

BAUHAUSBÜCHER

P IET

MONDRIAN

NEUE

GESTALTUNG

5.

BAUHAUSBÜCHER

SCHRIFTFÜHRUNG:
WALTER GROPIUS
L. MOHOLY-NAGY

PIET MONDRIAN
NEUE GESTALTUNG

5

PIET MONDRIAN

NEUE GESTALTUNG

NEOPLASTIZISMUS
NIEUWE BEELDING



ALBERT LANGEN VERLAG
MÜNCHEN

TYPOGRAPHIE, UMSCHLAG UND EINBAND: L. MOHOLY-NAGY
DRUCK: DIETSCH & BRÜCKNER A.-G., WEIMAR

DIE ÜBERSETZUNG DER ARTIKEL MIT AUSNAHME DES VON
MAX BURCHARTZ ÜBERSETZTEN ARTIKELS: „NEUE GE-
STALTUNG IN DER MUSIK UND DIE FUTURISTISCHEN ITA-
LIENISCHEN BRUITISTEN“ BESORGT RUDOLF F. HARTOGH

DEN MENSCHEN DER ZUKUNFT

DIE NEUE GESTALTUNG DAS GENERALPRINZIP GLEICHGEWICH- TIGER GESTALTUNG

Obgleich Kunst einerseits der bildliche Ausdruck unseres ästhetischen Gefühls ist, dürfen wir daraus nicht folgern, daß Kunst nur »der ästhetische Ausdruck unserer subjektiven Gefühle« sei. Die Logik verlangt, daß Kunst der bildliche Ausdruck unseres ganzen Wesens sei, also auch der gestaltete Ausdruck des Nicht-Individuellen (das der absolute und ausgleichende Gegensatz ist) — andererseits soll Kunst der unmittelbare Ausdruck des Universellen in uns sein, das heißt die exakte Erscheinung außerhalb unseres Wesens.

So verstanden ist das Universelle das, was stets ist und bleibt, das für uns mehr oder weniger Unbewußte, im Gegensatz zum mehr oder minder Bewußten, dem Individuellen, welches sich stets wiederholt und erneuert. —

Unser ganzes Wesen ist sowohl das eine wie das andere: das Unbewußte und das Bewußte, das Unbewegliche und das Bewegliche; entstehend und Form wechselnd in wechselnder Aktion. Diese Aktion enthält alles Leid und alles Glück des Lebens, — das Leid entsteht durch fortgesetzte Scheidung, das Glück durch immerwährende Erneuerung des Veränderlichen. Als Unbewegliches steht über allem Leid und allem Glück — das Gleichgewicht.

Durch unser Unbewegliches verschmelzen wir uns mit allen Dingen. Das Veränderliche zerstört unser Gleichgewicht, es trennt und scheidet uns von allem, das anders ist als wir. — Aus diesem Gleichgewicht, dem Unbewußten und dem Unbeweglichen, entsteht die Kunst. Sie erhält sichtbaren Ausdruck durch das Bewußtwerden. Daher ist die Erscheinung der Kunst der gestaltete Ausdruck des Unbewußten und des Bewußten. Er zeigt den Zusammenhang des einen mit dem anderen: er verändert sich, aber die »Kunst« bleibt unverändert.

Es ist möglich, daß in der Totalität unseres »Sein« das Individuelle oder das Universelle vorherrscht, oder daß das Gleichgewicht zwischen beiden annähernd ist. Diese letzte Möglichkeit ist es, welche es uns als Individuum er-

laubt, universell zu sein, das heißt das Unbewußte bewußt zu veräußerlichen. Daher kommt es, daß wir universell sehen und hören, denn wir haben uns bis zum Gipfel des Alleräußersten erhoben. Indem wir die Form der äußeren Erscheinung sehen, die Geräusche, Töne und Worte hören, erscheinen sie uns anders als durch unser universelles Gesicht und Gehör. Das, was wir wirklich sehen und hören, ist die unmittelbare Manifestation des Universums, während das, was wir außer uns als Form oder Ton bemerken, sich nur geschwächt und verschleiert zeigt. Wenn wir den bildlichen Ausdruck zu geben versuchen, drücken wir unsere universelle Wahrnehmung aus und damit unser universelles Wesen als Individuum, also das eine mit dem anderen im Gleichgewicht. Sich über der begrenzenden Form befinden und nichtsdestoweniger die begrenzte Form und das materialisierte Wort benutzen, das ist keine wahre Offenbarung unseres Wesens, das ist nicht der reine plastische Ausdruck: Ein neuer plastischer Ausdruck ist unvermeidlich — eine gleichwertige Darstellung des Einen wie des Anderen — kurz: eine bildende Darstellung gleichgewichtiger Verhältnisse.

Alle Künste bemühen sich zur bildenden Ästhetik dieses Verhältnisses zwischen dem Individuellen und dem Universellen, zwischen Subjekt und Objekt, Natur und Geist zu kommen, kurz alle Künste ohne Ausnahme sind gestaltend.

Trotzdem werden nur Baukunst, Malerei und Bildhauerkunst zu den »gestaltenden« Künsten gerechnet, da nur sie für das bewußte Individuum da sind. Aber für das Unbewußte ist eine Ton- oder Wortschöpfung nicht weniger gestaltend (= plastisch) als die anderen Künste. Die reine plastische Gestaltung offenbart sich durch das Unbewußte, während die begrenzte Form der Gestaltung vom bewußten Individuum geschaffen und dargestellt wird.

Bis jetzt war keine der Künste rein gestaltend, denn das individuelle Bewußtsein war vorherrschend, — alle waren mehr oder weniger beschreibend, indirekt, annähernd.

Das in und außer uns herrschende Individuelle »beschreibt«, das Universelle in uns desgleichen, — aber nur dann, wenn es in unserem individuellen Bewußtsein nicht bewußt genug wurde, um zu reinem Ausdruck zu kommen.

Während das Universelle in uns mehr und mehr bewußt wird, während das

Unbestimmte zum Bestimmten wird, bewahren die Dinge außer uns ihre unbestimmte Form. Je nachdem das Unbewußte (das Universelle in uns) sich dem Bewußten nähert, entsteht für uns die Notwendigkeit, die launische und unbestimmte Erscheinung der Naturphänomene beständig umzubilden und schärfer zu bestimmen.

So zerstört der neue Geist die begrenzte Form der ästhetischen Ausdrucksweise und schafft eine Darstellung, in der Subjekt, und Objekt, Einschließendes und Umschlossenes gleichwertig sind, — eine ausgeglichene Dualität von Individuellem und Universellem, — und mit dieser Dualität-in-Mehrheit schafft der neue Geist das rein ästhetische Gleichgewicht.

Man hat den Eindruck, daß Literatur und Musik den sogenannten bildenden Künsten mit Beschreibung und Umschreibung nacheifern. Gleicherweise umgekehrt: die bildenden Künste scheinen dem romantischen und symbolischen Geist der Literatur und der Musik zu folgen. Solange man die natürliche Form als Kunstmittel benutzte, konnte man diese Hinneigung zur Beschreibung, insbesondere in der Malerei und Plastik, verstehen. Diese natürliche Form verschleiert den direkten Ausdruck des Universellen, weil darin Subjekt und Objekt nicht in plastischer Gleichwertigkeit vorhanden sind. Der gestaltende Ausdruck des Einen und des Anderen vermischen sich.

Die natürliche plastische Erscheinung stellt sich als Körperlichkeit dar.

Dies drückt sich plastisch als eine Kugel aus, die eben sein will, oder als eine Ebene, die gezwungen wäre Kugel zu sein, — als Kurve, die zur Geraden werden will oder als Gerade, die man zwingen würde, Kurve zu sein. — Dieser plastische Ausdruck ist also nicht ausgeglichen. Man suchte das Gleichgewicht mittels einer Komposition, die in Darstellung und Gegenstand verschleiert war. Auf diese Weise, da man unrein gestaltende Mittel anwandte, wurden Malerei und Plastik zur Beschreibung.

Ebenso wurde das gestaltende Mittel der Wortkunst unrein (in der Form) und ging entsprechenderweise denselben Weg wie die sogenannten bildenden Künste. Auch dort versuchte man, den Inhalt des Ganzen durch Umschreibung auszudrücken und nicht durch das Wort selbst. Das Wort, zum Satz vereinigt, schwächte sich als homogene Mehrzahl ab. Man drückte sich mit Hilfe des

Symbols aus. Nichtsdestoweniger gibt es Worte, mehrere Worte sogar, welche durch ihre eigene Kraft und ihre wechselseitigen Zusammenhänge beide Prinzipien des Seins ausdrücken können. In allen Künsten bekämpfte das Objekt das Subjekt, das Universelle das Individuelle: der reine gestaltende Ausdruck den beschreibenden Ausdruck. So zielte die Kunst zur gleichgewichtigen Gestaltung.

Das Unausgeglichene zwischen dem Individuellen und dem Universellen gebiert das Tragische und drückt sich in tragischer Gestaltung aus. Worin es auch sei, sei es Form, sei es Körperlichkeit, das Natürliche herrscht vor: dies schafft das Tragische.

Die Tragik des Lebens führt zum künstlerischen Schaffen: die Kunst, weil abstrakt und in Opposition zum Natürlich-Konkreten, kann dem gradweisen Verschwinden des Tragischen vorangehen. Je mehr das Tragische verschwindet, desto mehr gewinnt die Kunst an Reinheit.

Der neue Geist kann sich nur im Schoße des Tragischen zeigen. Er findet nur die veraltete Form, die neue Gestaltung bleibt noch zu schaffen. Aus der Atmosphäre des Vergangenen geboren, kann er sich nur in der lebendigen Realität des Abstrakten ausdrücken. (Stijl, Jahrgang I NB., Art. 9.)

Da er ein Teil des Ganzen ist, kann der neue Geist sich nicht gänzlich vom Tragischen befreien. Die neue Gestaltung, der Ausdruck der lebendigen Realität des Abstrakten, hat sich nicht gänzlich vom Tragischen befreit, aber er hat aufgehört, von ihm beherrscht zu werden.

Im Gegensatz dazu herrscht in der alten Gestaltung das Tragische vor. Sie kann dem Tragischen und der tragischen Form nicht entgehen. — So lange das Individuelle vorherrscht, ist die tragische Gestaltung notwendig, denn sie ist es, die in diesem Falle die Triebkraft schafft. Aber sobald eine Zeit größerer Reife erreicht ist, wird die tragische Gestaltung unerträglich sein.

In der lebendigen Realität des Abstrakten hat der neue Mensch die Gefühle von Heimweh, Freude, Entzücken, Schmerz, Schrecken usw. überschritten. In der »beständigen« Empfindung für das Schöne haben diese Gefühle sich geläutert und vertieft. Er erlangt eine viel tiefere Anschauung der fühlbaren Realität.

Die Dinge sind nur in Raum oder Zeit schön oder häßlich. — Da die Anschauung des neuen Menschen sich von diesen beiden Faktoren befreit hat, vereint sich alles in einer einzigen Schönheit.

Die Kunst hat stets diese Anschauung gewollt, aber da sie in der Form gestaltete und der natürlichen Erscheinung folgte, konnte sie diese Anschauung nicht in Reinheit verwirklichen, und blieb tragische Gestaltung mit der Absicht zum Gegenteil.

Die Wortkunst läßt diesen Willen stark fühlen. Das Trauerspiel, das Lustspiel, das Epos, die Lyrik, der Roman sind nur verschiedene Äußerungen der tragischen Gestaltung. —

Im Maße des Möglichen und soweit sie nicht zum sogenannten Impressionismus verkümmerte (eine andere Form tragischer Gestaltung) fand sie eine erste Opposition im reinen Realismus, weil dieser die objektivste Anschauungsweise war. —

In der Malerei versuchten der Neo-Impressionismus, der Pointillismus, der Divisionismus die die Gestaltung beherrschende Körperlichkeit zu vernichten, indem sie die Modellierung und die gewohnheitsmäßige perspektivische Anschauung unterdrückten. Aber erst im Kubismus finden wir dies in ein System gebracht. Im Kubismus verliert die tragische Gestaltung ihre beherrschende Macht zum größten Teil durch die Gegensätze der reinen Farbe und durch die Abstraktion der natürlichen Form. Ebenso schwächten und vernichteten in den anderen Künsten der Kubismus, der Futurismus und später der Dadaismus die Herrschaft des Tragischen in der Gestaltung. —

Erst die Malerei der realen Abstraktion oder der neuen Gestaltung machte sich gänzlich frei und wurde zu einer wirklich neuen Gestaltung. — Gleichzeitig erhob sie sich über veraltete Wertungen und Auffassungen, welche die tragische Gestaltung verlangten, und wurde eine gänzlich neue Gestaltung.

Im allgemeinen gibt man sich keine Rechenschaft darüber, daß Unausgeglichenheit ein Fluch für die Menschheit ist, und fährt eifrig fort, das Gefühl des Tragischen zu kultivieren. Bis jetzt beherrscht das Alleräußerliche fast alles. Das Feminine und Materielle beherrschen Leben und Gesellschaft und fesseln den spirituellen Ausdruck in den männlichen Funktionen.

Die Proklamation des Hasses gegen die Frau, das Feminine, welche in einem futuristischen Manifest erschien, ist gänzlich gerechtfertigt. Das Weib im Manne ist die direkte Wurzel der Herrschaft des Tragischen in der Kunst.

Die alte Auffassung, die das Tragische verlangte, beherrscht die Masse. Daher stammt die heutige Kunst unserer Theater, Konzerte und Kinos. Die tragische Gestaltung ist eine negative Macht, derer sich die alte Kunstauffassung bedient, um Menschen zu fesseln. Ihrer bedient man sich, wenn man moralisiert, lehrt und predigt. . . . Vergessen wir nicht, daß unsere Gesellschaft das Nützliche neben dem Schönen verlangt. —

Immerhin, das Alte ändert sich und wächst dem Neuen entgegen. Wir sehen das Neue entstehen: in allen Künsten erblüht es mehr oder weniger.

Das Alte schadet nur insofern, als es dem Neuen Hindernisse entgegenstellt. Im Hinblick auf das Neue zählt es nicht mehr. In einem vergangenen Zeitpunkt waren alle Verschiedenheiten des Alten »Neu« — aber nicht das Neue.

Denn — vergessen wir es nicht — wir sind an einem Wendepunkt der Kultur, am Ende alles Alten: die Scheidung ist absolut und definitiv. Ob man es anerkennt oder nicht, man kann logischerweise voraussehen, daß die Zukunft die tragische Gestaltung nicht mehr verstehen wird, ebenso wie der Jüngling die Seele des Kindes nicht versteht. Der neue Geist unterdrückt das Beschreibende in der Kunst ebenso wie die Herrschaft des Tragischen. Da das Hindernis der Form vernichtet ist, bejaht die neue Kunst die reine Gestaltung, der neue Geist hat seinen plastischen Ausdruck gefunden. In ihrer Reife sind das Eine und das Andere neutralisiert und vereinigen sich im Ganzen. Verschmelzung des Inneren mit dem Äußeren zur augenscheinlichen Einheit ist zur ausgeglichenen Dualität geworden, die die absolute Einheit bildet. Das Individuelle und das Universelle stehen in mehr ausgeglichenem Gegensatz zueinander. Die Beschreibung wird überflüssig, da sie in Einheit verschmolzen sind: das Eine erkennt sich im Andern. Sie drücken sich plastisch aus, ohne Form zu verlangen: Ihre Beziehung (durch ein gestaltetes Mittel) schafft die Gestaltung. — In der Malerei kam die neue Gestaltung zuerst zum vollständigen Ausdruck. — Da ihr Prinzip solide aufgebaut ist, vervollkommt sich diese Gestaltung unaufhörlich. —

Die neue Gestaltung hat ihre Wurzeln im Kubismus. Sie könnte ebensogut die Malerei der realen Abstraktion heißen, weil das Abstrakte ebenso wie in den mathematischen Wissenschaften, aber ohne wie hier das Absolute zu erreichen, durch eine plastische Realität ausgedrückt werden kann. Das ist insbesondere das Wesen der neuen Gestaltung in der Malerei. Sie ist eine Komposition farbiger Rechtecke, welche die tiefste Realität ausdrücken. Dahin kommt sie durch den gestalteten Ausdruck der Verhältnisse, und nicht durch die natürliche Erscheinung. Sie verwirklicht das, was alle Malerei gewollt hat, aber nicht anders, als in verschleierter Form ausdrücken konnte. Die farbigen Flächen drücken sowohl durch ihre Lage und Größe als durch die Stärke ihrer Farben bildnerisch nur Verhältnisse und nicht Formen aus. —

Die neue Gestaltung bringt ihre Verhältnisse in ästhetisches Gleichgewicht und bildet dadurch die neue Harmonie. —

Die Zukunft der neuen bildnerischen Gestaltung und ihre in der Malerei besonders besprochene Verwirklichung ruht in der Farbgestaltung der Architektur. Diese beherrscht sowohl das Innere wie das Äußere des Hauses mit allem, was in diesem die Zusammenhänge durch die Farbe gestaltend zum Ausdruck kommt. Die »Neue Gestaltung-als-Bild« ist ebensowenig »Dekoration«, wie die farbige Ausgestaltung, die sie vorbereitet. Sie ist eine gänzlich neue Malerei, in welcher sich alle Malerei, die malerische wie die dekorative, auflöst. Sie vereinigt den objektiven Charakter der dekorativen Malerei (aber viel stärker als diese) mit dem subjektiven Charakter der malerischen (aber sie ist viel vertiefter). Zurzeit ist es aus materiellen wie technischen Gründen sehr schwer ihr genaues Aussehen zu zeigen.

Augenblicklich bemüht sich jede Kunst, sich am direktesten durch ihr gestaltendes Mittel auszudrücken und sucht es im Maße des Möglichen zu befreien. — Die Musik zielt auf die Befreiung des Klanges, die Literatur auf die Befreiung des Wortes hin. Auf diese Weise gelangen sie, indem sie die bildenden Mittel läutern, zur reinen Gestaltung der Verhältnisse. Der Grad und die Art der Läuterung variieren gemäß der Kunst und dem Zeitpunkt, in dem sie erreicht werden können.

In der Tat offenbart sich der neue Geist durch das gestaltende Mittel: er

drückt sich in der Komposition aus. — Diese muß eine in den Funktionen des Individuellen und des Universellen ausbalancierte Schöpfung sein. Die beherrschende Tragik muß durch die Komposition und das gestaltende Mittel zusammen vernichtet werden. Denn wenn die bildliche Gestaltung nicht in beständigem, neutralisierendem Gegensatz komponiert ist, kehrt das plastische Mittel zum Ausdruck der »Form« zurück und wird von neuem durch das Beschreibende verschleiert.

Darum ist die neue Gestaltung nicht nur eine Frage des Verfahrens.

In der neuen Gestaltung und durch sie ändert sich das Verfahren. Der Proberstein des neuen Geistes ist, nächst der Komposition, gerade das, was man so oft leichthin »Verfahren« nennt.

Nach der Art der Darstellung beurteilt man, ob ein Kunstwerk wirklich der reingestaltete Ausdruck des Universellen ist.

Da die Skulptur und die Malerei die primitiv gestaltenden Mittel auf ein universell gestaltendes Mittel zurückführen konnten, konnten sie sich tatsächlich und anschaulich im Bestimmten und Abstrakten ausdrücken. Schon aus ihrer ureigentlichen Natur heraus verfügt die Architektur über ein von der launenhaften Form der natürlichen Erscheinung befreites gestaltendes Mittel. —

In der neuen Gestaltung drückt sich die Malerei nicht mehr durch die scheinbare Körperlichkeit, welche den natürlichen Eindruck überträgt, aus. Im Gegenteil drückt sie sich gestaltend flach innerhalb der Fläche aus. Indem sie die dreidimensionale Körperlichkeit zur Fläche vereinfacht, drückt sie die reine Beziehung aus.

