspunkt vi her anlægger, er det ganske ligegyldigt, hvad en bestemt person har sagt og gjort på et bestemt tidspunkt. De kunstneriske motiver, der har kulturel betydning, er de fællesmenneskelige, *fødsel, manddom, giftemål og død, døgn*et og årets gang, *arbejdets krav og de fester, der indleder og afslutter de forskellige livsafsnit*. Ostens opfindelse er kunstnerisk eller kulturelt set vigtige end slaget ved Svold. De kulturelle motiver vandrer i kunstnerisk behandling fra myter til *folkeviser, til æventyr og dramaer*

Kalenderfigurer

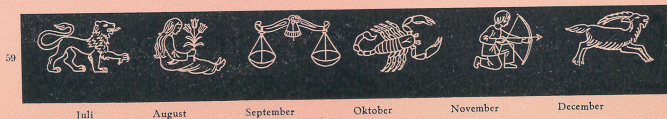


Abb. 25. Tafel „Kalenderfigurer“ („Kalenderfiguren“) aus Asger Jorn: *Guldhorn og lykkehjul*, Kopenhagen 1957. © Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

60. Solhjul-symbol med himmeltegn og jomfru på skål eller kugle. (Sml. 55, 62, 66, 132, 391, 399, 407, 416).

61. Kronometer eller vækkeur (Uranus).

62. Lykkehjulet. Fransk Tarok-kort. Bemærk båden (sml. 63, 117, 120, 158, 165, 345, 360, 378, 389, 398, 409, 412), de to slange-fisk (sml. 86, 92, 151, 174, 384, 404, 412), dobbeltfigurerne alfa og omega, hunden eller rovdiret og merkurstaven med fuglevinger som maskering (sml. 91, 110, 155, 167, 169, 182, 285, 286, 311), og mennesket med horn i panden, fiskehale og trefork og overst kvindesfinxen. Efter Almgren.

64. Timochares-planisfæren. Codex Vaticanus 1087. Efter R. Eisler (Sml. 1, 2, 5, 51, 420, 421, 422).¹²⁷

60. Sonnenrad-Symbol mit Himmelzeichen und Jungfrau auf Schale oder Kugel. (Sml. 55, 62, 66, 132, 391, 399, 407, 416).

61. Chronometer oder Wecker (Uranus).

62. Glücksrad. Französische Tarot-Karte. Bemerk das Boot (sml. 63, 117, 120, 158, 165, 345, 360, 378, 389, 398, 409, 412), die zwei Schlangen-Fische (sml. 86, 92, 151, 174, 384, 404, 412), die Doppelfiguren Alpha und Omega, den Hund oder das Raubtier und den Merkurstab mit den Vogelflügeln als Maskierung (sml. 91, 110, 155, 167, 169, 182, 285, 286, 311) und den Menschen mit Hörnern auf der Stirn, den Fischschwanz und den Dreizack und zuoberst die weibliche Sphinx. Nach Almgren.

64. Timochares-Planisphäre. Codex Vaticanus 1087. Nach R. Eisler (Sml. 1, 2, 5, 51, 420, 421, 422).

127 Jorn 1957, [nicht paginiert].

Die deutlichen Unterschiede zu Malraux' Projekt sind schon den Zeitgenossen aufgefallen. So leitet der Architekt Robert Dahlmann Olsen, der seit der gemeinsamen Arbeit an der Zeitschrift *Helhesten* engen Umgang mit Jorn pflegte, eine geplante Rezension zu *Guldhorn og lykkehjul* mit den folgenden Bemerkungen ein:

André Malraux har i „Le musée imaginaire“ udformet en kunstpsykologi, der til en vis grad løber parallelt med enkelte af Asger Jorns betragtninger, men Malraux savner dybde, fantasi og eksempelrigdom, og hans filosofi strandeder på æstetikens skær. Begge er dog tegn på et nyt tidehverv i kunsten. Asger Jorn påviser de veje ad hvilke en videnskabelig kunstvurdering må gå, og modsætningen mellem den materialistiske og den metafysiske kunstindstilling.¹²⁸

In „Le musée imaginaire“ hat André Malraux eine Kunstpsychologie ausgearbeitet, die bis zu einem gewissen Grad mit einigen der Betrachtungen von Asger Jorn parallellläuft, aber Malraux mangelt es an Tiefe, Phantasie und Beispielreichtum, und so strandet seine Philosophie an den Klippen der Ästhetik. Jorn weist auf, in welche Richtung eine wissenschaftliche Kunstbewertung gehen muss, und verdeutlicht den Gegensatz zwischen einer materialistischen und einer metaphysischen Kunstauffassung.

Tatsächlich scheint Jorn wie Warburg in erster Linie als Arbeiter zu fungieren, dessen Aufgabe darin besteht, das Bildmaterial durch fortlaufend neue Konstellationen in unterschiedliche Kontexte einzubetten und jeweils neu zu beleuchten. Dafür spricht nicht nur die Tatsache,

128 Zitiert nach einem Entwurf zu einer Rezension von *Guldhorn og lykkehjul* von Robert Dahlmann Olsen. Typoskript. Archiv des Museums Jorn, Silkeborg.

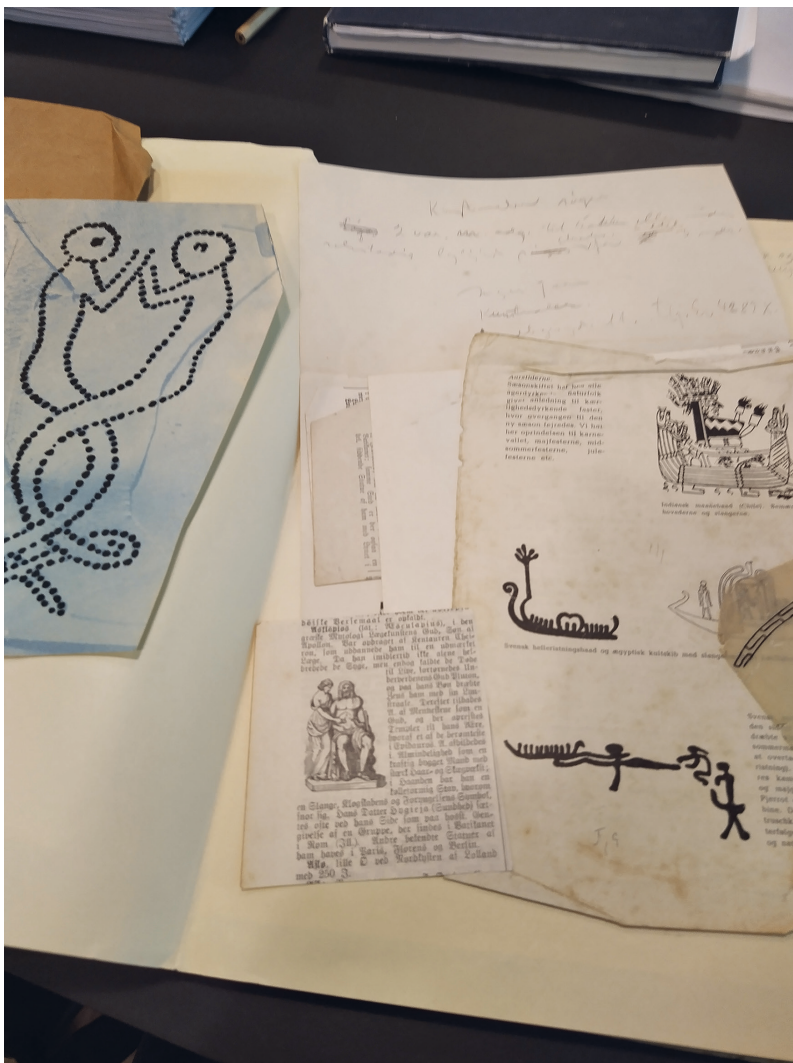


Abb. 26. Ausgeschnittene und kopierte Materialien zu *Guldhorn og lykkehjul*.
 Archiv Museum Jorn, Silkeborg. © Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris,
 Zurich.

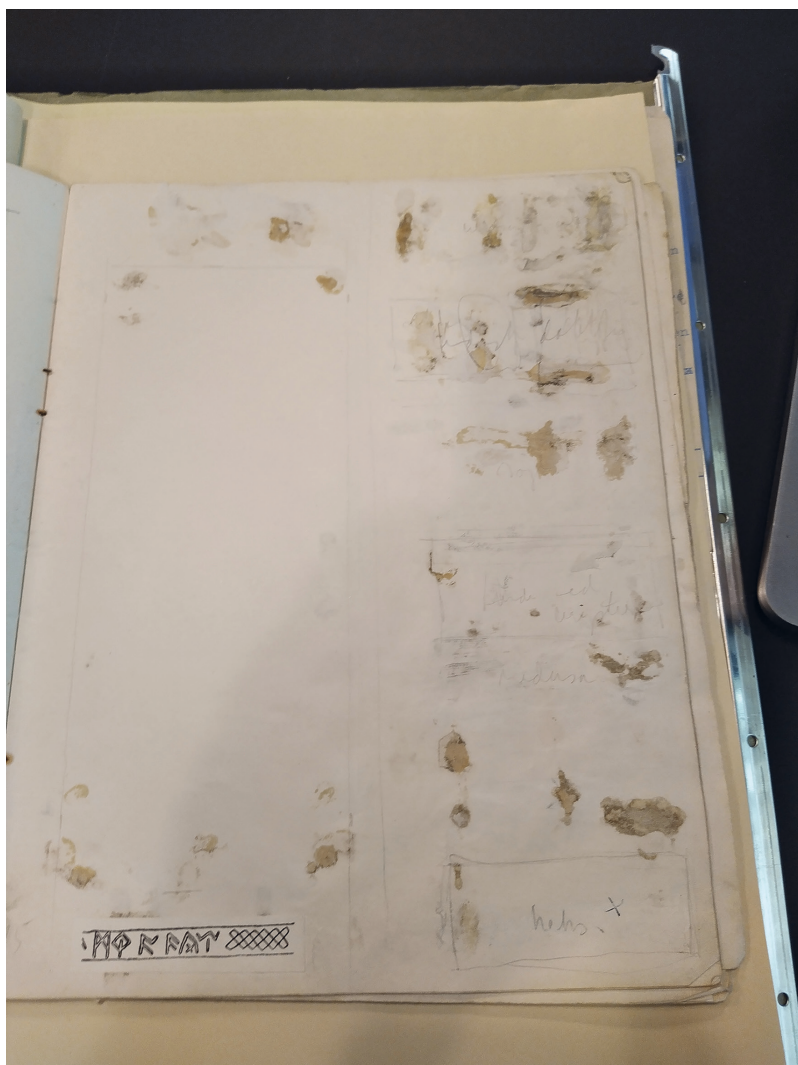


Abb. 27. Reste von geklebten Marginalien im Dummy zu *Guldhornernes billedverden*. Archiv Museum Jorn, Silkeborg. © Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

dass Jorn die Bilder tatsächlich aus den Dummies für *Guldhorn og lykkehjul* abzog, um sie in anderen Zusammenhängen zu recyceln (Abb. 26 und Abb. 27). Ich denke, auch die Verwendung der auffälligen Farben, mit denen er die Marginalien unterlegt, deutet ein Bewusstsein für die grundlegende Artifizialität der Bild-Konstellationen an.

Die entsprechende Anlehnung an buchkünstlerische Collage- und Montage-Verfahren der Avantgarden lässt sich meines Erachtens sogar konkretisieren. Die gewählten Farben der Marginalien erinnern deutlich an die Palette, auf die Le Corbusier in seinen Büchern zurückgriff. Es ist davon auszugehen, dass Jorn, der 1938 als Maler an der Gestaltung von Le Corbusiers *Pavillon des Temps Nouveaux* an der Pariser Weltausstellung mitwirkte, die umfassende Buchproduktion Le Corbusiers verfolgte und somit auch über dessen eigenwillige Konzepte imaginärer Museen informiert war.¹²⁹ Einen guten Beleg dafür liefern die Zeitungsartikel, die Jorn unmittelbar nach seiner Rückkehr in Dänemark publizierte und in denen er sich enthusiastisch über den Architekten äußert. Dabei geht er ausführlich auf Le Corbusiers Pavillon auf der Pariser Weltausstellung 1938 ein, den Jorn in seiner Beschreibung gezielt als ein dreidimensionales Buch inszeniert, in dem sich die Zuschauer zwischen Fotomontagen bewegen, die mit Malerei, Slogans und aufgehängten farbigen Skulpturen interagieren. Das entscheidende Argument des Artikels läuft darauf hinaus, dass es Le Corbusier erst durch dieses gleichberechtigte Zusammenspiel der Künste gelungen sei, einen lebendigen Raum zu gestalten, in dem die Architektur nicht nur funktionalistischen Überlegungen folge, sondern Emotionen und Reflexionen beim Besucher auslöse:

129 Ausführlich zum Verhältnis zwischen Jorn und Le Corbusier vgl. Baumeister, R. 2015.

Den nye tiders pavillon var ikke ‚dekoreret‘. Den var skabt af arkitektoniske værdier: volumen, flader, vertikale og horisontale elementer, stoffer, farver i store ensartede flader eller i kontrasterende felter som heraldiske udklip, eller ogsaa i mægtige malede scenerier, hvori linjen og farven aabner ubegrænsede perspektiver; [...].¹³⁰

Der Pavillon der neuen Zeiten war nicht ‚dekoriert‘. Er war durch architektonische Werte bestimmt: Volumen, Flächen, vertikale und horizontale Elemente, Stoffe, Farben in großen monotonen Flächen oder kontrastierenden Felder wie heraldischen Ausschnitten oder auch in mächtigen gemalten Szenerien, wo die Linien und die Farbe unbegrenzte Perspektiven eröffnen; [...].

Bei der Lektüre von Jorns Artikel fragt man sich allerdings unwillkürlich, ob er wirklich über den Pavillon oder über die Begleitschrift *Des canons, des munitions? Merci! Des logis ... S.V.P.* schreibt, die Le Corbusier anlässlich der Weltausstellung veröffentlichte.¹³¹ Auch hier verwendet der Architekt ein ausgeklügeltes grafisches Design, das von den von Jorn beschriebenen „architektonische[n] Werte[n]“ lebt und in dem Le Corbusier nicht nur mit dem gezielten Einsatz von Fotografien, sondern auch mit verschiedenen Schriftgrößen und -typen und sogar mit unterschiedlichen Papiersorten arbeitet, um den Eindruck einer lebendigen Räumlichkeit des Textes zu erzeugen.¹³² Weiterhing dürfte Jorn andere Publikationen Le Corbusiers wie etwa die Zeitschrift *L'Esprit Nouveau* (1920–1925), *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925) oder *La peinture moderne*

130 Jorn 1944b, S. 10.

131 Zum Wechselverhältnis zwischen der Gestaltung des Ausstellungsbäudes und des Katalogs, bei der nochmals die Bedeutung der eingesetzten Farbflächen deutlich wird, vgl. Smet 2019, S. 59–81.

132 Zu Le Corbusier als Buchgestalter vgl. Smet 2007a; Smet 2007b.

(1925) gekannt haben, die in der jüngeren Forschung als progressive Varianten eines imaginären Museums gewürdigt worden sind.¹³³

Ich halte die implizite Anlehnung an Le Corbusiers Buchprojekte für wichtig, da sie nochmals verdeutlicht, dass es Jorn bei seiner Auseinandersetzung mit den Goldhörnern keineswegs um eine rückwärts-gewandte Kunstfantasie ging, die sich in einer primitivistisch profilierten Zivilisationskritik erschöpft. Im Gegenteil versucht er den Rückbezug auf die prähistorischen Kunstprodukte zu nutzen, um Formen einer zukünftigen progressiven Kunstpraxis vorzuführen. Damit knüpft er an entsprechende Verfahren der klassischen Avantgarden an, die immer wieder auf archaische und exotische Imaginationsräume zurückgegriffen haben, um über alternative Ursprünge und Nullpunkte der Menschheit nachzudenken.¹³⁴ Im Kontext von *Guldhorn og lykkehjul* wäre vor allem an die ethnologischen, archäologischen und anthropologischen Studien zu denken, welche in den surrealistischen Zeitschriften *Documents* (1929–1931) und *Minotaure* (1933–1939) gezielt genutzt wurden, um anders über die Gegenwart zu reflektieren.¹³⁵ Bei Jorn gewinnt dieser ‚progressive Rückgriff‘ auf das Nationalsymbol der Goldhörner noch zusätzlich an Bedeutung, da ihm schon als Widerstandskämpfer daran gelegen war, der Vereinnahmung nordischer Traditionen durch die deutschen Besatzer entgegenzuwirken.

133 Vgl. Smet 2019. Besonders deutlich wird die Progressivität von Le Corbusiers Buchmuseen in der Art und Weise, wie Alltagsgegenstände und Kunstwerke auf der Buchseite konstellierte und somit in Spannungsverhältnisse zueinander gesetzt werden. Vgl. dazu (mit erhellendem Bezug auf die Konzeptkunst Duchamps) Moos 1984; Moos 1987; Colomina 1991.

134 Grundlegend zu entsprechend paradoxen Konzepten einer „neolithischen Kindheit“ (eine Begriffsschöpfung, mit der Carl Einstein das Bildverständnis von Hans Arp charakterisiert) vgl. Franke / Holert 2018.

135 Stellvertretend dazu vgl. Didi-Huberman 2010b.

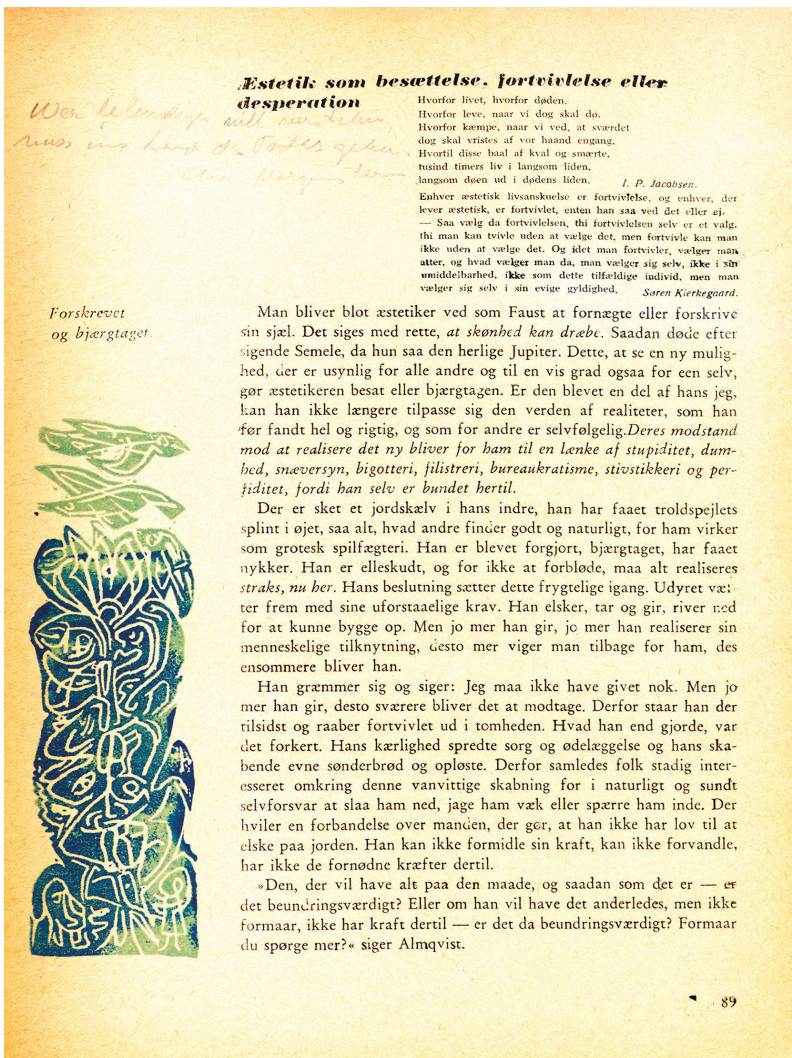
Interessanterweise nutzt Jorn die Text-Bild-Relationen in *Held og hasard* und *Pour la forme* auf völlig andere Weise. *Held og hasard* wurde auf der Korrekturpresse der Provinzbuchdruckerei Emil Stecher in Silkeborg gedruckt. Das Buch wurde in drei unterschiedlichen Serien (A 1–25 Büttenpapier, E 1–60 ungeglättetes Papier, B 1–44 geglättetes Papier) mit unterschiedlichen Covern produziert, die Jorn auf Grundlage von Linolschnitten erstellte.¹³⁶

Durch die handwerkliche Gestaltung des Druckbildes – nicht zuletzt aufgrund der verschiedenen Druckfarben und der deutlichen Spuren des Druckprozesses, den die auf einer simplen Presse gedruckten Bögen aufweisen – werden Assoziationen an den frühen Buchdruck wachgerufen, der sich bekanntlich noch stark an der Ausformung mittelalterlicher Kodizes orientierte. Diesen Eindruck verstärkt Jorn noch, indem er 79 kleine farbige Linolschnitte am Rand des Fließtextes platziert (Abb. 28). Diese Vignetten, in denen figürliche Elemente mit anthropomorphen und tierischen Zügen mit einem ornamentalen Rahmenwerk verknüpft werden, erinnern entfernt an Stilrichtungen der mittelalterlichen skandinavischen Kunst.¹³⁷

Selbstverständlich werden die Rezipientinnen und Rezipienten des Buches durch dessen spezifische materielle Gestaltung mit einer unmittelbaren sinnlichen Erfahrung konfrontiert, die sich vor allem an den farbigen Vignetten orientiert. In seinen späteren Schriften wird Jorn auf die Eigenständigkeit einer entsprechenden bildlichen Logik pochen, die gerade aufgrund ihrer mangelnden Begrifflichkeit eine

136 Anekdotische Erinnerungen zum improvisierten Druckprozess bieten Andersen, K. 1982, Stecher 1982.

137 Die vage stilistische Anknüpfung an norröne Traditionen prägt schon Jorns Arbeiten aus der CoBrA-Zeit. Sie wurde in den späten 1940er Jahren vor allem genutzt, um die Besonderheit der dänischen Nachkriegskunst im Feld der europäischen Avantgarden national zu profilieren. Vgl. dazu etwa den Programmartikel von Jorns Bruder Jørgen Nash; Nash 1947.



