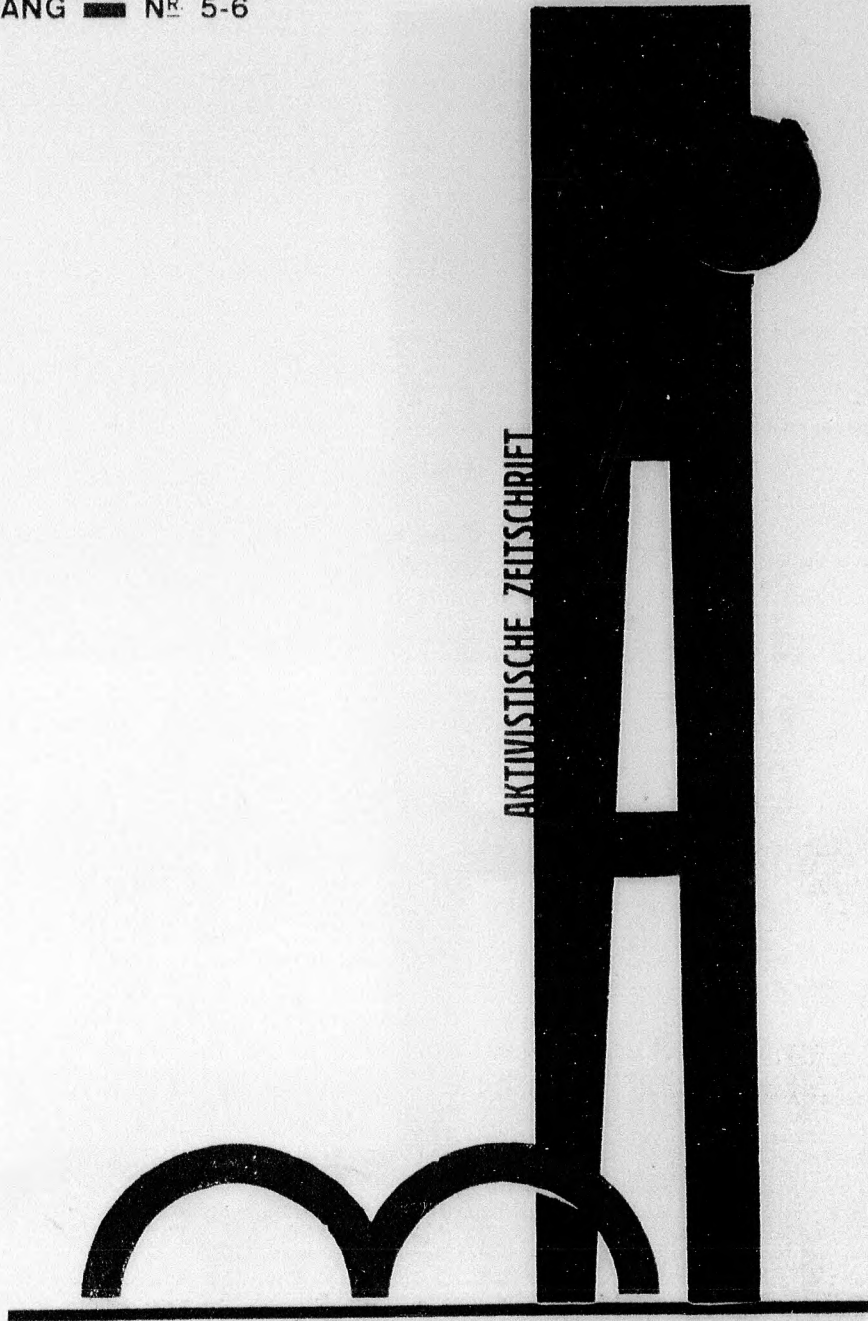
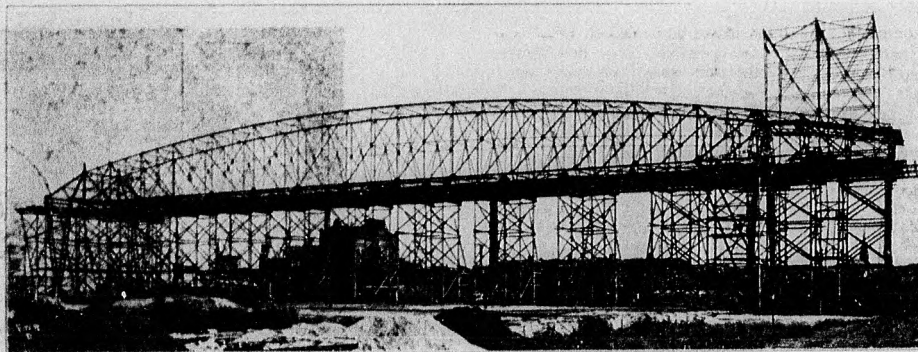


WIEN 1923 ■ VIII. JAHRGANG ■ NR. 5-6

DEUTSCHES SONDERHEFT

AKTIVISTISCHE ZEITSCHRIFT





Demag

Daisburg

RECHENSCHAFT

1. Wir haben das Stadium restlos überwunden, wo die Wesenseinheit von Inhalt und Form noch zur Erörterung stand. Heute erscheint es uns geradezu lächerlich, eine Frage lösen zu wollen, die im Bereich der Philosophie bereits als längst indiskutabel gilt. Es gibt weder einen Inhalt noch eine Form an sich, so wie es keine Seele und keinen Leib an sich geben kann. Das Leben der Dinge ist ein einheitliches Leben, und es steht einwandfrei fest, daß man eine Vorstellung „Hoch“ erst dann haben kann, wenn das psychophysische und philosophische Gegenspiel dieses als hoch bezeichneten Etwas ebenfalls vorhanden ist und in diesem Falle niedrig genannt wird. Oder ist es nicht geradezu widersinnig, daß es noch immer Leute unter den sogenannten Künstlern gibt, die den gegenwärtigen Zustand der Kunst auf Grund einer oberflächlichen Kenntnis der sozialen Bewegungen unserer Gesellschaft folgendermaßen definieren wollen: „Individueller Inhalt in kollektiver Form.“ Wäre das richtig, so wäre ebenso wahr, daß der Begriff der Familienmutter identisch mit dem der alten Jungfer sein müsse und der Vogel deshalb fliege, weil er ein typisches Gewürm sei. Das Kunstwerk als Formprodukt ist stets ein mehr oder minder vollendeter Lebensausdruck, so wie jede natürliche menschliche oder in einem erweiterten Sinne gesellschaftliche Form nichts anderes, nicht mehr und nicht weniger ist als Lebensausdruck. Die Form ist die Realität des Inhaltes, und der schaffende Künstler verleiht gerade diesem Inhalte (Seele oder Gesetz) seine keinem anderen Inhalt angemessene, mit sich und seinem innersten Wesen vollkommen identische Form. Die Frage der Kunst ist also mit Außerachtlassung aller Nebenumstände (die insgesamt nur Teile der demonstrativ erscheinenden Lebenskraft sind) ein Formproblem. Mit anderen Worten, so oft ein Kunstwerk inmitten der unendlichen Tatsachen und Gegenstände der Welt als Plus erscheinen und seiner Bestimmung als aktiver Faktor gerecht werden will, ist eine möglichst organisch zusammenhängende, möglichst restlose Formbildung der nach Ausdruck ringenden Kräfte unumgänglich notwendig. Darin besteht das Kriterium der Geburt, der Regulator des Zergeltungskommens und das alleinige Kennzeichen des Künstlers als schaffenden Menschen.

2. Der Weg des Durchschnittsmenschen und des Durchschnittsindividuum wird mit dem Ort und der Zeit seiner Geburt so gut wie bestimmt. Die unvorgesehenen Ausschwingungen sind kaum der Rede wert, denn zu den angeborenen, geerbten psychischen und physischen Gegebenheiten tritt, gleichwie gegen alle neuen Möglichkeiten, das Bild der „neuen Welt“, das Milieu mit seinen verknöcherten biologischen, gesellschaftlichen und moralischen Schemen hinzu. Der Durchschnittsmensch nimmt sämtliche Schablonenformen und geerbten Gewohnheiten der Welt gleich einer Matrize in sich auf und mischt sich, gezeichnet und belastet, in die Menge, die in ihm keinen Ausdruck, bloß eine an sich bedeutungslose Teil hat. Der Unterschied zwischen passiver und aktiver Persönlichkeit wird durch das Verhältnis zur Umgebung bedingt. Dieser lebt sich in einer möglichst weichen Anpassung, jener in ewiger Revolte, in einem Antagonismus zur umgebenden Welt am vollkommensten aus. Als schöpferisches Individuum kann daher nur das aktive Individuum gelten. Denn

schaffen heißt uns ausdrücken, vervielfältigen, unsere Bedeutung demonstrieren, den vorhandenen Tatsachen und Gegenständen gegenüber oder voran die unsere Energien repräsentierenden Tatsachen und Gegenstände ins Leben rufen. Der Künstler verhilft seinem eigenen Selbst zum Ausdruck, seine Tätigkeit ist keine sekundäre, reproduktive, sie ist eine primäre, produktive Arbeit. Das Kunstwerk will weiter nichts, als das eigene Leben ausdrücken, und ist daher außer seiner eigenen Gesetze an keinen anderen Gesetzen zu messen. Die vergleichende Kritik ist ein leeres Strohdreschen, ohne jede Aussicht auf Erfolg. Denn es ist von vornherein ausgeschlossen, daß ein Bild, ein Haus oder eine Tonkomposition gut sei, wenn ich ihre Vorteile nur mit den Gesetzen einer fremden Einheit oder Vortrefflichkeit, nämlich eines anderen Bildes, Hauses oder einer anderen Tonkomposition nachzuweisen vermag. Die Gesetze des künstlerischen Schaffens sind nicht außerhalb der Weltgesetze, und wir können uns ihm mit Kritik, Gefühl oder Verständnis auf keine andere Weise nähern als dem Verständnis physikalischer oder astronomischer Gesetze. Wahrscheinlich hatte noch niemand den Mut aufgebracht, die Elektrizität beispielsweise selbst von weitem mit dem Formspiel und Energiezustand eines verliebten Paares vergleichen zu wollen — wer aber hätte noch keine „Kritik“ gelesen, in der das zu beurteilende Gemälde an Bäumen, Menschenkörpern oder sonstigen, dem Bilde durchaus fremdes Leben führenden Dingen gemessen wurde, wobei man dennoch das Werk als solches an und für sich zu werten vorgab. Das Kunstwerk ist daher nur mit sich, mit seinem Schöpfer zu vergleichen. Sein Wertmesser ist über das Grundgesetz hinaus, daß es sein eigenes Wesen am vollständigsten ausdrückt, das Zugewesensein der formellen Harmonie. Diese Harmonie ist weder mit der Symmetrie des Ingenieurs noch mit der Logik des Gelehrten identisch. Der Künstler stellt sich keine sogenannten Probleme, und das Kunstwerk löst keine Probleme. Der Künstler ist ein weiterführender Mensch, die Welt als Gefäß unseres Lebens ist voller Probleme, und so hebt denn der Künstler, der vermöge seiner Natur immer möglichst viel von der Welt zeigen möchte, eine ganze Menge der uns bis jetzt unbekannt gebliebenen Energieänderungen, Lebensmöglichkeiten in unser Bewußtsein, und diese Lebensmöglichkeiten werden erst in uns, denkenden, alles mit eigenem Maßstab messenden zweiten Personen problematisch oder werden für uns, als nicht mehr problematische Tatsachen, gelöst. Ich las noch kein Problemwerk, sah kein Problemgemälde, hörte keine Problemmusik (was ich hier als theoretische Kunst bezeichnen möchte), ohne die Erfahrung gemacht zu haben, daß der sich produzierende Künstler nur eine sekundäre Kraft und seine Kunst eine schlechtere angewandte sei. Was er erzählt (in Form schließt), erzählt er nicht, um uns dadurch ein sich selbst zum Ausdruck verhelfendes Gesetz, ein Harmoniegesetz vorzulegen, sondern nur oder in erster Reihe, um den Nachweis zu erbringen, daß ein außer oder über ihm stehendes Gesetz „gut“ oder „böse“ sei. Das Ergebnis seiner Arbeit, das Kunstwerk, ist eine wesentlich illusorische Tatsache. Jede Illusion aber ist ein sekundärer Wert und eine destruktive Erscheinung unserer Ohnmacht — das Kunstwerk hingegen eine dem Baute, dem Steine und dem Menschen ähnliche Realität in seiner Geschlossenheit und

sein zusammenschließendes Grundgesetz die konstruktive Aktivität. Ist dem nicht so, so haben wir es eben mit keiner Kunst im reinsten Sinne des Wortes zu tun, und der betreffende Schöpfer ist insofern nicht konstruktiv oder aktiv: er ist eben kein Schaffender.