Immerhin sind Architektur und Skulptur vermöge ihrer Gestaltungsmittel der Malerei gegenüber im Vorteil.

Durch ihr Gestaltungsmittel ist die Architektur eine ästhetische und mathematische Erscheinung, also bestimmt und mehr oder weniger abstrakt. Da sie eine Komposition entgegengesetzter und sich neutralisierender Flächen ist, ist sie der exakte plastische Ausdruck der ästhetisch ausgeglichenen Beziehungen im Raume.

Die neue Gestaltung sieht weder die Architektur noch die Malerei als morphoplastisch an. Das tat die alte Anschauung. Die architektonische Gestaltung

ist trotz ihrer augenscheinlichen Form weder bestimmt noch endlich, — ebensowenig wie in der neuen Gestaltung der Malerei die Komposition von rechteckigen farbigen Flächen es ist. Die wahre Form ist die geschlossene oder runde oder gekrümmte, im Gegensatz zur scheinbaren Form des Rechteckes, in welchem die Linien sich schneiden, als Tangenten berühren, aber nicht aufhören, kontinuierlich zu sein. — Die architektonische Gestaltung hat (trotz ihrer Dreidimensionalität) als ausgeglichenen Gegensatz der Ausdehnung und Begrenzung, als Flächenkomposition gesehen, aufgehört als Körperliches und als Gegenstand zu bestehen. Ihr abstrakter Ausdruck erscheint sogar klarer als in der Malerei.

Das Abstrakte realisiert sich nicht durch Stilisierung, es kommt nicht nur durch Vereinfachung und Läuterung zur Erscheinung. Denn das Abstrakte bleibt der gestaltete Ausdruck in Funktion des Universellen, die tiefste Verinnerlichung des Äußerlichen und die reinste Veräußerlichung des Innerlichen.

Man sieht heute, wie die Architektur sich läutert und vereinfacht, aber nur selten, daß sie den plastischen Ausdruck des Abstrakten verwirklicht.

Als unmittelbare Erscheinung des Universellen macht die abstrakte Gestaltung das Individuelle unwirksam. Indem man sich heute um die Verallgemeinerung bemüht, betont man tatsächlich noch die Sonderbestrebung des architektonischen Schaffens. In dieser, wie in jeder stilisierten oder auf ihren geometrischen Ausdruck zurückgeführten Form tritt das Besondere um so klarer hervor, je vollständiger man das Zufällige ausgeschaltet hat. So sehen wir heute Bauten in schwerem Tempelstil entstehen — aber das ist durchaus nicht das Neue.

Der neue Geist vernichtet das Absonderliche. Es genügt nicht, daß man die Form vervollkommenet, daß die Verhältnisse harmonisch seien, sondern das Ganze muß der plastische Ausdruck der Verhältnisse sein und die Absonderlichkeiten verschwinden lassen.

Der Massenbau ist dem Einzelbau vorzuziehen. Im ersteren ist das Besondere schon durch die aus sich selbst gestaltende Komposition unterdrückt. Man beachte aber, daß die Komposition gleicherweise die erste Bedingung zur einheitlichen Konstruktion ist, ebenso wie in der Malerei die Komposition

das Individuelle unterdrücken muß. Durch die ihr eigene Natur war die Architektur in ihren Anfängen ein durchaus unbewußter Versuch des abstrakt gestaltenden Ausdrucks. Tatsächlich war es in der Architektur nicht möglich, das gestaltende Mittel so vollständig zu vergewaltigen wie in der Malerei und der Skulptur. Nur mit deren Hilfe konnte es geschehen, daß der Baustein seiner mathematischen Form gemäß hier und dort zur natürlichen Erscheinung wurde. Es bedurfte außerdem der Dekadenz, um alles zur launenhaftesten Nachbildung der Naturdinge zu machen.

Die Malerei dagegen mußte sich von der natürlichen Gestaltung zur abstrakten Gestaltung entwickeln. So wurde für sie der zur exakten Gestaltung der Zusammenhänge führende Weg viel schwerer. Man begreift daher, daß, wenn die Architektur, ohne es zu bemerken, dem rein bildenden Ausdruck nahe war, die Malerei zuerst zur reinen Erkenntnis kam, daß die Kunst am Reinsten im plastischen Ausdruck des ästhetischen Verhältnisses allein ist. —

Obgleich die Skulptur im Prisma ein exaktes plastisches Mittel besaß, zog sie ebenso wie die Malerei die mehr oder minder naturhafte Gestaltung vor. Manchmal gelangte sie zur Stilisierung und selbst zur Vergeistigung der Form, aber stets blieb sie morphoplastisch. —

Nach und nach erwarb dies natürliche Abbild derartige Bürgerrechte, daß man es schließlich in diesen Künsten als unentbehrlich ansah. Selbst die Architektur teilte dies Schicksal. Im allgemeinen betrachtete man sie nicht als »Kunst«, wenn sie durch die reine Gestaltung der Verhältnisse zum Ausdruck des Schönen kam, ohne sich von der Natur inspirieren oder von Skulptur und Malerei schmücken zu lassen. Man sieht hier, bis zu welchem Grade von Unsauberkeit die ästhetische Konzeption gelangte: man will nur eine mit begrenzten Formen bekleidete Gestaltung als »Kunst« ansehen. Wiederum bezeichnet man bisweilen die neue Gestaltung in der Malerei als »Dekoration«, weil sie, anstatt das Individuelle in der Gestaltung abzuleugnen, sich auf farbige rechtwinkliche Flächen vereinfacht. Während die alte Konzeption einesteils fortfährt ein Hindernis der Erkenntnis zu sein, und der größte Feind der neuen Gestaltung ist, fürchten andererseits viele Künstler die große Schwierigkeit, mit einem so einfachen Gestaltungsmittel allein zu arbeiten.

Wie dem auch sei, der neue Geist muß sich in allen Künsten ausnahmslos durchsetzen. Die Unterschiede zwischen den Künsten sind kein Grund, daß eine mehr wert sei als die andere; die Unterschiede können nur zu anderer Erscheinungsart führen, aber nicht zu entgegengesetzter Erscheinung. Sobald eine Kunst der schöpferische Ausdruck des Abstrakten ist, können die anderen Künste nicht zur selben Zeit der schöpferische Ausdruck des Natürlichen sein. Diese beiden gehen nicht zusammen, — daher bis jetzt diese dauernde Feindschaft. Die neue Gestaltung vernichtet diese Feindschaft: sie schafft die Vereinigung aller Künste.

Die Skulptur kann nicht länger mehr die Dienerin der Architektur sein, wie so oft unter der alten Auffassung. Sie ist nicht mehr die plastische Darstellung von Gedanken oder Dingen, sie ist nicht mehr morphoplastisch. Durch ihr quasi abstrakt schaffendes Mittel ist es möglich, daß sie durch den ausgeglichenen Gegensatz von Ausdehnung und Grenzen zum ästhetisch gestalteten Ausdruck wird, und dieses, ohne daß sie mit utilitaristischen oder konstruktiven Forderungen zu rechnen braucht.

Wenn die alte Skulptur und Architektur bis zu einem gewissen Punkte den sonst leeren und unendlichen Raum bestimmten, tut die neue Skulptur und gleicherweise die neue Architektur dies in höherem Grade, indem sie die Launen der Natur durch die ausbalancierte Komposition vereinfacht, und ihre ganze Aufmerksamkeit auf die Verhältnisse überträgt. Die Skulptur und die Architektur vernichteten bis jetzt den Raum als »Raum«. Die neue Skulptur und Architektur vernichten das Kunstwerk, insofern es Objekt oder Ding ist.

Jede Kunst besitzt ihren spezifischen Ausdruck, ihre eigentümliche Natur. Während der Inhalt aller Künste derselbe ist, weichen die Möglichkeiten ihrer schöpferischen Äußerungen voneinander ab. Diese Möglichkeiten wachsen für jede Kunst auf dem ihr gemäßen Boden und bleiben dort. Jede Kunst besitzt ihre eigenen Ausdrucksmittel. Daraus folgt, daß jede Kunst selbst die notwendigen Übersetzungen ihrer schöpferischen Mittel finden muß, Mittel, die durch ihre eigenen Grenzen bestimmt werden. Aus diesem Grunde dürfen die technischen Möglichkeiten einer Kunst nicht nach denen einer anderen be-

urteilt werden. Sie dürfen nur in sich beurteilt werden und im Zusammenhang mit der durch sie geschaffenen Kunst.

Wie dem auch sei, in einer Epoche fortgeschrittener Geistigkeit bemüht sich jede Kunst, welche auch immer, zum plastischen Ausdruck der ausbalancierten Funktionen oder Beziehungen zu kommen, denn das Gleichgewicht der Verhältnisse ist es, welches am reinsten die dem Geist eigene Harmonie und Einheitlichkeit ausdrückt.

Wenn die sogenannten bildenden Künste sich durch mehr oder weniger plumpe Materie ausdrücken, benutzen Musik und Wortkunst (als ›Ton‹) eine viel feinere Materie. Dies ist ein mächtiger Unterschied, welcher gänzlich verschiedene Künste schafft. —

Wenn man Geräusch in Ton verwandelt, bleiben die Eigenschaften des Geräusches wertgültig. Nimmt das Geräusch dann eine begrenzte Form an? Wenn die Farbe Form annimmt, kann man sie durch Gegenfarbe oder gerade Linien unwirksam machen: ist dieselbe Einschränkung für den Ton möglich?

Die Wortkunst ist die Gestaltung des Tones und der Idee. Selbst das bildliche Wort enthält seinen Ton, obgleich wir ihn nicht hören. Im aktuellen Wort ist die rein abstrakte Erscheinung verschleiert durch den materialisierten Ton, durch die traditionelle bildliche Erscheinung und den in ihm niedergeschlagenen Gedanken gestört. Die Wortkunst kann also mit dem plastischen Mittel, über das sie heute verfügt, nicht der unmittelbare plastische Ausdruck des Universellen sein. Und doch . . . es besteht die Sicherheit, daß die abstrakte Schönheit sich schließlich auch in dieser Kunst zeigen wird. Ebenso wie die Musik wird die Wortkunst, um eine wirklich neue Gestaltung zu erreichen, einen viel längeren Weg als die sogenannten bildenden Künste zurücklegen müssen. —

Daraus folgt, daß die neue Gestaltung um so schneller zu erreichen ist, je leichter die schöpferischen Mittel einer Kunst geläutert werden können. — Die verschiedenen Künste gelangen nicht gleichzeitig zu gleicher Vertiefung, denn, da sie verschiedene Erscheinungen des Universellen sind, reifen sie nicht zur selben Zeit. —

Die Wortkunst wird sich viel langsamer von der Form, das heißt von der sie beherrschenden Begrenztheit befreien, als die Malerei. Tatsächlich erweckt das

Wort mehr als die natürliche Erscheinung des Dinges, das es beschreibt, das Individuelle in uns. Das Wort ist unser Ausdruck der gefühlsmäßigen Wirklichkeit geworden. Das Wort ist gleichermaßen (als Sprachelement) ein Zweckdienliches. Da das Individuum überall in der Welt vorherrscht, findet die Sprache ihre Basis hauptsächlich im Individuellen. Daher verdunkelt der Hang am Individuellen den reinen Ausdruck des Wortes. Selbst wenn der neue Geist im ferneren Wachstum dahin kommen wird, dies Band zu zerreißen, auch dann wird das Wort seinen individuellen plastischen Ausdruck bewahren.

Nichtsdestoweniger bleibt das Wort als Sprachelement nötig, um die Dinge zu benennen. Die Trennung zwischen dem Wort als Sprache und dem Wort als Kunst wird wahrscheinlich letzteres allzusehr aus dem Leben reißen. Aus diesem Grunde wird da, wo die sogenannten bildenden Künste dahin kommen, die Form direkt zu vernichten, die Kunst des Wortes die Form indirekt vernichten, — wenigstens in unmittelbarer Zukunft. Die Idee des Wortes wird sich in unserem Bewußtsein zu einer widersprechenden Bedeutung verändern, denn diese allein kann das Wort seiner Begrenzung entreißen. Dann erst wird sich der neue Gedanke durch einen natürlichen Übergang der Unterdrückung der Form nähern. In sehr weiter Zukunft wird das Wort ohne Form neu geschaffen werden, das heißt es wird ein ›Laut‹ mit neuem Charakter werden, ohne die Begrenzung als Laut oder Gedanke. Das Wort könnte gleicherweise durch die graphische Figur allein gegeben werden. Laute, Zeichen oder Figuren könnten von neuem als ›Lautplastik‹ geschaffen werden; diese wird die reine plastische Äußerung des Universellen, des verinnerlichtesten Individuellen sein. Dann erst wird die Kunst des Wortes das rein schaffende Mittel haben, das ihr mittels der Gestaltung erlauben wird, die Zusammenhänge in Funktion ihres Gleichgewichtes auszudrücken.

Zurzeit werden wir uns auf die indirekte Unterdrückung der Form zu beschränken haben, denn sie ist es, die das Wort individualisiert. Um das zu erreichen, muß man ihm das, was es nicht ist, entgegenstellen, indem man es ihm gänzlich einverleibt, — sein Gegenteil. Eins wird Zwei; das ›Eine‹ und das ›Andere‹. Das Eine wird durch das Andere erkannt — gesehen. So ist die Begrenzung des Wortes unterdrückt, sein Gehalt erweitert, man drückt es

plastisch in seiner Totalität aus. Auf diese Weise, indem man die Aktion der Dinge in voller Klarheit zeigt, verschwindet die annähernde Beschreibung, die beherrschende Tragik durch das plastische Gleichgewicht. Im Augenblick, wo man die Dinge in völliger Klarheit zeigt, sind sie schon als Idee aufgehoben, es bleibt nur die Plastik der Verhältnisse bestehen. Die Kunst des Wortes wird so zum plastischen Ausdruck in ausbalancierten Verhältnissen, trotzdem dies schaffende Mittel Begrenzendes haben kann. —

In der Malerei wird die neue Gestaltung die äußerliche Farbe benutzen, obgleich der plastische Ausdruck durch die Dualität von Stand und Lage und gerader Linie der reinsten sein wird. In der Wortkunst wird der Ausdruck (wenigstens heute) noch beim Äußerlichen bleiben. Um zum Ziele zu kommen, wird die Wortkunst sich vorübergehend noch ihrer heutigen Mittel bedienen müssen. Sie wird sich plastisch durch die Vielfältigkeit verschiedener Zusammenhänge ausdrücken müssen. Ebenso wie in der Malerei wird die neue Gestaltung ihre dimensional Beziehungen verwenden, sie wird in der Wortkunst nicht nur diese, sondern noch mehr den des Inhalts als gegensätzliche Beziehung anwenden. —

Ein und dasselbe Ding wird in seinen verschiedenen Hinsichten und verschiedenen Beziehungen besser untersucht werden, einzelne Worte werden sich in viel bestimmter Gestaltung ausdrücken. Die neue Wortkunst wird selbst feststellen, inwiefern sie sich die Opposition der Gegensätze nützlich machen kann. Das Wesentliche ist, daß die Prinzipien der Kontraste das ganze Wort sowohl in seiner Komposition als in den ausgeglichenen Beziehungen seiner gestaltenden Mittel beherrschen. —

Jeder Künstler wird die beste Art suchen, dahin zu kommen. Er wird die schon von den Futuristen, Kubisten und Dadaisten in der Syntax, Typographie usw. gefundenen Verbesserungen weiter verbessern und nützlich machen. Er wird sich gleichermaßen alles dessen bedienen, was ihm das Leben, die Wissenschaft und das Schöne gibt, aber vor allem wird er durch die reine bildende Vorstellung geleitet werden.

In der klassischen und romantischen Literatur findet man gleichmäßig den Ausdruck der Aktion der Kontraste... aber ohne die Plastik des Wortes, und

verdeckt von der Beschreibung. Dr. Schoenmaekers versuchte zu beweisen, daß Bernhard Shaw in seiner »Candida« psychologische Kontraste aufstellte. Ebenso findet man in der altindischen Literatur oft zwei Begriffe, die sich gegenseitig in der Erscheinung (im Ausdruck) vernichten. Diese Kontraste erfüllen noch nicht den plastischen Ausdruck des Wortes (morphoplastisch). Da man sich auf das »Äußerliche« konzentrierte, kam man damals durch Analogien zum plastischen Ausdruck, und reihte sie einfach aneinander. Das Objekt und seine Handlung verändern sich dadurch und erweitern sich im Ausdruck, aber diese plastische Übersetzung enthält noch nicht die vollständig ausgeglichene Gestaltung. — Gleichwohl ist die alte Auffassung der Komposition zerstört, und die neue Auffassung kann kommen. Aus dem »Äußerlich-Individuellen« reifend, entstehen die Begriffe in ihrer Totalität, und dank dieser Tatsache kommt das Universelle zum direkten gestaltenden Ausdruck.

Da das Wort abstrakter ist als die natürliche Erscheinung, stellt es den Inhalt und die Erscheinung von allem-was-ist dar. Es kann in wenig Zeichen oder Tönen eine Welt von Schönheit enthalten. Die neue Kunst will diese genau bestimmte Welt in der Gestaltung ausdrücken. Heute ist im einzelnen Worte alles unbestimmt. Dies Unbestimmte klärt sich durch Komposition und Proportion ein wenig, bleibt aber trotzdem in der Form verhüllt. Das Wort als Form ist eine Beschränkung, und diese hängt zum Teil von uns selbst ab. Jeder sieht eine Kugel auf seine Weise, aber für jeden bleibt eine Kugel eine Kugel.

Wir sehen also den Inhalt der Dinge in bezug auf unseren eignen Inhalt, wir dringen mehr oder weniger zum Universellen durch, und lösen so ein wenig unsere persönliche Anschauung. Eine Kugel ist eine Welt in sich und eine Welt außer sich: unsere Persönlichkeit sieht nur einen Teil davon. Sie sieht nur den Teil, der ihr zum Bewußtsein kommt als Resultante unseres Außenlebens. So wird die Kugel zur Darstellung unseres subjektiven Gedankens in Funktion dieser Kugel. — Die Kunst übersteigt den persönlichen Gedanken wie das Unbewußte (Universelle) das individuelle Bewußtsein übersteigt. Wenn im Augenblick des ästhetischen Schaffens das Universelle (Unbewußte) das Bewußte durchdringt — wenn schließlich die gänzliche Vision der Dinge kommt —

dann zählt das Einzelne nicht mehr. Aus dieser Ursache heraus besteht die Aufgabe der Kunst in der gestaltenden Aufhebung des Einzelgedankens.

Die Futuristen wollten das Wort vom Gedanken befreien. — D. Braga sagte: »Die Kunst löst sich von nun an vom Gedanken. Der Gedanke führt die Vergangenheit. Er fixiert die Auffassungen und gibt ihnen die logische Form, die es ihnen erlaubt, sich im Gehirn festzusetzen. Marinetti haßt den Verstand.« Aber... wenn unser Bewußtsein einem Wort einen Inhalt oder eine Bedeutung zugesteht, muß letztere durch den Verstand bewußt werden. Wäre es möglich, beim modernen Menschen keinen Wert auf den Verstand zu legen, wenn er ästhetische Bewegung empfindet? Der neue Mensch vereinigt Gefühl und Verstand in einer Einheit. Wenn er denkt, fühlt er, wenn er fühlt, denkt er. Das Eine wie das Andere sind in ihm unbewußt automatisch lebendig. Das Schönheitsgefühl vibriert beständig in seinem ganzen Wesen: so gelangt es zum abstrakt gestaltenden Ausdruck seines ganzen Wesens. In früherer Mentalität handelte bald der Verstand, bald das Gefühl; abwechselnd beherrschte das Eine das Andere. Diese Mentalität trennte beide und ließ Zwispältigkeit entstehen. — Wenn die Futuristen den Verstand hassen, geschieht es, weil sie in diesem Falle noch der alten Mentalität gemäß denken. Durch den neuen Geist verändern Gefühl und Verstand ihr besonderes Wesen, der partikuläre Gedanke hört auf zu existieren. Denn der partikuläre Gedanke ist etwas anderes als der konzentrierte und schöpferische Gedanke, welcher Erkenntnis ist.