Æstetik som besættelse, fortvivelse eller desperation

Hvorfor livet, hvorfor døden.
 Hvorfor leve, naar vi dog skal dø.
 Hvorfor kæmpe, naar vi ved, at svaret
 dog skal vrides af vor haand engang.
 Hvorfor disse haal af kvæl og smerte,
 tusind timers liv i langsom liden,
 langsom døen ud i dødens liden.
 I. P. Jacobsen.
 Enhver æstetisk livsanskuelse er fortvivelse, og enhver, der
 lever æstetisk, er fortvivlet, enten han saa ved det eller ej.
 — Saa vælg da fortvivlelsen, thi fortvivlelsen selv er et valg,
 thi man kan tvivle uden at vælge det, men fortvivle kan man
 ikke uden at vælge det. Og følelser man fortvivler, vælger man
 atter, og hvad vælger man da, man vælger sig selv, ikke i sit
 umiddelbarhed, ikke som dette tilfældige individ, men man
 vælger sig selv i sin evige gyldighed. Søren Kierkegaard.

Forskrævet
 og bjærgtaget.

Man bliver blot æstetiker ved som Faust at fornægte eller forskrive sin sjæl. Det siges med rette, at *skønhed kan dræbe*. Saadan døde efter sigende Semele, da hun saa den herlige Jupiter. Dette, at se en ny mulighed, gør er usynlig for alle andre og til en vis grad ogsaa for en selv, gør æstetikerens besat eller bjærgtagen. Er den blevet en del af hans jeg, kan han ikke længere tilpasse sig den verden af realiteter, som han før fandt hel og rigtig, og som for andre er selvfølgelig. *Deres modstand mod at realisere det ny bliver for ham til en lænke af stupiditet, dumhed, snæversyn, bigotteri, jilistreri, bureaukratisme, støvstikkeri og perfiditet, fordi han selv er bundet hertil.*

Der er sket et jordskælv i hans indre, han har faaet troldspejlets splint i øjet, saa alt, hvad andre finder godt og naturligt, for ham virker som grotesk spilfægteri. Han er blevet forjort, bjærgtaget, har faaet nykker. Han er elleskudt, og for ikke at forbløde, maa alt realiseres *straks, nu her*. Hans beslutning sætter dette frygtelige igang. Udyret vætter frem med sine uforstaaelige krav. Han elsker, tar og gir, river ned for at kunne bygge op. Men jo mer han gir, jo mer han realiserer sin menneskelige tilknytning, desto mer viger man tilbage for ham, des ensommere bliver han.

Han græmmer sig og siger: Jeg maa ikke have givet nok. Men jo mer han gir, desto sværere bliver det at modtage. Derfor staar han der tilsidst og raaber fortvivlet ud i tomheden. Hvad han end gjorde, var det forkert. Hans kærlighed spredte sorg og odelæggelse og hans skabende evne sønderbrød og opløste. Derfor samledes folk stadig interesseret omkring denne vanvittige skabning for i naturligt og sundt selvforsvar at slaa ham ned, jage ham væk eller spærre ham inde. Der hviler en forbandelse over manden, der gør, at han ikke har lov til at elske paa jorden. Han kan ikke formidle sin kraft, kan ikke forvandle, har ikke de fornødne kræfter dertil.

»Den, der vil have alt paa den maade, og saadan som det er — er det beundringsværdigt? Eller om han vil have det anderledes, men ikke formaar, ikke har kraft dertil — er det da beundringsværdigt? Formaar du spørge mer?» siger Almqvist.

Abb. 28. Seite aus Asger Jorn: *Held og hasard. Dolk og guitar*, Silkeborg 1952 [mit handschriftlicher Ergänzung von Asger Jorn]. Privatsammlung.

© Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

eigene Form von Wissen verkörpere.¹³⁸ In diesem Sinne könnte man behaupten, dass Jorn seine diskursiven Schlussfolgerungen bewusst durch eine rein bildliche Argumentation der Vignetten komplettiert.

Meines Erachtens erfüllen die Linolschnitte in *Held og hasard* aber eine noch ganz andere Funktion. Diese hat in erster Linie mit der Eigen-
dynamik des Druckprozesses selbst zu tun. In einem inspirierenden
Abschnitt seiner Jorn-Monografie hat Knut Steene Johansen zeigen
können, dass Jorn die Linolschnitte im Verlauf der Buchproduktion
wieder und wieder modifiziert, wobei er auch mit überraschenden Ver-
fahren arbeitet, etwa indem er die Linolschnitte mit Abdrücken von
Holzbrettchen unterlegt.¹³⁹ Die Linolschnitte folgen mit anderen Wor-
ten der performativen Logik von Serien, in denen kontingente Ereig-
nisse, die während des Druckprozesses auftreten, für fortlaufende
Überarbeitungen und Modifikationen der Druckplatten genutzt wer-
den.¹⁴⁰ Auch die Cover der einzelnen Bände, bei denen Jorn auf zwei
unterschiedliche Linolschnitte und Kleisterschnitte (dänisch „Klister-
marmor“) zurückgriff, unterscheiden sich deutlich voneinander.¹⁴¹ Aus
diesem Grund handelt es sich bei den Büchern letztlich um Unikate.
Dabei legen die Linolschnitte eine Form von Singularität offen, die sich
paradoxerweise über das serielle Produktionsverfahren konstituiert.
Sicherlich lässt sich diese Verknüpfung von Serialität und Singularität
in Beziehung zu der theoretischen Argumentation des Buches setzen,
in dem sich Jorn – wie gezeigt – auf eine eingehende Reflexion über
Aspekte der Materialität und Ereignishaftigkeit künstlerischer Produk-
tionsverfahren einlässt. Letztlich nimmt die spezifische Art der Pro-
duktion des Buches aber Fragestellungen vorweg, mit denen Jorn sich

138 Vgl. Brøns 2016.

139 Stene-Johansen 2014, S. 45–72.

140 Die Grafiken erinnern deutlich an Edvard Munch serielle Drucktechni-
ken, vgl. dazu Presler 2016.

141 Andersen, K. 1982.

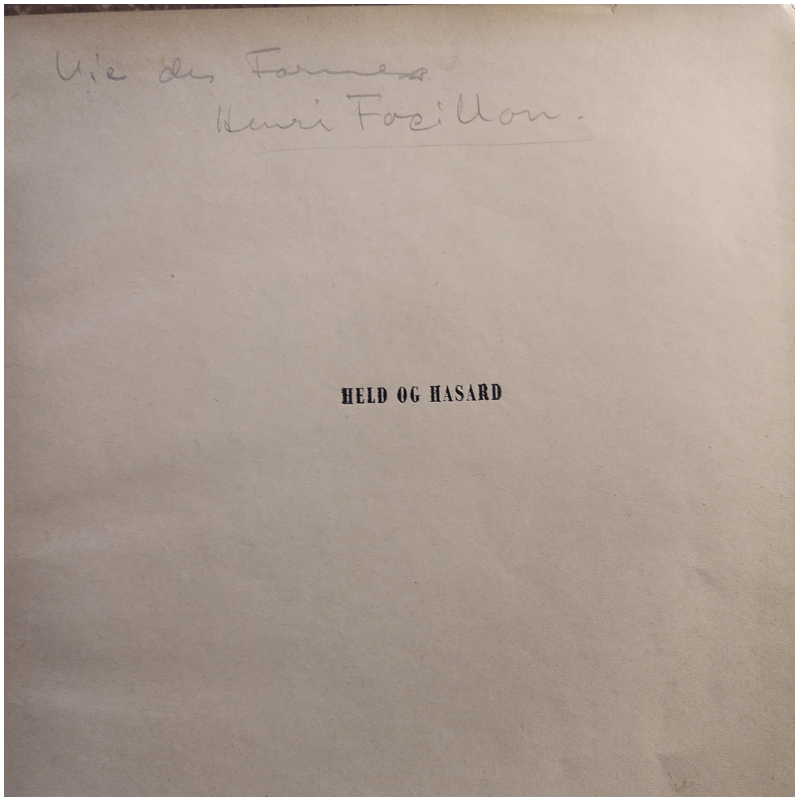


Abb. 29. Handschriftlicher Eintrag von Asger Jorn auf dem Titelblatt von *Held og hasard*. *Dolk og guitar*, Silkeborg 1952. Privatsammlung. © Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

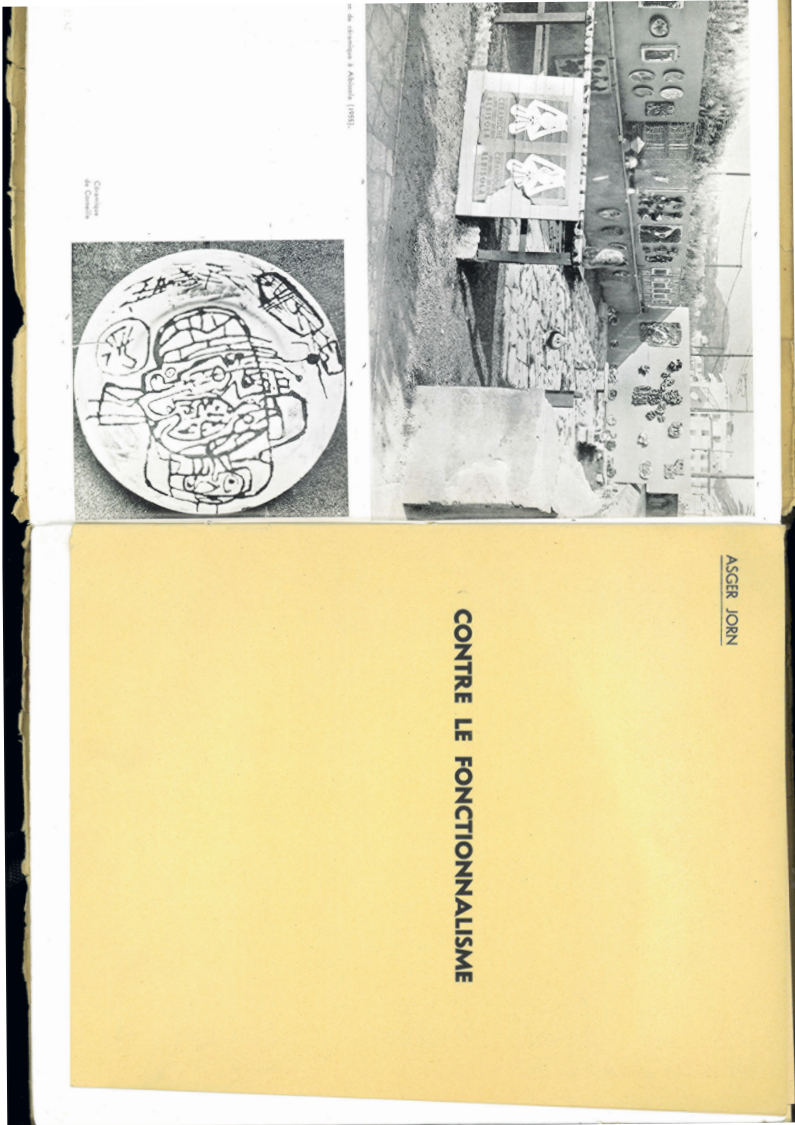
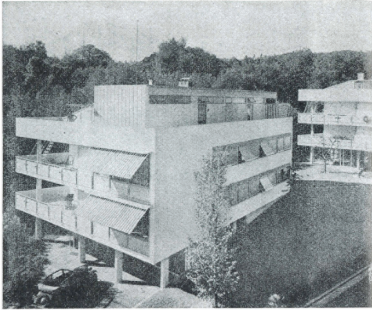


Abb. 30. Doppelseite aus Asger Jorn: *Pour la forme. Ébauche d'une méthodologie des arts*, Paris 1958. © Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

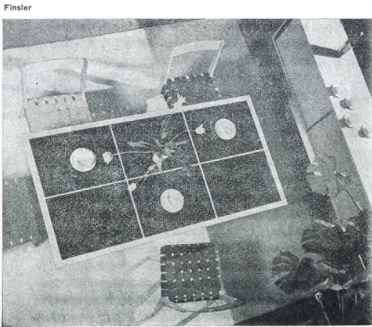
erst in *Pour la forme* auseinandersetzen wird. Dies lässt sich an Jorns eigenem, handschriftlich erweiterten Exemplar von *Held og hasard* belegen, in dem er gleich auf der ersten Seite einen Verweis auf „Vie des Formes. Henri Focillon“ einfügt – ein Theoretiker, mit dem er sich erst in *Pour la forme* eingehend auseinandersetzen wird (Abb. 29).

Pour la forme selbst dagegen weist Abbildungen auf, die im Vergleich zu *Guldhorn og lykkehjul* und *Held og hasard* herkömmlich wirken (Abb. 30). Tatsächlich scheint den Fotografien aus den Experimentalstätten des *Bauhaus imaginiste* in erster Linie eine illustrative Funktion zuzukommen. Entsprechend den Fotografien von Gebrauchsgegenständen, die Bill in seine Publikationen zur guten Form einfügt (Abb. 31), zeigen sie Keramiken und Malereien von Karel Appel, Enrico Baj, Corneille, Pinot Gallizio, Jorn, Roberto Matta und Pierre Wemaëre. Das gleiche gilt für die Zeichnungen von John Ruskin, prominenten Bauhaus-Künstlern (Wassily Kandinsky, Paul Klee), Vertretern der klassischen Avantgarden (Hans Arp, Max Ernst, Henri Michaux, Joan Miró) und zeitgenössischen Malern (Jean Dubuffet, Jackson Pollock und Wols), die den Text durchziehen. Auch die besondere Rolle, die Kinderzeichnungen in den Marginalien zukommt, erklärt sich aus dem Argumentationszusammenhang des Buches. Der experimentelle Charakter der Abbildungen hat vor allem mit Größenverhältnissen, Verkehrungen und einem asymmetrischen Seitenlayout zu tun, deren Bedeutung u.a. an einer Zeichnung von Pierre Alechinsky illustriert wird, die zunächst eine ganze Seite einnimmt, dann ein- und zweimal gespiegelt in eine Marginalie eingefügt wird, um schließlich mehrfach gespiegelt als Muster einer Seite zu fungieren (Abb. 32). Lediglich an einer Stelle greift Jorn auf das Prinzip der Collage zurück, indem er eine Abbildung aus der maschinellen Produktion nutzt, um die lebensweltliche Relevanz und das Reflexionsniveau einer Arbeit Roberto Mattas zu unterstreichen und die Notwendigkeit der

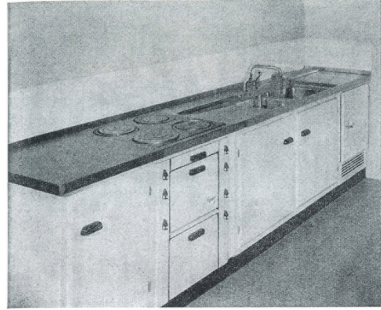


Finsler

Eines der wichtigsten Anliegen unserer Zeit ist die Wohnung, und darüber hinaus die Siedlung, die Stadt und die Beziehung des Menschen dazu. Neue Erkenntnisse, neue technische Möglichkeiten des Maschinenzeitalters haben die äußere und innere Form der Häuser verändert und auch ihre Stellung zur Umgebung, wie beispielsweise die Wohnbauten im Doldertal der Architekten Alfred Roth, Emil Roth und Marcel Breuer, die zueinander in neuartiger Weise gruppiert sind. Übersolche Probleme orientiert eine reiche Literatur, vor allem das Buch **«Die Neue Architektur»** (von Alfred Roth, im Verlag für Architektur, Erlenbach-Zürich) und **«Moderne Schweizer Architektur»** (Verlag Karl Werner, Basel).



Finsler



Wolgensinger

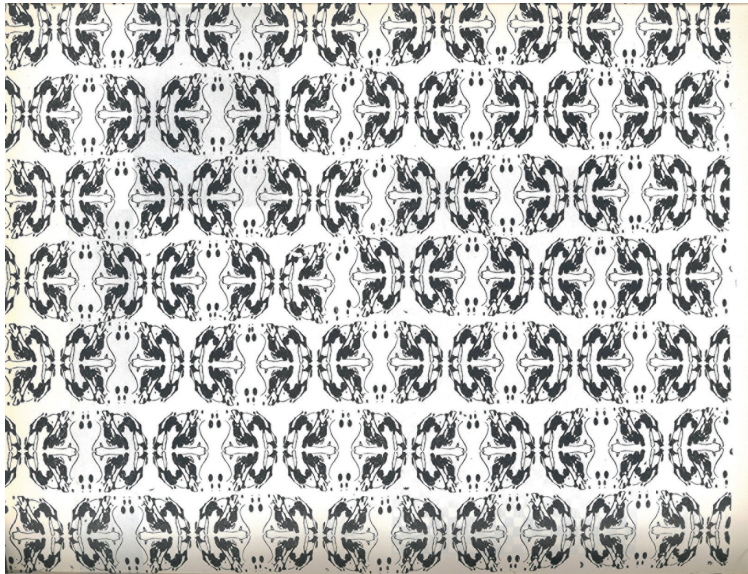
Ebenso augenfällig sind die Veränderungen in der Inneneinrichtung. **Neue Möbeltypen** von neuartiger, eleganter Leichtigkeit sind entstanden und werden vor allem durch **Wohnbedarf Zürich** und **S. Jehle, Basel**, vertreten.

Neue Standard-Küchen, die von **Walter Franke, Aarburg**, entwickelt wurden, stellen für die Schweiz einen neuen Typus rationaler Platzausnützung und Zweckmäßigkeit dar und geben uns den Komfort der technischen Errungenschaften unserer Zeit. Das Gedeck der **Porzellanfabrik Langenthal** wurde von einer Arbeitsgruppe des SWB entworfen. Die Fabrik stellt es in verschiedenen Ausführungsarten seit Jahren her, wodurch Teile davon immer wieder ersetzt werden können.



Finsler

Abb. 31. Doppelseite aus Max Bills Ausstellungsbroschüre *Die gute Form* (1949).



Avec l'existence de ces deux méthodes opposées, la portée de l'expérience se trouve élargie, et le principe de la liberté qui peut être opposé à l'encadrement de la forme, se trouve enrichi. C'est ainsi que nous sommes arrivés depuis à trouver la ligne positive et définitive, qui est le principe de la liberté, dans le principe de la diversité. C'est ainsi que nous sommes arrivés à définir, par exemple, qui expriment la possibilité d'une diversité colorée entière, opposant que le gris, de son côté, est la possibilité d'une diversité de formes. Nous avons employé ici le mot "synthèse" dans un sens qui paraît tout à fait nouveau, au moins dans le langage habituel, qui est l'habitude des travaux depuis un certain temps.