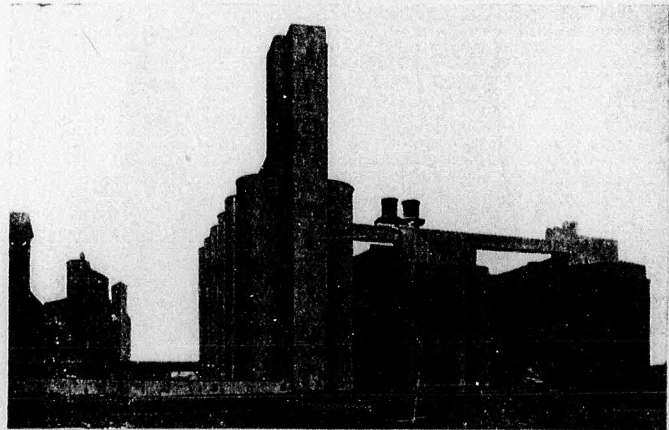
3. Wir wachsen in der Zeit vertikal oder horizontal und die Zeit geht über uns weg. Alles wird an seinem Platz geboren, und es gibt keine neue oder alte — nur eine lebendige und eine tote Kunst, denn ein Lebendes kann nie unzeitgemäß sein. Aus der lebendigen Kunst, über die die Zeit vergangen ist, wird die tote Kunst geboren. So wie aus dem lebenden Menschen der tote Mensch. So widersinnig es wäre, die Eigenschaften des sein Totsein lebenden Menschen mit denen des sein Leben lebenden Menschen zu messen, ebenso albern ist es, das unser Heute kennzeichnende Kunstwerk mit einem das Gestern ausdrückenden, mithin an sich veralteten (gestorbenen) Kunstwerk zu vergleichen. Auf mich, den in der Gegenwart wirklich lebenden Menschen, können nur die das Heute bedeutenden, heutigen Schöpfungen eine aktive, mithin lebendige Wirkung ausüben. Die Produkte der toten Kunst (ob Dante, Leonardo da Vinci oder Bach) können in uns eine rein stimmungartige Wirkung auslösen, ob diese nun annehmend oder ablehnend sei. Ihre den lebendigen Dingen gegenübergestellte Bedeutung ist eine restlos ästhetische, eine einzig und allein den geerbten biologischen oder psychologischen Mängeln meines subjektiven Ich zusprechende Kraft — ohne jedwede Monumentalität des Kollektiven. Nicht an sich sind diese Dinge nicht monumental (bekanntlich kann auch der Leichnam eine erschütternde Kraft ausdrücken), nur im Verhältnis mit mir, dem heute Lebenden, denn sie stellen das Leben abweichend von meinem Lebenszustand, auf einer niedrigeren Fläche dar. Daß sie dessenungeachtet wirken und Millionen von Menschen in einer gedanklichen oder gefühlsmäßigen Abhängigkeit halten können, beweist eine Lebenskraft, die jenseits des veralteten Inhaltes und seiner speziellen Zweckmäßigkeit an und für sich da ist und eine konstruktive Einheit von Stoff und Geist bedeutet. Das Gesetz, das das Leben der Dinge ausmacht, ist die zusammenwirkende Konstruktion, die innere Einheit. Ohne Konstruktion gibt es weder ein totes noch ein lebendiges Leben. Wer hätte noch keine Bastarden gesehen, die das Leben als seine eigene Wiederlegung setzte, deren Aufbau durch die in ihrem physischen und psychischen Wesen überwuchernde destruktive Kraft aufgeschüttelt, wirt durcheinandergeschrumpft wurde, und wer hätte noch von keinen Toten gehört, deren Haar nach erfolgtem Tode weiterwuchs? Und wer hätte die zahlreichen Christuskompositionen nicht gesehen, an denen (eine der wenigen Ausnahmen dürfte Grünewalds gekreuzigter Erlöser sein) bis auf die, Leichenflecken darstellenden blaugrünen Farbenklumpen sowie einige erschlaffende Linien irgend etwas (das konstruktive Gesetz des toten Lebens), wiewohl nur illusorisch, das schöne oder entsetzliche Leben des „toten“ Körpers in uns zu erwecken vermochte? In diesen Werken und Schöpfungen ist die Konstruktivität gar nicht oder nur in minimalem Ausmaß da, und deshalb sind diese Menschen keine sich normalerweise nach den allgemeinen Gesetzen des Lebens entwickelnden Menschen, die Toten keine sich normalerweise nach den Lebensgesetzen des Todes auflösenden Leichen und die Bilder keine normalerweise nach den ureigensten Lebensgesetzen der Kunstschöpfung lebenden Kunstwerke. Damit, daß wir die allgemeinen Gesetze des Lebens also erkannten, erkannten wir zugleich auch die Basis des für alle gesunden Werke und Schöpfungen gültigen Gesetzes, die Konstruktion. Wir erkannten sie, da das Gesetz ein seit jeher bestehendes Gesetz des demonstrativen Lebens ist. Und die neue Kunst erreichte ihr heutiges Stadium über diese Erfüllung und Erkenntnis, und auf diesem Wege sieht sie die Möglichkeit einer Weiterentwicklung, einer kompositionellen Zusammenfassung unseres aktiven und stellungnehmenden Lebens, die Möglichkeit einer neuen Synthese.

4. Unsere Generation ist in der Philosophie, der Soziologie und der Kunst soweit fortgeschritten, daß sie sich nunmehr daranmachen kann, aus den Teilergebnissen der einander in rascher Folge verdrängenden Schulen und über dieselben hinaus eine synthetische Zusammenfassung der Kräfte zu versuchen. Und wie es sich für die bedeutendsten Soziologen nur um die neue Menschengemeinschaft des Kommunismus oder die Wiederherstellung der alten Sklaverei handeln kann, so stehen auch vor den Repräsentanten der Kunst nur zwei deutliche und unvermeidliche Möglichkeiten: die unserem ganzen neuen Menschentum zum Ausdruck verhelfende neue Komposition zu schaffen oder aber mit Aufgabe aller Ansprüche zur heutzutage oft verkündeten „Tendenzkunst“ zurückzusinken, die nur ein Deckname für Anstreichernaturalismus ist. Für uns, die wir uns mit unserer vollen Kunst als im Heute lebende Menschen fühlen, kann die Wahl des Weges keinem Zweifel unterliegen. Niemand kann anders als er muß, und so können wir auch nichts anderes wollen, als wozu wir bestimmt sind: unser mit sozialen Tendenzen erfülltes Leben möglichst

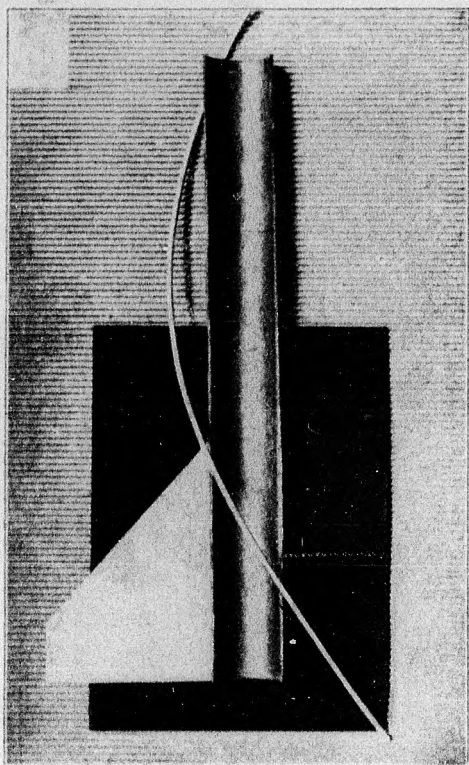


Gleizes

(Paris)



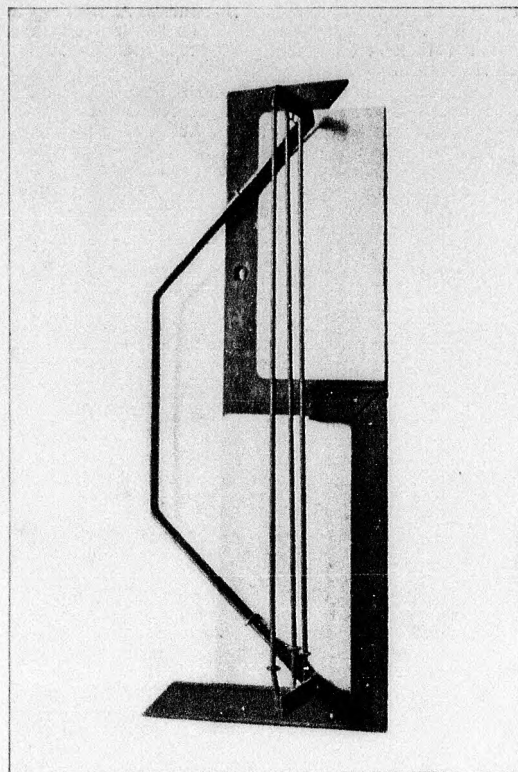
Getreide-Silo



Gerrit Cadon

(Berlin)

vollständig zu offenbaren. Wer etwas anderes will, den hält seine Schwäche auf dem Rückwege gefangen. Und hier kann man mit Verheißungen und Enttöhlung unserer wirtschaftlichen Mißstände schlechthin nichts rechtfertigen. Kein Zweifel: es ist dem Künstler gegeben, die Welt um ihn und die in ihm lebenden neuen Weltmöglichkeiten in seinem erschaffenen Werke am reinsten zu offenbaren. Um den Ausdruck dieser Weltlebenseigenschaften rangen die Schöpfer aller Zeiten. Durch unsere historischen Kenntnisse nehmen wir seit Jahrtausenden bis heute die Wellenlinie der Entwicklung der Kunst sowie der Menschheit wahr. Es gab Zeiten, wo die Kunst die Einheit der Kraft und des Geistes darstellte, und andere, in denen alle Seelen mit Teilforschungen und Teilergebnissen erfüllt waren. Und wieder von vorne aufwärts. Unser Zeitalter fällt in diese nach oben strebende Linie. Wir fühlen, daß unser Leben unter den heutigen chaotischen Formen nicht erlebt werden kann, und als Künstler wissen wir, daß wir mangels der Möglichkeit der von tausend außenstehenden Faktoren abhängenden Barrikadenkämpfe die in uns lebenden Dokumente der neuen Weltmöglichkeit aus uns selber heraus erschaffen müssen. Schaffen, schaffen, uns selbst vervieffähigen, um statt negativer analytischer Vorbereitungen den leblos gewordenen, aber noch immer positiv vorhandenen Werken unsere eigenen Werke, unser positives Leben gegenüberzustellen. Dem morschen destruktiv-individuellen Geiste einen konstruktiv-kollektiven Geist. Und keine neuen „ismen“ und nicht einmal den Konstruktivismus als eine erstarrte Schule. Denn die Konstruktion, die die Basis des Gebäudes darstellt, ist noch bei weitem kein ganzes Gebäude. Er ist noch keine Synthese, nur deren gesetzlicher Sinn. So wie der naturalistischen Komposition verschiedene anatomische Studien vorangehen mußten, gelangten auch wir über die Teilprobleme der futuristischen Bewegung, der expressionistischen Geistigkeit, der kubistischen Analyse und anderer Schulen zum inneren Wesen der Synthese.