Ersterer bringt die beschreibende und morphoplastische Kunst hervor, letzterer die reine plastische Erscheinung. Das ist das Universelle gegenüber dem Individuellen.

Die neue Gestaltung ist mit dem Futurismus eines Sinnes betreffend die Ausmerzung des »Ich« aus der Kunst. Sie geht sogar noch weiter. Denn man ersieht aus der Kunst der Futuristen, daß sie die Konsequenzen der neuen Gestaltung nicht kennen. Sie wollten die erschöpfte Psychologie des Menschen durch die »Lyrische Suggestion der Materie« ersetzen. »Der Futurismus legt vor allem Wert auf den Gefühlseindruck. Das ist Zügellosigkeit der Umgebung, oder nach einem von Marinetti selbst geprägten Ausdruck eine lyrische Physiko-

logie der Materie« (D. Braga). Ebenso bleibt »ihre« Lyrik beschreibend, und in ihrer Malerei fallen die Futuristen sogar in den Symbolismus. Trotz ihrer Durchdringung der Materie sind sie noch nicht zum plastischen Ausdruck der ganzen Materie (Materie und Energie) gekommen. Sie sind noch nicht zum Ausdruck des Einen und des Anderen in ausgeglichener Beziehung gelangt.

Durch aktive Konzentration kann also das »in Schönheit-denken« oder das »in Schönheit-fühlen« im Kunstwerk vorherrschen, oder ebensowohl können sie in einer Weise in ihm verbunden sein. Ersteres läßt Prosa entstehen, das zweite die Poesie und der dritte Fall schafft die neue Kunst des Wortes. —

Der Gedanke, welcher nur auf Wahrheit hinzielt, bleibt im Gebiet reinen Verstandes und ist keine Kunst. Gleichwohl ist der schöpferische Gedanke gestaltend. Sowohl die Philosophie wie die Kunst drücken das Universelle gestaltend aus, erstere als Wahrheit, letztere als Schönheit. Da im Grunde Wahrheit und Schönheit nur Eines sind, wäre es nicht logisch, die augenscheinliche Verwandtschaft beider Gestaltungen zu leugnen. Kunst ist nur der plastische Ausdruck des Menschen in seiner Totalität, — also kann nichts fehlen. —

Einige fortgeschrittene Geister verwerfen die Logik gänzlich. — Heißt das die Kunst befreien? Ist die Kunst nicht das Sichtbarmachen der Logik?

Es gelingt nicht, das Wort vom Gedanken zu befreien, indem man die Worte zusammenhangslos aneinanderreihet, wie die Dadaisten wollten: »Jede Wort-Insel muß auf dem Blatt schroffe Umrisse zeigen.« »Sie muß hier ebenso wie dort als reiner Ton hingestellt sein, — und nicht weit davon vibrieren andere reine Töne, aber in einer Beziehungslosigkeit, die keinerlei Gedankenverbindung erlaubt. Auf diese Weise wird das Wort aus jeder überlebten Bedeutung und aus dem Banne der Vergangenheit erlöst.« — (André Gide, Besprechung über die Dadabewegung.)

Ebenso wie in der Gestaltung der anderen Künste sehen wir in der Musik der Vergangenheit die Verwirrung des Aktiven und des Passiven, obwohl es hier und da eine bestimmtere Konstruktion, einen stärker betonten Gegensatz gibt. (Zum Beispiel in Bachs Fugen.) Aber meistens ist die konstruktive Gestaltung durch die beschreibende Melodie verschleiert. Meistens war der Rhythmus launenhaft wie in der malerischen oder plastischen Gestaltung.

In einer Zeit, in der das individuelle Gefühl herrschte, war das erlaubt. Es war der rechte Ausdruck dafür. Jetzt ist es nicht mehr zulässig. Der neue Geist verlangt in der Musik wie überall eine gleichwertige Gestaltung des Individuellen und des Universellen in Funktion eines ausbalancierten Verhältnis. — Um dazu zu kommen, muß man das Individuelle reduzieren und das Universelle in den Vordergrund stellen, um endlich eine gleichwertige, gegensätzliche und neutralisierende Dualität zu erreichen. Diese Dualität muß sich im Ton plastisch äußern, wie sich die neue Gestaltung in den sogenannten bildenden Künsten durch eine Dualität normaler Gegensätze (im mathematischen Sinn) äußert, dem Aktiven-Passiven, dem Inneren-Äußeren, dem Männlichen und dem Weiblichen, dem Geist und der Materie (die im Universellen nur eins ausmachen). Aber wie das im Ton, der Geräusch bleibt, wie im gerundeten Wellenschlag, das eine herausholen und das andere verinnerlichen? Die Musik muß es suchen, und findet es schon. Sieht man in der neuen Musik nicht schon das Beschreibende, die alte Melodie, ihre Herrschaft verlieren? Ist nicht schon eine andere weniger natürliche »Farbe« und ein anderer abstrakter Rhythmus in der Musik erschienen? Gibt es nicht schon einen Beginn neutralisierender Gegensätze? (Zum Beispiel in einigen Stijl-Versuchen des holländischen Komponisten van Domselaer.)

Das hindert die alte Mentalität nicht, noch lange Zeit dem neuen Geiste Hindernisse in den Weg zu legen, — besonders in der Musik kommt sie prächtig zum tragischen Ausdruck. Aber das Leben schreitet fort; das tägliche Leben wird die Kunst mit seinen Notwendigkeiten beeinflussen und sie dadurch schneller fortentwickeln. Leider ist die Kunst für den Schwachen der Boden par excellence, um in der traditionellen Schönheit und vom Angenehmen und Lieblichen umgeben beim Wiegenliedrhythmus einzuschlummern. Das vielgestaltende Leben selbst außerhalb der Kunst wird die alte Musik abwürgen und die neue stützen. Schon heute erscheint inmitten der traditionellen Musik, wenn auch vielleicht etwas brutal, das Jazzband, welches plötzliches Abbrechen der Melodien wagt; das sich mit trocknen und fremden Geräuschen der Rundung des Tones entgegenzustellen wagt, und das, obgleich es die alten Instrumente noch nicht aufgegeben hat, ihnen doch andere, moderne, entgegenstellt. Die

Traditionellen mögen sich nur entrüsten, der neue Geist ist auf dem Marsch, und nichts wird ihn aufhalten.

Wenn die finanzielle Macht nicht die Vergangenheit unterstützte, würde der neue Geist (der in einigen Individuen schon bewußt wurde) sich klarer und in größerem Ausmaße zeigen. Jedenfalls hat der neue Geist von einem vollständigen Umsturz der Gesellschaft nichts zu erwarten, — denn wenn die Menschen nicht »neu« sind, ist auch für das »Neue« kein Platz.

Ohne für die Musik das Streben zum »neuen Zustand« zu vermindern, muß man doch zugestehen, daß es zwar bis jetzt viel Neuerungen gegeben hat, aber daß die große Erneuerung noch nicht gekommen ist. — Dies gilt gleicherweise für die der neuen Gestaltung vorhergehende Malerei. Man wird die Arbeit und die Tätigkeit der Kubisten, Futuristen und Dadaisten nie genügend anerkennen können, aber da sie sich der Morphoplastik bedienen, selbst wenn sie sie verfeinern und vereinfachen, werden sie nie zur neuen Mentalität kommen und die alte nicht völlig zerstören.

Es ist klar, daß die »Neu-Gestaltenden« das »Neue« in allen Künsten wünschen und dem all ihre Kraft zu widmen suchen. Aber ohne Geldmittel ist es unmöglich, das Neue experimentierend zu verwirklichen. Wenn die sozialen und materiellen Umstände günstig wären, wäre es, da im Grunde alle Künste eins sind, nicht unmöglich. Aber zurzeit hat jedes Schaffen all seine Kraft nötig. Die Zeit der Mäzene ist vorbei und ein Neugestaltender kann einen Lionardo nicht nachahmen. Alles, was er könnte (und das gestattet man ihm nicht), wäre, sich die Logik nutzbar zu machen, indem er seine Ideen für die übrigen Künste anwenden würde. — Wie wir weiter oben gesagt haben, muß das Gestaltungsmittel der Musik verinnerlicht werden. Die musikalische Tonleiter mit ihren sieben Tönen basierte auf Morphoplastik. Ebenso wie die sieben Farben des Prismas sich in der natürlichen Erscheinung vereinigen, ebenso verschmelzen sich die sieben Töne der Musik als einzige Erscheinung. In ihrer natürlichen Ordnung drücken die Töne wie die Farben die natürliche fließende Harmonie aus.

Die moderne Musik hat sie durch die proportionelle Gestaltung zu vernichten versucht, aber da man weder an die natürliche Tonleiter noch an die

hergebrachten Instrumente zu rühren wagte, fährt man trotz allem fort in der natürlichen Gestaltung.

Die alte Harmonie zeigt die Natur-Harmonie. Sie drückt sie in der Harmonie der sieben Töne aus, aber nicht im Gleichgewicht von Natur und Geist. Für den »neuen Menschen« gibt es nur die letztere. — Die neue Harmonie ist eine doppelte, das heißt eine Dualität von spiritueller und natürlicher Harmonie. Sie offenbart sich als innere und äußere Harmonie, beide zusammen in verinnerlichter Äußerlichkeit. Denn nur das Äußerlichste kann sich durch natürliche Harmonie ausdrücken, das Innerlichste nie. Die neue Harmonie kann sich also niemals als Natur ausdrücken, sie ist die Harmonie der Kunst.

Diese Harmonie der Kunst ist von der natürlichen Harmonie so völlig verschieden, daß wir (in der neuen Gestaltung) lieber den Begriff »gleichgewichtige Beziehung« anwenden möchten, als das Wort Harmonie. Jedenfalls dürfen wir dem Wort gleichgewichtig nicht den Sinn von Symmetrie unterschieben. Die gleichgewichtigen Zusammenhänge drücken sich gestaltend durch die Kontraste aus, durch neutralisierende Gegensätze, welche im alten Sinne nicht harmonisch sind. — Die drei Grundfarben rot, gelb und blau bleiben prismatische Farben, trotz des Abstandes, der sie im Prisma trennt und trotz der neuen Gestaltung, die sie nicht in ihrer spektralen Erscheinung ausdrückt. Wenn wir die Farben ihrer wissenschaftlichen oder natürlichen Gesetze gemäß ausdrücken würden, würden wir nur eine andere Art natürlicher Harmonie gestalten. Da die neue Gestaltung das Natürliche aufheben will, ist es logisch, in der Malerei die drei Farben und in der Musik die entsprechenden Töne in andere Zusammenhänge von Dimension, Kraft, Farbe und Klangfähigkeit zu bringen, und dabei doch das ästhetische Gleichgewicht zu wahren. So könnte man sagen, daß die neue Gestaltung im alten Wortsinne nicht harmonisch ist, daß sie nicht die genaue Einheit ausdrückt, oder auch, daß sie sie in Wirklichkeit in viel größerer Vollendung ausdrückt, denn, hebt sie nicht die scheinbare Einheit des Natürlichen auf?

Denn diese Disharmonie (nach alter Anschauung) ist es, die, so lange man sie nicht verstanden hat, in der neuen Kunst angegriffen und bekämpft werden wird. In unserer Zeit, die durch Streben nach Einheit auf allen Gebieten charak-

terisiert ist, ist es von großer Wichtigkeit, die wahre Einheit von der scheinbaren, das Universelle vom Individuellen, zu trennen. So unterscheiden wir die ästhetische Harmonie von der natürlichen Harmonie. Als menschliches Wesen haben wir die Tendenz, die Einheit als Vision, als individuelle Idee, anzusehen. Unser bewußtes »Ich« sucht die Einheit, — aber auf falschem Wege. Unser unbewußtes »Ich«, welches selbst Einheit ist, bringt sie zuerst verhüllt, dann reiner zur Klarheit. (Denn das Unbewußte wird bewußt, siehe oben.) Ebenso sehen wir die scheinbaren Einheiten (als natürliche Harmonien) sich nacheinander vernichten, bis zum Augenblick, wo die wahre Einheit sich als wirkliche Harmonie enthüllt. —

Das individuelle Bewußtsein benutzt nur den natürlichen Ausdruck, selbst wenn es logisch, vernunftmäßig, sein will. Aber das Unbewußte in uns sagt uns, daß wir in der Kunst einen besonderen Weg gehen müssen. Und wenn wir diesem folgen, ist es kein Zeichen einer unbewußten Handlung. Im Gegenteil, das zeigt in unserem gewöhnlichen Bewußtsein ein größeres Klarwerden unseres Unbewußten. Das Unbewußte löst in jeder Kunst das individuelle Bewußtsein mit aller Kenntnis aus. — In der Kunst kann man das menschliche Wesen selbst nicht ableugnen, und das ist dessen Beziehung zu dem »was ist«; denn dieses »Was ist« allein schafft die Kunst nicht.

Wir haben in der Kunst einen Hang, die alte, das heißt die natürliche Auffassung, der Harmonie anzuwenden. Und es ist diese Auffassung, welche uns an der Aufeinanderfolge und den natürlichen Beziehungen der sieben Farben und der sieben korrespondierenden Töne festhalten läßt. — Aber schon in der Vergangenheit zeigte die Kunst den Weg. Dort brach sie mit der natürlichen Aufeinanderfolge der Farben und Töne, und in der alten Auffassung sucht die Musik derart mit verschiedenen Mitteln eine andere Harmonie zu erreichen, — jedoch ohne zur Klarheit zu gelangen. —

Wenn man, wie in der gregorianischen Musik, das vorherrschend Natürliche durch Vereinfachung und Läuterung zu vertiefen versuchte, kam man nur zu einer anderen sentimentalischen Ausdrucksform. Die moderne Musik hat versucht, sich von der alten Form zu befreien, aber sie »ignoriert« das Alte mehr, als daß sie versucht, eine neue Erscheinung zu konstruieren. Das kommt, weil

sie stets die alten Grundlagen in ihrer Konstruktion beibehält. Jede Kunstbewegung, die den neuen Geist nicht klar zeigt, kommt auf Irrwege.

Immerhin, wenn man sucht, findet man schließlich das Wahre, aber nicht ehe dessen Zeit gekommen ist. Oberflächlicherweise glaubt man das Wahre durch Suchen zu finden; aber ehe der neue Geist dazu reif ist, wird man es nicht finden.

Wenn wir moderne Musik, die nicht radikal mit sentimentaler Instrumentation gebrochen hat, hören, haben wir den Eindruck, daß der Geist für die neue Musik noch nicht reif ist. Nichtsdestoweniger sehen wir das Neue schon durch das Alte hindurchschimmern und stellen beim Menschen das Bedürfnis nach dem Neuen fest. Das ist ein Faktum, das uns genügen muß.

Wenn der neue Geist sich plastisch ausdrücken will, müssen die alte Tonleiter und selbst die üblichen Instrumente aus der Musik verbannt werden. Außer einer neuen Kompositionsweise muß man andere schöpferische Kunstmittel finden, um, wie in den sogenannten bildenden Künsten, zu einer neuen Technik zu gelangen.

Ebenso wie die Farbe in der Malerei muß der Ton in der Musik sowohl durch die Komposition als durch das gestaltende Mittel bestimmt werden, wenn der Ton als exaktes Gestaltungs-Mittel des Universellen zur Geltung kommen soll. Die Komposition wird es durch eine neue Harmonie in zweifacher neutralisierender Entgegensetzung erreichen. Das Gestaltungsmittel wird es durch bestimmte, flächige und reine Töne erreichen. Jeder Grundton muß sowohl durch seinen Gegensatz, wie durch seine eigene Natur klar begrenzt sein; denn jedes Instrument besitzt gemäß seiner Natur und seiner Gestaltung eine Klangfarbe, die mehr als die Schwingungen desselben, das mehr oder minder »Natürliche« des Tones ausmacht. —

Die Saiten-, Blas-, Blech- und anderen Instrumente müssen durch eine Batterie fester Körper ersetzt werden. Die Konstruktion und die Materie dieser neuen Instrumente sind von größter Wichtigkeit. Da die Klangfarbe von der benutzten Form und Materie abhängt, wird das »Hohle« und »Gewölbte« durch das Flache und Ebene ersetzt werden müssen. All dies verlangt viel Versuche. Was die Tonerzeugung betrifft, ist es wünschenswert, die Elektrizität, den Magnetismus, die Mechanik heranzuziehen, denn diese schließen die Ein-

mischung des Individuellen besser aus. Was den Inhalt betrifft, muß das neue Kunstwerk eine klare, ausgeglichene und ästhetische Äußerung von Klangbeziehungen sein —, nichts weiter.

Im Theater und in der Oper wetteifern die Künste mit der dramatischen Kunst. Obgleich die plastische Äußerung des Individuums z. B. in der Geste und der Mimik weiterherrschen wird, wird die primitive Auffassung des Theaters sich allmählich in der neuen Kunst verlieren. Welches auch die Vertiefung der Gesten und der Mimik sei, es ist nicht weniger klar, daß die Bewegung die Form beschreibt, und das Individuelle und Universelle in ausgeglichenem Zusammenhang nicht rein und plastisch ausdrückt. Da die dramatische Kunst der plastische Ausdruck einer Handlung oder eines Seelenzustandes mit Hilfe der menschlichen Gestalt war, ist sie eine Realität, in welcher der plastische Ausdruck der abstrakten Realität eine Unmöglichkeit geworden ist. Für den neuen Menschen ist das Theater wenn kein Zwang, so doch eine Überflüssigkeit geworden. Wenn der neue Geist hier seinen Kulminationspunkt erreicht hat, wird er Geste und Mimik verinnerlichen; er wird im täglichen Leben verwirklichen, was das Theater äußerlich zeigt und beschreibt. Jedenfalls wird das Theater, bis dieser Punkt erreicht ist, seinen Daseinszweck behalten. Es wird durch die Fortdauer des Tragischen einem Verlangen entsprechen, obgleich ersteres seine Herrschaft verloren hat. Aber in seiner neuen Erscheinung muß es sich umbilden.

Die Futuristen haben dies stark empfunden und es in ihren Manifesten ausgesprochen. Indessen ist eine logische Umbildung nicht möglich, solange sich die Künste, die sich hier zusammenfinden, nicht zur neuen Gestaltung entwickelt haben. Das Theater hat seinen Daseinszweck noch darin, daß es für eine große Zahl von Zuschauern eine Vereinigung aller Künste schafft, die gemeinsam wirkend, dem Theater eine größere und stärkere Eindruckskraft geben, als jede Kunst sie allein hätte. Das Gefühl kann durch Schönheit oder durch plastische Veräußerlichung des Tragischen erweckt werden. Dies charakterisiert das Theater und die Oper von heute und ehemals. Denn, wenn wir die Dekoration mitrechnen, wäre das Theater ein dreifacher, die Oper ein vierfacher gestaltender Ausdruck des Tragischen.