La science moderne l'emploie, par exemple, dans l'usage de la physique, pour exprimer la possibilité de la différence existant dans les compositions moléculaires. C'est ainsi que nous sommes arrivés à définir, par exemple, les situations dialectiques : être donné la différence existant entre sa possibilité d'existence dynamique et l'existence réelle. Nous avons dit, les assés de nous abstraire au sens de la possibilité d'existence, et nous sommes arrivés à définir, par exemple, la possibilité d'existence, dans le détail son mécanisme profond.

Il est évident que nous nous en sommes servi, dans ce cas, pour exprimer la possibilité d'existence, plus grande dans l'expression de ses idées sur la matière, que dans l'expression de ses idées sur la liberté. Ce qui est important dans notre travail, c'est la liberté que nous donne le fait d'avoir compris que nous sommes arrivés à définir, par exemple, que deux différentes options de la même chose, de toutes les choses. N'importe quel gris se distingue, dans un monde, par exemple, par sa possibilité d'existence, en combinant, complémentaires, et n'importe quelle option dynamique s'harmonise par la différence entre ces deux options, par exemple, par la possibilité d'existence. L'objectivité et de la subjectivité se trouvent implicites dans notre objet et sujet, se trouve notre champ d'actions : ce qui est important, c'est que nous sommes arrivés à définir, par exemple, la possibilité d'existence, même sur une bande de papier, et nous sommes arrivés à définir, par exemple, la possibilité d'existence, même sur une bande de papier.

Nous n'avons trouvé aucun de nos problèmes, ni dans notre objet, ni dans notre sujet. Nous sommes arrivés à définir, par exemple, et pendant qu'il est encore temps, nous sommes arrivés à définir, par exemple, la possibilité d'existence, même sur une bande de papier, et nous sommes arrivés à définir, par exemple, la possibilité d'existence, même sur une bande de papier.

Nous n'avons trouvé aucun de nos problèmes, ni dans notre objet, ni dans notre sujet. Nous sommes arrivés à définir, par exemple, et pendant qu'il est encore temps, nous sommes arrivés à définir, par exemple, la possibilité d'existence, même sur une bande de papier, et nous sommes arrivés à définir, par exemple, la possibilité d'existence, même sur une bande de papier.

Nous n'avons trouvé aucun de nos problèmes, ni dans notre objet, ni dans notre sujet. Nous sommes arrivés à définir, par exemple, et pendant qu'il est encore temps, nous sommes arrivés à définir, par exemple, la possibilité d'existence, même sur une bande de papier, et nous sommes arrivés à définir, par exemple, la possibilité d'existence, même sur une bande de papier.

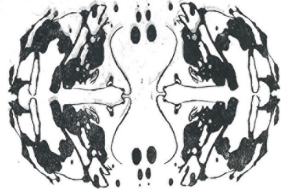
Nous n'avons trouvé aucun de nos problèmes, ni dans notre objet, ni dans notre sujet. Nous sommes arrivés à définir, par exemple, et pendant qu'il est encore temps, nous sommes arrivés à définir, par exemple, la possibilité d'existence, même sur une bande de papier, et nous sommes arrivés à définir, par exemple, la possibilité d'existence, même sur une bande de papier.

Nous n'avons trouvé aucun de nos problèmes, ni dans notre objet, ni dans notre sujet. Nous sommes arrivés à définir, par exemple, et pendant qu'il est encore temps, nous sommes arrivés à définir, par exemple, la possibilité d'existence, même sur une bande de papier, et nous sommes arrivés à définir, par exemple, la possibilité d'existence, même sur une bande de papier.

Nous n'avons trouvé aucun de nos problèmes, ni dans notre objet, ni dans notre sujet. Nous sommes arrivés à définir, par exemple, et pendant qu'il est encore temps, nous sommes arrivés à définir, par exemple, la possibilité d'existence, même sur une bande de papier, et nous sommes arrivés à définir, par exemple, la possibilité d'existence, même sur une bande de papier.



Développement progressif de deux ébauches pour un processus de synthèse.



MOUVEMENT ET FORME ■ 90

Abb. 32. Doppelseite mit transformierter Graphik von Pierre Alechinsky aus Asger Jorn: *Pour la forme. Ébauche d'une méthodologie des arts*, Paris 1958. © Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

experimentellen Produktionsstätten des *Bauhaus imaginiste* zu belegen.¹⁴² Auf ein ebenfalls in den Band eingebundenes wichtiges Blatt von Guy Debord werde ich weiter unten eingehen.

3.3. Schriftbildlichkeit

Neben dem bewussten Einsatz von Abbildungen spielt die schriftbildliche Gestaltung bei allen drei Publikationen eine entscheidende Rolle. Jorn lässt sich schon in den frühen 1940er Jahren auf eine eingehende Reflexion über die Visualität der Schrift und ihr künstlerisches Potential ein. Dies mag mit der Publikation des Künstlerbuches *Jadefløjten* (1940; ‚Die Jadeflöte‘) zu tun haben, in dem sich Jorn offensichtlich darum bemüht, die Grenzen zwischen Text und Bild zu überwinden. Die in einer infantilen Handschrift wiedergegebenen Gedichte, mit denen er eigene Übersetzungen einer französischen Fassung chinesischer Gedichte präsentiert, sind vollständig in die an Kinderzeichnungen orientierten Lithografien integriert. Insgesamt spielt Jorn mit *Jadefløjten* gleichermaßen auf die Tradition der chinesischen Kalligrafie wie auf Buchexperimente im deutschen Expressionismus an, bei denen die visuelle Gestaltung des Schriftbildes auch eine zentrale Rolle spielt.

Schon 1944 versucht Jorn sein Interesse an dieser Form von Schriftbildlichkeit in dem in der Avantgarde-Zeitschrift *Helhesten* (‚Das Höllenpferd‘) publizierten Artikel „De profetiske harper“ (‚Die prophetischen Harfen‘) theoretisch zu legitimieren (Abb. 33).¹⁴³ Die Überlegungen nehmen ihren Ausgang in einem Chiasmus, der mit einer durchaus überraschenden Pointe endet:

142 Ausführlich zu dieser Collage und den darin verarbeiteten Materialien vgl. Routhier 2023, S. 141–164.

143 Vgl. Jorn 1944a. Ausführlich dazu Müller-Wille 2013.



Et indisk sagn.

DE PROFETISKE HARPER

Af Asger Jørgensen.

Billedkunst og skrift er det samme. Et billede er skrevet, og skrift er billeder. Vi taler ejendommeligt nok ikke om grafologi i forbindelse med kunst. Denne videnskab har faaet sit store opsving i det mere samfundsnyttige spørgsmaal om afløsning af forbrydere og idioter. Men alligevel er der en haandskrift, en grafik i ethvert billede, som der er et billede i enhver haandskrift.

Det har vist sig, at haandskriftens betydning har været i stadig stigen, efterhaanden som den er blevet mer og mer unyttig og distanceret i det praktiske liv. Bogtrykkerkunstens opfindelse betød en

kolossal og blomstrende udvikling for haandskriften, og vi kan med glæde se frem til den tid, da man i skolerne i stedse stigende grad vil benytte sig af maskinskrivningen, hvad der vil resultere i en ny og langt friere kaligrafi med storlaaede muligheder for udnyttelsen af haandskriften.

Kun det menneske, der føler en skrifts indhold, kan fornemme et billedes indhold, for et bogstav er ikke alene en del af et ord, en passage i en lydkombination, en node, hvorefter vi synger vore ord. Det kan ogsaa være noget andet: et billede.

Billedkunst og skrift er det samme. Et billede er skrevet, og skrift er billeder. Vi taler ejendommeligt nok ikke om grafologi i forbindelse med kunst.¹⁴⁴

Bildkunst und Schrift sind das gleiche. Ein Bild ist geschrieben, und Schrift ist Bilder. Wir sprechen merkwürdigerweise nicht von Grafologie im Zusammenhang mit der Kunst.

Von der fundamentalen Visualität der Schrift versucht Jorn auch eine basale Skripturalität des Bildes abzuleiten. Um diese etwas überraschende Konklusion zu erläutern, definiert er die Schrift als komplexes Medium, das auf unterschiedliche Weise visuell und auditiv wahrgenommen und sogar haptisch gefühlt werden könne:

Kun det menneske, der føler en skrifts indhold, kan fornemme et billedes indhold, for et bokstav er ikke alene en del af et ord, en passage i en lydcombination, en note, hvorefter vi synger vor ord, Det kan ogsaa være noget andet: et billede.¹⁴⁵

Nur der Mensch, der den Inhalt der Schrift fühlen kann, kann den Inhalt eines Bildes empfinden, denn der Buchstabe ist nicht nur Teil eines Wortes, eine Passage in einer Lautkombination, eine Note, nach der wir Wörter singen. Er kann auch etwas anderes sein: ein Bild.

Aus der medialen Vieldeutigkeit des Buchstabens leitet Jorn eine Vieldeutigkeit des Bildes ab, das als Schrift betrachtet auf ähnlich reichhaltige Weise interpretiert werden könne wie ein Buchstabe, den man als Bild wahrnimmt:

144 Jorn 1944a, S. 145.

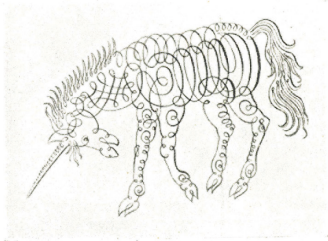
145 Jorn 1944a, S. 145.

Den dobbelthed, ja til tider flerdoppelthed i det billedmæssige indhold, denne flertydning, denne dobbeltbund i billedet, der fylder os med anelser og mærkeligt uhaandgribelige visioner over for billedet: en kornmark eller en hieroglyf, er det maleriske instruments klangfylde.¹⁴⁶

Die Doppeltheit, ja manchmal mehrfache Doppeltheit im bildmäßigen Inhalt, diese Vieldeutigkeit, dieser doppelte Boden im Bild, die uns mit Ahnungen und merkwürdig schwer zu greifenden Visionen gegenüber dem Bild erfüllt: ein Kornfeld oder eine Hieroglyphe, ist die Klangfülle des malerischen Instruments.

Die kompliziert verdoppelten Substantive wie „flerdoppelthed“ (‚Multiplizität‘, ‚mehrfache Doppeltheit‘) oder „dobbeltbund“ (‚doppelter Boden‘), die Jorn verwendet, um die Wirkung eines unter dem Signum der Schrift betrachteten Bildes zu beschreiben, gewinnen angesichts der zahlreichen Illustrationen, welche die Argumentation begleiten, an Deutlichkeit. Der Artikel ist nämlich durchgängig mit Vexierbildern und anderen Kippfiguren wie Zahlentieren illustriert (Abb. 34). Offensichtlich ist Jorn daran gelegen, das Bild mit Rückgriff auf die Schrift als ein dynamisches Phänomen zu begreifen, das sich durch ein fortlaufendes Changieren auszeichnet. Genau um ein solches Changieren kreisen auch die ‚peinture-mots‘ (‚Wort-Zeichnungen‘), die Jorn 1951 gemeinsam mit dem belgischen Künstler Christian Dotremont herstellt und 1961 unter dem Titel *La chevelure des choses* als Buch publiziert.

146 Jorn 1944a, S. 147.



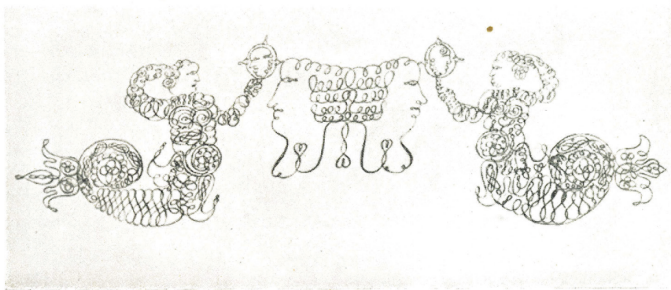
vokser ud over logikkens grænser vil saadanne fænomener sandsynligvis ogsaa komme til at indtage en central stilling, ligesom musikens fysisk-matematiske system til den tid vil blive undersøgt.

Overgangen fra en kaligrafisk til en grafologisk indstilling til skrift er under alle omstændigheder et værdifuldt skridt. Det er ingen tilfældighed, at man ogsaa paa dette omraade lader en æstetisk skønvirkeindstilling vige til fordel for de forsøg, der gøres paa at naa til en forstaaelse af, hvad det er, der kan ligge bag det hele. For det drejer sig ikke om at faa stil over haandskriften, men om at

den bliver udtryksfuld, som kineserne har forstaaet, for ikke blot memesket, men ogsaa miljøet og tiden har sin specielle kaligrafi, som det drejer sig om at arbejde op til sin højeste fylde.

Den dobbelthed, ja til tider flerdobbelthed i det billedmæssige indhold, denne flertydning, denne dobbelthud i billedet, der fylder os med anelser og mærkeligt uhaandgribelige visioner over for billedet: en kornmark eller en hieroglyf, er det maleriske instruments klangfylde.

I symbolismen, dette nøgne sjælemaleri, ligger disse kvaliteter saa stærkt folte fremme i billedet. Hvor har de paa for-

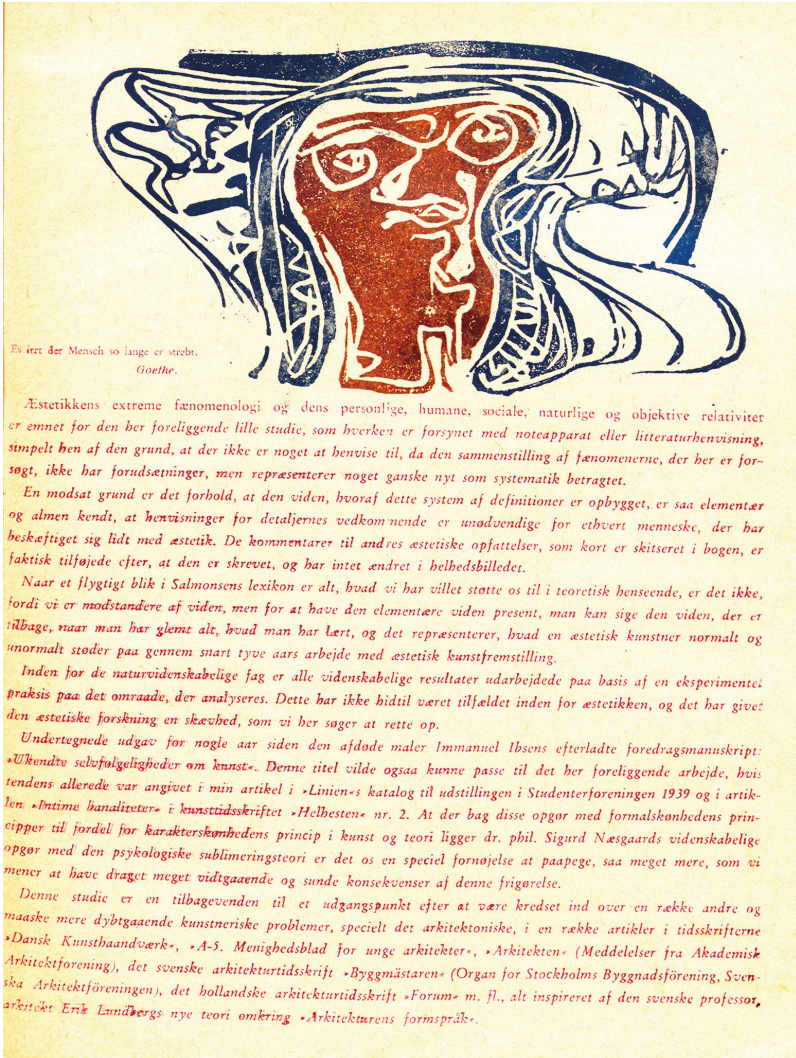


147

Abb. 34. Seite aus Asger Jorn: „De profetiske harper“, in: *Helhesten. Tidskrift for kunst* 2:5/6 (1944). © Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

Angesichts von Jorns ausgeprägten schrifttheoretischen Interessen kann es nicht überraschen, dass alle drei Monografien über eine sehr anspruchsvolle typografische Gestaltung verfügen. Dabei operiert Jorn vor allem mit einer Vielzahl von Paratexten, um seine Argumentation zu visualisieren. So enthält etwa das 96 Seiten umfassende Buch *Held og hasard* 41 Überschriften, 133 Motti und 147 Marginalien, die mit der Einrichtung entsprechend vieler Zwischenräume (in unterschiedlichen Absätzen) und zudem mit einem relativ breiten Rand einhergehen. Daneben greift er im Rahmen von *Held og hasard* auf verschiedene Schrifttypen, Schriftgrößen und Schriftfarben (rot, grün und schwarz) sowie auf viele weitere Gestaltungsmittel (u.a. Kursivsetzungen, Fettdruck und den Gebrauch von Versalien) zurück, um das Schriftbild zu gestalten (Abb. 14 und Abb. 17). Besonders auffällig sind ganze in kleiner roter Kursivschrift und ohne Rand gesetzte Kapitel, die den Text rhythmisieren (Abb. 35). Bei all dem wirken die Schriftbilder von *Held og hasard* und *Guldhorn og lykkehjul*, für die Jorn auf serifenlose Schriften und ein Seitenlayout mit Marginalien zurückgreift, allerdings im Vergleich zu anderen Buchproduktionen der Avantgarden traditionell. Dies ist sicherlich beabsichtigt, da Jorn den handwerklichen Charakter der beiden Bücher gezielt zu betonen versucht.

Etwas anders sieht es bei *Pour la forme* aus, das zum größten Teil in einer sehr kleinen serifenlosen Schrift gedruckt ist (Abb. 18 und Abb. 32). Schon mit der Aufmachung des Covers sowie des Titelblattes deutet Jorn an, dass der Gestaltung der Schrift in diesem Buch eine nochmals gesteigerte Rolle zukommt. Zunächst drängt sich die Vermutung auf, dass Jorn den extrem unruhigen, handschriftlich getropften Schriftzug „Pour la forme“ des Covers gezielt verwendet (Abb. 15), um ihn gegen die Formsprache des Titelblattes auszuspielen (Abb. 16), die mit der architektonischen Verwendung der serifenlosen Buchstaben an ein funktionalistisches Design erinnert. Jorn ist sich natürlich im Klaren darüber, dass Bill, der ein funktionalistisches Bauhaus-Verständnis



Es tret der Mensch so lange er strebt.
Goethe.

Æstetikens extreme fænomenologi og dens personlige, humane, sociale, naturlige og objektive relativiteter er emnet for den her foreliggende lille studie, som hverken er forsynet med noteapparat eller litteraturhenvi-
sning, simpelt hen af den grund, at der ikke er noget at henvise til, da den sammenstilling af fænomenerne, der her er for-
søgt, ikke har forudsætninger, men repræsenterer noget ganske nyt som systematik betragtet.

En modsat grund er det forhold, at den viden, hvoraf dette system af definitioner er opbygget, er saa elementær
og almen kendt, at henvisninger for detaljernes vedkommende er unødvendige for ethvert menneske, der har
beskæftiget sig lidt med æstetik. De kommentarer til andres æstetiske opfattelser, som kort er skitseret i bogen, er
faktisk tilføjede efter, at den er skrevet, og har intet ændret i helhedsbilledet.

Naar et flygtigt blik i Salmonsens lexikon er alt, hvad vi har villet støtte os til i teoretisk henseende, er det ikke,
fordi vi er modstandere af viden, men for at have den elementære viden present, man kan sige den viden, der er
tilbage, naar man har glemt alt, hvad man har lært, og det repræsenterer, hvad en æstetisk kunstner normalt og
normalt støder paa gennem snart tyve aars arbejde med æstetisk kunstfremstilling.

Normalt for de naturvidenskabelige fag er alle videnskabelige resultater udarbejdede paa basis af en eksperimentel
praksis paa det omraade, der analyseres. Dette har ikke hidtil været tilfældet inden for æstetikken, og det har givet
den æstetiske forskning en skevhed, som vi her søger at rette op.

Undertegnede udgav for nogle aar siden den afdøde maler Immanuel Ibsens efterladte foredragsmanuskript:
«Ukendte selbfolgeligheder om kunst». Denne titel vilde ogsaa kunne passe til det her foreliggende arbejde, hvis
tendens allerede var angivet i min artikel i «Linien»s katalog til udstillingen i Studenterforeningen 1939 og i artik-
len «Intime banaliteter» i kunsttidsskriftet «Helhesten» nr. 2. At der bag disse opgør med formaliskenhedens prin-
cipper til fordel for karakteriskenhedens princip i kunst og teori ligger dr. phil. Sigurd Næsgaards videnskabelige
opgør med den psykologiske sublimeringsteori er det os en speciel fornøjelse at paapege, saa meget mere, som vi
mener at have draget meget vidtgaaende og sunde konsekvenser af denne frigørelse.