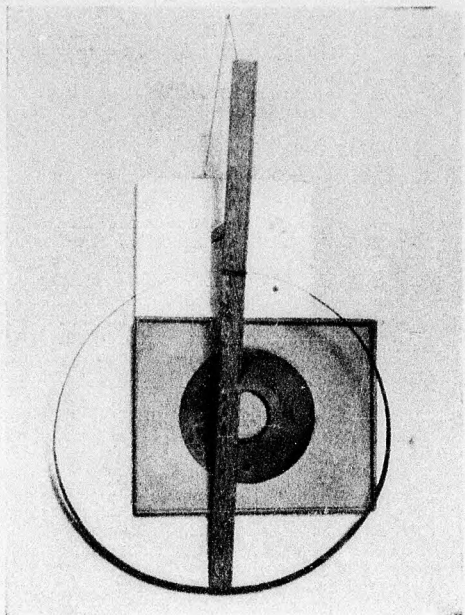


Gerrit Cadon

(Berlin)

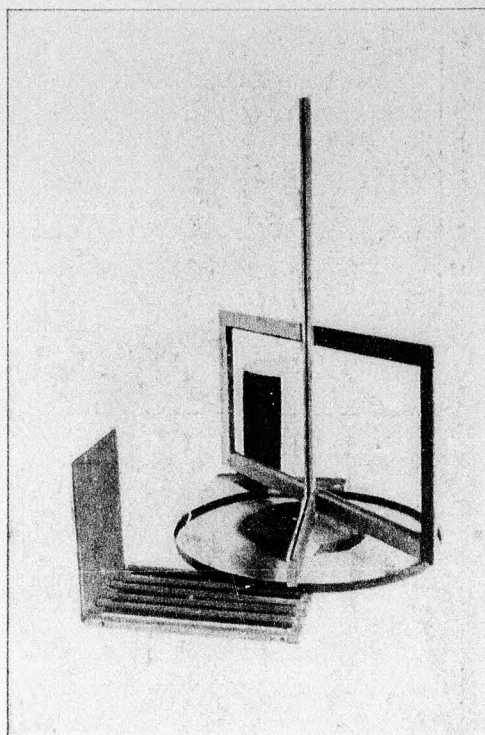
zur Konstruktion. Auf ihr, als auf dem letzten Sinn der neuen künstlerischen Bestrebungen, müssen wir die neue architektonische Komposition erbauen. Eine weitere „Vertiefung“ des Konstruktivismus, als einer Schule an sich, wäre mit der Auffassung gleichbedeutend, die das Knochensystem eines Körpers dem Körper selbst vorzöge, und so würde es uns wohl nie gelingen, zum Körper selbst, zur Schaffung einer geschlossenen Einheit, zur Inkarnation des Geistes zu gelangen, worin aber der alleinige Zweck der Kunst besteht. Die Kunst hatte von jeher die Bestimmung, beziehungsweise Bedeutung, den Zeitgeist in eine Einheit zu fassen. Dem kann auch heute nicht anders sein. Die Auffindung der Einheit und die Möglichkeit ihres Ausdruckes bedeutet die Erscheinung der Komposition. Wollen wir also weiter gehen — und das müssen wir, denn hier handelt es sich um keinen mit „freiem Willen“ einzuschlagenden Weg — so müssen wir anfangen, Fleisch auf die Knochen zu setzen, auf die Konstruktion, die heute noch als Signalsäule des aktiven, angespannten Lebens in den Raum ragt. Wir aber müssen die materielle Einheit der Formen, Farben, der Töne, des Lichtes und des Rhythmus ins Leben rufen. Der Geist, der während der „Moderne“ als losgetrennte Passivität sein Dasein fristete, muß zum Stoffe zurückgeführt, in Formen geschlossen werden, damit Stoff und Geist uns und den Begriff der Kunst ausdrücken können, so wie Stamm und Laub entgegen dem Begriffe der Kunstschöpfung den Begriff des Baumes ausdrücken. Entweder können wir den hier angedeuteten Weg von der Konstruktion zur konstruktiven Komposition zu Ende gehen, oder aber müssen wir zugrunde gehen, ohne mit unseren angezündeten Laternen ein Licht um uns werfen zu können. Wir erschöpfen uns in Experimenten, obwohl wir wissen, daß man unser als ausschließlicher Experimenteure nicht mehr bedarf, und heute nur derjenige etwas wirklich Bedeutungsvolles zu bringen vermag, der das Ganze bringt.

Ludwig Kossak



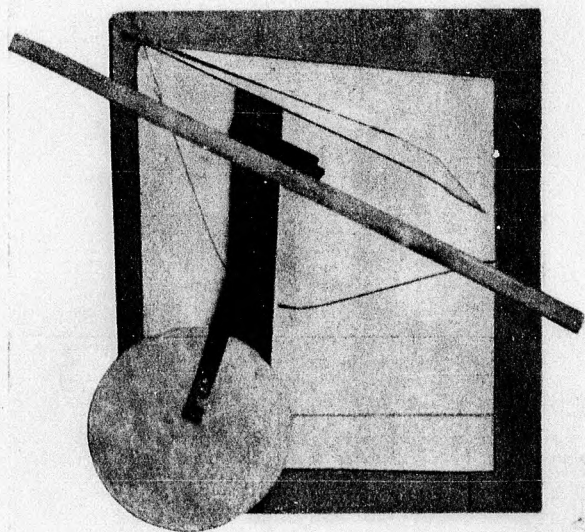
Gertrud Caden

(Berlin)



Gertrud Caden (Berlin)

(Foto: Jessen, Berlin)



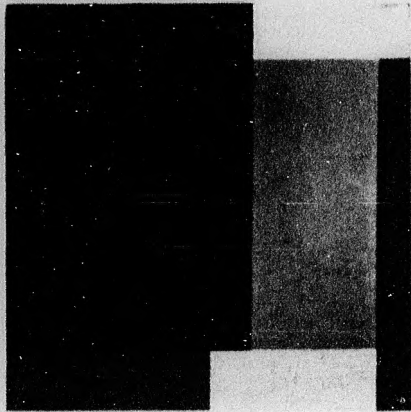
Gertrud Caden

(Berlin)

„Diese Arbeiten sind seit dem Frühjahr 1922 entstanden. Aus dem Willen, aus einfachstem Material (Eisen und Holz) Gegenstände von elementarer Eindeutigkeit, klarer Gesetzmäßigkeit und höchster Spannung zu gestalten. Ich habe mich von der Bildfläche gelöst und komme über das Relief zum frei im Raume stehenden oder frei — an Drähten — in den Raum gespannten Bau. So ergeben sich völlig neue optische Möglichkeiten und Beziehungen. Diese Dinge verfolgen keinen utilitaristischen Zweck. Sie sind mit Vitalität geladen und sollen Vitalität vermitteln. Die Aufgabe zwingt zur restlosen Bewältigung des Materials, zur Anerkennung und Befolgung der statischen und dynamischen Gesetze, zum Abfinden mit der Realität, zur Bezwungung des Lebens. Die Wucht, Präzision und eigene Farbigkeit des Materials spricht für sich selbst. Von jeder ‚Veredlung‘ ist abgesehen.“

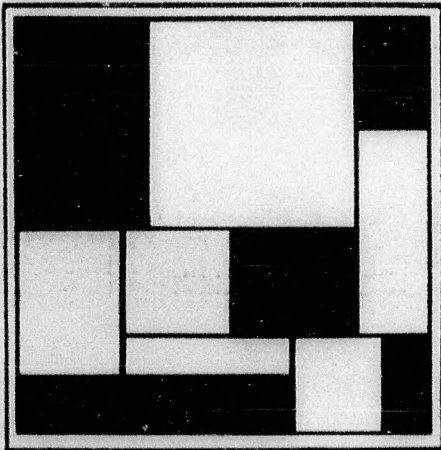
Gertrud Caden





Karl Peter Boni

(Weimar 1922)



Karl Peter Boni

(Weimar 1922)

Zweite präsentistische Deklaration

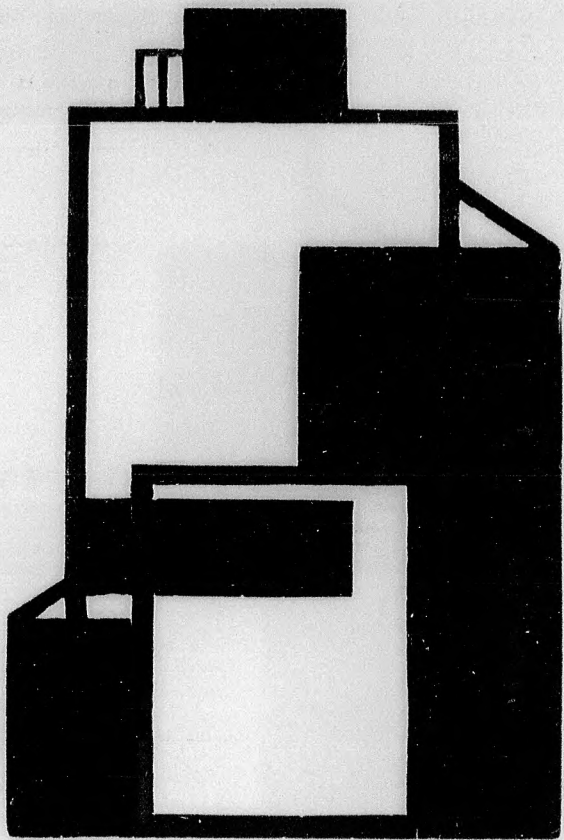
Gerichtet an die internationalen Konstruktivisten

Im ersten präsentistischen Manifest erklärten wir den Aspekt einer Welt, die real ist, eine Synthese des Geistes und der Materie. Wir streben wieder nach der Konformität mit dem mechanischen Arbeitsprozeß. Wir fordern die Erweiterung und Eroberung aller unserer Sinne; wir werden in der Optik weiterschreiten bis zu den Grundphänomenen des Lichtes. Wir sprachen es unzweideutig aus: Unsere Aufgabe ist es, gegen die Allerweltsromantik in ihrer letzten und feinsten Form noch zu kämpfen, wir fordern ein Ende des kleinen Individualistischen und wir erklären, daß wir die Forderung nach einer Erweiterung und Erneuerung der menschlichen Sinnesemanationen nur erheben, weil ihr die Geburt eines unerschrockenen und unhistorischen Menschen in der Klasse der Werkfähigen vorausgegangen ist! Und nun wenden wir uns gegen die Deklaration der ungarischen Konstruktivisten im „Egység“ und rufen ihnen und den internationalen Konstruktivisten überhaupt zu: Unser Arbeitsgebiet ist weder der Proletkult der kommunistischen Partei, noch das Gebiet des *Part pour l'art!* Der Konstruktivismus ist eine Angelegenheit der russischen Malerei und Plastik, die die ideoplastische (gehirnlich-nützliche) Einstellung des Ingenieurs als Spiel mit beliebigem Material nachahmt und damit weit unter der Ingenieursarbeit rangiert, die funktionell und erzieherisch ist. Versuchen wir auch keine intellektuelle Einwirkung auf das Proletariat, bevor wir uns über unsere Rolle als Deklassierte klar geworden sind. Unsere Aufgabe ist es, im Sinne einer universalen Verbindlichkeit an den physikalischen und physiologischen Problemen der Natur und des Menschen zu arbeiten und wir werden unsere Arbeit dort beginnen müssen, wo die moderne Wissenschaft aufhört, weil sie subjektiv ist, weil sie nur das System der Ausbeutungsfähigkeit verfolgt und fortwährend Standpunkte einnimmt, die einer erledigten Zivilisationsform angehören. Wir haben voraussetzungslos und unvoreingenommen die ersten Schritte einer Naturbetrachtung zu unternehmen, die die Physik und Physiologie auf ihre eigentliche Wirkungsebene bringt, im Sinne einer kommenden klassenlosen Gesellschaft, ohne dabei in Utopismus zu verfallen, und völliger Klarheit über die noch innerhalb der bestehenden Gesellschaftswissenschaft und ihrer Methoden zu leistende Destruktionsarbeit. Wir haben die Zeit eines objektiven und positiven Aufbaues nur vorzubereiten, weil wir aus der Bedingtheit unserer Welt nicht hinaustrreten können und wollen.