Die neue Gestaltung will nicht mehr tragische Gestaltung, sondern den

gestaltenden Ausdruck des Schönen, — des Schönen-wie-des-Wahren. Sie will die abstrakte Schönheit sichtbar machen. Sie könnte durch die neue Chromoplastik der Architektur eine Umgebung von abstrakter Schönheit schaffen, welche den Dekor ersetzt —, die neue Musik könnte sie ebenso für die Oper schaffen.

Die neue Kunst des Wortes könnte dem Schönen-wie-dem-Wahren durch Gegensätze der Wortgestaltung vorangehen. Ebenso könnte man das Wort »sprechen«, ohne daß die menschliche Gestalt auf der Bühne erschiene.

So könnte das Theater dem »Neuen« durch Vorstellungen auf Art der neuen Gestaltung zum großen Bahnbrecher werden. Aber der großen Schwierigkeiten wegen muß man hierauf noch lange verzichten, denn, um alles in einer gänzlich neuen Erscheinung zu zeigen, wären ungeheuere Vorbereitungen erforderlich. Das Theater wartet also, bis die anderen Künste sich gewandelt haben, dann wird es ganz gemächlich folgen.

Die ausgeglichene Beziehung, deren negative Verwirklichung das alte Theater war, wird im Neuen erscheinen. Das Streben zur Harmonie zeigt sich schon in der alten Tragödie, drückt sich aber plastisch nur als Disharmonie oder als Scheinharmonie aus.

In der neuen Kunst folgt der Tanz (Ballett usw.) demselben Wege, wie Geste und Mimik. Er geht von der Kunst ins Leben. Man wird auf Tanzdarbietungen verzichten, denn man wird den Rhythmus selbst verwirklichen. Die außerhalb der Kunst stehenden neuen Tänze Tango, Foxtrott usw., erwecken schon etwas den neuen Gedanken des Gleichgewichts durch Gegensätze des Einen mit dem Anderen. So wird es möglich, die ausgeglichene Realität physisch zu erleben.

Die dekorativen Künste werden ebenso wie die angewandten Künste im neuen Gestalten verschwinden. Mobiliar, Geschirr usw. werden durch gleichzeitiges Auswirken der Architektur, Skulptur und Malerei entstehen und sich automatisch nach den Gesetzen der neuen Gestaltung richten.

So schafft der Mensch durch den neuen Geist eine neue Schönheit, während er sie früher nur lyrisch besang oder sie plastisch gestaltete. Diese neue Schönheit ist dem neuen Menschen unentbehrlich geworden, denn sie drückt sein eigenes Bild in gleichwertigem Gegensatz aus.

Die neue Kunst ist geboren.

Paris 1920.

DIE NEUE GESTALTUNG IN DER MUSIK UND DIE FUTURISTISCHEN ITALIENISCHEN BRUITISTEN

Wesentliche Reformen der Ausdrucksmittel in der Kunst sind selten. Immerhin treten sie von Zeit zu Zeit auf. Ein Beispiel sind die Vorführungen der »Futuristischen italienischen Bruitisten«. Gleichwohl, die, die den reinen Ausdruck des neuen Geistes erstreben, bedürfen der Geduld; denn nur Schritt für Schritt wird er sich verwirklichen. Wie die Futuristen in der Malerei nur einen einzigen Schritt vorwärts getan haben, so sind sie auch in der Musik nur ebensoviel vorgerückt. Aber das ist schon viel.

Die reine Äußerung des neuen Geistes bleibt sich selber immer gleich; im Leben wie in der Kunst. Es ist dies die exakte und bewußte Herstellung des Gleichgewichtes, demnach der Ausgleich zwischen dem Individuellen und Universalen, zwischen Natürlichem und Geistigem. In der einen wie in der andern Hinsicht war der bisherige Mensch ein Mensch »völlig ohne Gleichgewicht«. Erst ständig reifend und wachsend gelangt er zur völligen Erkenntnis des »vollkommenen Gleichgewichtes«, und wird fähig, den neuen Geist zu offenbaren.

Die neue Musik wird also der reine Ausdruck dieses Gleichgewichts sein. Sie kann sich nicht entwickeln durch Bereicherung an Tönen oder Verfeinerung, noch durch Verstärkung der Töne, wie es Louis Russolo, der Erfinder des Bruitismus, glaubt. Er sagt: »Heute erstrebt die Musik die Verschmelzung von Tönen, die so stark als möglich dissonieren, einander so fremd als möglich sind und markerschütternd kreischen und lärmen. Wir nähern uns einem Geräusch-getön.« Nichtsdestoweniger führt uns alles das zu der Musik von morgen. Durch Mehrung der Töne um Geräusche, durch Verinnerlichung des Tones vermittle Anwendung von Instrumenten mit neuem Klang, haben die Bruitisten einen ersten Schritt getan. Und doch verlangt der »reine« Ausdruck des neuen Geistes mehr als das. In der Musik zeigt er sich noch langsamer als in der Malerei, was wohl darauf beruht, daß bisher die Musik nicht als eine »gestalt-

tende Kunst⁴ angesehen wurde. Denn allein durch die Gestaltung gelangen wir zum innersten Wesen der Kunst. Dennoch hat selbst die Malerei, obwohl sie als »gestaltende Kunst⁴ angesehen wurde, die »reine Gestaltung des Universalen⁴ erst in der Gegenwart erreicht.

Das Universale ist für den neuen Menschen nicht eine vage Idee, sondern lebendige Realität, die sich gestaltend sichtbar oder hörbar ausdrückt.

In der Erkenntnis der Unmöglichkeit, »das innere Wesen der seienden Dinge selbst⁴ auszudrücken, daß dieses innere Wesen reine Abstraktion ist, außerhalb jeder Darstellungsmöglichkeit durch Gestaltung, erfaßt der Mensch das Universale in seiner Erscheinung innerhalb des Individuellen, da es sich nur in Bindung an das Individuelle zeigt. Der falsche Glaube, man könne das Essentielle (das tiefste Wesen) eines seienden Dinges durch Gestaltung ausdrücken, hat die Malerei in Symbolismus und Romantizismus, in die Sucht zu »beschreiben⁴ gedrängt. Die Realisten haben durchaus Recht, daß einzig und allein »durch Realität⁴ sich alles enthüllt. Es ist demnach die Erscheinung der Realität, um die es sich handelt. Die neue Gestaltung fordert eine Realität, die die Dinge sowohl in ihrer Totalität wie auch als Einheit ausdrückt. Also als eine ausgeglichene, aufgehobene Dualität. Diese schließt die Erscheinung der greifbaren Realität und jeden Ausdruck, in dem das Natürliche vorherrscht, aus. Die Objekte und Dinge werden durch sie auf ein universales Gestaltungsmittel gebracht, das die Dinge »ausdrückt⁴, ohne die Präntention zu haben, sie darzustellen. Diese neue Realität ist in der Malerei eine Komposition von Farbe und Nichtfarbe, in der Musik eine solche von bestimmten Tönen und bestimmten Geräuschen. Auf diese Art hemmt der Vorwurf nicht die Exaktheit der Komposition. Die Komposition wird »Realität⁴. Das Ganze ist »die Ergänzung⁴ der Natur, welche als solche nur die äußere Erscheinung bildet.

»Die neue Gestaltung⁴ hat die neue Realität in der Malerei gefunden, indem sie von der äußeren Oberflächenercheinung abstrahierend nur das Innerste ausdrückt (kristallisiert). Sie hat die neue Realität errichtet durch die Komposition von rechtwinkligen Flächen von Farbe und Nicht-Farbe, die die um-

grenzte Formdarstellung ersetzen. Dies Universalausdrucksmittel ermöglicht den exakten Ausdruck der großen ewigen Gesetzmäßigkeit, im Verhältnis zu der die Objekte und alles Sein nur ihre undeutlichen Verkörperungen sind. »Die neue Gestaltung⁴ drückt diese Gesetzmäßigkeit, dieses »Unveränderliche⁴ aus durch das Verhältnis von Stand, d. h. das Rechtwinklige. Sie bedient sich dazu insofern des »Veränderlichen⁴, als das Verhältnis der Dimensionen (Maß), das Verhältnis der Farben und das Verhältnis von Farbe (Ton) zu Nicht-Farbe (Geräusch).

In der Komposition drückt sich das Unveränderliche (das Geistige) aus durch die gerade Linie und die Flächen in Nichtfarbe (schwarz, weiß, grau), während das Veränderliche (das Natürliche) Ausdruck findet in den Farbfächen und im Rhythmus.

In der Natur sind alle Verhältnisse verschleiert durch die Materie, die als Form, Farbe oder Naturlaut sich äußert. Die Darstellung dieser Formen ist in der Vergangenheit sowohl für die Musik wie für die Malerei unbewußt als Ziel angestrebt worden. So waren bisher diese Künste schaffend »auf die Weise der Natur⁴. Durch Jahrhunderte hat die Malerei die Verhältnisse mit naturähnlichen Farben und Formen ausgedrückt, bis sie endlich erst in der Gegenwart »zur Gestaltung der Verhältnisse selbst⁴ gelangte. Durch Jahrhunderte hat sie mit natürlichen Farben und Formen komponiert, bis jetzt erst die Komposition selbst »gestalteter Ausdruck⁴ wurde, bis »ein Werk zu einem gestalteten Gegenstand⁴ werden konnte. Viele Epochen von künstlerischer Kultur haben gezeigt, daß ein reinster und bestimmtester Ausdruck von Verhältnis möglich ist und daß ein universelles gestaltendes Mittel einer gleichwertigen Dualität heute erforderlich ist.

Indem sie die natürlichen Verhältnismäßigkeiten nachwies, hat die frühere Kunst bereits teilweise gezeigt, daß das Universale sich nicht im Natürlichen als solchem offenbart, sondern in Verhältnissen. Indem sie die Verhältnisse mehr oder weniger verschleiert aufwies, da sie sich zu sehr an die äußere Erscheinungsform der Natur hielt, wurde ihr Ausdruck »beschreibend⁴ und es

dominierte das Individuelle. Nach Cézanne hat sich die Malerei mehr und mehr von der äußeren Erscheinung der Natur befreit. Futurismus, Kubismus und Purismus gelangten zu einer anderen Gestaltung. Gleichwohl, so lange die Gestaltung sich irgendwelcher »Form« bedient, ist es ausgeschlossen, reine Verhältnismäßigkeiten zu gestalten. Aus diesem Grunde hat sich »die neue Gestaltung« **von jeder „Form“bildung befreit**. So ist die Malerei dazu gekommen, sich durch ein Gestaltungsmittel auszudrücken, das rein malerisch ist: nämlich durch die reine Farbe, flächenhaft auf der Fläche. Die Malerei wird eine Kunst, gestaltend »auf die Weise der Kunst«.

Dieser Schritt wurde Möglichkeit und Forderung durch die sich stets vergrößernde Entfernung des menschlichen Wesens von der Natur. Mit andern Worten durch das Reiferwerden des Individuums.

So hat die Malerei gezeigt, was »das Abstrakte« in der Kunst ist und daß es entsteht durch tiefste Verinnerlichung des Äußeren und durch reinen, eindeutigen Ausdruck des Inneren. »Die neue Gestaltung« ist mehr mathematisch als geometrisch. Sie ist »exakt«. Weder in der Musik noch in der Malerei ist sie Negation der Realität. Sie ist real in ihrer Abstraktion, indem sie vor allem das Ziel hat, ein Werk eindeutig als Gegenstand zu gestalten.

Die Wortbedeutungen sind im Gebrauch derart abgewandelt, daß man heute »abstrakt« etwa mit »unbestimmt« »irreal« gleichsetzt, »Verinnerlichung« mit einer Art traditionellen Seelenglücks. So verstehen die meisten nicht, daß »das Geistige« sich stärker in irgendeiner modernen Tanzmusik, als in allen Psalmen zusammen ausdrückt. Auch der Begriff des Wortes »Gestaltung« ist durch Betonung individueller Einstellung umgebildet. Er ist abgewandelt im Sinne der »Formbildung«. In tieferem, weiterem Sinne aber bedeutet Gestaltung nur »das, was ein Werk als gesetzmäßig einheitlichen Gegenstand gestaltet« und weiter nichts.

Ein Werk ist abhängig nur vom Willen seines Schöpfers, und es ist nicht notwendig, daß die Gestaltung sich ausschließlich auf eine konventionelle Manier der Formenbildung beschränke. »Flächenhaft auf der Fläche zu ge-

stalten« bleibt Gestaltung, ebensogut wie die Gestaltung mit Formen. Sie ist nicht nur eine tiefere, weniger körperliche Gestaltung, sondern auch die wahrhaft malerische Gestaltung, da diese sich nur durch »die Farbe« ausdrücken kann. Im Gegenteil, die Darstellung von Materie und Form trüben die Farbe und verschleiern alle Verhältnisse. Man glaubt, in der Malerei verliere sich die Gestaltung ohne umschreibende Formen in »Dekoration«. Dem ist aber keineswegs so, denn die Tiefgründigkeit der Abstraktion, die sie enthält, d. h. das zur Einheit zusammengeschlossene Universale und Individuelle schließen ihr Herabsinken zur Dekoration aus.

Obschon diese Gestaltung sich ganz primitiver Elemente bedient, fehlt ihr dennoch durchaus nicht der menschliche Widerhall. Dieser (das Individuelle) findet seinen Ausdruck im Reichtum der Farbe, in der persönlichen Technik des Künstlers, im Wechsel der Maßverhältnisse und im Rhythmus. Letzten Endes ist diese Gestaltung nur bestimmt durch das Ausdrucksmittel, dessen sie sich bedient. Das der Architektur und der Bildhauerei ist Volumen und Material, woraus folgt, daß diese Künste eine andere Gestaltung bedingen. Der Ton ist wie die Farbe frei vom Volumen. Also kann die Musik unmittelbarer der Malerei folgen.

Wie das Wort Gestaltung muß alles und jedes im Sinne des neuen Geistes erfaßt werden, wenn etwas verstanden werden soll. Der Intellekt kann zwar mithelfen zur Reinigung der Begriffe, aber einzig die absolute Gestaltung hat die Kraft, »die Dinge zu zeigen so wie sie sind«. Die neue Gestaltung in der Malerei war ein Aufklärungs- und Reinigungswerk; sie kann das ganze Leben beeinflussen, denn sie ist aus der Totalität des Lebens geboren. So kann sie auch die Musik erneuern. Dies geschieht, wenn nach Ausgang von denselben Prinzipien die gleichen Konsequenzen folgen. Der Anfang muß sein, daß man die Musik als eine gestaltende Kunst betrachtet und sie durch Verinnerlichung zur reinen Gestaltung führt.

Es ist durchaus möglich, daß die Musik »abstrakt« wird und aufhört durch das Natürliche beherrscht zu werden innerhalb der Grenzen, die ihr Ausdrucks-

mittel (der Ton) ihr setzt. Man kann aber gleicherweise auch den Ton mehr verinnerlichen als es die Musik bisher tat. Sie muß es nur auf eine andere Weise tun wie die Malerei. Der reine Ausdruck des neuen Geistes in der Musik ergibt sich ganz selbstverständlich bei tiefster Verinnerlichung der Komposition und des Ausdrucksmittels.

Durch ihren individualistischen Charakter verschleiern die bisherigen Ausdrucksmittel der Musik die reinen Verhältnisse. Der Ton und die Tonleiter fußen noch auf dem Natürlichen und Animalischen. Die Klangfarbe der bisher üblichen Instrumente ist im Grunde animalischer und individualistischer Natur, ebenso wie die menschliche Stimme, deren Nachbildung die Instrumente mehr oder weniger darstellen. Diese Ausdrucksmittel beherrschen oder verschleiern die Komposition. Demnach herrschen der Rhythmus und das Natürliche vor, trotz der geistigen Absicht. Sobald die Komposition stärker in Erscheinung tritt und der Rhythmus absoluter wird, wird der Ausdruck universaler (z. B. in der Vergangenheit in den Bachschen Fugen, in der modernen Musik in den Stijlversuchen von van Domselaer). Die Überherrschaft des Individuellen wird in der Malerei fühlbar. Aus dieser Einstellung ergaben sich in beiden Künsten gleichlaufende Bestrebungen zur Befreiung. In der Musik kam eine andere »Farbe« auf, eine freiere und klarere Farbe, ähnlich der der Luministen und Neo-impressionisten in der Malerei (Debussy). Schließlich kommt die Musik auf verschiedenen Wegen oder mit verschiedenen Mitteln dazu, den neuen Geist in ganzer Reinheit auszudrücken.

Die neue Kunst entspringt einer durchaus andersartigen ästhetischen Konzeption als die alte Kunst. Der wesentliche Unterschied zwischen ihnen beruht vor allem auf der klareren, tiefer eindringenden Bewußtheit der neuen Kunst. Vor kurzem sagte jemand: »Alle Kunst stellt immer eine Frage an das Schicksal, mit dem Begehren, sich besser zu erkennen; die Kunst ist das letzte Wort des menschlichen Gewissens.« Das bezeichnet vollkommen den alten Geist. Der neue Geist unterscheidet sich im Gegenteil davon durch »die Gewißheit«. Er stellt keine Frage, er gibt »eine Lösung«. Das menschliche Bewußtsein strahlt

ganz klar »das Unbewußte« zurück, und äußert sich in der Kunst, insofern es das Gleichgewicht derart herstellt, daß jede Frage ausgeschlossen bleibt. Der Tragik Herrschaft ist beendet. Die alte Malerei war eine Malerei »der Seele«, also des Tragischen; die neue Malerei ist eine Malerei »des Geistes«, also frei von der tragischen Dominante.

Diese grundsätzliche Verschiedenheit erfordert eine völlig neue Ästhetik. Sie wird auf der Grundlage sich aufbauen: Gleichgewicht zwischen dem Natürlichen und dem Geistigen, zwischen dem Inneren und dem Äußeren.

Die Auffassung »des Schönen« und »der Kunst« ist relativ. Die Schönheit an sich ist so groß, so tief, so unerschöpflich, daß sie in immer neuer Gestalt sich zu erweisen vermag, ständig an Gewalt sich mehrend. Die Überlegenheit der Kunst der Zukunft kommt von dieser Seite. Sie ist einzig abhängig von der Überlegenheit der Auffassung.

Was für den Menschen der Vergangenheit Schönheit und Kunst waren, das sind sie nicht mehr für den Menschen der Zukunft. Im Maße wie sich der Mensch ändert, ändern sich seine Begriffe. Gleichwohl ändern sich die Menschen allemal nur um ein wenig, andernfalls würde niemand mehr imstande sein, alte Musik aufzuführen noch anzuhören. Die Ungleichheit der Menschen, die einen Stil für alle unmöglich macht, gibt der Existenz der alten Kunst die Berechtigung neben der der neuen.

Die Natur, für den neuen Menschen veränderlich, wird ihre Realität in der Tat ändern. Eine andere Realität, weniger natürlich, ist an ihrer Stelle entstanden, sichtbar und hörbar. Das Pittoreske ist mehr oder weniger durch das Mathematische ersetzt: Der Sang der Vögel durch das Getöse der Maschine. Louis Russolo sagt: »In der dröhnenden Atmosphäre der großen Städte wie auf dem ehemals so stillen Lande erzeugen die Maschinen eine solche Menge der verschiedensten Geräusche, daß der reine Ton in seiner Kleinheit und Monotonie keine Erregung mehr hervorruft.«

Nichtsdestoweniger: die Veränderung ist so tiefschürfend und so umfassend, daß sie sich auf eine andere Art als nur durch die Verstärkung und größere Mannigfaltigkeit der Töne erweisen wird.