Denne studie er en tilbagevenden til et udgangspunkt efter at være kredset ind over en række andre og
maa ske mere dybtgaaende kunstneriske problemer, specielt det arkitektoniske, i en række artikler i tidsskrifterne
«Dansk Kunsthaandværk», «A-5. Menighedsblad for unge arkitekter», «Arkitekten» (Meddelelser fra Akademisk
Arkitektforening), det svenske arkitekturtidsskrift «Byggmästaren» (Organ for Stockholms Byggnadsförening, Sven-
ska Arkitektföreningen), det hollandske arkitekturtidsskrift «Forum» m. fl., alt inspireret af den svenske professor,
arkitekt Erik Lundbergs nye teori omkring «Arkitektarens formspråk».

Abb. 35. Seite aus Asger Jorn: *Held og hasard. Dolk og guitar*, Silkeborg 1952.
© Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

vertritt, auch eine wichtige Rolle als Schriftgestalter einnahm (Abb. 31).¹⁴⁷ Insofern scheint der deutliche Gegensatz zwischen Cover und Titelblatt auf die zentrale Auseinandersetzung mit Bills einseitigem Form-Verständnis hinzudeuten. Dafür spricht auch, dass Jorn eine ganzseitige Abbildung aus einem Kalligrafie-Lehrbuch in den Text einfügt, das er schon als Quelle für Illustrationen seines schrifttheoretischen Artikels „De profetiske harper“ verwendete (Abb. 34). Die Handschrift wird somit als mehrdeutige, dynamische Schriftform inszeniert, die sich einer eindeutigen Funktionszuweisung und somit einer eindeutigen und einfachen Lesbarkeit entzieht.

Angesichts dieser impliziten Auseinandersetzung mit Bills typografischen Maximen mag die Tatsache überraschen, dass weite Teile des Buches selbst an die typografische Gestaltung klassischer Bauhaus-Publikationen erinnern. Damit scheint Jorn nochmals unterstreichen zu wollen, dass ihm keineswegs an einer schlichten Ablehnung der Bauhaus-Ästhetik gelegen war. Dies deutet er letztlich schon in dem Schriftzug des Covers selbst an, der nicht nur als expressiv-individuelle Geste eines normbrechenden Künstlers gelesen werden kann, sondern auch als versteckt-verspielte Anspielung auf Bills Vorbild Le Corbusier, der in dem 1955 publizierten Band *Le poème de l'angle droit* einen ähnlich expressiven Schriftzug für das Titelblatt verwendete (Abb. 36).¹⁴⁸

147 Vgl. Niggli 1999. Der Band enthält auch mehrere Quellentexte von Bill, unter anderem den aufschlussreichen Artikel „über typografie“, den Max Bill 1946 in der vierten Nummer der *Schweizer Graphischen Mitteilungen* veröffentlichte. Vgl. Bill 1999 [1946].

148 Den Hinweis auf das Titelblatt von Le Corbusier verdanke ich Steven Harris.

poème
de
l'angle
droit

Abb. 36. Titelblatt von Le Corbusier: *Le poème de l'angle droit*, Paris 1955.

3.4. Materialität und Prozessualität

In seinen ästhetischen Schriften kommt Jorn immer wieder auf die Bedeutung der Materialien und Stoffe zu sprechen, die in den künstlerischen Prozess involviert sind. In diesem Sinne kann es nicht überraschen, dass er auch über eine besondere Aufmerksamkeit für die (haptisch erfahrbare) Materialität der von ihm produzierten Bücher verfügt. Nicht umsonst wird etwa *Held og hasard* in drei Serien mit unterschiedlichen Papiersorten gedruckt. Noch wichtiger erscheint mir das Gespür für die Dreidimensionalität des Buches zu sein, das sich etwa in der Wahl der Formate oder der szenografischen Gestaltung der Seitenabfolge andeutet.¹⁴⁹ Wie genau sich Jorn mit der Buch-Apparatur mit ihren Spiegelverhältnissen zwischen Recto- und Verso-Seiten sowie den damit einhergehenden Umschlagpunkten des Blätterns auseinandersetzt, lässt sich gut an dem Skizzenbuch *Elaboration d'une Mythe muet* (1951–1953) illustrieren (Abb. 37 und Abb. 38), in dem er die „auf dünnem Papier durscheinende Skizze verso seitenverkehrt für eine neue Skizze benutzt“.¹⁵⁰ Die so entstandene Skizzen-Serie potenziert in ihren Spiegelverhältnissen nichts anderes als die grundlegende Architektur des Kodex. Auch die gedruckten Bücher leben häufig von einer variierenden Inszenierung der seriellen Seitengestaltung, indem Jorn die Marginalien asymmetrisch einmal innen, einmal außen anordnet, ein andermal ganz auf Ränder verzichtet und mit der Positionierung der Abbildungen experimentiert.

Besondere Bedeutung erhält der Umgang mit den in die Buchproduktion involvierten Materialien aber vor allem im Prozess der Buchherstellung, den Jorn wohl nicht von ungefähr akribisch dokumentiert (Abb. 39 bis Abb. 46). So liegen zu allen drei Büchern zahllose Kladden

149 Zur Dreidimensionalität des Buches vgl. Spoerhase 2016.

150 Presler 2006, S. 152–156, hier S. 152.

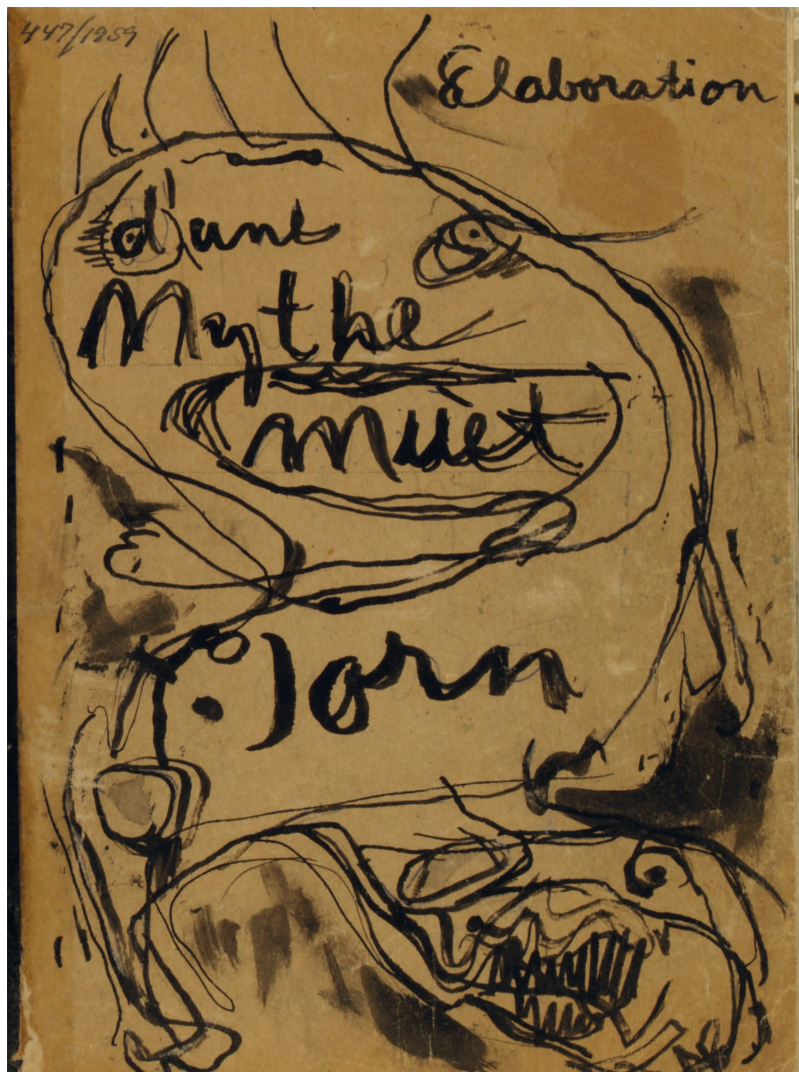


Abb. 37. Cover des Skizzenbuches aus Asger Jorn: *Elaboration d'une Mythe muet*. Archiv Museum Jorn, Silkeborg. © Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

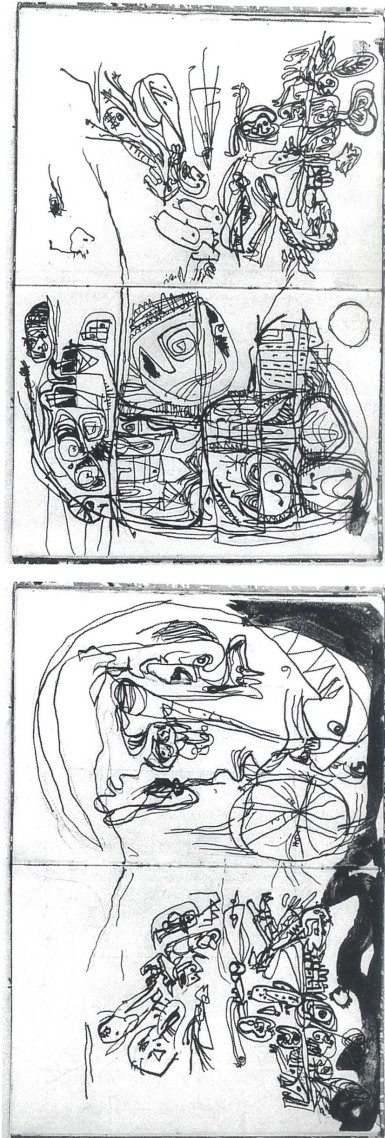


Abb. 38. Zwei Doppelseiten aus Asger Jorns Skizzenbuch *Elaboration d'une Mythe muet*. Archiv Museum Jorn, Silkeborg. © Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

und Manuskripte, viele Typoskripte, Druckfahnen, Dummies und Probedrucke im Archiv des Jorn-Museums in Silkeborg vor. Die meisten Dokumente weisen Spuren weiterer Bearbeitungsprozesse (Streichungen, Hinzufügungen, Anmerkungen mit Bleistift oder Kugelschreiber etc.) auf. Jorn benutzt eine Vielzahl von Schreibwerkzeugen (Bleistift, Füllfederhalter, Filzstift, Kugelschreiber, Schreibmaschine, Druckerpresse) und Schreibmaterialien (Kartonstücke, Umschläge, Papierzettel, Transparentpapier, Hefte, gebundene Notizhefte). Häufig arbeitet er materiell mit den Manuskripten, Typoskripten und Druckfahnen, indem er sie zerschneidet und neu zusammenklebt.

Bei all dem endet der Herstellungsprozess nicht beim gedruckten Buch. Dies liegt zunächst daran, dass Jorn neue Auflagen plant und somit in die schon gedruckten Exemplare mit verschiedenen Stiften schreibt, Zettel einlegt, Texte einklebt oder Anweisungen an die Druckerei einfügt. Vor allem aber werden Passagen aus den gedruckten Büchern in Artikeln oder anderen Büchern wiederverwendet, also in radikaler Form dekontextualisiert und in modifizierter Form in einen neuen Zusammenhang eingefügt und wieder abgedruckt. Die Bücher verbindet somit ein fortlaufender Produktionsprozess. Ja, Jorn scheint das Buch überhaupt nicht als Objekt, sondern sehr bewusst als dynamische Größe zu verstehen.¹⁵¹

Trotz der genannten Gemeinsamkeiten im Produktionsprozess unterscheidet sich die Genese der drei Bücher markant voneinander. Dies hat im Fall von *Guldhorn og lykkehjul* vor allem mit dem außerordentlich langen Produktionsprozess des Buches zu tun. Erste Ideen zu *Guldhorn og lykkehjul* wird Jorn schon im Rahmen einer Publikation zu *Olddansk kunst fra Sten og Bronze Alderen* (Altdänische Kunst aus der Stein- und Bronzezeit) entwickelt haben, die er zusammen mit Peter Vilhelm Glob verfassen und beim renommierte Gyldendal-Verlag her-

151 Zu diesem dynamischen Verständnis des Buches vgl. Gillespie / Lynch 2021.

ausgeben wollte.¹⁵² Im Archiv des Jorn-Museums ist lediglich ein Dummy dieses Buches vorhanden, der einige auf Karton aufgeklebte Typoskript-Passagen sowie zwei Cover-Entwürfe und eine Vielzahl von beigelegten Fotografien, Zeichnungen und Umzeichnungen enthält, von denen einige im Rahmen von *Guldhorn og lykkehjul* wiederverwendet werden.

Einen ersten Dummy zu *Guldhorn og lykkehjul* fertigt Jorn 1950 handschriftlich an. Das Dokument enthält nur noch ein Titelblatt mit dem ersten geplanten Titel *Guldhornernes billedverden* („Die Bilderwelt der Goldhörner“) und kurzen Verlagsangaben (Abb. 39). Von Interesse sind eher die Klebespuren, die zeigen, welchen Wert Jorn schon bei dieser allerersten Fassung auf die Positionierung der Bilder legte (Abb. 27). 1951 erhält er dann einen gedruckten Proband des Verlags, der dieses Mal den Titel *Guldhorn og billedtradition* aufweist (Abb. 4 und Abb. 5). Schon in dieser frühen Fassung arbeitet Jorn mit den farblich unterlegten Marginalien. Interessanterweise sind die Bildunterschriften hier noch unter den Bildern platziert, was zeigt, dass Jorn das Bildverzeichnis erst später konzipiert hat. Auch wenn das reichhaltige Manuskriptmaterial einen Eindruck von der umfassenden Arbeit verschafft, die Jorn der Erstellung des Textes widmete, drängt sich insgesamt der Eindruck auf, dass die Auseinandersetzung mit den Bildern (Auswahl, Beschneidung, Konstellation und Szenografie) einen mindestens ebenso großen Raum in der Planung des Buches einnahm.

Bei *Held og hasard* bedient sich Jorn eines geradezu als experimentell zu bezeichnenden Verfahrens, bei dem sich Schreib- und Druckprozess bei der Herstellung des Buches unmittelbar zu überschneiden scheinen. Dies zumindest lässt sich den anekdotischen Aufzeichnungen eines der beiden Drucker entnehmen, der davon berichtet, dass

152 Ausführlich zu diesem Projekt und der Zusammenarbeit mit Glob vgl. Henriksen 2018.

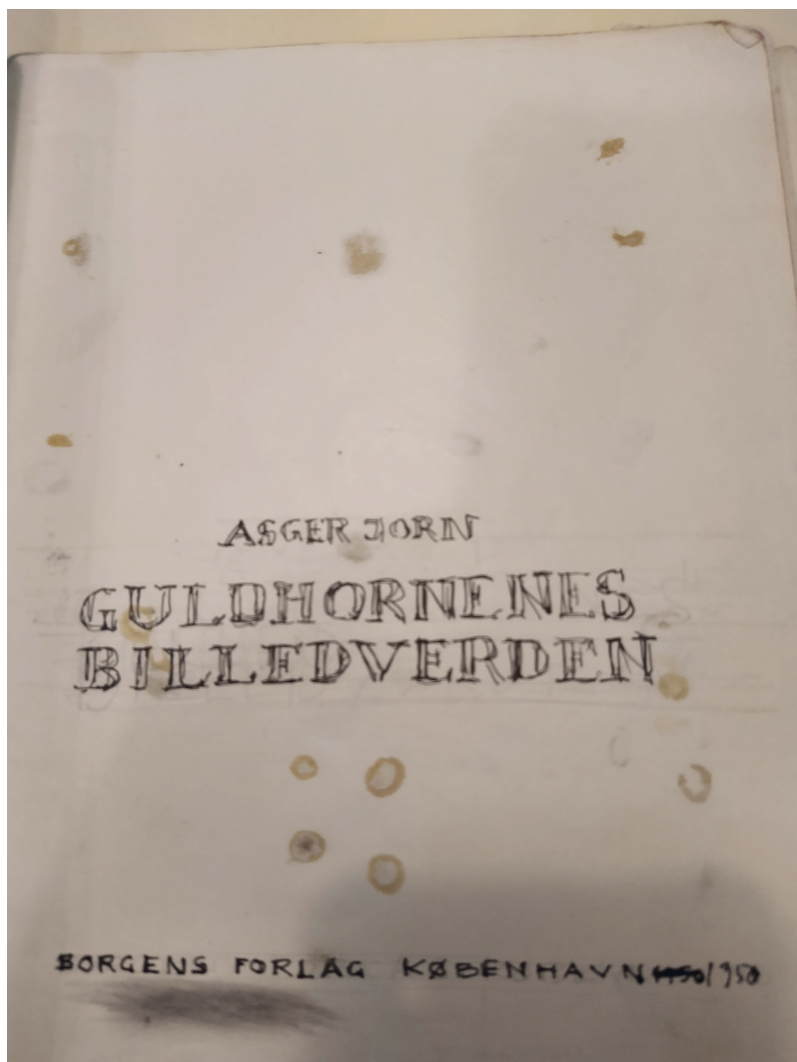


Abb. 39. Handschriftliches Cover zum Dummy zu Asger Jorn: *Guldhornenes billedverden*. Archiv Museum Jorn, Silkeborg. © Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

Jorn zum Teil parallel zum Druckprozess weiter an den Manuskripten arbeitete.¹⁵³ Das Material im Archiv bestätigt diese Schilderung. Während die ersten Typoskripte trotz der auffälligen handschriftlichen Überarbeitung noch einen durchgängigen Text präsentieren, der sich in weiten Teilen mit dem Fließtext der Ausgabe deckt (Abb. 40), löst sich die Korrelation zwischen Typoskripten und gedrucktem Buch zusehends auf. Auch der Zustand der Typoskripte selbst verändert sich markant. Der Text wird insgesamt fragmentarischer, zum Teil existieren nur noch Zettel, auf denen einzelne Textblöcke oder Zitate festgehalten sind (Abb. 41). Im Verlauf des Textes geht Jorn auch mehr und mehr dazu über, Textblöcke zu recyceln, die er dem Kontext von schon publizierten Aufsätzen entnimmt.

Ich halte den Bezug zur spezifischen Genese des Textes für wichtig. Zunächst verdeutlicht das Archivmaterial, dass Jorn die experimentellen Verfahren, die er für die fortlaufende Neugestaltung der Linolschnitte in Anschlag bringt, buchstäblich auf die Prozesse der Textherstellung anwendet, in denen er die Eigendynamik, die den Druckprozess auszeichnet, ebenfalls produktiv zu nutzen versucht. Die entsprechenden Wechselwirkungen zwischen Druck- und Schreibprozess lassen sich auch an der paratextuellen Gestaltung der Typoskripte belegen. Die ersten Typoskripte präsentieren einen reinen Fließtext, in den Jorn erst nachträglich Angaben zu den Überschriften und Marginalien einfügt (Abb. 40). In späteren Typoskripten dagegen wird das Schriftbild des Buches mit den Motti, Marginalien und Überschriften direkt in der Schreibmaschinenfassung wiedergegeben (Abb. 42).

153 Vgl. Stecher 1982, S. 121.

Da naturen er udtryk for det, der er, maa ogsaa mennesket og alt, hvad

Enhver celle i det menneskelige legeme er et objekt og samtidig et interes-

5

Denne misforstaaelse kan føres tilbage til klasse-
 delinens dualistiske opløsning af konsumtionens og produktionens indre
 dialektik i den livsrytmiske syntese, der udspaltes i en gruppe, der lever
 for at konsumere, og en anden gruppe, der lever for at producere. Resultatet
 bliver en sygelig udvikling af produktionsetik, og en lige saa sygelig
 estetisering af konsumtionsetikken, sygelig fordi nydelsen er primær i for-
 hold til vdelen og skaber denne som sin antithese, mens den modsatte opfat-
 telse af vdelen som these afbryder kausalsammenhængen og ^{offte} overflygten til
 noeret, der kun kan begrundes i sit eget væsen, apriorisk eller absolut som
 Kant kalder den. *At denne sygelighed ogsaa har sin store værdi er et
 ganske andet spørgsmål.*

Den humane etik faar først sin harmoniske definition i Hegells indi-
 vidualistisk-kommunistiske krav om et humanitetens rige i hvilket den en-
 kelte virker for det hele, ved at udvikle sig selv, og udvikler sig selv ved
 at virke for det hele (omend han ikke oplevede at erkende etikens relativitet
 og afmædighed af sit modsætningsforhold til det æstetiske). Hegells defi-
 nition af etik i sin æstetiske opfattelse vil være forvænet ind
 paa kunstorfattelsen og fik sit stærkeste udtryk i Schillers kunstteoretiske
 afhandlinger. Hegels kunstteori er en konsekvent udvikling af Schillers
 "Über die ästhetische Erziehung des Menschen" (1795-94) og "Über naive und sentimentalische
 Dichtung" (1795), hvori han fastsætter, at kunstens hemmelighed består i at den
 rene form faar brug med stoffet, hvorved dog ikke forstås, at stoffet ved
 denne skabende proces forvinder, men at det beherskes med en saa legende
 letthed ("Spiel", talent eller virtuositet), at det ikke pastrænger sig. Denne
 opfattelse, der vi ser i Aristoteles opfattelse af kunsten, ikke som en
 efterligning men som en udformning af tingene i deres ideelle form, som de
 burde eller kunne være, er et fremskridt ved at fremhæve det ideelles subjek-
 tive eller menneskelige udgangspunkt, men drager ikke den naturlige kunstteore-
 retiske konsekvens af at definitionen ogsaa naturligt omfatter men-
neskets praktiske kunst, håndværk eller teknik, håndværk, industri og kul-
turen, hvad der hænger sammen med den kantske rene sansfilosofi og begrænser
Schillers refleksioner til ordenes og billedernes indbilledningsverden. Det
samme maa siges at være tilfældet med mod hele den ny senere kunstteori
surrealisme og socialistisk realisme indbefattet, indtil de fra indfører sin
psykologiske kunstorfattelse.