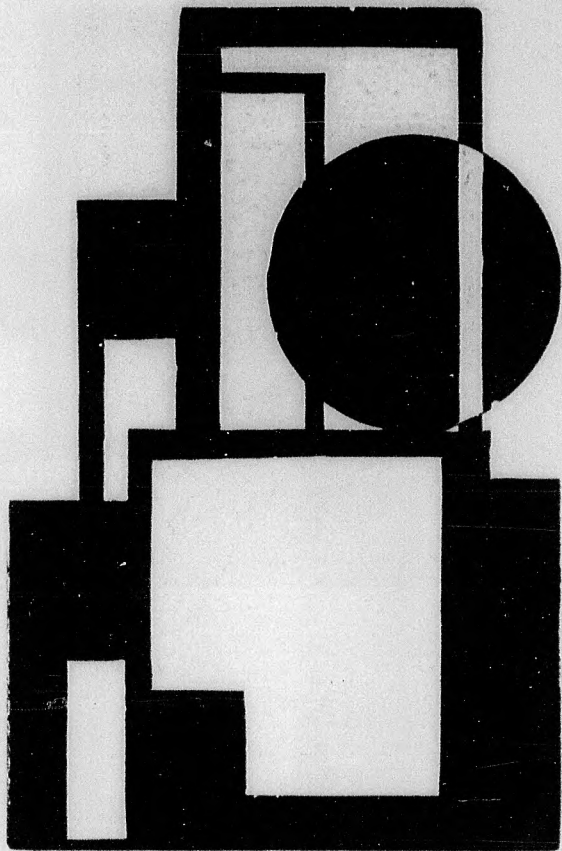
Unsere sinnesphysiologische und formfunktionell-physikalische Orientierung stellt uns im Gegensatz zu den bisherigen Techniken und Künsten vor die Einsicht, daß kein menschliches Erfahrungs- und Arbeitsgebiet um seiner selbst willen da ist, es ist in jedem ein analytisches Vorgehen im Unterbewußtsein über die Organmängel und Funktionshemmungen der menschlichen Psychophysis gebunden; dieses Tasten muß, in die Bewußtheit gerückt, eine unerste Annäherungs- und Ausgleichsgrenze zur Steigerung der somatischen Funktionalität ergeben. Von hier aus gesehen, ist die Maschine kein Apparat zur bloßen Ökonomisierung der Arbeitsleistung und die Kunst als einziges Produktionsgebiet, auf das das Kausalitätsgesetz keine Anwendung finden kann, trotzdem das Gesetz der Erhaltung der Energie auch dafür gilt, verliert ihren Charakter des Nutzlosen und Abstrakten. Die universale Funktionalität des Menschen verändert die Gesamteinstellung aller Arbeitsgebiete im Sinne erdatmosphärischer Bedingtheit und Notwendigkeit. Hieraus ergibt sich die dynamische Naturanschauung und die allgemeine Erweiterung aller menschlichen Funktionen, eine Anschauungsform wird geschaffen, die sich von der Dreidimensionalität als allzumenschlicher Hilfskonstruktion löst, ebenso wie sie die Vorstellung von der Trägheit aller Materie ablehnt. Der Generalnenner aller unserer Sinne ist der Zeit-Raum-Sinn. Die Sprache, der Tanz und die Musik waren Höchstleistungen der intuitiven Zeit-Raum-Funktionalität, und die Optik, Haptik etc. müssen auf einem neuen Wege nachfolgen, für den Ernst Marcus im Problem der exzentrischen Empfindung wichtige Vorarbeit geleistet hat. Das Zentralorgan Gehirn ergänzt gewissermaßen einen Sinn durch den andern, es vervollkommenet jeden durch gegenseitige Schwingungssteigerung unter Zeitübereinstimmung der Größe von Frequenz und Amplitude. Die dynamische Naturanschauung kennt hierfür nur ein Funktionalitätsprinzip der Zeit, die als kinetische Energie Raum und Materie bildet.

V. Eggeling

R. Hausmann

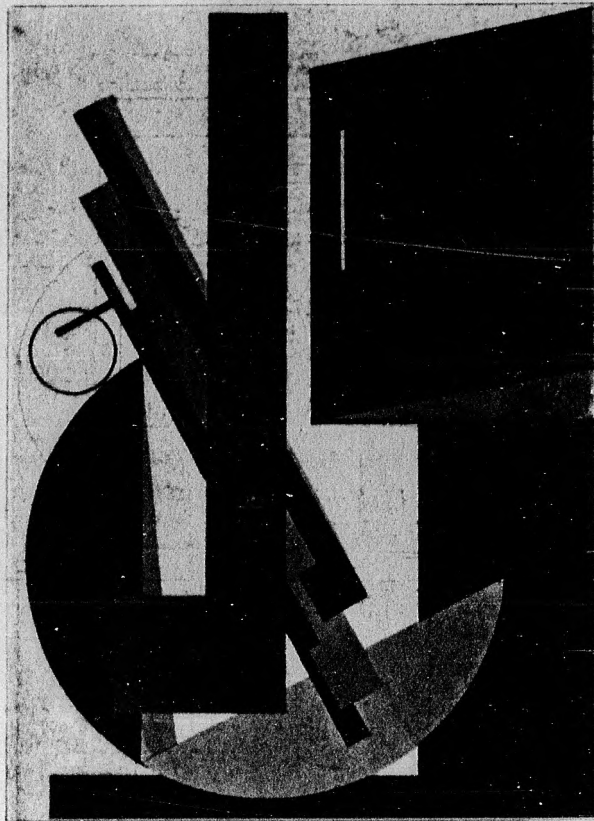


Ludwig Kassák



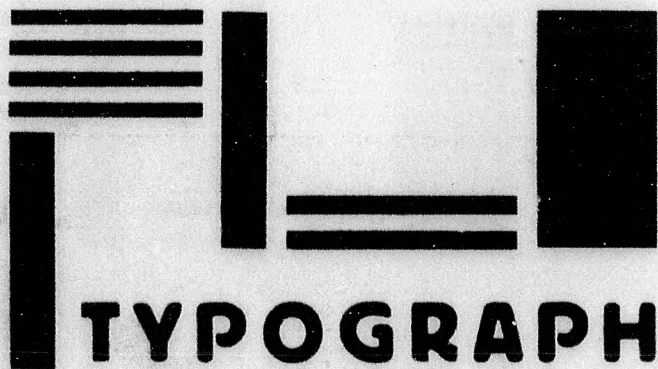
Ludwig Kassák





Glauber, Henrik

(Prag)



ARCHITEKTUR

Architektur ist Gestaltung der Wirklichkeit... nicht anders als Technik. Der Unterschied betrifft die Aufgaben... nicht die Methoden.

Es gibt kein Problem der architektonischen Form. Die Form ist Produkt, ist Funktion der sachlichen Lösung.

Der Stil ergibt sich nicht aus einem Kanon der Form, sondern aus dem Charakter der als Wirklichkeit genommenen Lebenserscheinungen.

Es ist von größter Wichtigkeit, unsere Wirklichkeit zu erkennen. Aufgaben, die außerhalb unserer Wirklichkeit liegen, können niemals zur befriedigenden Lösung gebracht werden... ganz unabhängig von Talent, Fleiß, Hingabe, gutem Willen...

Es muß der Versuch gemacht werden, die wichtigsten Aufgaben, die unserer Wirklichkeit entsprechen, aufzustellen: Wohnung, Schule, Werkstatt, Fabrik, Straße, Bahnhof, Stadt.

Jede dieser Aufgaben klar, konsequent und sachlich, unter Berücksichtigung aller Faktoren zu Ende gedacht, wird notwendig zu einer durch ihre dynamische Spannung starken Lösung kommen.

Alle Faktoren zu erkennen, zu ergreifen und gut zu ordnen, ist die Leistung der Phantasie.

Die Methode ist Organisation, die best-ökonomische Zuordnung der Faktoren Licht, Bewegung (Treppen, Aufzüge, Aus- und Eingänge), Eigenart des Bodens, Platz, Stellung zur Straße und im Ganzen der Stadt, der Landschaft. Das gegenseitige ökonomische Ausbalancieren aller Gegebenheiten und aller Ansprüche ist ein organisatorisches Problem, und es ist als Prinzip festzustellen, daß jede Aufgabe nicht mehrere gleich gute Lösungen zuläßt, sondern die eine ganz bestimmte verlangt. Der Reichtum ergibt sich nicht aus der Willkür der Lösungen, sondern aus der Fülle der Aufgaben.

Die sich als notwendig ergebende Typisierung und Normalisierung des Bauens bedeutet keine Schematisierung, weil jede neue Situation die Aufgabe unter Beibehaltung des Typus variiert (bewegtes oder flaches Gelände u. dgl. m.) Die bisherige Architektur baute gegen den Boden, dem sie ihre Achsen aufzwang. Anders hätten ihre starren Formen nicht bestehen können. Die neue Baukunst läßt Boden und Bau zu einer funktionalen Einheit werden: der Boden nicht mechanischer Träger, sondern Faktor des Ganzen. Sie baut weder von außen nach innen noch von innen nach außen, sondern sie baut.

Architektur ist bewegter Raum; was nicht bedeutet: Ausdruck von Bewegungen. Sie ist Erfüllung von Lebensansprüchen und wie dieses Leben selbst asymmetrisch, ohne Achsen und ohne Aufteilungsgeometrie. Ihre Grundrisse sind nicht Reißbrettornamente, sondern Bewegungspläne.

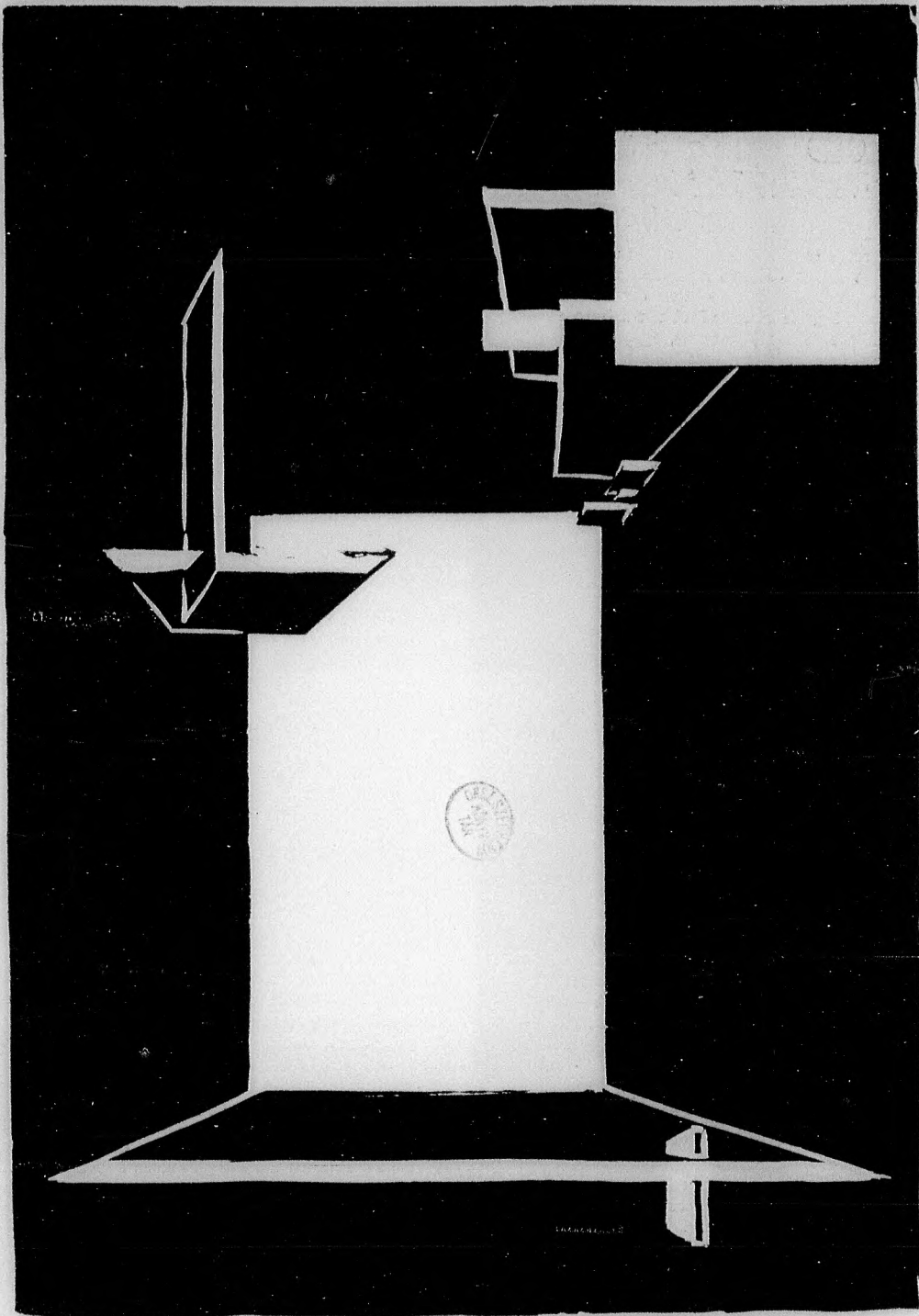
Nicht mehr gilt es, abzugrenzen und einzustellen („verwalten“), sondern einheitlich zu gestalten, Loslassung des Randes.