Die Versuche der neuen Gestaltung sind noch beherrscht vom alten Geist, solange nicht der neue Geist bewußt im Menschen lebt. Deswegen sind die neuen Werke noch auf alte Weise gebildet. Die wahre Gestaltung erscheint durch »Mutation«, wenn die »Evolution« ihren Ablauf beschlossen hat.

Der Mensch hat die Natur umgestaltet, aber die Natur hat den Menschen verändert. Der Mensch der Zukunft wird auf eine andere Weise innerlich berührt werden; er bedarf zur Befriedigung seiner ästhetischen Bedürfnisse »einer völlig andern Realität«. Für ihn handelt es sich vor allem darum, in ihr ein Gegengewicht seiner selbst zu finden, denn sein Gleichgewichtsbedürfnis wird ihn ständig treiben, eine »ausgeglichene Dualität« zu suchen.

Der veränderte Mensch wird sich in der Gestaltung auf »eine durchaus andere« Art ausdrücken, woraus unbedingt eine andere Auffassung der Natur folgt. Nach dieser Auffassung drückt sich die Natur vom Mineral bis zum Tier immer weniger abstrakt, immer weniger rein aus. In der äußeren Erscheinung, sowohl wie in der Materie selbst, kann man eine wachsende Veräußerlichung feststellen. Sie entfernt sich immer mehr vom Absoluten und wird immer kapriziöser, immer animalischer. Im Gegensatz dazu wird das Individuum im Prozeß der Evolution vom Kapriziösen und Tierischen frei. Seine Art, sich gestaltend auszudrücken, muß es beweisen. Denn überall gestaltet der Mensch nur das Bild seiner selbst. In dem Maße wie das Natürliche, die Materie, das Tier in ihm herrschen, ist auch der Drang in ihm, dessen Ausdruck in der Gestaltung zu geben. Im Grunde aber, obwohl aus der Materie geboren, bekämpft die Kunst die Materie. Diese Feindseligkeit wächst in dem Maße wie die Materie sich nach außen in die Erscheinung drängt. Die tiefste Kunst kleidet sich in die wenigst kapriziöse Erscheinungsform. In der Musik wird der Ausdruck der

Kunst nahezu »mineralisch«. So ist die neue Gestaltung der Ausdruck der Wiedergewinnung der Kunst und der Materie.

Nichtsdestoweniger erkennt die Masse das Innere nur an der äußersten Oberfläche, an dem, was im Grunde »animalisch« ist. Sie schätzt die Kunst nur als verkappte Natürlichkeit. Von einem »verinnerlichten« Äußeren oder von einem »sich nach außen gestaltenden« Innern kann die Masse nichts verstehen. Und dennoch nur durch diese »zur Einheit aufgehobene Dualität« drücken sich die gereifte Individualität und universale Bewußtheit gestaltend aus.

Zurzeit fühlt sich die Masse kultiviert. Der Ausdruck in der Kunst erweist aber im Gegenteil, daß tierische Unkultur vorherrscht. Zwar zeigt sich diese nicht in primitiver Weise, vielmehr irgendwie raffiniert und aufgeputzt. Wo die Animalität nicht in Reinheit vorhanden ist, existiert auch nicht das Menschliche in Reinheit. Die Intuition versucht wohl, sich rein auszudrücken, doch durch den Zustand der Masse völlig getrübt, gelingt es ihr nicht. Denn der Mensch, der Künstler, dieses Instrument der Intuition, ist unrein. Nur im Zustande vollkommener Reife vermag sich das wahrhaft »menschliche« Wesen des Tieres zu entledigen, und erreicht so schließlich die reine Herausstellung des tiefst inneren »Ich«. Erst in diesem Augenblick wird in der Kunst die Animalität überwunden sein. Dann wird man sich weder der Gestaltungsmittel der Vergangenheit noch des menschlichen Stimmorgans bedienen. Töne und Geräusche, die von nicht animalischer Materie herrühren, werden dann die gemäßen sein. Das Geräusch einer Maschine (als Klangfarbe) wird ihm sympathischer sein als der Gesang von Vögeln und Menschen. Der wird ihn allemal nach der Art des Vortrags bald mehr, bald weniger nur als Individuum berühren, wogegen durch reine Materie maschinenmäßig erzeugter Rhythmus weniger auf die Individualität wirkt. Der einer Stampfpresse (als Klangfarbe) wird ihm vertrauter sein als Psalmensang. So wird der neue Mensch durch die Kraft der Dinge dazu kommen, wahrhaft »neue« Instrumente zu erfinden. Und es ist unbedingt notwendig, weil nur neue Instrumente den Anforderungen der reinen Kunst genügen würden.

Die reine Kunst negiert nicht nur das ausschließlich Animalische, sondern auch jede Vorherrschaft des Natürlichen. Verschmelzung und ständige Wiederholung sind die charakteristischen Merkmale des Natürlichen.

Die Geräusche in der Natur ergeben sich aus einer gleichzeitigen und fortwährenden Verschmelzung. Die alte Musik hat, indem sie teilweise diese Verschmelzung und die Fortdauer zerstörte, aus dem Geräusch Töne abgeleitet und sie in einer bestimmten Harmonie geordnet. Doch hat sie, indem sie dies tat, sich nicht über das Natürliche erhoben. Für den neuen Geist ist dieser Grad von Bestimmtheit unzulänglich. Die »Tonleiter« und die »Komposition« weisen eine Rückbewegung auf zum natürlichen Geräusch, zur Verschmelzung und zur Wiederholung hin. Um zu einer mehr universalen Gestaltung zu gelangen, wird die neue Musik eine neue Ordnung der Töne und der Nichttöne (bestimmter Geräusche) wagen müssen. Man kann sich ohne eine andere Technik und ohne andere Instrumente diese Gestaltung nicht vorstellen. Ein mechanistischer Eingriff wird sich als notwendig erweisen, denn das menschliche Gefühl bedingt immer mehr oder weniger ein individuelles Eindringen. Es verhindert eine vollkommene Bestimmtheit des Tones.

Will man die Wellenbewegungen vermeiden, die Verschmelzung und damit die Herrschaft des Individualistischen, so sind andere Instrumente unbedingte Forderung. Wenn man den Ton abstrahieren will, müssen zunächst die Instrumente Töne derart bilden, daß sowohl Wellenlänge wie Schwingungszahl so gleichmäßig wie nur möglich bleiben. Demnach müssen die Instrumente derart gebaut sein, daß es möglich wird, jedes Nachschwingen mit plötzlichem Ruck abzubrechen.

Auch einige der bruitistischen Instrumente verhindern das Nachschwingen der Töne. Aber sie beharren bei der Wiederholung. Mehrere von ihnen sind erbaut auf die Art der alten Instrumente. Louis Russolo sagt: »Man kann mit meinen Bruiteuren diatonische und chromatische Melodien in allen nur möglichen Tönen der Tonleiter und in jedem Rhythmus erreichen.« Aber so bleibt die alte Art des Ausdrucks bestehen, was die neue Musik unmöglich macht,

denn diese fordert im Gegenteil eine ständige Aufhebung, d. h. eine Vernichtung der Wiederholung. Die alte Musik drückt Gegenüberstellung durch Wiederholung oder durch ein Anhalten im Ausdruck, durch eine »Pause« aus. In der neuen Musik wird es diese »Pause« nicht mehr geben. Sie ist eine Leere, die unmittelbar durch die Individualität des Zuhörers erfüllt wird. Gewissermaßen ist die Anwendung der »Pause« die Ursache, daß Schönberg trotz seiner so schätzbaren Fähigkeiten nicht dahin gelangte, den Ausdruck des neuen Geistes in der Musik zu erreichen. Dieser fordert, daß man stets gestaltet, ohne in der Musik an die Zeit oder in der Malerei an den Raum Zugeständnisse zu machen. Nur auf diese Weise wird »ein Eines« »ein Anderes« aufheben können und die Vorherrschaft des Individualismus schwinden. Eine ständige Aufhebung bedingt die Gegenüberstellung der Teile einer Dualität, die von gleicher Bedeutung zwar, doch polar verschieden sein müssen. Die neue Musik kann diese Dualität finden in den bestimmt begrenzten Tönen einerseits und bestimmt begrenzten Geräuschen andererseits.

In der neuen Musik muß nicht nur das Ausdrucksmittel, sondern auch die Komposition so tief wie möglich verinnerlicht werden. In der Komposition muß »das universale Gestaltungsmittel« in einer beständig sich wandelnden Vielheit (nicht in einer Wiederholung »auf die Weise der Natur«) zum Ausdruck gebracht werden. Ohne Symmetrie zu bilden, muß doch alles vom Gleichgewicht beherrscht sein. So wird die Komposition, der gestaltende Ausdruck gleichgewichtiger Verhältnisse, fähig sein, das Universale reiner auszudrücken. »Reiner«, weil die Gestaltung der Verhältnisse ästhetisch ist und deshalb relativ. Nichtsdestoweniger bleibt die innere Bewegung, die sie hervorruft, obschon sie der alten Malerei und Musik nicht gleicht, bestehn. Einzig durch sie wird auch die tiefste ästhetische innere Bewegung erreicht.

Durch den Charakter ihrer Instrumente, durch ihre Bindung an die alten Tonleitern und die hergebrachte Komposition drangen die italienischen Futuristen nicht bis zur »neuen« Musik vor. Nicht mehr als der Jazzband, trotz aller Neuerungen. Die Futuristen haben auf eine andere Weise das gleiche

wie der Jazzband erreicht. Auch dieser bedient sich gleichzeitig der üblichen wie auch neuer Instrumente, wenschon diese weniger kompliziert sind als die Bruiteure. Obgleich die Bruitisten zuweilen ihr Orchester mit nur neuen Instrumenten besetzen, so verwenden sie doch meistens eine Vermischung neuer und alter. Der Jazzband tut dasselbe, befreit sich aber bereits stärker von der üblichen Harmonie, wahrscheinlich, weil er sich nicht verpflichtet fühlt, »Kunst« zu machen. Obschon nicht im Besitz der mechanistischen Vorzüge der Bruiteure, erhebt er sich über sie durch die Freiheit, die der Intuition bleibt in der Möglichkeit, plötzlich einzufallen.

So kann das Nachschwingen der Töne intuitiv unterbrochen und der Ausdruck bereits universaler werden, bis Instrumente erfunden werden, die allen Anforderungen der neuen Gestaltung genügen.

Der Jazzband hat den Vorzug, vom modernen Tanz unterstützt zu werden. »Die Gerade« findet im Rhythmus der neuen Tänze (z. B. im Shimmy) bereits reichlich Verwendung. Auf alle Fälle hält man ihn auch für barbarisch, man legt dem Jazzband keine Hindernisse in den Weg, während die Masse die Vorführungen der Bruitisten als einen Unfug betrachtet, der mit Kunst nichts zu tun hat.

Vor etwa zehn Jahren hat Marinetti die Forderung der Schnelligkeit proklamiert. Nun wohl, wir wundern uns, daß die italienischen Futuristen nicht mit aller Energie diese Wahrheit der Schnelligkeitsidee, die ihren Gestaltungsausdruck im Geradlinigen hat, weder in der Malerei noch in der Musik befolgt haben. Die absolute Schnelligkeit drückt in der Zeit das aus, was im Raum sich als »das Geradlinige« erweist. Sie schließt die Vorherrschaft des Individuellen aus, d. h. die Hemmung durch Raum und Zeit. Deswegen ist sie so wesentlich für die reine Gestaltung des Universalen. Dank der Kraft der Schnelligkeit kann der Gestaltungsausdruck der Musik nicht nur vermittels des Taktes, sondern auch durch die Komposition und das Ausdrucksmittel verinnerlicht werden.

Die Bruitisten drücken in der Gestaltung nicht die absolute Schnelligkeit aus. Sie zeigen uns nur die relative (alte) Schnelligkeit in neuem Gewand. Wenn auch, der neue Geist wird sich, sei es, wo es wolle, einmal rein manifestieren. Er kommt, welchen Empfang man ihm auch bereite.

Nachdem, (nach André Breton), die Erfindung der Photographie der alten Ausdrucksweise den »Todesstoß« versetzt hat, begrüßen wir in der Erfindung der Bruitisten einen neuen. Denn die Bruitisten rückten den Naturalismus und Individualismus aus dem Dämmergrau ins grelle Licht. Der Naturalismus ist der Ursprung der Entartung der Musik. Man glaubte, sie universaler zu gestalten durch Einführung der Realität, aber, indem man zu realistisch wurde, hat man im Gegenteil aller Individualisterei Tür und Tor geöffnet. Denn die natürliche Realität wurde nicht zu abstrakter Gestaltung gebracht, und fand nicht den der Wahrheit entsprechenden Ausdruck. Das haben die Bruitisten uns klar erwiesen. Ihre Geräusche sind Nachbildungen von Naturlauten. Man denke nur an die Namen der Bruiteure: Hululeure, Grondeure, Crépiteure, Strideure, Bourdonneure, Glouglouteure, Eklateure, Sibileure, Croasseure und Froufrouteure [zu deutsch: Kreischer, Grunzer, Raßler, Schreier, Summer usw.].

Während die klassischen Instrumente die Naturlaute still und künstlich unterdrücken, zeigen sie uns die Bruiteure in krasser Alltagsbanalität.

Die Bruiteure erweisen unbewußt die Notwendigkeit von Instrumenten, die nicht Naturlaute produzieren, und zeigen weiter, daß »Kunst« sehr wohl sich unterscheidet von »Natur«. Nichtsdestoweniger wird diese Musik mit alten Harmonien, wenn auch mit neuen Instrumenten, einen großen Einfluß auf die Musik der Zukunft ausüben. Sie erweist klar, daß für die Gegenwart die alte Harmonie zu nichts mehr nutze ist, und man wird eines Tages wohl einsehen, daß die bisherige Musik das Gegenstück ist zur Malerei der Vergangenheit. In diesem Sinne wird in der Evolution die Musik vielleicht früher zu ihrem Endziel gelangen: zu werden ein »Äquivalent der Natur«.

In der Malerei ist die neue Gestaltung bereits am Ziel. —

DIE NEUE GESTALTUNG, IHRE VERWIRKLICHUNG IN DER MUSIK UND IM ZUKÜNFTIGEN THEATER

Wie der Name schon andeutet, wird die Musik des neuen Gestaltens völlig »außerhalb« der traditionellen Musik stehen, ebenso, wie man die neugestaltende Malerei gänzlich als außerhalb der traditionellen körperdarstellenden (morphoplastischen) Malerei stehend ansieht. Tatsächlich stehen diese neugestaltenden Künste in Wirklichkeit nicht außerhalb der Malerei oder der Musik. Indem man zugibt, daß die wahre Musik und die wahre Malerei sich rein künstlerischer Mittel bedienen, stehen im Gegenteil die traditionelle Musik und Malerei »draußen«. —

Dabei ist die neue Gestaltung nichts für Künstler, die mit ihrer körperhaft schaffenden Kunst zufrieden sind, ebensowenig für die Laien, welche eine sie befriedigende Art künstlerischen Ausdrucks gefunden haben, denn das Eine kann da nicht sein, wo das Andere ist. Da das plötzliche Ändern einer Auffassungsweise ebenso unlogisch wie unmöglich ist, können sie sich über die Ideen oder die Kunst der neuen Gestaltung nur erlosen. Zugegeben, daß die neue Gestaltung für den Künstler oder Laien, welcher »sucht«, etwas bedeutet, ist es doch der willkommene künstlerische Ausdruck für die, welche über die körperdarstellende Kunst hinaus sind. Also mögen diese »Neues Gestalten« sehen oder hören, denn nur sie können verstehen, was hierüber geschrieben wurde und noch geschrieben werden wird.

Obwohl die Malerei der neuen Gestaltung erst einige Jahre positiven Bestehens hinter sich hat, gibt es schon eine Gruppe, die diese Kunst als eine ihr eigentümliche Kunstäußerung betrachtet. Noch ehe man von der neuen Gestaltung sagen kann, daß sie sich in der Öffentlichkeit durchgesetzt hat, kann man der Musik der neuen Gestaltung diese Zukunft prophezeien, denn die Verwirklichung dieser Musik ist nur eine Frage von Zeit und Geld.

Man wird der Musik der neuen Gestaltung den Namen Musik verweigern, denn sie bleibt außerhalb der traditionellen Musik stehen, ebenso wie man der Malerei der neuen Gestaltung das »Bildende« abstreitet. Das eine ist ebenso

widersinnig wie das andere, falls man die Musik nicht in ein System und eine Kunstanschauung einpreßt, die ausschließlich der darstellenden Kunst zu eigen ist. Der ganze Unterschied besteht nur in der Vertiefung derselben Sache —, alle Kunst fließt aus gleicher Quelle. Nur aus dieser Vertiefung heraus kommt es, daß die Kunst der neuen Gestaltung außerhalb der hergebrachten Kunst steht und zur reinen Kunst wird.

Es hat Jahrhunderte gedauert, bis die körperdarstellende Kunst der neuen Gestaltung gewichen ist. Man erreichte die neue Gestaltung nur durch ununterbrochenen gegenseitigen Kampf der Gegensätze (Körper und Geist). Die künstlerischen Mittel zeigen das klar. Schon im Altertum stellte sich die Flöte der Leier entgegen (Bachus-Apollo). Ebenso steht heute das Jazzband dem Konzert gegenüber. Automatisch entsteht aus dem einen und dem anderen die Musik der neuen Gestaltung.

Die Höherentwicklung des Individuums verlangt nach Totalität —, im Vollmenschen gebiert das Universelle die Vernichtung des Individuellen durch das Individuum. Dann beginnt das Individuum universal zu sehen und zu hören. In diesem Zustand fordert das Bewußtsein stets bestimmte Darstellung. Daraus ist das Verlangen nach einer exakt bildenden Darstellung des Universellen entstanden. Diese ist nur außerhalb der morphoplastischen Kunst möglich, da diese nicht exakt ist. Das ist nur in einem tieferen Kunstausdruck möglich —, dem der neuen Gestaltung. —

Daher wird die neue Gestaltung, weil es die tiefste künstlerische Ausdrucksmöglichkeit ist, der dem kommenden Vollmenschen besonders zu eigene Kunstausdruck sein, das heißt für die ausgeglichene Dualität (Körper — Geist). Selbst hier wird das Physische zu siegen versuchen, und nur eine abstrakte Kunst wird das Gegengewicht sein. Im Gegenteil dazu wird für das Einzelwesen, in welchem das Individuelle vorherrscht, die morphoplastische (körperdarstellende) Kunst das Gegebene sein. Einerlei ob es sich kollektiv gibt (Kirche, Kommunismus) oder ob es einzeln auftritt. Es wird nicht zur Harmonie kommen. Es klammert sich an die morphoplastische Kunst, weil in dieser das Physische (die Materie) vorherrscht.

Obwohl der Übergang von der morphoplastischen Kunst zur neuen Gestal-

tung gradweise vor sich ging, ist die Trennung zwischen beiden entschieden. Deshalb ist der Kampf so heftig. Vom Anfang der Vertiefung an, wo der Unterschied so gering war, daß es nur auf eine Verfeinerung ankam, bis zur neuen Gestaltung, welche der höchste Grad der Verinnerlichung des Individuums ist, sind die Neuerungen aufgespiert und angenommen. Deshalb, weil das Individuelle sich zurückfindet. Aber seit diese Neuerungen zum reinen Ausdruck des neuen Geistes geworden sind, steht das Eine mit dem Anderen im scharfen Gegensatz und ist ihm feindlich geworden. Das Individuelle wird nicht mehr erkannt, weil es in der Darstellung aufgehoben ist.

Trotz alledem blieb die Schönheit des Lebens vollkommen —, trotz allem strebt alles zum neuen Ausdruck des neuen Geistes, zur Harmonie, zur Einheit.