Dialektikkens opfindelse.

Omens udviklingen fra Kant og Schiller og til vore dage hverken har løst
 æstetikens, kunstens eller billedopfattelsens grundproblem paa fornyede
 maade giver baade den kunstneriske og tekniske udvikling, saavel som den
 videnskabelige forsknings umaadelige resultater et kongskab til naturen og
 mennesket som paa den ene side sprænger denne filosofi i stykker, og paa den
 anden side afgiver materiale til en fornyet syntetisk mulighed.

Udgangspunktet for denne fornyelse maa søges i Hegels opdagelse af sam-
 menhængets dialektik, af det kausale modsætningsammenhængs bevægelse fra

Abb. 40. Typoskript zu Asger Jorn: *Held og hasard. Dolk og guitar*. Archiv Museum Jorn, Silkeborg. © Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

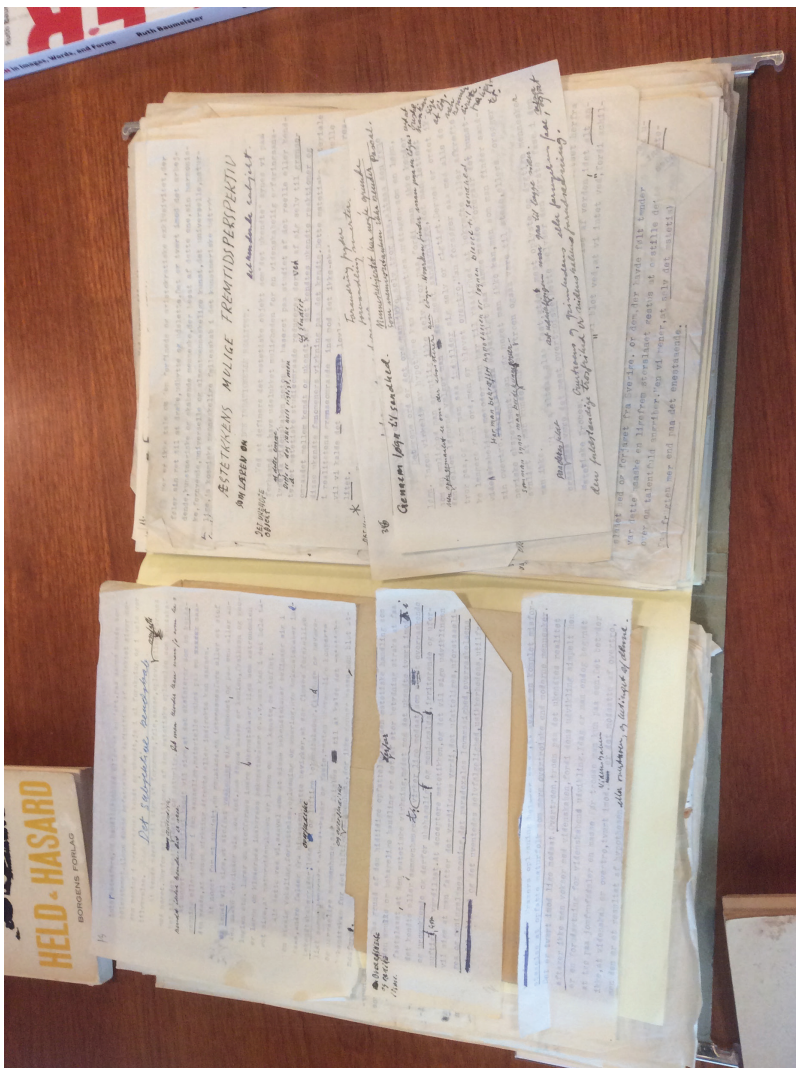
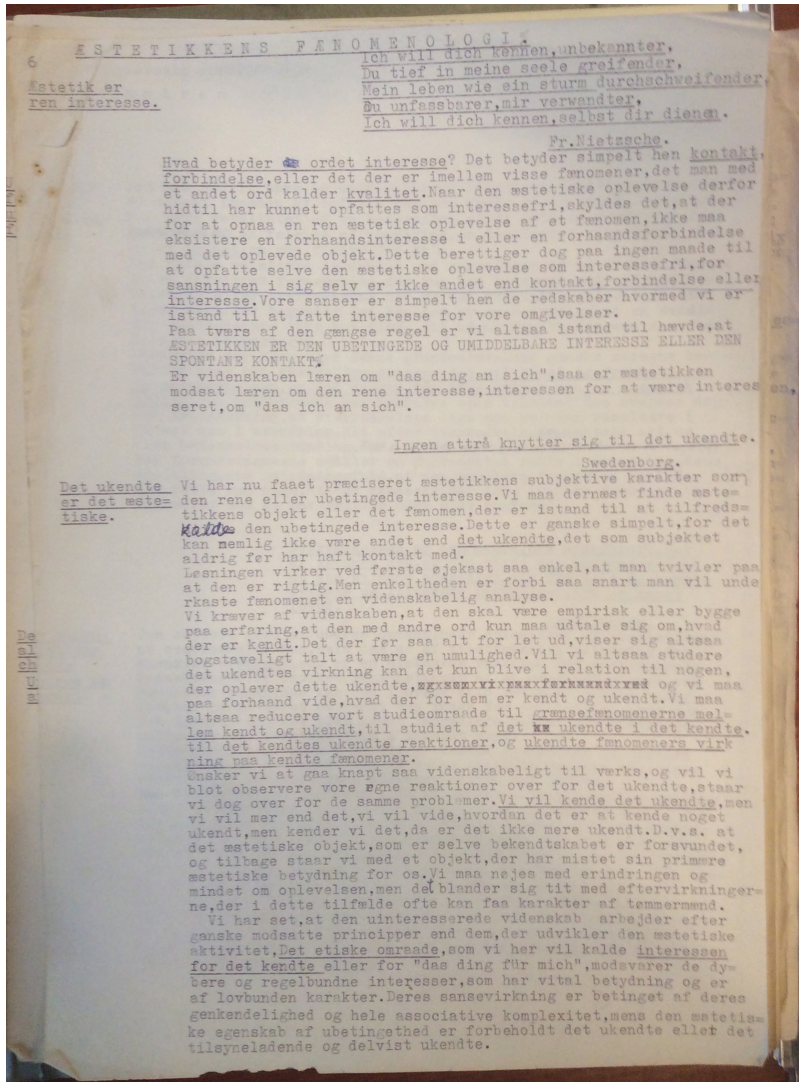


Abb. 41. Typoskript zu Asger Jorn: *Held og hasard. Dolk og guitar*. Archiv Museum Jorn, Silkeborg. © Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.



ESTETIKKENS FENOMENOLOGI.

6

Estetik er ren interesse.

ICH WILL DICH KENNEN, UNBEKANNTER.
DU TIEF IN MEINE SEELE GREIFENDER,
MEIN LEBEN WIE EIN STURM DURCHSCHWEIFENDER.
DU UNFASSBARER, MIR VERWANDTER.
ICH WILL DICH KENNEN, SELBST DIR DIENEND.

Fr. Nietzsche.

Hvad betyder ~~de~~ ordet interesse? Det betyder simpelt hen kontakt, forbindelse, eller det der er imellem visse fænomener, det man med et andet ord kalder kvalitet. Naar den æstetiske oplevelse derfor hidtil har kunnet opfattes som interessefri, skyldes det, at der for at opnaa en ren æstetisk oplevelse af et fænomenforbindelse med det oplevede objekt. Dette berettiger dog paa ingen maade til at opfatte selve den æstetiske oplevelse som interessefri, for sansningen i sig selv er ikke andet end kontakt, forbindelse eller interesse. Vore sanser er simpelt hen de redskaber hvormed vi er istand til at fatte interesse for vore omgivelser.

FAKTSÆTningen ER DEN UBETINGEDE OG UMIDDELBAARE INTERESSE ELLER DEN SPONTANE KONTAKT.

Er videnskaben læren om "das ding an sich", saa er æstetikken modsat læren om den rene interesse, interessen for at være interesseret, om "das ich an sich".

Ingen attrå knytter sig til det ukendte. Swedenborg.

Det ukendte er det æstetiske.

Vi har nu faaet præciseret æstetikken subjektive karakter som den rene eller ubetingede interesse. Vi maa dernæst finde æstetikken objekt eller det fænomen, der er istand til at tilfredsstille den ubetingede interesse. Dette er ganske simpelt, for det kan nemlig ikke være andet end det ukendte, det som subjektet aldrig før har haft kontakt med.

Læsningen virker ved første øjekast saa enkel, at man tvivler paa at den er rigtig. Men enkeltheden er forbi saa snart man vil undersøge fænomenet en videnskabelig analyse.

Vi kræver af videnskaben, at den skal være empirisk eller bygge paa erfaring, at den med andre ord kun maa udtale sig om, hvad der er kendt. Det der for saa alt for let ud, viser sig altsaa bogstaveligt talt at være en umulighed. Vil vi altsaa studere det ukendtes virkning kan det kun blive i relation til nogen, der oplever dette ukendte, ~~xxxxxxvixxxxvixxxxxxxvix~~ og vi maa paa forhaand vide, hvad der for dem er kendt og ukendt. Vi maa altsaa reducere vort studieomraade til ~~grænse~~ fænomenerne mellem kendt og ukendt, til studiet af ~~de~~ ~~de~~ ukendte i det kendte, til det kendtes ukendte reaktioner, og ukendte fænomeners virkning paa kendte fænomener.

Vi har set, at den vinterensrede videnskabs arbejder efter ganske modsatte principper end dem, der udvikler den æstetiske aktivitet. Det æstetiske omraade, som vi her vil kalde interessen for det kendte eller for "das ding fir mich", modsvarer de dybere og regelbundne interesser, som har vital betydning og er af lovbunden karakter. Deres sansevirkning er betinget af deres genkendelighed og hele associative kompleksitet, mens den æstetiske egenskab af ubetingethed er forbeholdt det ukendte allet det tilsyneladende og delvist ukendte.

Abb. 42. Typoskript zu Asger Jorn: Held og hasard. Dolk og guitar. Archiv Museum Jorn, Silkeborg. © Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

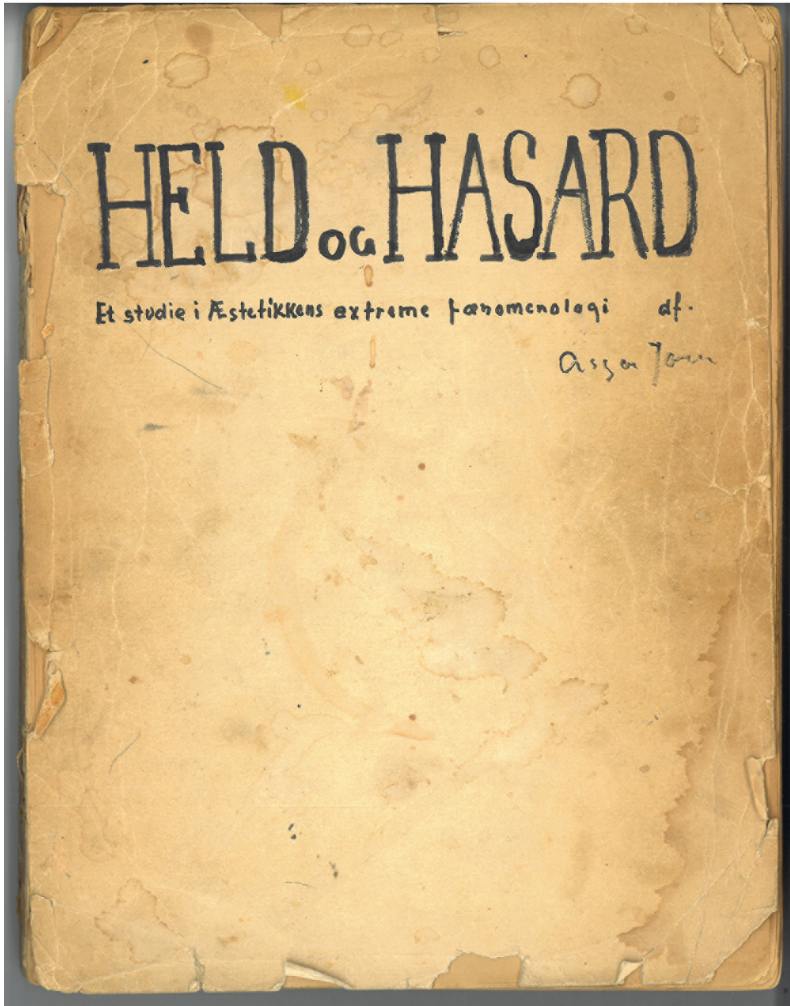


Abb. 43. Dummy zu Asger Jorn: *Held og hasard. En studie i Æstetikens extreme fænomenologi*. Archiv Museum Jorn, Silkeborg. © Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

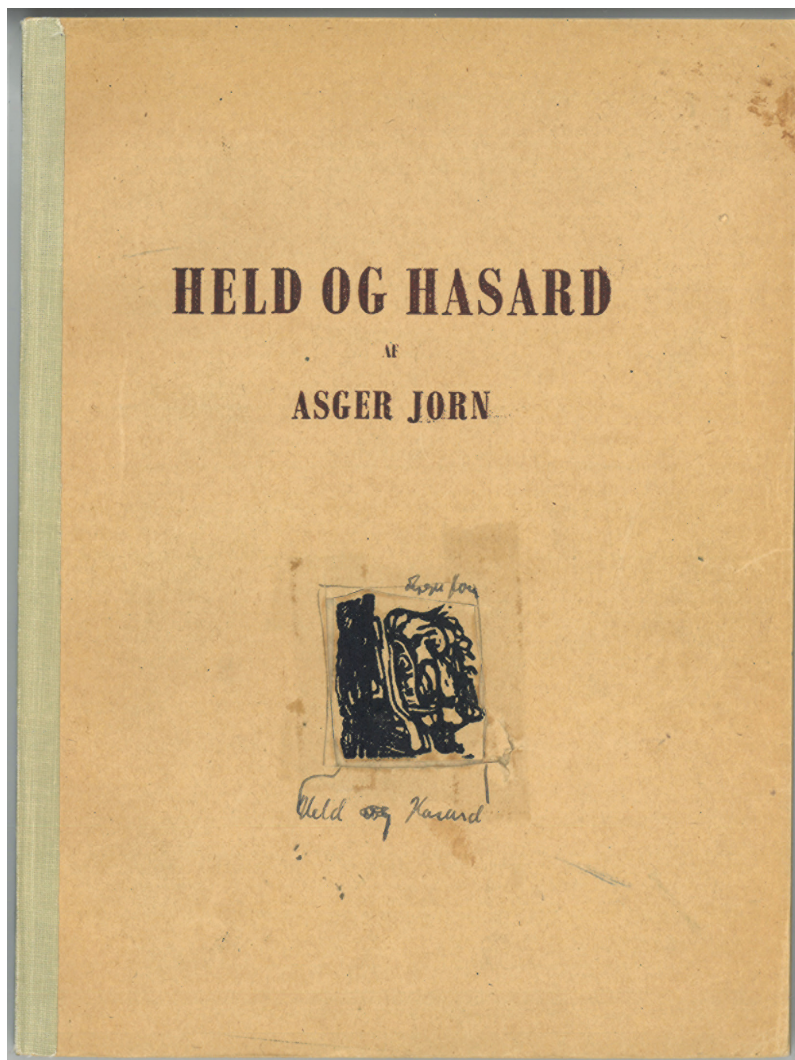


Abb. 44. Dummy zu Asger Jorn: *Held og hasard*. Archiv Museum Jorn, Silkeborg.
© Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

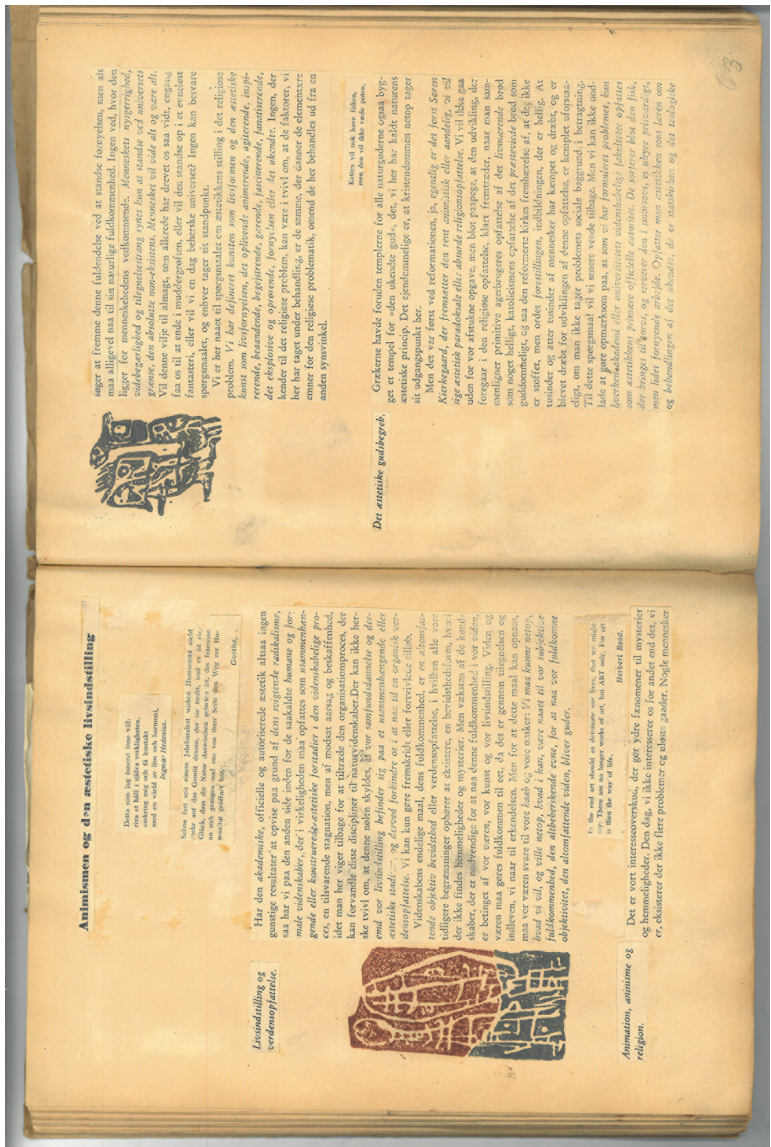


Abb. 45. Geklebte Seite aus dem Dummy zu Asger Jorn: *Held og hasard*. Archiv Museum Jorn, Silkeborg. © Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

Animismen og den æstetiske livsindstilling

Dette er en del af et større værk, som vil blive offentliggjort senere. Det er en del af et større værk, som vil blive offentliggjort senere.

Sådan som det ser ud, så er det en del af et større værk, som vil blive offentliggjort senere. Det er en del af et større værk, som vil blive offentliggjort senere.

Hår den *akademiske*, officielle og autoriserede æstetik altså ingen gunstige resultater at opvise paa grund af *den* sigtende *naturlig*, *humane* og *praktiske* *værdier*, der i virkeligheden maa opfattes som *isammenhængende* eller *konstruktive* *elementer* i den *æstetiske* *problematik*, så længe man har viger tilbage for at tiltræde dem sæt og beskæftiget sig med dem.