Um das Balancieren im Raum, das sich mit dem Loslassen des Randes ergibt, immer freier und kühner zu verwirklichen — aus keinem anderen Grunde, als um den Ansprüchen aller Bewegungen immer besser gerecht zu werden, dem Leben immer vorurteilsloser zu folgen — bedarf es der eingehendsten Beschäftigung mit allen neuen technischen Konstruktionen und mit den alten wie den neuen Materialien (Eisen, Beton, Glas).

Der moderne Architekt ist Organisator, Techniker, Ökonom. Was er baut, ist die sichtbare Struktur der von ihm geregelten Produktionsvorgänge — ohne jedes formalistische Eigenrecht. Form wird zur Funktion des Ganzen.

Gegen die Wirklichkeit arbeiten, bedeutet Gewaltsamkeit und Gewalt. Arbeiten mit der Zeit führt bestimmt zu einfachen, klaren und starken Lösungen, zur Gesundheit und Fruchtbarkeit.

Adolf Behne



H A N S R I C H T E R

GELD UND ANDERE MYSTERIEN

Kein Zweifel: Das GELD ist in unserem kapitalistischen Jahrhundert zur herrschenden Religion geworden, ja es ist mit den bürgerlichen Gesetzen und Traditionen bereits soweit dogmatisiert, daß sein Mysterium anfängt zu verbleichen und seine Stelle einem neuen Mysterium — dem der Heiligkeit der ARBEIT — zu übergeben, das im Begriffe ist, seine Probleme aufzurollen.

Kein Zweifel: in ihrem Zeitalter diene jede Kunst, ägyptische und Negerplastik, griechische Bildhauerei usw., religiösen Zwecken.

FRAGE: werden die im Dienste der Geldreligion stehenden plastischen Schöpfungen: die MASCHINEN, die Feuerprobe der Ästhetik unabhängig von ihrer Nützlichkeit bestehen können, so wie sie von der antiken Plastik bestanden wurde?

Merkwürdige Koinzidenz: Die ganz primitive Kunst (zum Beispiel die prähistorische) und die primitive Maschine ist immer nachahmend. Die ersten Versuche einer Flugmaschine ahmten von Dädalus über Leonardo da Vinci bis zur Fledermaus Clément Aders ausnahmslos den Mechanismus der Natur nach. Die ersten Automobile sind einem Wagen nachgebildet worden. Man zog weder die Verschiedenheiten der Methode, noch den Selbstwert und Charakter des neuen Stoffes in Betracht. Diese primitiven Maschinen sind überaus häßlich. Immerhin ist es möglich, daß auch die archaischen griechischen Statuen dem klassischen Griechen überaus häßlich vorkamen. Cagnots Dampfmaschinen verhält sich zum heutigen Automobil, oder Stephenson's Lokomotive zur modernen Compoundmaschine ganz anders, als eine archaische Figur zu einer klassischen Bildsäule.

Es gibt weitere Mysterien; sowohl die Kunst wie der Maschinenbau gehen einer repräsentativeren Fähigkeit entgegen. Doch bleibt die primitive Kunst in allen Zeitaltern heilig, während der primitive Maschinenbau lächerlich ist; aus weiter Perspektive ist er höchstens als Kuriosum zu werten.

Es gibt weitere Mysterien; die Kunst spiegelt die Ordnung und den Rhythmus, die ganze Konzeption ihres Zeitalters zurück. Der ästhetische Rhythmus des Kunstwerkes fällt mit dem Rhythmus von Leben, Gedanken und Arbeit seines Zeitalters zusammen. Der Maschinenbau aller Zeiten (auch der erste Hammer ist eine Maschine) befriedigt das Bedürfnis der Zeit. Der Film kurbelt 200 Jahre ab. Neuzeit; die Auffassungen, der Rhythmus ändert sich, die industriellen Bedürfnisse ändern sich. Die aufrechtgebliebene Kunst ist noch effektiv, die „schönsten“ Maschinen werden auf den Misthaufen geworfen.

Es gibt weitere Mysterien in diesem Eintagsfliegenwunder. Auch physisch lebt die Maschine nicht viel weiter, als ihre Schönheit und Wirkung dauert; sie stirbt wie ein altes Weib, vergangenen Siegen nachwehnd. Gemeine Sandsteinstatuen leben seit viel tausend Jahren.

Der Vater des Geldmysteriums: KAPITALISMUS, erfand den Wettbewerb und dieser führte zur GESCHWINDIGKEIT. Beeilst du dich nicht, so kommen andere dir zuvor. Geschwindigkeit in der Bewegung, in der Produktion, im Leben, in der Spekulation. Neue Maschinen wurden not-

wendig; aber der MASCHINENWAGEN dient der Geldreligion nicht mehr als das Maultier, das den Pilgrim zur Kirche trug, der Religion Christi.

Ein richtig aufgestelltes technisches Problem findet immer seine Lösung. Es ist unmöglich, so zu fliegen wie der Vogel, und Lionardos Problem war ebenso schlecht wie Aders. Um das FLUGZEUG zu erfinden, mußte man die haltende Fläche und die vorwärtstragende Maschine finden, dynamische Gesetze und nicht das Beispiel der Natur anwenden, und die Maschine, obzwar schwerer als die Luft, — flog.

Ein richtig aufgestelltes technisches Problem wird nicht unbedingt erfolgreich gelöst. Dazu braucht man mehr als Wissen und Geschicklichkeit.

Es gibt noch weitere Mysterien: das unwägbar Plus, das wir mit einem der so zahlreichen kompromittierten Wörter kaum zu bezeichnen wagen:

Intuition, Genie, Liebe, Seele, Poesie.

Auch in den Drähten des Flugzeuges erklingt ein Gesang und die Trommel des Dynamos musiziert. Aber uns erschüttert die Leistung, mit ihren tausend Nebenassoziationen, Fortschritt, Geschwindigkeit, Schwindel, Menschlichkeit, Millionär und nicht (Setzer! Die kleinsten Buchstaben her!) POESIE, SCHÖNHEIT, das unsagbare Weißnichts.

Die Ziele sind wichtig. Das Flugzeug ist da, um zu fliegen, und die Statue, um ästhetisch zu bewegen. Beide können schön sein. Aber das Verhältnis ihrer Schönheit ist dem eines Springers zur schönen Bewegung eines Tänzers ähnlich. Dinge, deren einziger Zweck die Kunst ist, haben Daseinsberechtigung. Aber gibt es solche?

Es gibt weitere Mysterien; sie sind da, aber nur seitdem die Geldreligion ihre Neophyten wirbt. Während der Renaissance erholte sich der Kapitalismus mit großer Kraft; unzählige kleine Macchiavellis spielten Napoleon in der Westentasche. Zum Stolz und Eigentum der Kleinen erfand man das Staffeleibild, und hierdurch wurde die bildende Kunst emanzipiert. Die reine Kunst ist eine Tochter des Geldmysteriums, aber ihre Stieftochter.

Christus jagte die Schächerer aus dem Tempel. Dieselben Schächerer zeigen jetzt den Touristen denselben Tempel um Geld und jagen die Priester aus ihrer Verfassung — nach 1900 Jahren. Andererseits, wenn ein griechischer Philosoph sich auf Wells' Zeitmaschine setzte und auf der Wall-street landete, wäre er beim Anblick der griechisch-templarischen Bankgebäude ungemein entrüstet.

Sobald das Geldmysterium zu einem Problem greift, in dem auch ästhetische Rücksichten sich geltend machen, fällt die Lösung schlecht aus. Die Lösung der rein technischen und mechanischen Aufgaben ist schön — Wolkenkratzer, Brücken, Flugmaschinen —, will man aber ein „schönes Haus“, so werden die Möglichkeiten von Stahl und Beton durch den Wirrwarr ungesichteter Erinnerungen verhüllt.

Die gotische Kathedrale war immer eine ästhetisch wichtige Schöpfung, wie sie auch der Religion der Zeit dienen mochte. Aber ein heutiges Haus, das schön sein will?!

Automobilkarosserien werden in einem Jahre lächerlich, wenn der Zeichner ästhetische Intentionen hat. Die einzige Karosserie, die auch im Alter schön bleibt, ist die Wettlaufmaschine, da hier der Ingenieur die Oberhand behält und die Konstruktion allmächtig herrscht. Das Geldmysterium hat kein ästhetisches Gewissen.

Das Kino ist die Lieblingserfindung des Geldmysteriums. Aber zur Zufriedenstellung seines gewaltigen Sklaven, des Volksmolochs, muß es sich

gegen sich selbst wenden. In den Kinostücken ist das HERZ Atout, und das Geld folgt dem Herzen nach. „Die grausamste der neuen Religionen“ ist bemüht, eine angestrenzte Komödie zu spielen, um zu zeigen: Es kann auch so geschehen. Aber man sieht nur, wie es nie geschieht.

Charlie Chaplin ist einer der größten lebenden Künstler. Charlie Chaplin verdient sehr VIEL GELD. Das ist ein Zufall. Große Künstler haben gemeinlich einen großen Wirkungskreis, gewöhnlich aber erst nach dem Tode. Von den Millionen, die über Charlies Tricks lachen [GEBETE], gibt es so wenige, die sein mächtigstes Lachen fühlen: seine TRÄNFEN. — Wie viele gibt es unter denen, die das leidende Gesicht Lillian Gish beweinen, die auch die Komik dieser Sentimentalität fühlen?

Nach hundert Jahren wird man Charlie noch für einen sehr großen Künstler halten, aber für einen Tragiker.

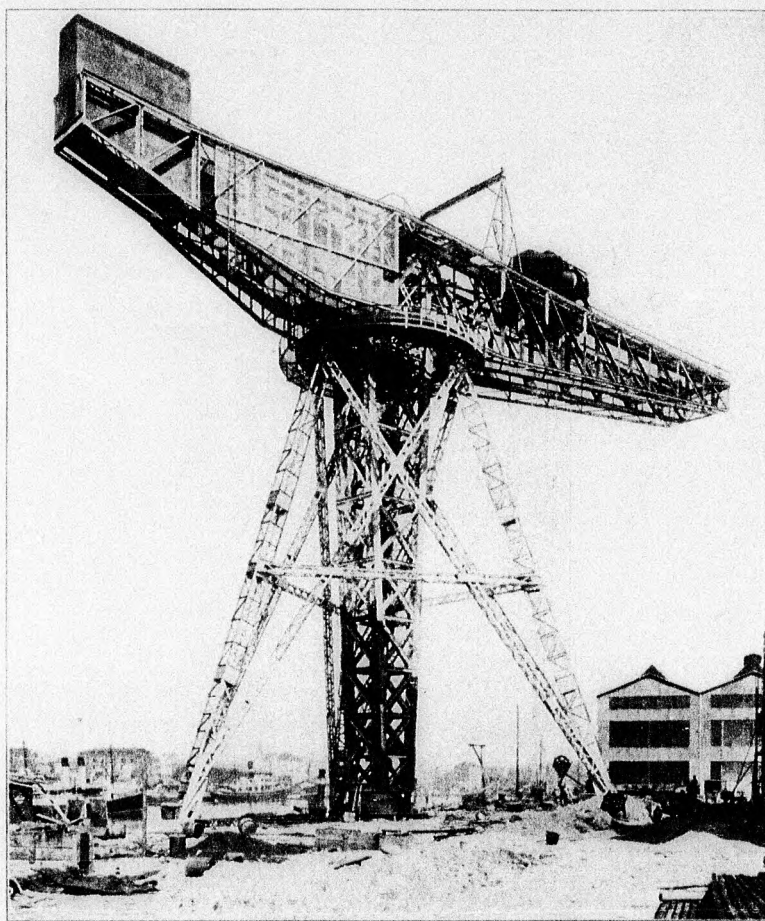
Charlie bekommt so viel Dollars, als er haben will, weil er das gewisse Etwas „entdeckt“ hat, das alle lachen macht. Aber man kann sich nicht setzen und das universale lachnervenzitzende Etwas erfinden, ebensowenig, wie man sich nicht setzen und eine individuelle Besonderheit ausdenken oder, was manche Pseudo- und Amateurlünstler behaupten: den neuen Stil erfinden kann, dessen unsere neue Mentalität bedarf.