Mit demselben Recht, mit dem wir die Malerei der neuen Gestaltung die abstrakt-reale Malerei genannt haben, können wir die Musik der neuen Gestaltung die abstrakt-reale Musik nennen. Noch besser wäre es, beide mit dem Namen »reale Kunst« zu bezeichnen. Immerhin könnte dieses durch den traditionellen Begriff des Wortes »real« eine Verwirrung verursachen. Obgleich sie es nicht ist, könnte die alte Kunst sich ebenfalls »real« nennen. Indessen gibt sie nicht die Realität — das Ich und das Nicht-Ich — denn sie gibt nur eine Illusion und gibt nur einen Teil wieder. Sie zeigt die Realität weder ganz noch rein. Da sie morphoplastisch ist, gibt sie sowohl in der Malerei wie in der Musik die Erscheinung des Alleräußersten wie die Erscheinung des Allerinnersten wieder. Immer zeigt der Künstler sich selbst — aber sein innerstes Ich zeigt sich nicht. —

Sobald das Leben im Gleichgewicht ist, das heißt sobald Körper und Geist sich gleichwertig zeigen, hat die alte Kunst keine Berechtigung mehr. Denn sie ist mehr oder weniger eine Illusion, eine Phantasie, und da sie nicht wahrhaft real ist —, im Sinne, den wir diesem Wort geben —, bleibt sie außerhalb dieses Lebens. —

Jeder weiß, daß im »ganzen« Leben das Körperliche nicht vorherrscht, obzwar es so scheint, und weiß ebenso, daß es kein Vorherrschen des geistigen Lebens gibt, sondern daß die Einheit beider erst das ganze Leben ausmacht. Jedenfalls geben sich nur wenige Rechenschaft darüber, daß diese Einheit nicht

ohne die Gleichwertigkeit des Körperlichen und Geistigen möglich ist. Die »Modernen« behaupten, nur die Einheit zu kennen, und rufen bei jedem Versuch einer Dekomposition nach überlebtem Dualismus. — Oberflächlichkeit, falsche Angst, entstanden aus dem Nichtverstehen der Vergangenheit, lassen sie nicht die wahre Einheit sehen, die aus vernichtender Opposition des Dualismus entstanden ist. Ihr Leben, ihre Kunst ist nur eine scheinbare Einheit.

Der Mensch von heute hat nur widerwillig die Natur überschritten. Denn trotz der Fortentwicklung des äußeren Lebens und der Veränderung der Verhältnisse bleibt der Mensch in seinem Innersten von der Natur beherrscht. Er fühlt sich nicht glücklich im modernen Leben, das sich über die Natur hinaus entwickelt. Er ist unfähig, dieses Leben schön zu sehen. Er sieht es an wie eine Abstraktion im Sinne des Unnatürlichen —, die Folge ist, daß er die abstrakte Kunst haßt. Sein Gegengewicht, den ihm eigenen Schönheitsbegriff, sucht er in der Natur, und in der Kunst kann ihn nur eine mehr oder weniger »natürliche« Darstellung befriedigen. Er merkt es nicht, daß sich ein neues Leben aus dem heutigen Chaos um ihn herauslöst, ein abstrakt-reales Leben. Daher bemerkt er noch weniger dessen Reflex in abstrakt-realer Kunst.

Es ist dem unter der Vorherrschaft des Physischen lebenden Menschen unmöglich, den Begriff »physisch-psychisch« ganz zu erfassen. Er gelangt nicht einmal zum reinen Erkennen dieser Gleichwertigkeit. Er empfindet alles physisch. Wenn er kultiviert ist, empfindet er tiefer, aber trotzdem physisch. So ist seine Kunst von einer physischen, also tierischen Vitalität. Wieweit wird diese Vorherrschaft verschleiert, vergeistigt, zugegeben, und wieweit wird ihr nachgespiert? — das hängt vom Grade der Verfeinerung und Verinnerlichung ab. Jedenfalls, in der Kunst wird das physische Leben mehr oder weniger durch Intuition verinnerlicht; gestaltend zeigt sich diese Verinnerlichung durch die Verarbeitungsweise der Ausdrucksmittel. In jeder Wandlungsperiode der künstlerischen Ausdrucksmittel zeigt sich dies als ein »System«, welches im Stand der menschlichen Höherentwicklung beschlossen liegt. Jede Phase dieser Höherentwicklung schafft ein neues System, welches das Ergebnis des Vorhergegangenen ist. Es ist verbrecherisch ein altes System gewaltsam zu halten, wenn es seinen Zweck erfüllt hat. Immerhin, die Masse hält es bewußt und unbewußt, trotzdem der

neue Geist sich schon einer Gruppe offenbart hat. Kunstschulen und Künstler, Kritiker wie Laien handeln in dieser Weise guten Glaubens.

Man kann gegen schlechten Willen ankämpfen, — aber dieser »gute Glauben« unterliegt nur der Zeit und dem Beispiel einzelner. Nach dem, besonders materiellen Willen der Masse, ist es gerade dieser »gute Glauben«, welcher die Bewegung, wenn es möglich ist, aufhält. Der Künstler, aus der Vergangenheit geboren, geht so weit, als seine Intuition reicht. Der Kritiker vergleicht alles mit dem Überwundenen und beruft sich auf das längst Geschaffene. Der Laie stützt sich auf das Überlebte, die Kritik und die Kunst. Im übrigen ist er zu sehr Außen-seiter der Kunst, um der Unterscheidung fähig zu sein. Die Masse wünscht nur ein Kunstsystem, das ihr die Natur mehr oder weniger verständlich und natürlich wiedergibt. Je stärker die Art der Wiedergabe ist, desto begeisterter wird sie aufgenommen und um so mehr schafft sie den Eindruck eines Kunstwerkes. —

Man kann tatsächlich sagen, daß am Anfang des Lebens nur das Natürliche, Physische steht. Im Beginn, in der Kindheit, ist der Mensch fast ganz Natur, ganz physisch. Dann entwickelt sich das Individuum und mit ihm die Gleichgewichtslosigkeit des Körperlich-Geistigen. Darum bewegt das »Natürliche« zu Anfang am meisten. Je abstrakter das Leben wird, ein um so abstrakteres System erfordert es.

Auf irgendeine Art muß das Individuum sich wiederfinden. — Nichtsdestoweniger ist das Natürliche so mächtig, daß der größte Teil der Menschen, selbst Künstler, die einer abstrakten Bewegung gehuldigt hatten, zum natürlichen System zurückkehrte. Im Hinblick auf die Weiterentwicklung zum mindesten eine Schwäche. — Schwieriger ist es zu entscheiden, bis zu welchem Grade der Künstler oder das Publikum der schuldige Teil ist. Augenscheinlich hat die materielle Seite des Lebens, wenn auch nur indirekt, großen Einfluß. Nichtsdestoweniger ist es recht bemerkenswert, daß das Natursystem ein primitives System ist, und gezwungen ist, sich von der Natur abzuwenden. Wir erkennen dies klar, wenn wir bedenken, daß zu Anfang die Sinne auf das Erforschen des Äußeren gerichtet sind und sich erst nach langem Vertiefen in die Außenwelt zur Innenwelt hinneigen. Mit anderen Worten erkennen wir dies am besten am menschlichen Fortschritt. Man kann es sich nur mit unvollständiger Fort-

entwicklung erklären, wenn so viele Menschen, die abstrakter Arbeit ergeben sind, am natürlichen System festhalten.

Diese Anhänglichkeit an diese auf Naturerscheinung aufgebaute Kunstauffassung drückt sich nicht nur als Naturalismus aus. — Auch diese wandelt sich in abstrakte Darstellung. Schon im Altertum wurden dem menschlichen Körper Proportionsgesetze abgeleitet. Auch die ästhetischen Kanon (Maß und Zahl) beruhten auf Natur. Intelligenz fesselte den Geist. Anscheinend folgte man Kunstgesetzen, aber in Wahrheit folgte man Naturgesetzen. Gleicherweise scheint heute der Verstand das Natürliche zu verabscheuen, aber trotzdem steht er noch ganz unter dessen Herrschaft. Man ersetzt die intuitive Mathematik durch wissenschaftliche Mathematik. Diese erschöpft sich mit »Phänomenen« und »Beobachtungen«, ebenso stellt man nur das »Sichtbare« durch Maß und Zahl fest. Wenn man es durch ein exaktes, vertieftes mathematisches Ausdrucksmittel verwirklicht, so ist es nur kraft dieses von der Beherrschung der Natur befreit, und keineswegs durch die Kompositionsgesetze. Das »System« bleibt natürlich, weil in einem System die Ausdrucksmittel und die Komposition homogen sein müssen.

Denn in der Kunst ist der Grad ästhetischer Vertiefung durch das System bedingt, welches seinerseits andere Grade von Vertiefung enthält und in sich selbst fort entwickelt. Es ändert sich in einer gleichen geistigen Umgebung. So kommt es zur definitiven Veränderung nur dann, wenn ein anderes Leben möglich ist. — Es ändert sich nur während der Vorherrschaft des Physischen, (Evolution) — es ändert sich definitiv, wenn die Gleichwertigkeit des Physisch-Psychischen möglich wird (Mutation).

Bis zur neuen Gestaltung hat das System sich nur geändert, — der bildhafte Ausdruck war und blieb der mehr oder weniger übersetzte der natürlichen Erscheinung. Selbst die modernen Künstler, Puristen und Kubisten eingeschlossen, gingen nicht weiter als bis zu einer gewissen Läuterung der natürlichen Farbe und Form. Obwohl dieses ein abstraktes Bild wurde, führen sie fort, das physische Leben mehr oder weniger darzustellen.

Diese in der Malerei so offensichtliche Neubelebung zeigt sich ebenso in der Musik und in anderen Künsten. Das System fährt fort, indem es das Natur-

liche vertieft und reinigt, die Vorherrschaft desselben zu verschleiern, aber mehr auch nicht. Das Natürliche fährt fort zu herrschen, bis die Form in den Ausdrucksmitteln und in der Komposition dieser vernichtet ist.

Die große Wichtigkeit des Systems in der Kunst enthüllt sich, wenn z. B. in der Musik ein Kunstwerk durch einen Nichtkünstler interpretiert wird. Dann fehlt der Zauber des Talents, welcher jedes System zur Höhe der Kunst führt, und das System enthüllt sich. In der Musik zeigt das System sich auch, wenn man die Musik-Symphonie tanzend darstellt (z. B. Duncan oder Lystikoff). Dann zeigt das alte Musiksystem sich bildhaft. Man kann diese bildlich sichtbare Darstellung der Musik als ein letztes Aufleben der alten Musik betrachten. Sie ist der direkte Gegensatz zur modernen Tanzmusik, in welcher sich der neue Geist zu offenbaren beginnt. Wie dem auch sei, das System der Musik beruht auf Vorherrschaft des Individuellen. — Es hängt gänzlich vom Künstler ab.

Alle ihr gegebene Freiheit besteht im mehr oder minderen Vertiefen des Natürlichen, der Farbe und des Klanges. Schon dadurch, durch das System wird die Kunst unweigerlich individuell. Dagegen: je abstrakter das System wird, um so mehr drückt es sich durch seine eigenen Mittel aus, und um so weniger kann der Künstler sich individualistisch einmischen.

Schließlich, wenn das System wirklich abstrakt ist (was voraussetzt, daß der Künstler sich universeller Mittel in ausgeglichener Komposition bedient), ist die bildliche Darstellung des Unveränderlichen und mit ihm die des Universellen gewährleistet. Aber, damit die Leistung kein »System ohne Kunst« ist, ist hier der gegebene Punkt, wo das reine Talent des Künstlers sich zeigen muß. — Also verlangt man viel vom Künstler, da man, mit universell-schöpferischen Mitteln in einer ausgeglichenen Komposition arbeitend, sich keiner individuellen Mittel des natürlichen Systems bedienen darf. Die reine Intuition muß sich unmittelbar durch das klare ästhetische Bild, welches im universalen Zustand des Menschen entsteht, offenbaren.

Die Vernichtung der Form im Ausdrucksmittel und in der Komposition, die Ersetzung der Form durch ein universell-plastisches Mittel, die Schaffung einer ausgeglichenen Komposition, dies alles macht das gänzlich neue System der neuen Gestaltung aus. Hierdurch, durch das in beständigem Kampf der

beiden Elemente in diesem System hervorgerufene Gleichgewicht ist die Ausgleichung des Psychisch-Physischen möglich und künstlerisch zu verwirklichen.

In der Malerei der neuen Gestaltung ist das bildende Mittel die bestimmte Farbe, gleichwie die Zweiheit von Farbe und Nichtfarbe. In der Musik der neuen Gestaltung muß das bildende Mittel der bestimmte Ton, gleichwie die Zweiheit von Ton und Nichtton (Geräusch, bruit) sein. Das Wort »Ton« bedeutet hier die Hörbarkeit dessen, was in der Malerei des neuen Gestaltens die Farbe bedeutet. Und das Wort »Nichtton«, Geräusch, nehmen wir hier, um das anzudeuten, was in der Malerei »Nichtfarbe« ist, das heißt weiß, schwarz oder grau. Indessen brauchen wir das Wort Geräusch hier im Sinne einer Zusammenfassung vieler Töne, welche keine Harmonie im alten Sinne des Wortes bilden, sondern nur einen Stoß (coup). Jedenfalls läßt sich die wahre Bedeutung dieser Bezeichnungen nicht ohne das eingehende Lesen auch des ersten Aufsatzes dieses Buches verstehen.

Damit die Farbe bestimmt ist, muß sie 1. flach sein, 2. muß sie rein, primär, sein, 3. muß sie tatsächlich bedingt, aber keineswegs begrenzt sein. Deshalb wird sie im Rechteck angewandt. Eine Kurve würde sie begrenzen und würde ihr nicht gestatten, ein gleichgewichtiges Verhältnis von Stand und Lage zu entwickeln. Diese rechteckige Anwendung ist es, die als Ausdruck des Unveränderbaren der Kern der gestaltenden Mittel der neuen Gestaltung ist. Ihm verdanken wir die Kraft und die Ausgeglichenheit des Bildes.

In der Musik mußte man folglich ebenfalls die Vereinfachung zum Flächenhaften, Reinen und Präzisen suchen, soweit Ton und Geräusch dies zulassen. Die neue Musik mußte sich zuerst damit befassen, eine Wiedergabe von Ton und Geräusch zu finden, welche, soweit es möglich ist, nicht mehr runden oder geschlossenen Formcharakter hätte, sondern im Gegenteil den geraden, unbegrenzten Charakter darstellte. — Dies würde eine Erfindung gänzlich neuer Instrumente erfordern. (Siehe »Neue Gestaltung«.) Dann würde der Ton in sich selbst seine Grenze finden. Dies würde verstärkt durch eine kurze Unterbrechung, ähnlich wie in der Malerei die Grenze der Farbe durch die gerade Linie verstärkt wird. Diese Unterbrechung wird niemals »Stille« wie in der alten Musik. Einem Ton folgt unmittelbar ein anderer, der sein Kontrast und

ausgesprochener Gegensatz ist. Dieser Kontrast kann nicht ›Stille‹ sein, weil diese kein ›Bild‹ gibt. In der Musik der neuen Gestaltung wird der Nichtton der Gegensatz des Tons sein, wie in der Malerei der neuen Gestaltung die Farbe der Nichtfarbe entgegensteht. Der Nichtton muß Geräusch sein und nicht Ton. Es muß möglich sein, Geräusch zu schaffen, welches durch den Klang und die Art seiner Erzeugung die höchste Reinheit und exakteste Bestimmtheit erreicht. Man begreift, daß diese Reinheit von der hergebrachten Harmonie gänzlich verschieden ist. Der Nichtton wird zum Gegensatz des Tons, welcher letzterer gleichsam geläutert ist. Letzterer behält, wie auch der Grad seiner Tiefe ist, stets seine Klangfarbe, ebenso wie in der Malerei der neuen Gestaltung die reine Farbe stets die ›Äußerlichkeit‹ der Farbe behält. Aus diesem Grunde bleibt es das äußerliche Element in der Dualität der bildenden Mittel. Im Gegenteil wird in der Musik das neue Element, der Nichtton, ein Geräusch sein, das die ›Stille‹ der alten Musik vertritt, und besser der Ausgleich als ›inneres Element‹ sein wird. Ton und Geräusch, beide als Fundamental-Ton und Fundamental-Nichtton, stellen sich als das dar, was in der Malerei der neuen Gestaltung die Farbe und die Nichtfarbe (weiß, schwarz und grau) ist. Die Anwendung wird die Zahl der Töne festzustellen haben: wahrscheinlich drei Töne und drei Nichttöne (wie in der Malerei rot, gelb und blau einerseits und weiß, schwarz und grau andererseits). Töne und Nichttöne werden nach Dauer und Stärke (mittels eines elektrischen Apparates) unveränderlich fixiert sein, nach einer gleichwertig ausbalancierten Komposition. Durch diese Komposition wird sich das universell bildende Mittel als ›universell‹ bezeugen. In der Mannigfaltigkeit darf das gestaltende Mittel keine Form schaffen, im Gegenteil soll sie durch die Mannigfaltigkeit allen begrenzten Charakter verlieren. — Der Künstler muß die Komposition finden, wie er die ausführenden Mittel findet. Seine Intuition muß ihn die Gesetze der neuen Gestaltung korrekt anwenden lassen. — Er soll ›suchen‹, aber nicht die malerische Komposition nachahmen. Zum Beispiel wird es möglich sein, schon gehörte Töne in anderen Zusammenhängen zu bringen, — es wird möglich sein, den Reichtum und die Fülle der Gemälde der neuen Gestaltung mit ihren sparsamen Farben durch eine winzige Zahl von Tönen und Geräuschen

zu zeigen. — Ebenso wird die gleichwohl kurze Dauer einer Komposition ein ›Klangbild‹ hervorrufen. Es ist wie in der Malerei: betrachtet man ein Bild der neuen Gestaltung, so wird man nacheinander Zusammenhänge finden, nach dem ersten allgemeinen Eindruck wandert der Blick von einer Fläche zu ihren Kontrastflächen und umgekehrt. Ebenso bildet man unter Vermeidung traditioneller Wiederholungen jedesmal neue Verhältnisse, auf denen sich dann der Gesamteindruck aufbauen wird.

Damit die Komposition der Ausdruck der Ausgeglichenheit wird und seine beiden Elemente neutralisiert, müssen die Töne (malermäßig gesprochen) flächhaft sein, und weder gleiche Stärke noch gegenseitige Übereinstimmung haben. Ein kräftiger Ton kann einem vergleichsweise schwachen Geräusch entgegengestellt werden, aber einem gänzlich von ihm verschiedenen. — Auf diese Weise ist es ausgeschlossen, verschwommen oder monoton zu werden.

Die Elemente der Dualität der Ausdrucksmittel, die nur als Theorie etwas trocken scheinen, verbinden sich, um eine sich im ganzen des Bildes verlierende Einheit zu bilden. Die Komposition und das Ausdrucksmittel haben einen vom natürlichen Rhythmus gänzlich verschiedenen Rhythmus geschaffen; ihr Ausdruck ist der gleiche, wie in der Malerei der neuen Gestaltung. Wie hier, ist es für den Künstler das Schwerste, dem Rhythmus das Unveränderliche in gleichwertiger Weise entgegenzustellen. —

Der Rhythmus ist in der Kunst der neuen Gestaltung das äußerliche Kompositionsmittel, wie es die Farbe und die Art derselben als schaffendes Mittel ist.