Man forvandler disse disjunktive til *konceptuelle*. Der kan ikke læses om, at denne inden skyldes, at *der* *er* *en* *isammenhængende* eller *praktisk* *livsindstilling* *behøver* sig *paa* *en* *isammenhængende* eller *praktisk* *livsindstilling*. Vi *er* *en* *isammenhængende* eller *praktisk* *livsindstilling*.

Videnskabsens endelige maal dens *folkemæssige* eller *praktiske* *livsindstilling*. Vi *er* *en* *isammenhængende* eller *praktisk* *livsindstilling*. Vi *er* *en* *isammenhængende* eller *praktisk* *livsindstilling*.

Vi *er* *en* *isammenhængende* eller *praktisk* *livsindstilling*. Vi *er* *en* *isammenhængende* eller *praktisk* *livsindstilling*. Vi *er* *en* *isammenhængende* eller *praktisk* *livsindstilling*.

Vi *er* *en* *isammenhængende* eller *praktisk* *livsindstilling*. Vi *er* *en* *isammenhængende* eller *praktisk* *livsindstilling*. Vi *er* *en* *isammenhængende* eller *praktisk* *livsindstilling*.

Livsindstilling og verdensopfattelse



Animation, animisme og religion.



Der æstetiske guldbehold

Grækerne havde frouden templerne for alle naturguldere også bygget dem i en æstetisk guldbehold, der, vi har kaldt naturens æstetiske princip. Der opmærksomhed er at betragte naturens æstetiske princip.

Men det var først ved reformationen, ja, egentlig er det først *Strøgen* *Kirkegaard*, der *frønsætter* *den* *rent* *antropiske* eller *æstetiske*, og *selv* *æstetiske* *prædicationer* *eller* *almene* *religionsopfattelse*. Vi vil ikke paa det her sted nævne de mange, der har taget sig af den udvikling, der foregår i den religiøse opfattelse.

Men det var først ved reformationen, ja, egentlig er det først *Strøgen* *Kirkegaard*, der *frønsætter* *den* *rent* *antropiske* eller *æstetiske*, og *selv* *æstetiske* *prædicationer* *eller* *almene* *religionsopfattelse*. Vi vil ikke paa det her sted nævne de mange, der har taget sig af den udvikling, der foregår i den religiøse opfattelse.

Men det var først ved reformationen, ja, egentlig er det først *Strøgen* *Kirkegaard*, der *frønsætter* *den* *rent* *antropiske* eller *æstetiske*, og *selv* *æstetiske* *prædicationer* *eller* *almene* *religionsopfattelse*. Vi vil ikke paa det her sted nævne de mange, der har taget sig af den udvikling, der foregår i den religiøse opfattelse.

Men det var først ved reformationen, ja, egentlig er det først *Strøgen* *Kirkegaard*, der *frønsætter* *den* *rent* *antropiske* eller *æstetiske*, og *selv* *æstetiske* *prædicationer* *eller* *almene* *religionsopfattelse*. Vi vil ikke paa det her sted nævne de mange, der har taget sig af den udvikling, der foregår i den religiøse opfattelse.

Men det var først ved reformationen, ja, egentlig er det først *Strøgen* *Kirkegaard*, der *frønsætter* *den* *rent* *antropiske* eller *æstetiske*, og *selv* *æstetiske* *prædicationer* *eller* *almene* *religionsopfattelse*. Vi vil ikke paa det her sted nævne de mange, der har taget sig af den udvikling, der foregår i den religiøse opfattelse.

Kædet vil nok have fuldt, men det vil ikke være.

63

Auch die Vielzahl der unterschiedlichen Druckfassungen des Buches selbst illustriert, dass Jorn den handwerklichen Herstellungsprozess gezielt als experimentelles Verfahren einzusetzen versucht. Von *Held und hasard* liegen die meisten Probedrucke (insgesamt vier Dummies und ein Korrektorexemplar) im Archiv vor (Abb. 43 bis Abb. 45). Nachdem das Buch zunächst ohne Vignetten gedruckt und auch so zu mehreren Heften gebunden wird, werden Ausgaben mit wenigen Linolschnitten hergestellt und schließlich solche Bücher gedruckt, in denen der Rand mit Vignetten übersät ist.¹⁵⁴ Auch das Cover des Buches ändert sich fortlaufend.

Entscheidend ist zudem, dass das Buch nicht im Kopf Jorns, sondern im Gegenteil im Verlauf eines fortlaufenden Dialogs mit den Angestellten und Maschinen der Buchdruckerei entstanden ist. Nicht von ungefähr würdigt Jorn die Rolle des Typografen Johs. Gregersen und diejenige der Korrekturpresse der Buchdruckerei Emil Stecher in einem der Paratexte zu *Held og hasard*. Ebenso scheint es mir kein Zufall zu sein, dass Jorn die Genese der Studie selbst als maßgeblichen Bestandteil des in ihr entwickelten Konzepts einer ästhetischen Theoriebildung dokumentiert und archiviert.

Auch die Neuauflage des Buches 1963 sowie die 1966 unter dem Titel *Gedanken eines Künstlers* publizierte deutsche Übersetzung gehen mit sehr weitreichenden buchgestalterischen Eingriffen einher (Abb. 46). Dies hat zunächst damit zu tun, dass Jorn völlig andere Formate für die Wiederauflage verwendet, was den Charakter der Bücher erheblich verändert. Gerade die dänische Fassung, die Jorn als dritten Band der *Mitteilungen des Skandinavischen Instituts für Vergleichenden Vandalismus* veröffentlicht, spielt mit dem Layout billiger und in Serien gedruckter Taschenbuchausgaben der Zeit, die sich an ein breites Publikum wenden (Abb. 47).

154 Siehe dazu vor allem die schönen Faksimile-Abbildungen zu einem Probedruck in Stene-Johansen 2014.

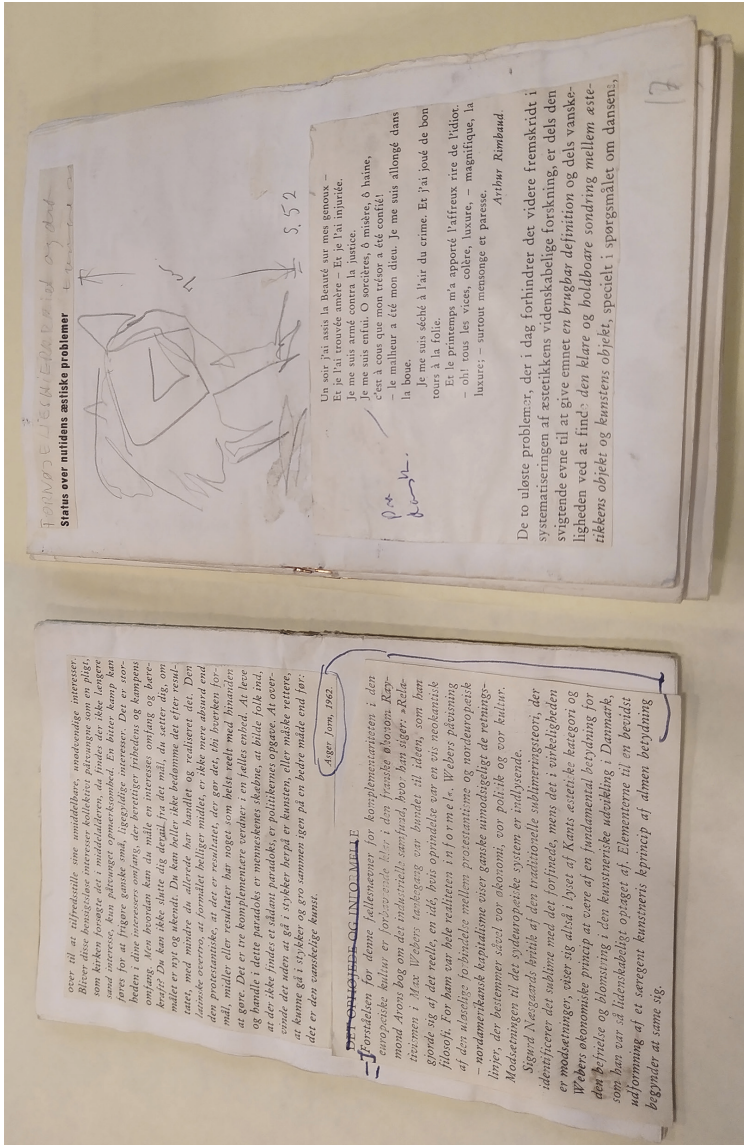


Abb. 46. Geklebte Doppelseite aus dem Dummy zur zweiten Ausgabe von Asger Jorn: *Held og hasard*. Archiv Museum Jorn, Silkeborg. © Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

SKANDINAVISK INSTITUT FOR SAMMENLIGNENDE VANDALISME

ASGER JORN



HELD & HASARD

BORGENS FORLAG

Abb. 47. Cover der zweiten Ausgabe von Asger Jorn: *Held og hasard. Dolk og guitar*, Kopenhagen 1963. © Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

Status over nutidens æstiske problemer



som kirken forsøgte det i middelalderen, da findes der ikke længere sand interesse, kun påtvinget opmærksomhed. En bitter kamp kan føres for at frigøre ganske små, ligegyldige interesser. Det er størrelsen i dine interesser omfang, der berettiger frihedens og kampens omfang. Men hvordan kan du måle en interesses omfang og bærkraft? Du kan ikke slutte dig dertil fra det mål, du sætter dig, om målet er nyt og ukendt. Du kan heller ikke bedømme det efter resultatet, med mindre du allerede har handlet og realiseret det. Den latinske overtro, at formålet belliger målet, er ikke mere absurd end den protestantiske, at det er resultatet, der gør det, thi boeren forstår, midler eller resultater har noget som helst værdi med hinanden at gøre. Det er tre komplementære verdener i en sjæles enhed. At leve og handle i dette paradoks er menneskenes skæbne, at bilde folk ind, at der ikke findes et sådant paradoks, er politikernes opgave. At overvinde det uden at gå i stykker herpå er kunsten, eller måske rettere, at kunne gå i stykker og gro sammen igen på en bedre måde end før: det er den vanskelige kunst.

Forsåtalen for denne forelæsnings serie for komplementariteten i den europæiske kultur er forbeholdende klar i den franske økonomi Raymond Arons bog om det industrielle samfund, hvor han siger: "Relativiteten i Max Webers tankegang var bundet til ideen, som han gjorde sig af det reelle, en idé, hvis oprindelse var en vis neokantisk filosofi. For ham var hele realiteten i formel. Webers påvisning af den uøselige forbindelse mellem protestantisme og nordeuropæisk - nordamerikansk kapitalisme viser ganske umiddelbart de retningslinjer, der bestemmer såvel vor økonomi som vor politik og vor kultur. Modsetningen til det syd europæiske system er indlysende.

Sigurd Næssgårds kritik af den traditionelle sublimeringsteori, der identificerer det sublime med det forfinede, mens det i virkeligheden er modsætninger, viser sig altså i lyset af Kants æstetiske kategori og Webers økonomiske princip at være af en fundamental betydning for den befrielse og blomstring i den kunstneriske udvikling i Danmark, som han var så lidenskabeligt optaget af. Elementerne til en bevidst udformning af et særegent kunstnerisk princip af almen betydning begynder at samle sig.

Asger Jorn, Paris, 1963.

En aften har jeg taget skønheden på skødet, og jeg har fundet den bitter - og jeg har hånet den. Jeg har væbnet mig mod retten.

Jeg er flygtet. O helkse, o elendighed, o had, det er til jer, min skat blev berøvet!

- Ulykken har været min gud. Jeg har væltet mig i dyndet. Jeg har tøret mig i fortrydelsens luft, og jeg har spillet vanvidder på nassen.

Og foråret bragte mig idiotens frygtelige latter. - O, alle latter, vrede, luksus - vidunderlig luksus - særlig løgnen og dovenskab.

Arthur Rimbaud.

De to uløste problemer, der i dag forhindrer det videre fremskridt i systematiseringen af æstetikens videnskabelige forskning, er dels den svigtende evne til at give emnet en *brugbar definition* og dels vanskeligheden ved at finde *den klare og holdbare sondring mellem æstetikens objekt og kunstens objekt*, specielt i spørgsmålet om dansens,

Abb. 48. Doppelseite aus Asger Jorn: *Held og hasard. Dolk og guitar*, Kopenhagen 1963. © Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

Noch spannender allerdings sind die Eingriffe in das Seitenlayout des Buches. Im Rahmen der Taschenbuchausgabe verzichtet Jorn auf Marginalien. Die Linolschnitte werden hier nicht mehr individuell gedruckt, sondern als Schwarz-Weiß-Abbildungen in die Klischees eingebunden (Abb. 48). Dabei vergrößert Jorn das Format der Abbildungen erheblich, die somit eine ganz andere Funktion im Textbild einnehmen. Unnötig darauf hinzuweisen, dass mit der Neupublikation auch erhebliche Eingriffe in den Text einhergehen, die vor allem die paratextuelle Rahmung des Buches betreffen. Insgesamt wird deutlich, dass Jorn seine Überlegungen zu Materialität und Prozessualität ästhetischer Verfahrensweisen auch bei den beiden Neuausgaben durch einen experimentellen Umgang mit dem Druckprozess der Studie selbst zu potenzieren versucht.

Angesichts der Aufmerksamkeit, mit der Jorn die materielle oder sogar experimentelle Genese von *Held og hasard* beobachtet, könnte man sich fragen, ob das Bemühen um eine radikale Dynamisierung des Formbegriffs, die er in seiner 1957 erschienenen Studie *Pour la forme* vornimmt, als Ergebnis des Schreib- und Druckexperiments von *Held og hasard* bezeichnet werden kann. Umgekehrt kann es nicht verwundern, dass Jorn den materiellen Entstehungsprozess des Buches in *Pour la forme* nochmals um eine ungewöhnliche Variante erweitert. In dem Buch werden nämlich nicht nur die Texte (*Image et forme*, *Forme et structure*, *Les situationnistes et l'automation*) wiederabgedruckt, die Jorn schon an anderer Stelle auf Italienisch (*Immagine e forma*, 1954; *Forma et struttura*, 1956) und Französisch publiziert hatte. Mit *Contre le fonctionnalisme* (1957) und *Structure et changement* (1956) bindet er zwei ganze Broschüren in das Buch ein, die schon vorher publiziert waren (Abb. 30). Das führt dazu, dass im Buch verschiedene Papiersorten, -formate und Schrifttypen kombiniert werden. Auch die Paginierung wird in diesen Abschnitten aufgegeben. Das gleiche gilt für die auf einem speziellen Glanzpapier abgedruckten Foto-Illustrationen der Aktivitäten des Bau-

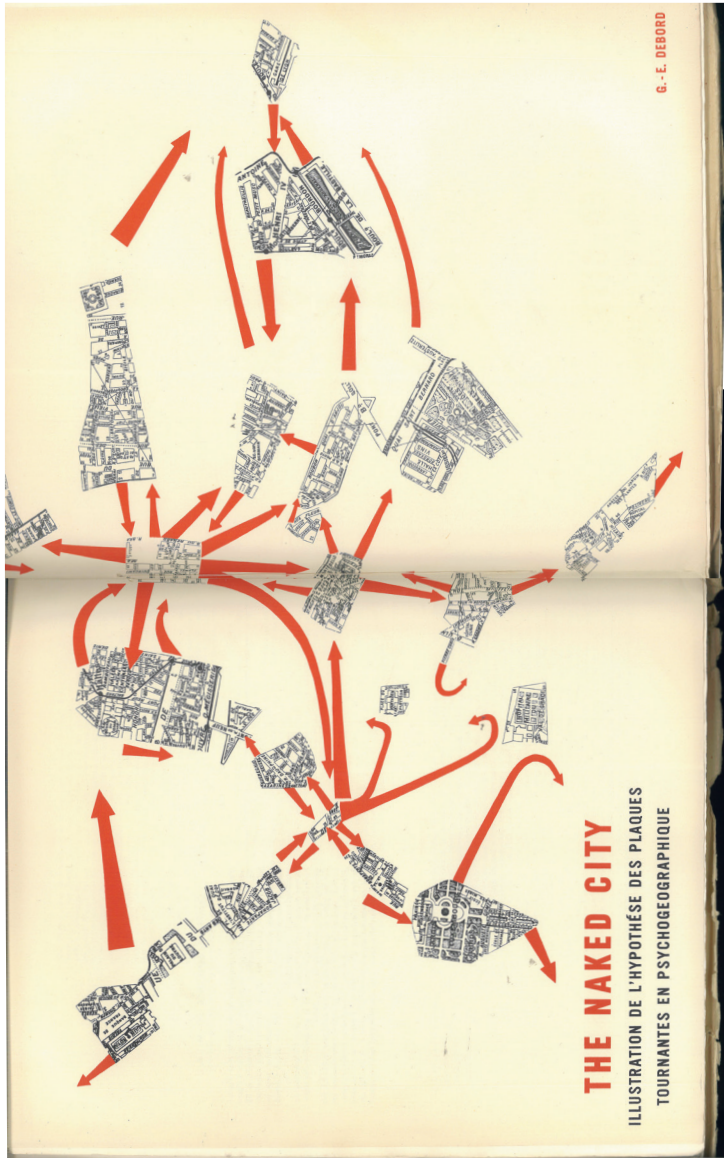


Abb. 49. Grafik „The Naked City“ von Guy Ernest Debord aus Asger Jorn: *Pour la forme. Ébauche d'une méthodologie des arts*, Paris 1958. © Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.

haus Imaginiste, die Jorn an verschiedenen Stellen in das Buch einfügt. Der ungewöhnliche Charakter einer regelrechten Buch-Collage wird schließlich durch die wieder auf anderem Papier abgedruckte Grafik *The naked city. Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographique* von Debord unterstrichen, mit der dieser offensichtlich die bekannte situationistische Kulturtechnik der ‚dérive‘ (des Umherirrens oder Umherschweifens) zu illustrieren versucht, die zu einer aktiven Aneignung des Stadtraums führen soll (Abb. 49). Auf der einen Seite nimmt die Grafik eine wichtige Funktion ein, da sie illustriert, wie eng Jorns Bemühen um eine dynamische Formdefinition mit der performativen Wende der Situationisten einhergeht, die Kunst vorrangig als eine Form von Praxis verstehen. Auf der anderen Seite liefert die Grafik, in der Stadtraum fragmentiert und neu zusammengesetzt wird, eine gute Illustration für Jorns Schreib-, Druck- und Buchbinde-Praktiken, bei der die Rekonstellation eines vorgegebenen Materials ebenfalls eine entscheidende Rolle spielt.

4. Akademisches Nachspiel und Fazit

1952 schickt Jorn eine erste Druckfassung seiner ästhetischen Studie *Held og hasard* an den frisch berufenen Philosophieprofessor Bent Schultz der Universität Kopenhagen. Bei dieser Gelegenheit erkundigt er sich, ob die Studie als Doktorarbeit an der Philosophischen Fakultät angenommen werden könne. In einem an den „Herrn Kunstmaler Asger Jorn“ gerichteten Antwortschreiben deutet Schultz freundlich, aber entschieden auf die Probleme hin, die ein solches Verfahren erschweren oder sogar verunmöglichen würden. Neben formalen Hürden verweist er auf den unwissenschaftlichen, ja gar wissenschaftsfeindlichen Stil der Abhandlung. Schließlich lässt er sich seinerseits zu einigen belehrenden Bemerkungen hinreißen, mit denen er Jorn über den fundamentalen Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft aufklärt:

Bogen er vel skrevet, vidner dertil om talent. Dog imidlertid mærke De, at jeg bruger et ord, som det er rimligt at anvende ved karakterisering af et kunstværk, end ved bedømmelsen af et videnskabeligt arbejde. De synes mig at være en kunstner, en fortræffelig kunstner, saavidt jeg kan se af Deres bog, men er De videnskabsmand? Dette spørgsmål besvarer De selv paa s. 93, 2. afsnit, og jeg er bange for, at jeg maa slutte mig til dette svar. Deres bogs styrke og svaghed er netop, at de helt er ukendt med (eller lader haant om) videnskabelig metode.¹⁵⁵

Das Buch ist gut geschrieben, zeugt darüber hinaus von Talent. Bemerken Sie jedoch, dass ich damit ein Wort benütze, dass man eher für die Charakterisierung eines Kunstwerks als für die Beurteilung

155 Brief vom 20. Dezember 1952 von Bent Schultz an Asger Jorn. Archiv des Museums Jorn, Silkeborg.

einer wissenschaftlichen Arbeit gebraucht. Sie scheinen mir ein Künstler zu sein, ein vortrefflicher Künstler, soweit ich das an Ihrem Buch sehen kann, aber sind Sie ein Wissenschaftler? Diese Frage beantworten Sie selbst auf S. 93, 2. Abschnitt, und ich fürchte, dass ich mich dieser Antwort anschließen muss. Die Stärken und Schwächen Ihres Buchs sind eben, dass Sie mit wissenschaftlichen Methoden nicht vertraut sind (oder sie sogar verhöhnen).