Nur das Genie findet das ETWAS, und auch dann sich selbst zum Trotze.

Der Geist des Geldmysteriums schuf manches, was schön bleibt: Fabriken, Brücken, Wolkenkratzer — Bedarfsarchitektur, ohne ästhetische Intention, wie die Aquädukte der Römer. Aber er schuf jenes ETWAS nicht. Maschinen ersetzen Statuen nicht, und die russischen Konstruktivisten fangen an, das zu wissen. Und das moderne Badezimmer ist nicht schöner als Cäsars Porphyrbanne.

1922.

Ladislaus Medgyes



Aug. Klönne

Drehkran für die Kruppische Germania-Werft in Kiel

Dortmund

Vom alten bis zum neuen Gedicht

Man mag sich dem neuen Gedicht gegenüber ablehnend oder enthusiastisch verhalten, in keinem Falle kann man zwei Tatsachen bestreiten: erstens daß das neue Gedicht, das die alten Rahmen der Form sprengt, keine Gedanken oder Themen vermitteln und kein bislang als ästhetisch geltendes Gefühl vermitteln will, nichts mit dem alten, in Formen gezwungenen, spekulativ-theoretischen, dem jeweils Schönen zum Ausdruck verhelfenden Gedicht zu tun hat — und zweitens, daß beide, das neue sowohl wie das alte Gedicht, dessenungeachtet zur Kunst gehören.

Hieraus folgt erstens, daß das neue Gedicht grundverschieden vom alten sein muß, und zweitens, daß sie doch etwas gemeinsam haben müssen.

Grundverschieden sind sie insoweit, als die bisherige Ästhetik keine anderen Merkmale der Kunst zu ermitteln wußte als den Ausdruck eines gedanklichen Themas und einer Schönheitskonzeption in einer bestimmten Form. Nun aber erbringt das neue Gedicht, das doch ebenfalls zur Kunst gehört, den Nachweis, daß Kunst etwas anderes sein muß, namentlich das, was das Gemeinsame zwischen altem und neuem Gedicht ist. Hier greift die neue Ästhetik ein und stellt ihren obersten Grundsatz auf: **Kunst ist Ausdruck.**

Ausdruck des Menschen ohne Rücksicht auf die Form (Kunstgattungen), auf die Erscheinungsweise (Schönheit) und den Inhalt (Thema) des Ausdrucks. Ausdruck, nicht höher und nicht niedriger stehend als alle anderen Ausdrücke, wie Tar, Selbsterhaltung, Fortpflanzung, Technik, Wissenschaft.

In all diesen Ausdrücken drückt sich derselbe Mensch aus. Aber der Mensch ist kein einschichtiges Wesen. Er ist ein Wollender, und als solcher verteidigt er sich Werkzeuge, schafft Technik, erhält sich selbst und seine Gattung. Er ist ein Denker, und als solcher drückt er sich in der Wissenschaft aus. Endlich aber ist er ein Fühlender und so schafft er sich die Kunst.

Das Gedicht ist ein Kunstwerk. Mithin ein Ausdruck des fühlenden Menschen, der sich ausdrücken kann. Kann er das nicht, so ist er eben nur ein Fühlender und kein Künstler. Künstler sein, heißt fühlen und gestalten.

Der Fühlende ist ein Mensch und steht inmitten einer Welt. Sein Fühlen ist Weltgefühl, ist Welterfühl.

Will man das neue Gedicht begreifen, so muß man zu den Wurzeln der Dichtung zurückgehen. Sonst wird uns der eingangs erwähnte Unterschied zwischen altem und neuem Gedicht nie klar. Denn das Gedicht, das wir im bisherigen als alt bezeichneten, ist nur relativ alt, eigentlich schon ein Kulturprodukt.

Was uns aus der primitiven Dichtung der Urvölker bekannt ist, genügt zu beweisen, daß der Unterschied zwischen uraltm und altem Gedicht nicht kleiner ist als zwischen altem und neuem.

Natürlich drückt auch der primitive Mensch in seiner Dichtung sich selbst, sein Welterfühl aus. Nun aber finden wir, daß das primitive Gedicht thematisch ist. Der primitive Dichter erzählt uns von seiner Frau, von der Sonne und dem Mond, von Kampf und Jagd, von seinem engen, aber vollen Lebenskreis. Immer und überall ist das Thema da. Thema aber bedeutet eine Einschränkung der Erscheinungswelt. Diese nämlich kann eingeschränkt werden, und in einer Periode des Primitivismus muß sie es auch sein, denn primitiv ist man, indem man einen verengten Gesichtskreis hat. Das Weltgefühl aber ist unteilbar und voll, wie klein die Erscheinungswelt, wie primitiv man auch sein möge. Und so gelangt denn im inhaltlich beschränkten, primitiven Gedicht der welterfühlende Mensch, ein Weltgefühl zum Ausdruck. Im primitiven Gedicht hat man es inhaltlich mit einem abgebröckelten Stück des Kosmos, auf der Seite des Gefühls hingegen mit einem unzerstückelten, vollen kosmischen Fühlen zu tun. Daher der jeder ästhetischen Regel hohnsprechende, unfaßbare und unbeschreibliche Reiz des primitiven Gedichtes und was ihm ähnlich ist (gewisse Volkslieder, die Bibel, Walt Whitman usw.).

In diesem Zusammenhange möge auf drei Kriterien in der primitiven Dichtung aufmerksam gemacht werden:

1. Der primitive Dichter wurde durch die Beschränktheit seine Themen selten gehindert, sein Weltgefühl auszudrücken, denn sein Thema umfaßte meistens seine ganze Welt, die gewöhnlich um nichts weniger eingeschränkt war als sein Thema.

2. Der primitive Dichter hat sein Weltgefühl dichterisch gestaltet, weil er es konnte. Und er konnte es, weil er einen Glauben hatte. Glaube heißt nämlich die Zusammenfassung der Gefühle aus einem einheitlichen Gesichtspunkt

und in eine Einheit. Der Mensch als Fühlender hat immer ein Weltgefühl zum Inhalt seines Fühlens, ausdrückbar ist aber dieses Weltgefühl in seinem vollen Umfang erst dann, wenn es zusammengefaßt ist, mithin eine Einheit darstellt. Ist eine Einheit durch den Glauben einmal erschaffen, so ist das Weltgefühl nunmehr in seine Bestandteile, in einzelne Bruchgefühle aufzulösen, wie klein, eng und fragmentarisch das zu seiner Mitteilung herangezogene Thema auch sein möge. Es ist eine tägliche Erfahrung, daß der Glaube jede Einzelheit des Lebens voll und ganz durchdrängen kann. Das geschah in der primitiven Dichtung. Allerdings war hier überall der Glaube am Werke, der einheitliche, zusammenfassende, lebendige Glaube, den man mit keinem anderen teilen und nur für sich allein haben kann, und nicht der erstarrte, versteinerte, der Religion oder gar Konfession heißt.

3. Die primitive Dichtung hat keine Gedankentiefe. Das Thema bedeutet einzig und allein sich selbst, die Worte sind geprägt, sie lassen keine Zweideutigkeit zu. Was wir Symbol nennen, ist in der primitiven Dichtung schlechthin unauffindbar. Sagt der Negerpoet, daß er den Kopf des Mondes mit silbernen Federn ausschmücken wolle, so meint er eben das und nichts anderes.

Sobald wir das Problem der primitiven Dichtung klar ins Auge gefaßt haben, wird uns der Übergang vom uralten auf das einfachheitshalber als alt bezeichnete Gedicht Schritt für Schritt erklärlich.

1. War das Zeitalter der Primitivität einmal vorüber, so dehnte sich der Gesichtskreis des Menschen, der thematische Inhalt seiner Welt in einem nie geahnten Maße aus. Das Thema hörte nach und nach auf, einen, wenn auch nur annähernd großen Kreis der Welt zu bedeuten, es war wirklich zum Bruchstück des Weltalls geworden und erschwerte dem Dichter immer mehr, in seinem Werk das All zu umspannen. Werke, denen dies dennoch nachgerühmt werden konnte, halfen sich dadurch, daß sie die Kürze des primitiven Kunstwerkes aufgaben, und den erreichbar größten Reichtum, eine möglichst abwechselnde Varietät des Lebensinhaltes, der Themen in sich faßten, eine Reise „durch Himm und Hölle“ antraten. (Homer, Göttliche Komödie, Faust usw.) Wo das nicht der Fall ist, büßt das Thema seine urigene Bedeutung ein und wird zum Selbstzweck, indem es nicht mehr zur Vermittlung eines Weltgefühls dient, sondern um seiner selbst willen da ist.

2. Der Glaube, mit dem der primitive Dichter dem Kosmos gegenüberstand, löst sich allmählich auf, der Mensch verliert den kosmischen Glauben. Das Weltgefühl bleibt, denn der Mensch bleibt nach wie vor ein Fühlender inmitten der Welt, allein die Komponenten seines Welterfühlens, die Gefühle, werden nicht mehr in eine Einheit zusammengefaßt, weil ihm die einzige Möglichkeit dieser Einheit, der Glaube, abhanden gekommen ist.

3. Das Thema, das von keinem Glauben durchdrungen ist, bleibt von nun an ein Bruchstück des Universums. Da aber der Künstler nur das Mittel zur Mitteilung des Weltgefühls (den Glauben), nicht aber das Weltgefühl selbst, noch die Gewißheit dessen, daß die Kunst den Ausdruck des Weltgefühls bedeuten sollte, verloren hat, so sucht man fortan in den Worten des Gedichtes mehr, als was unmittelbar in ihnen liegt. Die Worte bedeuten nicht mehr sich selbst; sie werden zu Symbolen, um doch etwas mehr vom All bedeuten zu können, als in ihrer fragmentarischen Wirklichkeit liegt. Man sucht im Gedicht Gedankentiefe. Hand in Hand mit dieser Wendung drängt sich ein in der primitiven Periode unbekanntes, spekulatives Element in die Dichtung, sie wird zu einer anderen, und so fit an Gedanken zu gewinnen, was sie an mittelbaren Gefühlen infolge des Mangels an Glauben verloren hat. Das höchste Lob, das einem Gedichte spendet werden kann, ist noch immer die Behauptung, daß es eine ganze Welt bedeutet, indessen ist in der inhaltlich beschränkten, und auch auf der Seite des Gefühls unvollen Dichtung kein Kunstwerk zu finden, das diesem Lobe gerecht zu werden versteht.

Es erubrigt sich noch, den Übergang vom sogenannten alten auf das neue Gedicht anzudeuten.

Der neue Dichter ist ein Mensch, der auf die Suche nach einer neuen Synthese ausgezogen ist. Er zweifelt keinen Augenblick daran, daß die Menschheit der Periode eines neuen Glaubens (nicht einer neuen Religion) entgegengeht. Der neue Glaube ist noch nicht da, denn der neue Mensch ist noch nicht erschienen. Wird er aber erscheinen, so wird auch der neue Glaube erblühen, der eine neuerlangte Einheit der Gefühle, mithin eine neue Mittelbarkeit des Weltgefühls bedeuten wird. In diesem Stadium der Entwicklung wird das Thema, ebenso wie in der Primitivität, nur das Medium darstellen, durch das das Weltgefühl zur Mitteilung gelangt. Heute ist das Thema

nur noch ein Fragment, das im besten Falle ein verhältnismäßig weites Gebiet des Weltinhaltes umspannt oder eine gedankliche Tiefe enthält, hingegen nicht geeignet ist, ein Weltgefühl oder auch nur die bereits vorhandenen Elemente des zu kommenden neuen Weltgefühls mitzuteilen. Um diese Elemente dennoch ausdrücken zu können, hat sich der neue Dichter, ein seelischer Vater des neuen Menschen, eine eigene Sprache geschaffen.