Schon in der modernen Tanzmusik (Shimmy, Foxtrott, Tango) finden wir, daß die aus der Dualität entstehende Straffheit und auch das Tempo nicht genügen, Kunst zu schaffen. Immerhin, die gegensätzliche Zweiteilung (pointe-talon), die Schnelligkeit des Tempos im Shimmy sind recht bemerkenswert. Obgleich der neue Geist in diesem Tanz zu erwachen beginnt, bleibt er, besonders durch die Überkünstlichkeit des Zeitmaßes mehr oder weniger banal. — Diese Banalität wächst noch, wenn die Zweiteilung im scharfbetonten Zeitmaß (›à deux‹ oder ›à trois‹) zutage tritt oder wenn die ›Melodie‹ zur Erscheinung kommt; trotzdem diese Akzentuierung durch die Mannigfaltigkeit der Gegensätze einigermaßen vernichtet wird, individualisiert sie den Ausdruck. Die Me-

lodie zieht die Aufmerksamkeit auf sich, sie »begrenzt«: Es ist interessant zu beobachten, wie schon im modernen Tanz das intuitive Erleben eben durch das Individuelle hindurch zum Universellen geht, sich realisierend, vernichtet sich das Individuelle. Zum Beispiel gab es im Tango Figuren (wie die »Corté«), die man anfänglich stark betonte, während diese Betonung heute fast verschwindet. Die Figuren folgen sich schnell und vernichten sich gegenseitig. Trotzdem ist die Zweiteilung in der modernen Tanzmusik keine Gegenüberstellung tatsächlicher Kontraste, trotzdem wir vom Jazzband Geräusche hören, die sich dem traditionellen harmonischen Ton mehr oder weniger entgegenstellen und durch »Klang« und »Stoß« deutlich beweisen, daß es möglich ist, »Nichttöne« zu schaffen.

Auch der Ort, wo die Musik der neuen Gestaltung gegeben wird, hat neue Forderungen zu stellen. Dieser wird ein ganz anderer sein müssen, als der traditionelle Konzertsaal. — Es gibt sowohl für das Haus als für den Saal verschiedene Möglichkeiten. Das Ganze kann nicht auf einmal entstehen. Obwohl das Haus nicht ganz nach der Auffassung der neuen Gestaltung gebaut werden kann, kann es dieser Auffassung wenigstens im Maße der Möglichkeiten entsprechen. Anfänglich könnte, was dem Haus in ästhetischer Hinsicht fehlt, durch Bilder der neuen Gestaltung, die man an schicklichen Stellen zeigte, ersetzt werden. Durch ihren eigenen Ausdruck werden diese Bilder die ästhetischen Bedürfnisse befriedigen; man wird »Décor« nicht gestatten. Der Saal muß das Kommen und Gehen leicht machen (Promenoir). Man muß die Sitze ohne Störung einnehmen und verlassen können, bequem hören und sehen können. Die elektrische Installation muß unsichtbar bleiben, und dort angebracht sein, wo sie am besten hingehört. Was die Akustik betrifft, muß sie sich den Forderungen der Tongeräusche anpassen.

Kurz, der Saal wird weder Kirche noch Theater sein, sondern eine Raumbildung, die allem, was schön und nützlich ist, was Geist und Materie erfordern, Genüge tut. Weder Angestellte noch Beamtete, sondern automatisches Buffet, oder besser gar keines. Denn man kann das Haus verlassen, ohne etwas zu versäumen. Jawohl, die Kompositionen werden von Zeit zu Zeit wiederholt werden können, wie heute im Kino die Filme zu bestimmten Stunden gezeigt

werden. Die Zwischenakte dürfen ausgedehnt sein; wenn man im Saale bleibt, wird die Zeit durch Bilder der neuen Gestaltung gekürzt. Diese könnten auch als Lichtbilder auf einem Schirm erscheinen, sobald die Technik die Wege dafür findet. Dann werden die Künstler und Unternehmer nicht gezwungen sein, unendliche Programmvariationen zu erfinden oder auf steter Suche nach Neuem zu sein.

Also wird die Malerei, wird die Musik der neuen Gestaltung einen gleichen bildenden Ausdruck haben. Aber es wird in Zukunft noch eine Kunst möglich sein, eine zwischen Malerei und Musik liegende Kunst. Sich in Farbe und Nichtfarbe ausdrückend, wird es Malerei sein, — aber da diese Farben sich nicht räumlich, sondern zeitlich ausdrücken, wird diese Kunst sich der Musik nähern. Da Raum und Zeit verschiedener Ausdruck derselben Sache sind, ist die Musik in der Auffassung der neuen Gestaltung plastisch (d. h. räumlich dargestellt) und Plastik (Malerei) zeitlich dargestellt möglich. So kann man farbige und farblose Rechtecke zeitlich und getrennt projizieren. Diese Flächen und ihre Kompositionen dürfen nicht nach Bildern der neuen Gestaltung wiedergegeben werden, — da sie zeitlich wie in der Musik dargeboten, andere Forderungen stellen. — Derselbe bildliche Eindruck muß durch eine andere Verwendung der Gestaltungsmittel und in anderer Zusammenstellung geschaffen werden. — Um zu einer derartigen ästhetischen Empfindung einer solchen Bildabstraktion zu kommen, wird wahrscheinlich eine noch größere abstrakte Höherentwicklung nötig sein, als wie die Malerei und Musik der neuen Gestaltung es fordern, — die wahre Einheit des Körperlich-Geistigen. —

Paris 1922.

DIE VERWIRKLICHUNG DER NEUEN GESTALTUNG IN WEITER ZUKUNFT UND IN DER HEUTIGEN ARCHITEKTUR

(Architektur als unsere gesamte, nicht natürliche Umgebung aufgefaßt.)

Wir sehen »Baukunst« langsam zum »Bauen« werden, Kunstgewerbe sich in »Maschinenmäßige Herstellung« verwandeln. »Bildhauerei« wird hauptsächlich »Verzierung« oder zu Luxus- und Gebrauchsgegenständen. »Schauspielkunst« wird durchs Kino und Tingel-Tangel zur Seite gedrängt, »Musik« durch Tanzmusik, Grammophon usw., »Kunstmalerie« durch das Kino, durch Photographie, Reproduktion usw. Literatur wurde in ihrem Wesen schon größtenteils »Praktisch« (Wissenschaft, Journalistik usw.) und wird es immer mehr. Als Dichtkunst wird sie immer lächerlicher. Trotz allem leben die Künste weiter und suchen ihre Erneuerung. Aber auch der Weg zur Erneuerung ist ihre Vernichtung; Höherentwicklung ist Brechen mit Tradition — die »Kunst« im traditionellen Sinn verschwindet immer mehr, in der Malerei der neuen Gestaltung ist sie schon verschwunden. Gleichzeitig sehen wir das äußere Leben immer voller, vielseitiger werden. Schnellverkehr, Sport, maschinenmäßige Produktion und Reproduktion sind die Hilfsmittel. Es wird als Begrenzung empfunden, das »Leben« dem Kunstschaffen zu widmen, wo die ganze Welt um uns her ist. Das Leben verlangt immer mehr Aufmerksamkeit —, aber bleibt vorherrschend materiell. Kunst wird immer »vulgärer«. Das »Kunstwerk« betrachtet man als materiellen Wert. Dieser fällt immer mehr oder wird nur vom Handel »gehalten«. Die Gesellschaft wendet sich immer mehr gegen das intellektuelle und Gefühlsleben oder stellt sie in ihren Dienst. So wendet sie sich auch gegen die Kunst. Und doch kann das überwiegende physische Sein in der Entwicklung von Kunst und Leben nichts anderes als Entartung sehen. Denn das Gefühlsleben ist jetzt seine Blüte, der Intellekt seine Kraft, das Kunstwerk sein idealer Ausdruck. Leben und Umgebung erweisen sich in ihrer unvollkommenen Lage und trockenen Notwendigkeit als minderwertig. So ist Kunst die Zuflucht. In ihr wird Schönheit und Harmonie gesucht — vergebens oder gar nicht im Leben und der Umwelt. So ist Schönheit, Harmonie zum

»Ideal« geworden — unerreichbar —, als »Kunst« abseits von Leben und Umwelt gestellt. So hat das »Ich« freies Spiel zu phantasieren und Freiheit zum Selbstbespiegeln; zum Selbstgenuß in Selbstreproduktion: Schönheit nach dem eigenen Bilde zu schaffen. Dem eigentlichen Leben wie der wahren Schönheit wird die Aufmerksamkeit entzogen. Dies alles in unvermeidlicher Notwendigkeit. So machten Kunst und Leben sich selbst frei. Zeit ist Höherentwicklung, trotzdem das Ich auch dies als »Ideal«, als unerreichbar stellt.

Die Masse beklagt heute den Verfall der Kunst, trotzdem sie sie selbst vernichtet. Das überwiegend physische Sein benutzt sein ganzes Wesen oder versucht es wenigstens: es bäumt sich gegen die unvermeidliche Höherentwicklung auf — obgleich es sie selbst vollzieht.

Trotzdem kann die Kunst — wie die Wirklichkeit um uns — dies Geschehen als das Nahen eines neuen Lebens ansehen — der endlichen Befreiung des Menschen. Denn wenn Kunst einerseits durch die Blüte des überwiegend physischen Seins (des »Gefühl«) entsteht, so ist sie andererseits im Grunde nur Harmoniegestaltung. Produkt von Lebenstragik, — entstanden durch das Vorherrschen des Physischen (Natürlichen) in und um uns, verdolmetscht Kunst nur den noch unvollkommenen Zustand unseres innersten Seins. Dieses versucht die, so lange die Welt besteht, wohl nie ganz überbrückbare Kluft zwischen sich und der Materie — als Natur — zu vernichten, Disharmonie in Harmonie zu verwandeln. Die »Freiheit« der Kunst »erlaubt« die Harmonie zu realisieren, obgleich das vorherrschend physische Sein diese nicht geradeswegs als solche übersetzt oder ergreift. Die Kunstevolution führt tatsächlich zur Erreichung reiner Harmoniegestaltung, nur äußerlich wurde Kunst zeitlich zum reduzierten Ausdruck individuellen Gefühls. So ist Kunst die Gestaltung und gleichzeitig ungewollt das Mittel zur Evolution der Materie, die zum Gleichgewicht von Natur und Nicht-Natur kommt — in uns und um uns. Kunst bleibt Gestaltung und Mittel, bis dies Gleichgewicht relativ erreicht ist. Dann hat sie ihren Zweck erfüllt und die Harmonie realisiert sich sowohl um uns wie im äußeren Leben. Das Vorherrschen der Lebenstragik ist dann beendet.

Der »Künstler« geht dann im »Vollmenschen« auf. Der »Nicht-Künstler« gleicht ihm, ist ebenso von Schönheit erfüllt wie er. Die natürliche Veranlagung

wird den einen zur Tätigkeit auf ästhetischem Gebiet treiben, den anderen zum Wissenschaftlichen weisen, den dritten mit etwas anderem beschäftigen, — wie ein »Fach«, das dann gleichberechtigter Teil des Ganzen ist. Bau-, Bildner- und Malerkunst, sowie Kunstgewerbe sind dann zur Architektur geworden, das heißt zu unserer Umgebung. Die minder »materiellen« Künste realisieren sich im »Leben«. Mit der Musik als »Kunst« ist es dann zu Ende, die Schönheit des Klanges und der Geräusche um uns — geläutert, geregelt, zu neuer Harmonie gebracht — wird dann befriedigen. Literatur hat dann als »Kunst« kein Daseinsrecht mehr; sie wird Nutzen- und -Schönheit-ohne-ein-Mehr (ohne lyrische Einkleidung). Schauspielkunst, Tanzkunst usw. werden mit der herrschenden Tragik und Harmoniegestaltung verschwinden, das Leben wird dann selbst harmonisch sein. —

Und doch liegt in diesem Zukunftsbild kein Erstarren des Lebens. Im Gegenteil. — Schönheit kann durch Vertiefung nie verlieren. Es wird nur eine andere Schönheit als die uns bekannte geben, eine schwer zu schildernde und mangelhaft zu umschreibende Schönheit. Selbst das Kunstwerk der neuen Gestaltung (das noch mehr oder weniger individuell ist) zeigt diese ihm eigene Schönheit nur in unvollkommener Verwirklichung. Die Freiheit und Fülle des zukünftigen Lebens kann es nicht sofort gestalten. Viel umfangreicher als in der Kunst tritt der Begriff der neuen Gestaltung in seiner zukünftigen Verwirklichung auf. Ebenso wie die menschliche Gestalt nur durch ihre Kleidung zu verstraffen ist, gibt es Einzelheiten, die keine äußerste Vollendung zulassen. Dies zu forcieren würde zur Erstarrung führen. Schon in der heutigen Architektur verlangt z. B. ein Eßgeschirr keine ausgesprochen prismatischen Formen, hier ist die ausgesprochene, gespannte runde Form das Angepaßte. In der Vollkommenheit und Kraft der Realität werden solche Einzelheiten von selbst aufgehoben. Solche Gebrauchsgegenstände sollen uns sowieso nur beim »Gebrauch« umgeben. Bei aller Einfachheit wird die Zweckmäßigkeit sehr weit getrieben werden. Gerade aus der materiellen Umerzeugung schreitet die Zweckmäßigkeit von selbst weiter (Maschinen, Fahrzeuge usw.). Der Mensch wird dann ein freier Mensch sein. Anstrengung erzeugt Sklaven. Der Mensch wird dann innerlich und äußerlich auch von seiner Umwelt frei sein. Das einfachere Innere gegenüber dem

mehr vollkommenen Äußeren läßt Harmonie entstehen. (Harmonie als vollendete Aktivität, nicht als ländliche Ruhe der alten Harmonie. Über die neue Harmonie siehe »Die neue Gestaltung«.)

Wird nicht auch in dieser fernen Zukunft das vollendete Leben durch die zurückgebliebene Masse unmöglich gemacht werden? Das ist für die Evolution gleichgültig, — sie schreitet fort und nur mit ihr haben wir zu rechnen.

Kunst war jahrhundertlang das Surrogat, das die Menschen mit dem äußeren Leben versöhnte. »Gestaltete« Schönheit hielt den Glauben an »wahre« Schönheit aufrecht, wenn auch nur bedingterweise auf bedingtem Boden, sie erlebt die Schönheit im Schauen. Wo der »Glaube« eine übermenschliche Abstraktion zum harmonischen Leben verlangt, wo Wissenschaft nur vernunftmäßige Harmonie bietet, da läßt uns die Kunst diese Harmonie in unserem ganzen Wesen erleben. So kann sie dies mit Schönheit durchdringen, bis diese eins mit uns geworden ist. Dann realisieren wir in allem Schönheit: Das Äußere um uns kommt zu gleichwertigem Verhältnis zum Menschen-Sein. —

Die Materie außer uns ist dann dazu allmählich verarbeitet. Diese »Verarbeitung« ist notwendig. Sowohl die äußere Wirklichkeit als die Kunst beweisen, daß es, um zu wesentlicher Harmonie zu kommen, nicht genügt, wenn nur das Menschentum gereift ist. (Die Harmonie ist dann nur als Idee da. Gerade durch das »Gereiftsein« ist das Individuum der natürlichen Harmonie erwachsen, gerade deshalb muß es eine neue Harmonie schaffen.) — Die Wirklichkeit wie die Kunst werden sehen, daß auch das Äußere, in dem wir leben, reduziert und so weit als möglich grundsätzlich gemacht werden muß, um mit dem »Vollmenschentum« (das heißt reduzierte Äußerlichkeit und prononzierte Verinnerlichung) zu harmonisieren. So baut sich ein neuer Schönheitsbegriff auf, eine neue Ästhetik.

In der Wirklichkeit um uns sehen wir das vorherrschend Natürliche aus Notwendigkeit immer mehr verschwinden. Das Launenhafte der ländlichen Natur stilisiert sich bereits in der »Weltstadt«. Die natürliche Materie sehen wir in der Maschine, den Fahrzeugen usw. schon harmonischer, übereinstimmender mit dem langsam reifenden Individuum werden. Das äußere Leben ist gerade durch Konzentration aufs Materielle auf dem Wege, sich vom Zwang desselben

zu befreien. Der Zwang des Materiellen vernichtet das Sentimentale des ›Ichs‹. So vollzieht sich der Läuterungsprozeß des ›Ich‹ — das auch der Gestalter der Kunst ist. Erst dann kann es ausgeglichene Beziehungen, Gleichgewicht, also reine Harmonie geben.

Auch die Kunst evolutionierte sich vom Natürlichen zum Abstrakten; vom vorherrschenden Ausdruck des Gefühls zu reiner Harmoniegestaltung. Als ›Kunst‹ konnte sie selbst der äußeren Wirklichkeit vorausgehen. Die Malerei, als freieste Kunst, ging am reinsten gestaltend voraus. Literatur und Musik, Architektur und Plastik waren fast gleichzeitig aktiv. Futurismus, Kubismus und Dadaismus läuterten und reduzierten das individuelle Gefühl, das Sentiment, das Vorherrschen des Ich auf verschiedene Weise. Der Futurismus gab den ersten Anstoß (siehe Marinetti: *Le Parole in Liberta* = Die Worte in futuristischer Freiheit). So wurde Kunst als Gestaltung des Ichs immer weiter eingepft. Der Dadaismus zielt noch immer auf ›Kunstabbau‹. Der Kubismus reduzierte die natürliche Erscheinung in der Gestaltung und legte so in der neuen Gestaltung den Grund zum rein Gestaltenden. Der Sinn für Materie wurde dadurch vertieft und Formplastik aufgehoben. —

Augenblicklich muß das, was Kunst erreichte, noch auf Kunst beschränkt werden. Das Äußere um uns kann sich noch nicht als reine Harmoniegestaltung realisieren. Kunst steht dort, wo ehemals Gottesdienst stand. Im tiefsten Sinne war Gottesdienst (Religion) die Verarbeitung des Natürlichen; praktisch suchte sie stets die Harmonie zwischen dem Menschen und der Natur-als-Natur, also nicht umgestaltete Natur, herzustellen. Ebenso im allgemeinen Theosophie, Anthroposophie — trotzdem diese das Ursymbol der Gleichgewichtigkeit bereits kannten. So kamen sie nie zur Belebung der gleichwertigen Beziehungen, zu wahrer, vollmenschlicher Harmonie. —

Die Kunst dagegen suchte diese in der Praxis. Sie verinnerlichte in der Gestaltung stets mehr oder minder das Natürliche um uns, bis dieses in der ›Neuen Gestaltung‹ tatsächlich nicht mehr vorherrscht. Diese Gleichgewichtsgestaltung kann das Vollmenschentum vorbereiten und das Ende der ›Kunst‹ werden.

Teilweise ist Kunst schon im Abbau begriffen, doch wird das Ende zu früh kommen. Jetzt ist ihre Erneuerung im Leben noch nicht möglich, jetzt ist noch

eine andere Kunst vonnöten, aber mit dem alten Material ist keine neue Kunst aufzubauen. So kehren selbst die fortgeschrittensten Anhänger des Futurismus und Kubismus zum Alten zurück, oder werden wenigstens nicht frei von ihm. Große schon ausgesprochene Wahrheiten realisieren sich nicht in ihrer Kunst. Es ist, als ob man vor seinen eigenen Konsequenzen bangte. Das Neue scheint für jene, die es lancierten, noch nicht reif zu sein. Immerhin, der große Anfang ist gemacht. Durch diesen Anfang konnten sich die reinen Konsequenzen offenbaren. Aus der neuen Bewegung ist der Néo Plasticismus entstanden, eine ganz neue Kunst — eine neue Gestaltung. Als geläuterte Kunst zeigt sie in aller Klarheit die neuen Gesetze, auf denen die neue Realität gebaut werden muß. Damit das Alte schwinden und das Neue erscheinen kann, muß ein allgemein geltender Begriff festgestellt werden. Er muß im Gefühl und Verstand verankert werden. Deshalb rief Theo van Doesburg schon vor Jahren die Zeitschrift ›De Stijl‹ ins Leben. Nicht um mittels dieses Organs einen neuen Stil zu gründen, sondern um auf dem Wege gemeinschaftlicher Arbeit die künftigen, allgemein gültigen Gesetze zu erkennen und um sie zu verbreiten.