Angesichts des freizügigen Umgangs mit Quellen, der immer wieder wechselnden Begrifflichkeit, die auf keine Festlegung zielt, und vor allem angesichts der sprunghaften assoziativen Argumentation, die Jorns Arbeit auszeichnet, kann Schultzers Einschätzung nicht überraschen. Auch Jorn scheint seine akademischen Ambitionen nicht allzu ernst genommen zu haben, denn er reagiert seinerseits umgehend und zieht seine inoffizielle Anfrage zurück. Er lässt es sich in diesem Zusammenhang jedoch nicht nehmen, nochmals auf das etwas komplexer gedachte Verhältnis zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Ästhetik einzugehen, das im Zentrum seiner Studie steht:

Forholdet er nemlig det, at æstetikken spiller en langt større kunstnerisk end videnskabelig rolle, og det forekommer mig, at svælget mellem kunstnernes brugs-æstetik og universitetets videnskabelige æstetik er saa stort, at det er umuligt at raabe hinanden op. Lader min bog, som de ganske rigtigt bemærker haant om den videnskabelige metode i bearbejdelsen af mit materiale, saa synes jeg dog paa den anden side at det er et forsøg paa en tilnærmelse.¹⁵⁶

156 Nicht datierter Brief von Asger Jorn an Bent Schultzer. Archiv Museum Jorn, Silkeborg.

Das Verhältnis ist nämlich so, dass die Ästhetik eine viel größere künstlerische als wissenschaftliche Rolle spielt, und es kommt mir so vor, dass der Abgrund zwischen der Gebrauchs-Ästhetik des Künstlers und der wissenschaftlichen Ästhetik so groß ist, dass es unmöglich ist, sich gegenseitig Gehör zu verschaffen. Wenn sich mein Buch, wie Sie richtig bemerken, höhnisch über die wissenschaftliche Bearbeitung meines Materials auslässt, so meine ich doch, dass es sich um den Versuch einer Annäherung handelt.

Interessanterweise beharrt auch Jorn mit Nachdruck darauf, dass er die Studie als Künstler geschrieben habe. Das heißt jedoch nicht, dass er deren philosophischen Anspruch in Frage stellt. Vehement setzt er sich gegen den Versuch Schultzers zur Wehr, die literarischen Qualitäten des Textes einfach gegen dessen wissenschaftliche Mängel auszuspielen. Dabei versucht Jorn, die simple Dichotomie zwischen Kunst und Wissenschaft durch eine komplexere Konstellation zu überwinden, in deren Rahmen philosophisch inspirierte ästhetische Kunstverfahren in ein Wechselverhältnis zu einer künstlerisch inspirierten philosophischen Praxis gesetzt werden. Die entsprechenden philosophisch-künstlerischen und künstlerisch-philosophischen Denkformen werden schließlich von einem herkömmlichen Wissenschaftsverständnis abgegrenzt:

Lige saa lidt som jeg ønsker at være forfatter ønsker jeg at være videnskabsmand, men kunsten har brug for videnskaben idag, vel at mærke en videnskab, der beskæftiger sig med det essentielle, og det er fra min side et forsøg paa at fremdrage noget af det man som kunstner maa anse for essentielt, nemlig at filosofiens centrale væsen maa opfattes som kunstnerisk eller konstruktivt i intellektuel henseende

og ikke videnskabeligt, og dernæst, at det æstetiske fænomen har sit udgangspunkt i det ukendtes introduktion i en interessesfære.¹⁵⁷

Genau so wenig, wie ich ein literarischer Autor sein möchte, möchte ich ein Wissenschaftler sein, aber die Kunst ist heute auf die Wissenschaft angewiesen, wohl gemerkt eine Wissenschaft, die sich mit dem Essentiellen beschäftigt, und von meiner Seite handelt es sich um einen Versuch, das hervorzuheben, was man als Künstler für essentiell ansehen muss, nämlich dass das zentrale Wesen der Philosophie in intellektueller Hinsicht als künstlerisch und konstruktiv und nicht wissenschaftlich angesehen werden muss, und weiterhin, dass das ästhetische Phänomen seinen Ausgangspunkt in der Einführung des Unbekannten in eine Interessensphäre hat.

Im Rückgriff auf die merkwürdig anmutende Definition des Ästhetischen, die er in *Held og hasard* entwickelt, versucht Jorn die künstlerische Praxis als eine besondere Form des Denkens zu legitimieren. Dabei betont er, dass dieses Denken durchaus über einen wissenschaftlichen Anspruch verfügt, auch wenn sich dieser Anspruch nicht mit dem Wissenschaftsverständnis deckt, das durch die Institution der Universität verkörpert wird.

Schultzer scheint die spitzfindige Argumentation, in der Jorn bewusst verschiedene Konzepte von Wissenschaft, Philosophie und Kunst gegeneinander ausspielt, schlicht überlesen zu haben. Nur so lässt sich erklären, dass er mit deutlicher Erleichterung auf Jorns Schreiben reagiert: „Ich bin froh über ihr klares Bekenntnis, wo sie zu Hause sind“ („Jeg er glad over Deres klare tilkendegivelse af, hvor De hører

157 Nicht datierter Brief von Asger Jorn an Bent Schultzer. Archiv Museum Jorn, Silkeborg.

hjemme“).¹⁵⁸ Mehr noch: Er lässt es sich nicht nehmen, nochmals auf den grundlegenden Gegensatz zwischen Kunst und Wissenschaft einzugehen, den Jorn in seinem Schreiben in Frage zu stellen versuchte:

Groft og skematisk vil jeg sige: Kunsten er en konkret helhedsbetragtning. Videnskaben er derimod abstrakt og analytisk. Dermed staar vi overfor to indstillinger, hvor emellem kun kan bygges bro ved hjælp og sympatisk forstaaelse, men en saadan forstaaelse har intet med videnskab at skaffe. Kunstnerisk indstillede filosoffer har derfor købt deres tanker med en høj pris, nemlig deres videnskabelighed.¹⁵⁹

Grob und schematisch würde ich sagen: Die Kunst ist eine konkrete Ganzheitsbetrachtung. Die Wissenschaft dagegen ist abstrakt und analytisch. Damit stehen wir vor zwei Einstellungen, zwischen denen man nur mit sympathischem Verständnis eine Brücke bauen kann, aber ein solches Verständnis hat nichts mit Wissenschaft zu tun. Künstlerisch eingestellte Philosophen haben ihre Gedanken deshalb mit einem hohen Preis bezahlt, nämlich ihrer Wissenschaftlichkeit.

Der abschließende Vorwurf ist wohl gegen Nietzsche und Kierkegaard gemünzt, die in Jorns Studie zweifelsohne eine wichtige Rolle einnehmen. Doch der Bezug zu den beiden literarischen Philosophen des 19. Jahrhunderts verdeckt das eigentliche Anliegen, um das es Jorn geht. So macht er im Verlauf der Studie immer wieder auf die Notwendigkeit einer ganz neuen Form von „wissenschaftlicher Forschungs-Ästhetik“ („videnskabelig forsknings-æstetik“)¹⁶⁰ aufmerksam, welche

158 Brief vom 29. Januar 1953 (fehlerhaft datiert auf den 29. Januar 1952) von Bent Schultzer an Asger Jorn. Archiv des Museums Jorn, Silkeborg.

159 Brief vom 29. Januar 1953 (fehlerhaft datiert auf den 29. Januar 1952) von Bent Schultzer an Asger Jorn. Archiv des Museums Jorn, Silkeborg.

160 Jorn 1952, S. 18.

sich vornimmt, die „kunsttheoretische Arbeit unter der Berücksichtigung des anti-empirischen Charakters der Ästhetik zu einer Erfahrungswissenschaft zu machen“ („at gøre det kunstteoretiske arbejde til en erfarings-videnskab under hensyntagen til æstetikens anti-empiriske karakter“).¹⁶¹

Der Briefwechsel zeugt von Jorns ausgeprägtem Bewusstsein für die Andersartigkeit seiner Ästhetik. Diese schlägt sich schon in seinem Bemühen um neuartige Theoreme nieder, welche sich gegen die Vorstellung der ästhetischen Autonomie und eine entsprechende Isolierung der Künste wenden. Der lebensreformerische Anspruch, den er mit diesem Anliegen verknüpft, kommt allerdings weniger in den theoretischen Positionen als in der andersartigen Produktionsweise seiner ästhetischen Schriften zum Vorschein, in denen Jorn den in diesen Produktionsprozess involvierten Texten, Bildern, Materialien, Werkzeugen, Maschinen und Menschen einräumt, an einem fortlaufenden Reflexionsprozess beteiligt zu sein.

161 Jorn 1952, S. 93.

Literaturverzeichnis

Archivmaterial

Briefwechsel zwischen Asger Jorn und Max Bill. Archiv Museum Jorn, Silkeborg.

Briefwechsel zwischen Asger Jorn und Bent Schultzer. Archiv Museum Jorn, Silkeborg.

Jorn, Asger: *Levende kultur. En studie i kulturens relativitet.* Typoskript. Archiv Museum Jorn, Silkeborg.

Jorn, Asger: *Blade af kunstens bog.* Typoskript. Archiv Museum Jorn, Silkeborg.

Jorn, Asger: *Manuskripte, Typoskripte Probedrucke und Dummies zu Guldhorn og Lykkehjul.* Archiv Museum Jorn, Silkeborg.

Jorn, Asger: *Manuskripte, Typoskripte, Probedrucke und Dummies zu Held og hasard.* Archiv Museum Jorn, Silkeborg.

Jorn, Asger: *Manuskripte, Typoskripte, Probedrucke und Dummies zu Pour la forme.* Archiv Museum Jorn, Silkeborg.

Olsen, Robert Dahlmann: *Entwurf zu einer Rezension zu Asger Jorns Guldhorn og lykkehjul.* Typoskript. Archiv Museum Jorn, Silkeborg.

Primärliteratur

Jorn 1943 = Jorn, Asger: *Stilarter*, in: *Helhesten. Tidsskrift for kunst* 2.4 (1943), S. [94].

Jorn 1944a = Jorn, Asger: *De profetiske harper*, in: *Helhesten. Tidsskrift for kunst* 2.5/6 (1944), S. 145–154.

Jorn 1944b = Jorn, Asger: *Ansigt til Ansigt*, in: *Meningsblad for unge Arkitekter* 2.5 (1944), S. 3–26.

- Jorn 1952 = Jorn, Asger: Held og hasard. Dolk og guitar, Silkeborg 1952.
- Jorn 1957 = Jorn, Asger: Guldhorn og lykkehjul, Kopenhagen 1957.
- Jorn 1958 = Jorn, Asger: Pour la forme. Ébauche d'une méthodologie des arts, Paris 1958.
- Jorn 1963 = Jorn, Asger: Held og hasard. Dolk og guitar, Kopenhagen 1963 (Skandinavisk Institut for Sammenlignende Vandalisme. Meddelelse 3).
- Jorn 1966 = Jorn, Asger: Gedanken eines Künstlers. Heil und Zufall 1953. Die Ordnung der Natur 1961–1966, übersetzt von Thyra Jackstein, München 1966.
- Jorn 1971 = Jorn, Asger: Magi og skønne kunster, Kopenhagen 1971.
- Jorn 1990 = Jorn, Asger: Plädoyer für die Form, Entwurf einer Methodologie der Kunst, übersetzt von Inge Leipold, München 1990.

Sekundärliteratur

- Aagesen 2014 = Aagesen, Dorthe / Brøns, Helle (Hgg.): Asger Jorn. Restless Rebel. Ausstellungskatalog Statens Museum for Kunst, Kopenhagen 2014.
- Adamson / Harris 2017 = Natalie Adamson / Steven Harris (Hgg.): Material Imagination. Art in Europe, 1946–1972, Chichester, West Sussex 2017.
- Andersen, K. 1982 = Andersen, Karl: Nogle bogbind og deres historie, in: Troels Andersen / Aksel Evin Olesen (Hgg.): Erindringer om Asger Jorn, Silkeborg 1982, S. 126–130.
- Andersen, T. 2001 = Andersen, Troels: Asger Jorn 1914–1973. Eine Biographie, übersetzt von Irmelin Mai Hoffer und Reinald Nohal, Köln 2001.
- Andersen, J. E. 2017 = Andersen, Jørn Erslev: At sætte i situation. Asger Jorns triolektik & sitologi, Aarhus 2017.
- Atkins 1964 = Atkins, Guy: Bibliografi over Asger Jorns skrifter til 1963, Kopenhagen 1964.
- Atkins 1968 = Atkins, Guy: Jorn in Scandinavia 1930–1953, London 1968 (Oeuvre Catalogue 1).
- Atkins 1977 = Atkins, Guy: Asger Jorn. The Crucial Years 1954–1964. A Study of Asger Jorn's Artistic Development from 1954 to 1964 and a Catalogue of his Oil Paintings from that Period, London 1977 (Oeuvre Catalogue 2).
- Atkins 1980 = Atkins, Guy: The Final Years 1965–1973. A Study of Asger Jorn's Artistic Development from 1965 to 1973 and a Catalogue of His Oil Paintings from that Period, London 1980 (Oeuvre Catalogue 3).

- Atkins 2006 = Atkins, Guy: Revised Supplement to the Oeuvre Catalogue of his Paintings from 1930 to 1973, Kopenhagen 2006 (Oeuvre Catalogue 4).
- Bachelard 1943 = Bachelard, Gaston: L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement, Paris 1943.
- Bachelard 1960 = Bachelard, Gaston: La création ouverte, in: Le long voyage. Document sur Le long voyage et les autres tapisseries d'Asger Jorn et Pierre Wemaëre. Avec deux présentations de Gaston Bachelard et Michèle Bernstein, Paris 1960, S. 5–6.
- Bandini 1998 = Bandini, Mirella: L'esthétique, le politique. De Cobra à l'Internationale Situationniste (1948–1957), Marseille 1998.
- Baumeister, R. 2011 = Baumeister, Ruth (Hg.): Fraternité Avant Tout. Asger Jorn's Writings on Art and Architecture (1938–1958), Rotterdam 2011.
- Baumeister, R. 2014a = Baumeister, Ruth: L'Architecture Sauvage. Asger Jorn's Critique and Concept of Architecture, Rotterdam 2014.
- Baumeister, R. 2014b = Baumeister, Ruth: Asger Jorn in Images, Words, and Forms, Zürich 2014.
- Baumeister, R. 2015 = Baumeister, Ruth (Hg.): What Moves Us? Le Corbusier and Asger Jorn in Art and Architecture, Zürich 2015.
- Baumeister, R. 2018 = Baumeister, Ruth: Heated Debates. Petit-Suisse versus Grand Danois, in: Swiss Design Network (Hg.): Unfrozen. A Design Research Reader, Zürich 2018, S. 17–36.
- Baumeister, W. 1947 = Baumeister, Willi: Das Unbekannte in der Kunst, Stuttgart 1947.
- Bertram 2014 = Bertram, Georg W.: Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik, Frankfurt a.M. 2014 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2086).
- Bill 1999 [1946] = Bill, Max: über typographie, in: Niggli Verlag (Hg.): max bill. typografie. reklame. buchgestaltung. Mit Textbeiträgen von Gerd Fleischmann, Hans Rudolf Bosshard, Christoph Bignens, Zürich 1999, S. 160–166.
- Birtwistle 1986 = Birtwistle, Graham: Living Art. Asger Jorn's Comprehensive Theory of Art between Helhesten and Cobra (1946–1949), Utrecht 1986.
- Boehm 2014 = Boehm, Gottfried: Genesis. Paul Klee's Temporalization of Form, in: John Salis (Hg.): The Philosophical Vision of Paul Klee, Leiden 2014, S. 5–24.
- Broby-Johansen 1943 = Broby-Johansen, Rudolf: Hverdagskunst – Verdenskunst. En oversigt over Europas stiludvikling, Kopenhagen 1943.
- Brøns 2016 = Brøns, Helle: In the Beginning was the Image, in: Karen Friis Hansen / Steinar Gjessing / Julie Elgaard Brink / Lars Hamann (Hgg.): In the

- Beginning was the Image. Asger Jorn i Canica Kunstsamling, Silkeborg 2016, S. 14–41.
- Buchloh 2002 = Buchloh, Benjamin H. D.: Gerhard Richters Atlas. Das anomische Archiv, in: Herta Wolf (Hg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. 1, Frankfurt a.M. 2002 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1598), S. 399–427.
- Clifford 1988 = Clifford, James: The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art, Cambridge, MA 1988.
- Colomina 1991 = Colomina, Beatriz: Le Corbusier and Duchamp. The Uneasy Status of the Object, in: Taisto H. Mäkelä / Wallis Miller (Hgg.): Wars of Classification. Architecture and Modernity, New York, NY 1991, S. 37–62.
- Dewey 2018 [1934] = Dewey, John: Kunst als Erfahrung, übersetzt von Christa Velten, Gerhard vom Hofe und Dieter Sulzer, 9. Aufl., Frankfurt a.M. 2018 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 703) [zuerst engl. New York 1934].
- Didi-Huberman 2010a = Didi-Huberman, Georges: Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg, übersetzt von Michael Bischoff, Berlin 2010.
- Didi-Huberman 2010b = Didi-Huberman, Georges: Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille, übersetzt von Markus Sedlacek, München 2010.
- Didi-Huberman 2012 = Didi-Huberman, Georges: Experimentieren, um zu sehen, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 57.2 (2012), S. 26–43.
- Didi-Huberman 2013a = Didi-Huberman, Georges: L'Album de l'art à l'époque du „Musée imaginaire“, Paris 2013.
- Didi-Huberman 2013b = Didi-Huberman, Georges: ALBUM vs. ATLAS (Malraux vs. Warburg, in: Anke Kramer / Annegret Pelz (Hgg.): Album. Organisationsform narrativer Kohärenz, Göttingen 2013, S. 59–73.
- Didi-Huberman 2015 = Didi-Huberman, Georges: The Album of Images According to André Malraux, in: journal of visual culture 14.1 (2015), URL: <https://doi.org/10.1177/1470412914562023> (letzter Zugriff: 15. Juli 2024).
- Didi-Huberman 2016 = Didi-Huberman, Georges: Atlas oder die unruhige Fröhliche Wissenschaft. Das Auge der Geschichte 3, übersetzt von Markus Sedlacek, Paderborn 2016.
- Draguet 2008 = Draguet, Michel (Hg.): Cobra. Ausstellungskatalog Bruxelles Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Paris 2008.

- Drucker 1995 = Drucker, Johanna: *The Century of Artists' Books*, New York 1995.
- Drucker 2014 = Drucker, Johanna: *Graphesis. Visual Forms of Knowledge Production*, Cambridge, MS 2014.
- Focillon 2017 [1934] = Focillon, Henri: *Lob der Hand*, übersetzt von Gritta Baerlocher, Göttingen 2017 [zuerst franz. Paris 1934].
- Focillon 2019 [1934] = Focillon, Henri: *Leben der Formen*, übersetzt von Gritta Baerlocher, Göttingen 2019 [zuerst franz. Paris 1934].
- Franke / Holert 2018 = Franke, Anselm / Holert, Tom (Hgg.): *Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart*, ca. 1930. Ausstellungskatalog Haus der Kulturen der Welt, Berlin 2018.
- Fuchs 1981 = Fuchs, Anneli Nordbrandt: *Bøger og projekter af Asger Jorn*. En introduktion, in: *Bogvennen* 1981, S. 46–62.
- Geimer 2009 = Geimer, Peter: *The Art of Resurrection. Malraux's Musée imaginaire*, in: Constanza Caraffa (Hg.): *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlin / München 2009, S. 77–89.
- Gerburg, Treusch-Dieter von: *Nachwort. Imagination und Automation. Asger Jorn – ein moderner Prometheus*, in: *Asger Jorn: Plädoyer für die Form. Entwurf einer Methodologie der Kunst*, übersetzt von Inge Leipold, München 1990 (Texte zur Kunst 3), S. 218–255.
- Gerok-Reiter / Robert 2022 = Gerok-Reiter, Annette / Robert, Jörg: *Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391*, in: Annette Gerok-Reiter / Jörg Robert / Matthias Bauer / Anna Pawlak (Hgg.): *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, Berlin 2022 (Andere Ästhetik – Koordinaten 1), S. 3–51.
- Giedion 1984 [1948] = Giedion, Siegfried: *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*, Zürich 1984 [zuerst engl. Oxford 1948].
- Gillespie / Lynch 2021 = Gillespie, Alexandra / Lynch, Deidre (Hgg.): *The Unfinished Book*, Oxford 2021.
- Gingeras 2017 = Gingeras, Alison M.: *The Avantgarde Won't Give Up. Cobra and Its Legacy*, München 2017.
- Grasskamp 2014 = Grasskamp, Walter: *André Malraux und das imaginäre Museum. Die Weltkunst im Salon*, München 2014.
- [Grønkvist] 1939 = Nete [Grønkvist, Agnete]: *Asger Jørgensen udgiver en bog. Et forsøg på at skabe en helhed af billeder og tekst*, in: *Silkeborg Avis*, 2. marts 1939.