Das neue Gedicht ist also ein Übergangsgebilde, das die zwei charakteristischen Merkmale der alten Dichtung, Thema und Gedankentiefe, aufgegeben hat, und sich in beiden Beziehungen dem primitiven Gedicht nähert, indem es einerseits unthematisch ist, andererseits aber das Symbol vermeidet und den Worten keine hintergründliche Bedeutung zubilligt. Der Unterschied zwischen ihm und dem primitiven Gedicht ist, daß ersteres noch immer kein volles Weltgefühl ausdrückt, weil der neue Dichter den neuen synthetischen Glauben noch nicht errungen hat. Dieser Sieg harret des neuen Menschen.

Der primitive Dichter war gläubig, der alte ungläubig, der neue Dichter glaubt bereits an den Glauben, und der neue Mensch, dem er den Weg bahnt, wird ihn auch schon haben.

Erscheint einmal auch dieser mit seinem sieghaften Glauben, so schließt sich der Kreis zum zweitenmal. Dann wird die Kunst zum zweitenmal zum Ausdruck des Weltgefühls und das Thema zum geeigneten Mittel zur Mitteilung desselben. Das Thema des neuen Gedichtes wird aber mit dem des primitiven nicht identisch sein. Die neue Kunst wird nicht von Jagd und Kampf, von Frau und Kind erzählen, sie wird die jauchenden Wunder der Kulturwelt zum Thema haben, die der Menschengesicht seit dem Zeitalter der Primitivität erschaffen hat.

Andreas Gaspar

Landschaft und Mensch im Röntgenlicht

Lichttröschchen erlosch auf den Wiesen, wohin sollen die Lämmer und die jungen Vögel rennen
der Wind lief mit den Regenschirmen davon
aus schwarzen Drähten entsprang der Strom

Sätze wurden geboren mit Angel und Netz, die Notausgänge stürzten mitternachts in jedem zusammen
die Stille machte sich atemlos aus dem Staube, durch lauernde Senkvorrichtungen fielen hinab die himmlischen Harfen
Klippen zertrümmerten den Glasflügel der Hoffnungen, zerfetzte Melodien wimmerten in der Tiefe der Klüfte
blutdürstige Tiere zerrissen den Gesang des Kindes, ein Schrei kreiste über den Polen mit durchbohrtem Herzen

das Mammut rührte sich unter dem Eis
die Jahre verloren unterwegs ihren Frühling
Sturm legte weg die Dekorationen der Lüge
Wandergesell löschte aus seine Augen und verabschiedete sich: einmal eins ist eins doch in der Morgendämmerung werde ich erfrieren

Trauerzug schlängelt zwischen den Sternen

Schwäne und körperlose Wunder waschen sich im Tau
Tagesanbruch sprengt den Deckel unserer Gruft: ich sage euch stehet auf unglückliche Eskimohütten schlafen unter dem Schnee
wenn wir lachen kommen die aus Blei gegossenen Schatten an und lassen sich wortlos nieder um den Tisch
die Tage schlagen in uns ihre Nägel
auf Richtplätzen reihen sich in Viereck die blechernen Antlitze
die Heiligen der Reinheit verschwinden spurlos in der Wildnis
vergebens arbeiteten wir am Tunnel, er stürzt im erlöschenden Sonnenlicht ein und die Trompeten wandern in die Ferne
Schicksal dröhnt und Flächen türmen sich auf
die Sonne schlummert ein auf der Bahre
der Spürsinn der Toten ist unser sechstes Sinnesorgan, wir betasten die Finsternis und sehen wie die Barmherzigkeit der Tränen und Schollen sich auf uns ergießt

Robert Reiter

Landschaft

über der Betonfläche fliegen keine Fliegen noch Vögel,
in zerstreuten Glaswalzen steht die Hitze
von ferne fällt der Schatten eines Quecksilberturmes

nur wir rennen nackt
unter den Korkkugeln, die tonlos rollen
auf eingedehnter Fläche
und kreisen rings
um die Stahlstraße, wenn sie auflodern

zuweilen ist alles kahl und einsam sind wir
vom Himmel hängt ein schwarzer Ledersack voller Elektrizität
er baumelt im Luftzug
Haar und Sohle dampft uns

Abend ist es
und Morgen ist es:
zwischen Gummistangen laufen wir; sie schwanken und wanken und spannen
den Weg
ab und zu fliegt eine Scheibe zwischen ihnen fort
und sinkt in den Kreidestaub

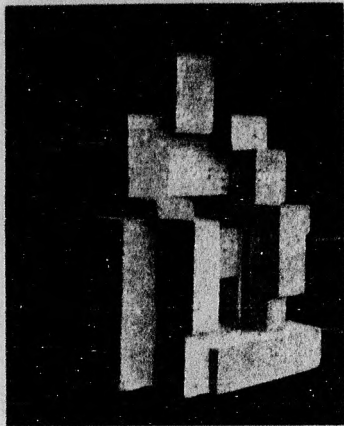
auf dem Hügel
stehen Röhre, aus den Röhren sprudeln schwarze Seidenfäden
hier dunkelt es
die Fäden entfließen
entgleiten unseren Sohlen

kalt ist es und warm ist es
Wollkugeln fliegen
mit Gaslicht in den Abend
wir marschieren müd im Getriebe
immer nackter
zu Füßen der Walzen.

Glasfläche

Allein bin ich
abends laufe ich auf großer Glasfläche, so kalt ist es um mich! der Wind wälzt glühende Kugeln, sie spiegeln sich und fallen taub ins Wasser rings um die Glasfläche steht farbloses Wasser,
der Wind jagt mich, ich schaukle und bange, ist hier kein Tal für warmen Schlaf, zu meinen Füßen Glas und unter dem Glase Glas und weißer Sturm um die Stirne,
in der Mitte der Fläche Stahlstraße,
ich fliege hier und meine Augenlider hängen zu Boden und mag ich sie auch heben, auch meine Erinnerungen blieben schon am Winde haften
allein bin ich, weinen möchte ich wie ein Hund
Herrgott! warum brennt schon der Stahlstraße nicht? warum kann ich ihn nicht fassen? meine Handfläche an ihm blutigreiben? warum kann ich nicht schreien über ihm wie eine Glocke?
diese Glasfläche:
einsam laufen!
in meinem verwehten Atem hängen erfrorene Kinder,
Abend ist es und ich kann nicht stillhalten.

Tibor Déry



Vantongerloo

Holland

Glasuhr

Glasäugige Gespenster ackern unsere Morgen
 Mai 1922 legte vor uns die Jungfrauen mit ihren aufgeschlitzten Handflächen
 O wer gibt O wer gibt Hansamen meinem krepiereten Vogel : das Pech
 kiebte an meinen Knöcheln und ein brennender Zug von Leuten aus-
 gerotteten Wirbels ist darin aus ihrer Kehle blüht Guillotine
 und sie gehen
 Wohin denn? wohin??
 singende Nonnen weinen in ihrem nach Rosen riechenden Blick
 wohin?

Jede Kirche begossen sie mit den blauen Farben der Hölle
 die Weizentafeln quaken
 die Wiesen sind gelb
 GELB
 die Menschen sind grünköpfig
 Nägel knarnten in ihrer Kniescheibe und sie sind
 GRÜNKÖPFIG

O Welt Welt
 O weh weh weh
 O weh weh wären nur keine Maskenbälle
 wo die gefürchteten Schinken der Mädchen welken
 O Arbeiter und Menschen und Ansichtskarten vor uns
 mit ihren goldenen Reden ging die Sonne auf
 Es wurde Abend
 der Maulbeerbaum bläst Flöte
 das Weib gebärt Kinder
 Und rollt seine abgestumpfte Stirne auf die Gasse wo mit der Sanftmut der
 Leichenkammer sitzen in Säulen Vater Tochter Arbeiter Neger Holz-
 löffel Bürger
 und ihr hinkendes Amen brennt über den Säulen

Portrait

Der Bach kennt die Korallpaläste des Geheimnisvollen
 Wiesen taten untern Bach ihren schluchzenden Kopf
 Auf der Wiese Gras
 auf Wiesen Blume
 auf Blumen Vogel
 Sonne mäht ihn ab mit ihrer Traurigkeit
 Im Bach ist Blei. Blei. Blei
 Vogel legte sich quer übern Bach
 Im Bach ist Blei. Blei. Blei
 Im Bach
 Blei Blei
 Bach

365er Dichter

Bewegungskunst

Jede Epoche findet in ihrer Kunst den ihr adequaten Ausdruck. Die absolute Malerei unterscheidet sich durch ihre Reinheit und Unabhängigkeit wesentlich von der Kunst vergangener Epochen. Der Mythos starb aus. Der gläubige Gehalt ging verloren. An Stelle religion-kultischer Gebundenheit ist nach einer Zeit hypertrophierten Individualismus eine solche kosmischen Bewußtseins angebrochen. Eine völlig neue Orientierung herbeiführend. Dinge und Maße von Grund auf neu bestimmend. Sogenannte Wirklichkeit, die doch nur konventionelle Natürlichkeit ist, wird um des Geistigen willen, das eine neue Wirklichkeit schafft, verlassen. Konzentrate Resultate erstrebt, intuitiv in sich vollendete Organismen geschaffen.

Als solche Förderer des Neuen müssen vor allem V i k i n g E g g e l i n g und H a n s R i c h t e r bezeichnet werden. Ihre Arbeiten entstanden unter dem logischen Zwang, das Wollen des Jahrhunderts zur Konsequenz zu führen. Mit der Lösung des Problems einer allgen einen Formsprache zu beginnen, die dem Erkenntnisniveau unseres Zeitalters entspricht.

Das Epochale der Arbeit ist die Lösung des Zeitproblems in der reinen Malerei, der Untersuchungen grundlegender Elemente der Kunst vorausgingen, die zu prinzipiellen, ästhetischen Erkenntnissen (Polarität), zur Bewegungskunst führten. Damit wird das Weltbild auf eine neue eindringliche Formel gebracht. Mit neuer Schwungkraft alte kosmische Gleichnisse belebt, dem ahnungsweise existiert dieses Problem seit jeher: als Sprache der Psyche. Für das Ohr hat die Menschheit schon seit Urzeiten einen entsprechenden Ausdruck. Dem Auge fehlte bisher die artikulierte Sprache. Das Nacheinander, die Bewegung, der Ablauf eines Formgeschehens, das Gegenspiel von Raum und Zeit schafft neue Kontraste. Die Zeit kontrastiert zum Raum. Dynamik zur Statik.

Die Bewegung in der bildenden Kunst zum Ausdruck zu bringen, ist ein Problem, das schon viele schöpferische Geister beschäftigt hat, zuletzt und mit großer Intensität die italienischen Futuristen. Immer aber wurde die Bewegung am untauglichen Objekt versucht. Die Statik eines Tafelbildes oder einer Plastik kann nie aktiv dynamisch werden. Man suchte äußerlich eine Episode einen Bewegungsablaufes anschaulich zu machen. Die Bewegungskunst geht nicht von der Bewegung, der äußeren mechanischen Welt, sondern von einem Innern, einer Erkenntnis aus. Sie faßt das Problem an der Wurzel. Hat eine neue Basis der Veranschaulichung gefunden und unter Benutzung eines neuen Mittels, des Films, das Bewegungsproblem auf die radikalste Weise gelöst. Mit der Schöpfung neuer Ausdrucksmittel wurden die Grundlagen eines Generalbasses der Malerei geschaffen, wie er bereits von Goethe ersehnt wurde, und damit der Kunst ungeahnte Perspektiven eröffnet.