Nachdem der Begriff der neuen Gestaltung sich in der Malerei realisiert hatte, drückte er sich auch in der Skulptur aus (Prismakompositionen von G. Vantongerloo). In der Architektur gingen einige Architekten mit der neuen Gestaltung homogen. Sie versuchten dieselbe, theoretisch ein em Wege folgend, in der Praxis anzuwenden. Unter ihnen waren Architekten, die tatsächlich von der Notwendigkeit einer neuen Architektur überzeugt waren; ›von einer Architektur, die das verwirklichte, was unsere Zeit an geistigem, gesellschaftlichem und technischem Fortschritt bieten kann.‹ (Vorlesung von J. J. P. Oud, Februar 1921.) Für das gute Recht der neuen Gestaltung spricht es, daß das Streben der Fortgeschrittenen außerhalb des Kreises der neuen Gestaltung dieselben Wege ging, — jedoch ohne zu den letzten Konsequenzen zu gelangen. — Die Konsequenz der neuen Gestaltung schreckt ab. Man fragt sich nach der Möglichkeit einer heutigen Realisierung der neuen Gestaltung als Architektur: man ›schafft‹ nicht aus Überzeugung.

Der heutige Architekt lebt in der Praxis des Bauens, — außerhalb der Kunst. So will er, indem er sie empfindet, die neue Gestaltung direkt im Bau

realisieren. Daß es nötig ist, den Bau erst als ›Kunstwerk‹ zu schaffen, sieht er nicht ein, da der Inhalt des neuen Gestaltens nicht gänzlich begriffen und gefühlt worden ist. Das ›Kunstwerk‹ muß der Weg sein, die neue Gestaltung ›als unsere Umgebung‹ zu realisieren. — Das Kunstwerk kann zurzeit nur auf sich selbst beruhen. Sicherlich ist die neue Gestaltung nur als Mehrzahl von Bauten, als Stadt gänzlich zu realisieren. Aber ihre Ablehnung ist aus dem Grunde, daß dies heute nicht möglich ist, nicht gerechtfertigt. Auch das Gemälde der neuen Gestaltung ist heute ganz auf sich gestellt, — trotzdem wird es darum nicht individuell. Denn die ›Gestaltung‹ verhindert es.

Beim architektonischen Schaffen ist man indessen heute noch nicht frei, — obgleich die neue Gestaltung es verlangt. Man ist nur frei durch den einzelnen oder eine Gruppe, die die materielle Macht besitzt. So ist man auf den Bauansicht beschränkt. So wird sich dieser als Gegensatz zur Umgebung, der Natur, dem traditionellen oder heterogenen Bau, erweisen. Dennoch ist er eine selbständige ›Gestaltung‹: eine auf sich selbst gestellte Welt. Also kann er den Gedanken der neuen Gestaltung realisieren. Zwar muß der neue Gestalter, da er Harmonie nur als Gleichwertigkeit kennt, die Umgebung dann abstrahieren: Harmonie von Natur und Menschenwerk ist ihm phantastisch, unwahr, unrein.

Aber auch ›als Kunstwerk‹ ist Architektur der neuen Gestaltung nur unter bestimmten Voraussetzungen zu realisieren. Sie verlangt außer Freiheit auch Vorbereitungen. Und diese Vorbereitungen können bei der üblichen Art zu bauen nicht erreicht werden. Wenn es den Begründern der neuen Gestaltung nur unter großen Opfern möglich war, in der Malerei diese ›neue‹ Gestaltung zum vollständigen Ausdruck zu bringen, so ist dies in der allgemeinen Architektur zurzeit ziemlich unmöglich.

Die Ausführung der neuen Gestaltung, in der alles entdeckt und gelöst werden muß, ist infolge der heutigen Verhältnisse zu kostspielig oder unmöglich. Absolute Freiheit dauernd zu forschen ist die Bedingung dazu, eine Kunst zum Höhepunkt zu bringen. Wie soll dies in diesem mannigfach gebundenen üblichen Bau, in dieser sozialen Gesellschaft möglich sein? Der Wille und die Macht, die Idee der neuen Gestaltung zu verwirklichen, muß vorher da sein. Es muß eine Versuchsschule, in der alle Forderungen gelöst werden können,

gegründet werden[●]). Es wird ein technisches, für den besonderen Zweck geeignetes Laboratorium nötig sein. Und dies ist wirklich keine Unmöglichkeit, gibt es doch schon heute solche an Akademien, — jedoch überflüssige, da sie nur das bereits Bestehende reproduzieren. Jetzt muß der Architekt ein ›Kunstwerk‹ mehr oder minder gehetzt, mehr oder minder gebunden schaffen — die einzige Vorbereitung ist sein Papier.

Wie kann er alle neuen Möglichkeiten a priori lösen? Ein Gipsmodell gibt keine ausreichende Vorbereitung für den Innenbau, — für ein hölzernes oder metallenes Modell in großem Maßstab steht kein Geld und keine Zeit zur Verfügung. Jedoch, die Zeit wird das, was schon jetzt möglich sein sollte, schaffen. Viele und langwierige Versuche werden schließlich das vollendete architektonische Kunstwerk der neuen Gestaltung schaffen. —

Heute ist ›Bauen‹ und ›Dekoration‹ in der gewöhnlichen Anwendung ein Kompromiß zwischen ›Bestimmung‹ und ›ästhetischer Idee‹ oder ›Gestaltung‹ — einzig und allein infolge der Umstände. Denn aus den obengenannten Gründen ist das eine mit dem anderen zu vereinen. —

Nutzen und Schönheit äußern sich in der Architektur gegenseitig. So konnten sie, trotz ihrer Gebundenheit, auch verschiedenartig, doch jahrhundertlang, die vornehmsten Träger des ›Stils‹ sein. Aus Ursache (Gebundenheit von Materie, Technik, Zweck, Nutzen) wurden sie nicht der geeignetste Boden für die Gestaltung des ›Sentiments‹. Dadurch behielten sie eine größere Objektivität. (Als Monumentalität bekannt.) Andererseits büßten sie auch gerade hierdurch die schnelle Evolution der freieren Künste ein. —

Wohl gebären der Zweck und der Nutzen die Schönheit in der Architektur. So ist ein Unterschied zwischen der Schönheit einer Fabrik und der Schönheit eines Wohnhauses. Immerhin kann der Zweck die Schönheit einengen: einige Gebrauchsgegenstände (z. B. die Installationen in einer Fabrik, Räder von Fahrzeugen) können eine runde Form verlangen, während die rechteckige Form die höchste Schönheit wäre. Die runde Form ist dann meist der reine von

●) Als ich diese Schrift zusammenstellte, war es mir noch nicht bekannt, daß das Staatl. Bauhaus in Weimar — seit 1925 in Dessau — schon in diesem Sinne zu arbeiten anstrebt.

launenhafter Naturform freie Kreis. Stets jedoch wird die eigentliche Architektur alles beherrschen, aber eine gewisse Relativität bleibt stets. —

Der eingewurzelte Begriff mit der dreidimensionalen Gestaltung zu rechnen, läßt auch die »flache« Gestaltung der neuen Gestaltung als für die Architektur unmöglich erscheinen. Jedoch ist es eine traditionelle Auffassung, die Architektur als Formgestaltung zu sehen. Es ist die (perspektivisch) visuelle Anschauung des Vergangenen. In der neuen Gestaltung ist dieser Begriff aufgehoben. (Siehe »Neue Gestaltung«.) Die neue Anschauungsart geht (schon vor der neuen Gestaltung) von keinem bestimmten Punkt aus, sie hat das Blickfeld überall. Schrankenlos, ungehemmt von Zeit und Raum, gemäß der Relativitätstheorie. In der Praxis stellt die neue Anschauungsart das Blickfeld vor die Fläche (die äußerste Möglichkeit der Gestaltungsvertiefung). So sieht sie die Architektur als Vielheit von Flächen, — wieder flach. Diese Vielheit komponiert sich also (abstrakt) zu einem flachen (ebenen) Bild. Die praktische Ausführung verlangt gleichzeitig noch eine beträchtliche visuell-ästhetische Auflösung durch Komposition usw., in bezug auf unseren physischen Ortswechsel. —

Um dieserart Flächengestaltung zu sein, verlangt die Architektur der neuen Gestaltung Farbe, ohne welche die Fläche keine lebende Wirklichkeit für uns ist. Auch um die Natur der Materie aufzuheben ist Farbe vonnöten, die reine, flache, zur Bestimmtheit gebrachte (scharf begrenzte, unverschommene) Primärfarbe — die Grundfarbe der neuen Gestaltung, mit ihrer Gegenüberstellung von Nichtfarbe (weiß, schwarz oder grau). Die Farbe wird von der Architektur getragen, oder sie hebt diese auf — ganz nach Forderung. So wird im ganzen das Eine durch das Andere aufgehoben. Die Farbe erstreckt sich über die gesamte Architektur. Aber so kommt man auch in Widerspruch mit der traditionellen Auffassung von »konstruktiver Reinheit«. — Die Idee, daß Konstruktion »zur Schau gestellt« werden muß, lebt noch. Indessen hat die neuere Technik diesem Gedanken bereits einen Stoß gegeben. Was beispielsweise beim Backsteinbau zu entschuldigen ist, gilt nicht mehr für den Betonbau. Verlangt die gestaltende Idee, daß eine Konstruktion in der Gestaltung aufgehoben wird, so müssen eben die Mittel gefunden werden, um sowohl den Forderungen der Konstruktion wie auch denen der

Gestaltung zu entsprechen. Zur Architektur der neuen Gestaltung gehört außer dem Künstlertum nur die Tatsache, wirklich Neugestaltender zu sein. Alle Forderungen müssen tatsächlich auf die Art der neuen Gestaltung gelöst werden. Die Schönheit der neuen Gestaltung ist eine andere Schönheit als die der morphoplastischen Gestaltung, wie auch die Harmonie der neuen Gestaltung eine andere Harmonie und keine nach konventionellem Gefühl ist. —

Auch in unserer äußeren Umgebung offenbart sich schon eine andere Schönheit — gänzlich außer der neuen Gestaltung. In der »Mode« (Kleidung) sehen wir zum Beispiel ein Vorbild von Aufhebung der Konstruktion und (natürlicher) Formveränderung, von Naturverneinung, welche der Schönheit nichts schadet, sondern sie nur verändert. Konstruktion und ästhetische Klarheit (Reinheit) werden jetzt auf ganz andere Art eins als bisher. Das sehen wir auch in der Kunst. Früher verlangte die natürliche Gestaltung das Veranschaulichen der Anatomie (der Konstruktion), während dies in der neuen Kunst nicht erforderlich ist. So wird es der Architektur der neuen Gestaltung möglich sein, Vorteil aus den neuesten technischen Erfindungen zu ziehen, ohne dem gestaltenden Gedanken zu schaden. Kunst und Technik sind untrennbar, und je mehr die Technik sich entwickelt, desto reiner und vollkommener wird die Kunst der neuen Gestaltung werden. Die Technik selbst arbeitet der neuen Gestaltung in die Hand. So verlangte Backsteinbau als Raumüberdachung das Gewölbe, während Betonbau flache Überdachung verlangt. Auch die Eisenkonstruktion enthält viele Möglichkeiten. Sollte die große Kostspieligkeit der Architektur der neuen Gestaltung entgegenstehen? Die Kosten würden beträchtlich gemindert, wenn die oben erwähnten Vorbereitungen in besonderen Anstalten zustande kämen. Und wieviel würde bei der neuen Gestaltung nicht an Zierat und Skulpturen gespart werden! Zwar sind die großen Kosten dieser neuen Architektur einer der Gründe, aus denen sie vorläufig zum »Kunstwerk« gestempelt wird. Doch können bereits sehr viele Begriffe der neuen Gestaltung im gewohnten Bau realisiert werden. —

Zierkunst hat sich in mehr entwickelter moderner Architektur bereits stark reduziert, so daß es keine Verwunderung hervorzurufen braucht, wenn die neue Gestaltung sie gänzlich ansschaltet. In dieser Architektur ist die Schönheit kein

Anhängsel mehr, sondern die Architektur ist selbst schön. »Zierkunst« hat sich, ebenso wie die Bildhauerei, vertieft. Diese geht in der Einrichtung (Möbel usw.) auf. So werden Gebrauchsgegenstände schön durch ihre elementare Form; also in sich selbst. Und doch sind sie wieder nichts in sich selbst — sie machen sowohl in Farbe als in Form nur einen Teil der Architektur aus. In der Wohnung wird der Raum durch »die sogenannten Möbel« bestimmt und diese stehen wieder im Zusammenhang mit der Raumeinteilung, da das eine gleichzeitig mit dem anderen gestaltet wird. Das Plazieren eines Schrankes ist von derselben Wichtigkeit wie dessen Form und Farbe, und dies alles ist wieder ebenso belangreich wie das Schaffen des Raumes. Wer früher Architekt, Bildhauer oder Maler war, bringt jetzt in seinem eigensten Wesen alles gemeinschaftlich zustande, oder vereinigt alles in einer Person. —

Die Anschauung der neuen Gestaltung, daß sich Gebrauchsgegenstände im Ganzen einfügen müssen und sich gegenseitig aufheben müssen, steht gänzlich im Gegensatz zu bestimmten modernen Anschauungen, welche Gebrauchsstücke gerade einzeln als Kunstgegenstände betrachten wollen. Sie wollen diese Kunst zur »Kollektivkunst« machen, sie »ins Leben stellen«. — Tatsächlich ist es nichts weiter als »Kunstmalerei« oder »Kunstabildhauerei« zu rechtfertigen, — und auf unlautere Weise, da Kunst »Freiheit« verlangt. Durch solche Bestrebungen kann die uns umgebende Außenwelt nie »erneuert« werden, die ihr zukommende Aufmerksamkeit wird in Kleinigkeiten verkümmert. Derartige Bestrebungen schaden, auch der geläuterten Malerei, wenn sie rein gestaltende Elemente benutzen. — Dann wird diese Art von Malerei »dekorativ«, wo sie rein gestaltend sein sollte. Die neue Gestaltung neigt durch ihre Flächenhaftigkeit scheinbar zum Dekorativen —, aber tatsächlich besteht das Dekorative nicht für den Begriff der neuen Gestaltung. — So ist von der Malerei ausgehend auch das Urteil über Architektur gesprochen; weil sie alles in sich vereint, ist das möglich. Denn obzwar die Ästhetik der neuen Gestaltung aus der Malerei entstanden ist, gilt sie, nachdem sie einmal zum Begriff geworden ist, für alle Künste. —

März 1922.

MUSS MALEREI DER ARCHITEKTUR GEGENÜBER ALS MINDERWERTIG GELTEN?

Heute, wo sich alles aufs praktische Leben zu konzentrieren beginnt, sehen wir, daß viele die Malerei konsequenterweise als »Spiel« oder als »Phantasie« betrachten. Im Gegensatz zur Architektur, die man als »praktischen«, »sozialen« Wert betrachtet, sieht man in der Malerei nur »Verannehmlichung des Lebens«. Diese Auffassung ist ziemlich verbreitet. Im Dictionär Larousse findet man unter dem Wort Verannehmlichung (agrément): »Künste der Verannehmlichung: Musik, Malerei, Tanz, Reit- und Fechtkunst«. Ein Übersehen des Bildenden, Gestaltenden in der Kunst, dessen logische Folgerung ein Verhüllen des rein Gestaltenden ist. Also eine Reaktion auf Kunstmißbrauch. —

Die Verwirrung des rein Gestaltenden in der Form oder mit launenhaftem Rhythmus macht Kunst zum Spiel. Die daraus entstandene »lyrische« (beschreibende oder besingende) Schönheit ist spielerisch. Lyrik ist ein Überbleibsel aus der Kindheit der Menschen und stammt aus einer Zeit, in der man zwar die Leier, aber nicht die Elektrizität kannte. Will man in der Malerei die Lyrik beibehalten, so bleibt erstere nur ein schönes Spiel. Sowohl für die, die das »Praktische« fördern oder fordern müssen, wie für die, die das »rein Gestaltende« in der Kunst verlangen. Erstere »wollen« nächst dem trockenen Praktischen das »Spiel« und Phantasie. Letztere läßt launenhaftes Spiel in der Kunst ungerührt. Ist die Zeit aber nicht da, daß, wer Spiel und Phantasie in der Kunst sucht, solche im Kino usw. findet, wenn er im Leben selbst sie nicht sehen und besitzen kann? Und daß die Kunst reine »Kunst« wird?

Und wenn Baukunst auch nicht als »Spiel« betrachtet wird, ist sie in anderer Hinsicht doch reine Lebensverannehmlichung. Baukunst erweist sich gegenwärtig meist als praktischer, Malerei als idealer Ausdruck von subjektiv menschlichem, anstatt von gestaltendem Gefühl. Wie in der gesamten alten Kunst ist auch heute das gestaltende Gefühl sekundär, — statt primär zu sein. Denn alle Formplastik stellt das rein Gestaltende in den Hintergrund. —

Das rein Gestaltende ist keine Reproduktion des Lebens. Es ist das Gegen-

teil davon. Es ist die gleichwertige Darstellung vom Unveränderlichen und dem Veränderlichen. Es ist eine Gestaltung im Geraden. Malerei und Architektur werden infolge der neuen Ästhetik zur konsequenten Durchführung einer Komposition von Geraden in sich aufhebender Gegenüberstellung, also eine Vielheit der Zweiheit des unveränderlichen rechtwinkligen Standes.

Als Vorbereitung zur allgemeinen Realisierung der Schönheit sind eine neue Kunst und eine neue Ästhetik notwendig.

Architektur läuterte sich im praktischen Bau durch die veränderten Forderungen, durch neue Techniken und neues Material. Notwendigkeit führte schon zu reinerer Gestaltung des Gleichgewichts, also zu geläuterter Schönheit. Aber ohne jene neuen ästhetischen Erkenntnisse bleibt diese Schönheit unsicher und zufällig. Oder geht durch unklare Begriffe, durch Konzentration auf Nebensächlichkeiten wieder verloren.

Die neue Ästhetik der Architektur ist dieselbe, wie die der Malerei. Und die sich läuternde Baukunst verwirklicht schon dieselben Konsequenzen, die die Malerei nach einem durch Futurismus und Kubismus vorbereiteten Läuterungsprozesse in der »neuen Gestaltung« realisierte. Durch die Einheit der neuen Ästhetik können Baukunst und Malerei eine Kunst formen und ineinander aufgehen.

Paris 1923.

M. P.



Fine Arts
N
6949.5
28
M6015
1925

- Die neue Gestaltung. (Das Generalprinzip gleichgewichtiger Gestaltung) 5**
- Die neue Gestaltung in der Musik und die futuristischen italienischen
Bruitisten 29**
- Die neue Gestaltung, ihre Verwirklichung in der Musik und im zukünftigen
Theater 42**
- Die Verwirklichung der neuen Gestaltung in weiter Zukunft und in der
heutigen Architektur 54**
- Muß die Malerei der Architektur gegenüber als minderwertig gelten? .. 65**

660051 Fine Arts Paris Ecole des Beaux Arts