- Haas 2014 = Haas, Norbert: *Forever Jorn*. Ein monographischer Essay, Wädenswil 2014.
- Hansen 1988 = Hansen, Per Hofmann: *Bibliografi over Asger Jorns skrifter*, Silkeborg 1988.
- Henriksen 2003 = Henriksen, Niels: *Asger Jorn and the Photographic Essay on Scandinavian Vandalism*, in: *Inferno* 8 (2003), S. 1–5, URL: <https://ojs.st-andrews.ac.uk/index.php/nsr/article/view/18/13> (letzter Zugriff: 15. Juli 2024).
- Henriksen 2018 = Henriksen, Niels: *Prehistoric techniques for modern painting*, in: *Res. Anthropology and Aesthetics* 69/70 (2018), S. 189–205.
- Hensel 2011 = Hensel, Thomas: *Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde*. Aby Warburgs Graphien, Berlin 2011.
- Klammer et al. 2019 = Klammer, Markus / Maskarinec, Malika / Ubl, Ralph / Villinger, Rahel: *Formbildung und Formbegriff*. Zur Einleitung, in: Markus Klammer / Malika Maskarinec / Ralph Ubl / Rahel Villinger (Hgg.): *Formbildung und Formbegriff*. Das Formdenken der Moderne, Paderborn 2019, S. 9–31.
- Klee 1957 = Klee, Paul: *Zur bildnerischen Formenlehre*, in: *Schweizer Monatschrift für Architektur, Kunst, Künstlerisches Gewerbe* 44.1 (1957), S. 29–30.
- Konietzka 1987 = Konietzka, Lothar: *Asger Jorns „Extreme Ästhetik“*. Die ästhetische Struktur der Existanz, in: Armin Zweite (Hg.): *Asger Jorn 1914–1973*. Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, Skulpturen. Ausstellungskatalog Lehnbachhaus München, München 1987, S. 56–66.
- Kramer / Pelz 2013 = Kramer, Anke / Pelz, Annegret (Hgg.): *Album: Organisationsform narrativer Kohärenz*, Göttingen 2013.
- Kromann 2016 = Kromann, Thomas Hvid: *Montager svøbt i matricepap*. En materialarkæologisk undersøgelse af Asger Jorn og Guy Debords *Fin de Copenhague*, in: *Fund og Forskning* 54 (2016), S. 587–625.
- Kromann 2019 = Kromann, Thomas Hvid: *Broby vs. Jorn*. Billedernes og tekstens kamp om bogen, in: *Bogvennen* 2019, S. 130–169 und 185–188.
- Kromann 2020 = Kromann, Thomas Hvid: *Rivaler*. Fotografi og tekst i Asger Jorns bogværk, in: Johan Gardfors / Mats Jansson / Nils Olsson (Hgg.): *Att skriva med ljus*. 13 essäer om litteratur och fotografi, Göteborg 2020, S. 169–190.

- Kromann 2025 = Kromann, Thomas Hvid: Omkring to værker – på tværs og på langs. En transmissionshistorisk kortlægning af Asger Jorns og Guy Debords *Fin de Copenhague* og *Mémoires*. Doktorafhandling, København 2025.
- Kurczynski 2007 = Kurczynski, Karen: *Ironic Gestures*. Asger Jorn, Informel, and Abstract Expressionism, in: Joan Marter (Hg.): *Abstract Expressionism. The international Context*, New Brunswick, NJ 2007, S. 108–124 und 245–254.
- Kurczynski 2014 = Kurczynski, Karen: *The Art and Politics of Asger Jorn. The Avant-Garde Won't Give Up*, Farnham 2014.
- Kurczynski 2017 = Kurczynski, Karen: *Materialism and Intersubjectivity in Cobra*, in: Natalie Adamson / Steven Harris (Hgg.): *Material Imagination. Art in Europe, 1946–1972*, Chichester, West Sussex 2017, S. 44–65.
- Kurczynski / Friis 2014 = Kurczynski, Karen / Friis, Karen (Hgg.): *Expo Jorn. Kunst er fest! Ausstellungskatalog Museum Jorn, Silkeborg* 2014.
- Kurczynski / Pezolet 2011 = Karen Kurczynski / Nicola Pezolet: *Primitivism, Humanism, and Ambivalence. Cobra and Post-Cobra*, in: *RES. Anthropology and Aesthetics* 59:60 (2011), S. 283–302.
- Langer 1987 [1942] = Langer, Susanne K.: *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*, übersetzt von Ada Löwith, Frankfurt a.M. 1987 [zuerst engl. Cambridge, MA 1942].
- Langer 2018 [1953] = Langer, Susanne K.: *Fühlen und Form. Eine Theorie der Kunst*, übersetzt von Christiana Goldmann und Christian Grüny, Hamburg 2018 [zuerst engl. New York 1953].
- Latour 1990 = Latour, Bruno: *Drawing Things Together*, in: Michael Lynch / Steve Woolgar (Hgg.): *Representation in Scientific Practice*, Cambridge, MA 1990, S. 19–68.
- Malraux 1957 [1947] = Malraux, André: *Psychologie der Kunst. Das imaginäre Museum*, übersetzt von Jan Lauts, Hamburg 1957 [zuerst franz. Genf 1947].
- Menke 2017 = Menke, Christoph: *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie. Mit einem neuen Vorwort*, Frankfurt a.M. 2017 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2225).
- Merzeau 2006 = Merzeau, Louise: *Malraux metteur en page*, in: Jeanyves Guérin / Julien Dieudonné (Hgg.): *Les écrits sur l'art d'André Malraux*, Paris 2006, S. 65–82.
- Moeglin-Delcroix 2012 = Moeglin-Delcroix, Anne: *Esthétique du livre d'artiste 1960–1980. Une introduction à l'art contemporain*, Marseille 2012.

- Moos 1984 = Moos, Stanislaus von: Nachwort. Die zweite Entdeckung Amerikas, in: Sigfried Giedion: Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte, Zürich 1984, S. 779–816.
- Moos 1987 = Moos, Stanislaus von: Le Corbusier und Loos, in: Stanislaus von Moos (Hg.): L'Esprit Nouveau. Le Corbusier und die Industrie 1920–1925. Ausstellungskatalog Museum für Gestaltung Zürich, Berlin 1987, S. 122–133.
- Müller 2015 = Müller, Lars (Hg.): Max Bill. Sicht der Dinge. Die gute Form. Eine Ausstellung 1949, Zürich 2015.
- Müller-Wille 2011 = Müller-Wille, Klaus: Edda und Avantgarde. Asger Jorns vergleichender Vandalismus, in: Katja Schultz (Hg.): Eddische Götter und Helden. Milieus und Medien ihrer Rezeption, Heidelberg 2011 (Edda Rezeption 2), S. 59–96.
- Müller-Wille 2013 = Müller-Wille, Klaus: Prophetische Harfen, analphabetischer Illettrismus und Gastrophonie. Asger Jorn und die Dinglichkeit der Sprache, in: Sandro Zanetti (Hg.): Themenheft „Wortdinge / Word as Things / Mots-choses“. figurationen 14.2 (2013), S. 101–115.
- Müller-Wille 2014 = Müller-Wille, Klaus: From Word-Pictures to the Wild Architecture of the Book. Asger Jorn's early Book Art (1933–1952), in: Dorthe Aagesen / Helle Brøns (Hgg.): Asger Jorn. Restless Rebel. Ausstellungskatalog Statens Museum for Kunst, Kopenhagen 2014, S. 94–109.
- Müller-Wille 2015 = Müller-Wille, Klaus: From Imaginary Exhibitions to Urban Book Spaces. Asger Jorn and Le Corbusier as Architects of the Book, in: Ruth Baumeister (Hg.): What Moves Us? Le Corbusier and Asger Jorn in Art and Architecture, Zürich 2015, S. 88–93.
- Müller-Wille 2019 = Müller-Wille, Klaus: Materielle Ästhetik. Asger Jorn, in: Dieter Mersch / Sylvia Sasse / Sandro Zanetti (Hgg.): Ästhetik der Theorie, Zürich 2019, S. 95–117.
- Müller-Wille 2020 = Müller-Wille, Klaus: En blind vandring imod afgrunden. Kulturkritikkens former hos Asger Jorn i perioden 1945–1953, in: Anders Ehlers Dam (Hg.): Den stumme myte. Efterkrigstidens kulturkritik, Aarhus 2020, S. 275–307.
- Müller-Wille 2022 = Müller-Wille, Klaus: Thinking in Pictures – Writing and Figure with Jorn and Penck, in: Lucas Haberkorn (Hg.): A.R. Penck. Ausstellungskatalog Museum Jorn, Silkeborg 2022, S. 56–69.
- Nash 1947 = Nash, Jørgen: Nordisk Billedtradition, in: Konstrevy 1947.4, S. 214–219.

- Niggli 1999 = Niggli Verlag (Hg.): max bill. typografie. reklame. buchgestaltung. Mit Textbeiträgen von Gerd Fleischmann, Hans Rudolf Bosshard, Christoph Bignens, Zürich 1999.
- Ohrtr 1997 = Ohrtr, Roberto: Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst, 2. Aufl., Hamburg 1997.
- Pedersen 2015 = Pedersen, Teresa Østergaard: Sammenlignende vandalisme. Asger Jorn, den nordiske folkekunst og arkæologien, Silkeborg 2015.
- Pezolet 2008 = Nicola Pezolet: „Le Bauhaus imaginaire contre un Bauhaus imaginaire“. La polémique autour de la question du fonctionnalisme entre Asger Jorn et Max Bill, Québec 2008. URL: <https://core.ac.uk/reader/442649297> (letzter Zugriff: 15. Juli 2024).
- Pezolet 2012 = Pezolet, Nicola: Bauhaus Ideas: Jorn, Max Bill, and Reconstruction Culture, in: *October* 141 (2012), S. 86–110.
- Presler 2006 = Presler, Gerd: Asger Jorn. Werkverzeichnis der Skizzenbücher, Silkeborg 2006.
- Presler 2016 = Presler, Gerd: The Prints: A Joint Chapter, in: Oda Wildhagen Gjesing (Hg.): *Jorn + Munch*. Ausstellungskatalog Munchmuseet Oslo, Oslo 2016, S. 183–221.
- Prestsæter 2014 = Prestsæter, Ellef: Asger Jorns bøker. Et forsøk i sammenlignende Vandalisme, in: *Vinduet* 68.3 (2014), S. 84–99.
- Prestsæter 2023 = Prestsæter, Ellef: Open Creation and Its Enemies. Asger Jorn in Situation. Ausstellungskatalog Institut Valencià d'Art Modern. Centre Julio González, Valencià 2023.
- Rheinberger 1992 = Rheinberger, Hans-Jörg: Experiment, Differenz, Schrift. Zur Geschichte epistemischer Dinge, Marburg an der Lahn 1992.
- Rheinberger 2006 = Rheinberger, Hans-Jörg: Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas (suhkamp taschenbuch wissenschaft 1806), Frankfurt a.M. 2006.
- Rheinberger 2016 = Rheinberger, Hans-Jörg: Der Kupferstecher und der Philosoph. Albert Flocon trifft Gaston Bachelard, Zürich / Berlin 2016.
- Rötzer, Florian 1987 = Rötzer, Florian: Schräge Vernunftwidrigkeit. Konturen der ästhetischen Theorie Asger Jorns, in: Armin Zweite (Hg.): *Asger Jorn 1914–1973. Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, Skulpturen*. Ausstellungskatalog Lehnbachhaus München, München 1987, S. 47–55.
- Routhier 2023 = Routhier, Dominique: With and Against. The Situationist International in the Age of Automation, London / New York 2023.

- Schöning 2012 = Schöning, Antonia von: Die universelle Verwandtschaft zwischen den Bildern. André Malraux' *Musée Imaginaire* als Familienalbum der Kunst, in: *kunsttexte.de: Journal für Kunst- und Bildgeschichte* 1 (2012), S. 1–9. URL: www.kunsttexte.de (letzter Zugriff: 15. Juli 2024).
- Schwarz 2008 = Schwarz, Dieter: „Une recontre entre un petit suisse et un grand danois“. Max Bill und Asger Jorn im Streit um das neue Bauhaus, in: Sandra Gianfreda (Hg.): *Max Bill. Aspekte seines Werks*. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Winterthur und Gewerbemuseum Winterthur, Zürich 2008, S. 108–121.
- Shield 1998 = Shield, Peter: *Comparative Vandalism. Asger Jorn and the Artistic Attitude to Life*, Aldershot 1998.
- Smet 2007a = Smet, Catherine de: *Vers une architecture du livre. Le Corbusier: édition et mise en page 1912–1965*, Zürich 2007.
- Smet 2007b = Smet, Catherine de: *Le Corbusier. Architect of Books*, Zürich 2007.
- Smet 2019 = Smet, Catherine de: *Le Corbusier. Penseur du musée. Avec une sélection de textes de Le Corbusier*, Paris 2019.
- Spoerhase 2016 = Spoerhase, Carlos: *Linie, Fläche, Raum. Die drei Dimensionen des Buches in der Diskussion der Gegenwart und der Moderne* (Valéry, Benjamin, Moholy-Nagy), Göttingen 2016 (*Ästhetik des Buches* 8).
- Stecher 1982 = Stecher, Chas: *En sjælden bog*, in: Troels Andersen / Aksel Evin Olesen (Hgg.): *Erindringer om Asger Jorn, Silkeborg 1982*, S. 121–125.
- Stene-Johansen 2014 = Stene-Johansen, Knut: *Nødinganger. Studier i Asger Jorn*. Essay, Oslo 2014.
- Stokvis 2004 = Stokvis, Willemijn: *Cobra. The Last Avant-Garde Movement of the Twentieth Century*, Hampshire 2004.
- Thürlemann 2013 = Thürlemann, Felix: *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimage (Bild und Text)*, München 2013.
- Weimarck 1980 = Weimarck, Ann-Charlotte: *‘Nordisk Anarkism’*. Asger Jorn och projektet 10.000 års Nordisk folkkonst, Kristianstad 1980.
- Zerner 1998 = Zerner, Henri: *Malraux and the Power of Photography*, in: Geraldine A. Johnson (Hg.): *Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension*, Cambridge 1998 (*Cambridge Studies in New Art History and Circicism*), S. 116–130.
- Zweite 1987 = Armin Zweite (Hg.): *Asger Jorn 1914–1973. Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, Skulpturen*. Ausstellungskatalog Lehnbachhaus München, München 1987.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1-22, 25-30, 32-35, 37-49. Archiv Museum Jorn, Silkeborg. © Donation Jorn, Silkeborg / 2025, ProLitteris, Zurich.
- Abb. 23. Rudolf Broby-Johansen: Hverdagskunst – Verdenskunst, Kopenhagen 1948.
- Abb. 24. Foto: Tobias Wootton © The Warburg Institute, London / fluid.
- Abb. 31. Max Bill: Die gute Form, Ausstellungsbroschüre, 1949.
- Abb. 36. Le Corbusier: Le poème de l'angle droit, Paris 1955.

Zum Autor

Klaus Müller-Wille hat seit 2008 einen Lehrstuhl für Nordische Philologie an der Universität Zürich inne. Er forscht im Bereich der nordischen Literatur des 19. Jahrhunderts (von der Romantik bis zum Modernen Durchbruch), der nordischen Avantgarden und Neo-Avantgarden sowie der skandinavischen Gegenwartsliteraturen. Seine besonderen Interessen gelten Theorien von Schrift und Schreiben, Fragen der Materialitätsästhetik sowie der Buchgeschichte und Editionsphilologie. Er hat Monographien zu den Autorschaften von Carl Jonas Love Almqvist und Hans Christian Andersen sowie zahlreiche Sammelbände (u.a. über Thomasine Gyllembourg, Peter Weiss und Tove Jansson) publiziert.

ANDERE ÄSTHETIK
SPECIAL LECTURES

Band 2

Hanno Rauterberg:
Abschied vom Ich / Farewell to the Self,
herausgegeben von Annette Gerok-Reiter
und Jan Stellmann, Tübingen 2025 (70 Seiten);
ISBN 978-3-98945-020-2; e-ISBN 978-3-98945-021-9.
DOI: <http://dx.doi.org/10.15496/publikation-107097>.

Band 3

Erika Fischer-Lichte:
Transformationsästhetiken.
Über die verwandelnde Kraft von Kunst,
herausgegeben von Annette Gerok-Reiter
und Anna Pawlak, Tübingen 2025 (62 Seiten);
ISBN 978-3-947251-76-6; e-ISBN 978-3-947251-77-3.
DOI: <http://dx.doi.org/10.15496/publikation-107472>.

Band 4

Klaus Müller-Wille:
Theorie als Kunstpraxis.
Asger Jorns ‚Andere Ästhetik‘,
herausgegeben von Stefanie Gropper und
Annette Gerok-Reiter, Tübingen 2026 (164 Seiten);
ISBN 978-3-98945-026-4; e-ISBN 978-3-98945-027-1.
DOI: <http://dx.doi.org/10.15496/publikation-115410>.

ANDERE ÄSTHETIK KOORDINATEN

Schriftenreihe des SFB 1391

Herausgegeben von Annette Gerok-Reiter

Band 1

Andere Ästhetik.

Grundlagen – Fragen – Perspektiven,
herausgegeben von Annette Gerok-Reiter,
Jörg Robert, Matthias Bauer und Anna Pawlak,
Berlin / Boston 2022 (574 Seiten);
ISBN 978-3-11-069264-8; e-ISBN 978-3-11-071996-3.
DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110719963>.

Band 2

Plurale Autorschaft.

Ästhetik der Co-Kreativität in der Vormoderne,
herausgegeben von Stefanie Gropper, Anna Pawlak,
Anja Wolkenhauer und Angelika Zirker,
Berlin / Boston 2023 (436 Seiten);
ISBN 978-3-11-069059-0; e-ISBN 978-3-11-075576-3.
DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110755763>.

Band 3

Schein und Anschein.

Dynamiken ästhetischer Praxis in der Vormoderne,
herausgegeben von Annette Gerok-Reiter,
Martin Kovacs, Volker Leppin und
Irmgard Männlein-Robert,
Berlin / Boston 2023 (423 Seiten);
ISBN 978-3-11-069270-9; e-ISBN 978-3-11-072539-1.
DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110725391>.

Band 5

Materialität und Medialität.

Grundbedingungen einer anderen Ästhetik
in der Vormoderne,

herausgegeben von Jan Stellmann und

Daniela Wagner,

Berlin / Boston 2023 (506 Seiten);

ISBN 978-3-11-099935-8; e-ISBN 978-3-11-098841-3.

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110988413>.

Am Werk des dänischen Künstlers Asger Jorn (1914–1973) verfolgt Klaus Müller-Wille unterschiedliche Aspekte einer praxeologischen Ästhetik in der Produktion und Reflexion eines Kunstschaffens des 20. Jahrhunderts. Müller-Wille knüpft dabei an das Programm des Sonderforschungsbereichs 1391 *Andere Ästhetik* an, arbeitet vor allem Berührungspunkte zwischen vor-modernen und modernen Vorgehensweisen heraus. Zentral in diesem Sinn ist u.a., wie Jorn seine theoretischen Positionen direkt in seiner ästhetischen Praxis umsetzt, indem er seine Buchartefakte aus einem dezidiert materialen Ansatz des Schreibens, Gestaltens und Druckens heraus entstehen lässt.

Die Special Lectures des Sonderforschungsbereichs 1391 *Andere Ästhetik* dienen der Grundlagendiskussion ästhetischer Fragen. Sie korrelieren und konfrontieren das Forschungsprogramm des Verbundes mit aktuellen disziplinären wie interdisziplinären Ansätzen und Debatten zu Kunst und Ästhetik. Dabei laden sie zu weiterführenden, kritischen oder neuen Perspektivierungen aus ganz unterschiedlichen Richtungen ein.



www.tuebingen-university-press.de
ISBN 978-3-98945-026-4
ISSN 2940-200X