Die abgebildeten Zeichnungen stellen Hauptmomente von Vorgängen dar, die in Bewegung gedacht sind, im Film verwirklicht werden sollen und es auch zum Teil schon sind.

Der Vorgang selbst ist eine dramatische Evolution in der Sprache des Reinkünstlerischen vermittelt abstrakter Formen. Analog der uns für das Ohr geläufigen Geschehnisse der Musik. Die abstrakten Formen vermeiden gleich denen der Musik Analogien oder Erinnerungen an Naturobjekte. Finden Spannung und Auflösung in sich. Aus Grundformen entstehen im Ablaufe einer Periode Formabwanderungen von dynamischer Rhythmik. Größen, Lagen, Zahlen, Verhältnisse verändern sich, je nach der Struktur des Satzbaues. Intensitäten variieren, wie auch die Veränderungen der Tempis den Veränderungen der Formkomplexe entsprechen. Kurze Abstände wechseln mit längeren. Die Proportionen einer Periode entsprechen den Proportionen des Gesamt Ablaufes.

So erscheint bei der Dehnungskomposition mit horizontalem und vertikalem Aufbau auf einer dunklen rahmenlosen Fläche zunächst ein vertikales Grundmotiv als Dominante, das das Tempo angibt. Zuerst schwach erleuchtet,

dann von wechselnder Lichtintensität. Gleichzeitig tritt am Fuße der vertikalen eine horizontale Figur auf, deren Lichtintensität im polaren Verhältnis zu der des Vertikalen steht. Es tritt ein Wechselspiel der Lichtintensitäten ein. Die Vertikale wie die Horizontale werden abwechselnd heller und dunkler. Während die vertikale Figur nur ihre Lichtintensität verändert, bewegt sich die Horizontale hin und her. Simultan damit tritt ein begleitendes stakatoartiges Wechselmotiv auf, das sich laufmäßig von oben nach unten abspielt. Das zweite Hauptmoment zeigt eine weitere Phase der Größen und Lichtintensitätsveränderung und Wechselspiel der Läufe von rechts nach links. Das dritte Hauptmoment zeigt eine weitere Ausdehnung des Fußmotivs. Außer seiner Hin- und Herbewegung bewegt sein Endpunkt sich vertikal auf und ab. Von einschneidender, verändernder Wirkung aber ist ein kontrapunktisches Gegenspiel des vertikalen Hauptmotivs, das wechselnd zu dem erweiterten Fußmotiv bald rechts, bald links auftritt. Das vierte Hauptmoment wird dadurch erweitert, daß ein Teil des stakatoartigen Wechselmotivs auch eine vertikale Ausdehnung gewinnt. Ein Wellenmotiv, das sich kontinuierlich vor und zurück bewegt, erweitert das fünfte Hauptmoment in horizontaler Richtung. Neben dem vertikalen Hauptmotiv erscheint eine Variante desselben in anderen Proportionen. Von triolenartigem Bewegungsmodus. Die Hauptmomente 1 bis 8 stellen eine kontinuierliche Ausbreitung der Grundmotive dar, die anwachsen und variieren. Der erste Teil der Komposition stellt einen vollkommenen kontinuierlichen Ablauf dar, der im Hauptmoment 8 seinen Höhepunkt erreicht: Größter Formenreichtum, gesteigertste Proportion. In

den folgenden Hauptmomenten wird der Ablauf diskontinuierlich. Das den ersten Teil der Komposition beherrschende vertikale Hauptmotiv hat seine führende Funktion verloren. Das Wellenmotiv gewinnt seine maximalste Größe. Die letzten der dargestellten Hauptmomente zeigen die einzelnen Motive in ihrem größten Ausmaße. Das vertikale Hauptmotiv beschließt in seiner größten Ausdehnung in umgekehrter Lage die Komposition als Fermate.

Ein Teil dieser Komposition, und zwar Hauptmoment 1 bis 4 sind bereits im Film aufgenommen. Zu diesem Zwecke werden zirka 5000 Aufnahmen notwendig, um das Spiel der Formen anschaulich zu machen und die beabsichtigte Rhythmik zu erreichen.

Die Aufnahmen werden nach einer Partiturschrift gemacht, die ein besonderes Kompositionssystem darstellt. Die Aufnahmen erfolgen mittels Trickfisches: Ein photographischer Apparat über einem Tisch, auf den die den Motiven entsprechenden Figuren aufgelegt, ausgewechselt gezeichnet werden oder indem die Figuren durch Widerstand oder Veränderung der Linsen variiert werden.

Der Film wird zweifellos als Arbeitsfeld der Kunst stark in seinen Produktionen verändert werden, aber es ist notwendig, darauf hinzuweisen, daß das einfache Nacheinander von Formen an und für sich sinnlos ist. Sinnfälligkeit entsteht erst durch die Mittel der Kunst. Es ist daher absolut erforderlich, eindeutige Elemente zu haben. Denn ohne dieses kann zwar ein verführerisches Spiel entstehen, aber keine Sprache.

Ludwig Hilberseimer



Werner Graf

Motorradtyp

Die Funktionen können verdeutlicht werden durch folgende Materialbehandlung: rote Emaillierung des Rahmens, graue Emaillierung der Nebenteile (Schutzbleche, Gepäckhalter usw.) und Vernickelung der rotierenden und der schwingenden Teile. — Im Gegensatz zur Mehrzahl der üblichen Motorradtypen ist die Konstruktion nicht vom Tretfahrrad abgeleitet.

Vergnüglicher Überfluß durch Neue Technik

Für Alle auf Wunsch täglich Lunapark, Sportfliegen, Jazzband, Eleganz, Chaplin und Schneeschuhlaufen — außerdem dann und wann Weltreisen und nötigenfalls Kuren — ist nicht minder wichtig als saubere Straße, großzügige gesunde Wohnung. Und das alles bei zwei- oder vierstündiger Arbeitszeit: es wird erreicht durch restlos zweckmäßige Organisation der Erde. Das bedingt die elementare Umbildung des gesamten Lebens in der Richtung Klarheit — Ordnung — Außerste Ökonomie.

Die Kunst vollzieht die Umbildung des sinnlichen und geistigen Lebens in dieser Richtung — die materielle Grundlage zu geben, ist Aufgabe der Technik. Und zwar vor allem: der Neuen Technik.

Denn die heutige Mechanistische Technik hat wohl vermocht, die menschliche Arbeitskraft um relativ vielleicht 60 oder 92% zu entlasten gegen-

über einem Zustand wie dem vor zirka 300 Jahren — aber sie hat es dabei doch nicht einmal zu einem leidlichen Leiblichen Existenzminimum bei durchschnittlich acht- bis zehnstündiger Arbeitszeit bringen können. Die vervollkommnete Mechanistische Technik in Verbindung mit einer weit besseren allgemeinen Organisation würde wohl eine wesentliche Besserung der Zustände ermöglichen, aber zu einer Befriedigung unserer geistigen und unserer sinnlichen Bedürfnisse — der „vergnügliche Überfluß“ ist ein äußerst wichtiger Teil derselben — können wir so niemals kommen: das liegt in der außerordentlich unökonomischen Natur jeder Methode der Mechanistischen Technik begründet.

Es ist also Aufgabe des neuen Ingenieurs, die übermechanistische Neue Technik zu schaffen, der es mit ganz unvergleichlich geringerem mensch-

lichen Energieaufwand gelingen muß, die Naturkräfte unseren Bedürfnissen entsprechend umzuleiten. Es ist eine Technik der Spannungen — der Fernwirkungen — der unsichtbaren Bewegungen — der „Kraftzeugung aus aktivem Verhältnis (der Materialien)“.

Nun zeigt sich, daß heute die Wissenschaft noch nicht imstande ist, dem Ingenieur genügende Grundlagen für seine neuen Aufgaben zu geben. Aber sie hat immerhin schon großartige Ansätze dazu gemacht: die neueste Atomtheorie und die mit ihr verbundenen Lehren und die letzten Forschungen Schiefersteins sind Beispiele.

Die Forderung an die Wissenschaft ist also: sie muß die exakte Kenntnis der Materialien und der Kräfte gewinnen und den Gestaltern (Ingenieuren) vermitteln. — Es ist unbedingt zu erwarten, daß in allernächster Zeit die Forschungen soweit Klarheit gebracht haben werden, daß die wissenschaftlichen Grundlagen wenigstens schon für die ersten (noch primitiven, unökonomischen) Werke der Neuen Technik gegeben sind.

Die Forderung an die Kunst: Die Kunst hat die geistigen Grundlagen der Neuen Technik zu gewinnen und den Ingenieuren zu vermitteln. — Sie ist schon jetzt imstande, einen großen Teil dieser Forderung zu erfüllen, denn die neuesten Arbeiten der Führenden, Konsequente sind vorbildliche Beispiele für elementare Gestaltung, für Schaffung exakter Verhältnisse, für eindeutige und wesengemäße, ja sogar kraftzeugende Verwendung der Materialien (sind mehrere Materialien — zum Beispiel Farben — in ihnen entsprechendes aktives Verhältnis gesetzt, so ist ein Kraftsystem gestaltet,

das fortwährend Energie aussendet, solange das Werk besteht: eine Art von Perpetuum mobile auf die Weise der Kunst).

Die Forderung an die jungen Ingenieure: Konsequente Vorbereitung auf die Neue Technik, vor allem durch radikale Übung im elementaren Denken und Gestalten; denn wer diese Fähigkeiten nicht besitzt, wird die Grundlagen der Neuen Technik kaum zu begreifen — jedenfalls nicht aufs ökonomischste zu verwerten vermögen, da er sich anders gar nicht von Zwangsvorstellungen aus der mechanistischen Technik befreien kann (zum Beispiel von der Vorstellung der Räder oder Kolben oder Pleuelstangen — der massigen sichtbar bewegten Teile überhaupt. Die Ingenieure müssen fähig werden, ganz ohne Vorstellungen die reinen Elemente der Technik (Material, dessen Beherrschung ihnen die Wissenschaft zu vermitteln hat) zu nehmen und zu gestalten.

Da die Wissenschaft zurzeit noch keine genügenden Grundlagen zur Neuen Technik geben kann, werden die Ingenieure zunächst den Höhepunkt der alten Technik herbeiführen durch elementare Behandlung jeder Forderung des Lebens, die man vernünftigerweise an die Mechanistische Technik stellen kann: Übung im elementaren Gestalten.

Ist in einigen Jahren die Wissenschaft so weit, so findet sie die neue Ingenieurgeneration gerüstet.

Berlin, Februar 1923.

Werner Gräff

SOEBEN ERSCHIENEN:

beim Verlag der STURM, Berlin:

MA-BUCH

Gedichte von Ludwig Kassák

Deutsch mit einem Vorwort von Andreas Gaspar

Das Buch, eine deutschsprachige Sammlung aus Kassáks neuesten Dichtungen, enthält außer 20 kürzeren Gedichten auch das epische Werk: „das pferd stirbt und die vögel fliegen hinaus“. Das mit den Originalholzschnitten des Verfassers geschmückte, sorgfältig ausgestattete Werk auch in der Administration des „Ma“ zu haben

SOEBEN ERSCHIENEN:

BUCH NEUER KÜNSTLER

eine Anthologie, die die neuesten Ergebnisse auf dem Gebiete der bildenden Künste, der Architektur, der Tonkunst und der Technik in mehr als hundert prachtvollen Illustrationen zusammenfaßt. Zu beziehen in der Administration der Zeitschrift „Ma“.

MA

Internationale Zeitschrift für aktivistische Kunst ■ Schriftleiter: Ludwig Kassák ■ Verantwortlicher Redakteur: Josef Kalmer ■ Redaktion und Administration: Wien, XIII. Bezirk, Amalienstrasse 26. I. 11 ■ Datum des Erscheinens: 15. März 1923 ■ Abonnementspreise jährlich 60.000 Kronen ö. W., 70 tschech. Kronen, 100 Dinar, 200 Lei, 25.000 Mark ■ Preis der Einzelnummer: 6000 Kronen ö. W., 7 tschech. Kronen, 10 Dinar, 20 Lei, 2500 Mark ■ VIII. Jahrgang, 5-6. Nummer ■ Für alle in der Zeitschrift veröffentlichten Artikel ist der Verfasser verantwortlich