

Lu Märten

**Historisch-
Materialistisches
über Wesen und
Veränderung der
Künste**

A
K
O

22396



AKO 22 396

8. —

^{3/10}
J. Nidersticker, Pflanzl. Verh.

Internationale Jugendbibliothek

Nr. 15

Herausgegeben vom Exekutivkomitee
der Kommunistischen Jugendinternationale

Alle Rechte vorbehalten

Verlagsdruckerei Carl Häring, Stuttgart-Degerloch.

Historisch - Materialistisches

über

Wesen und Veränderung der Künste

(Eine pragmatische Einleitung)

von

Lu Märten

Verlag der Jugend-Internationale

Für Deutschland: Verlag Junge Garde, Berlin C 2, Stralauerstr. 12

Diese kleine Schrift stellt das Vorwort zu einer darin geforderten Arbeit über die Sachen der Kunst und geistigen Dinge dar. Um Mißverständnisse zu vermeiden, sei dies noch einmal betont. Es kann und soll in diesem Rahmen nichts Einzelnes annähernd „erschöpfend“ — wie man sagt — behandelt werden. Es ergab sich dies als Extrakt gleichsam, aus einer Arbeit, die aus äußeren, technischen Gründen noch nicht druckreif ist, aus der sich aber zugleich als zweckdienlich die Absicht ergab, das Gebiet einmal in seinem ungefähren Umfang abzustecken, Angriffspunkte darin zu markieren, um die denkende Mitarbeit der Leser, wie der eventuellen Mitarbeiter, in bestimmter Richtung zu erregen zu versuchen. Die gestellte Aufgabe bedarf keiner Begründung; sie steht begründet in dem Gesamtwillen des Proletariats zur Macht und zum Wissen. Aber die Pläne zu dieser Aufgabe, können verschieden sein. Der Plan selbst erfordert eine Gebietsübersicht. Diese Uebersicht sollte versucht werden. Als Orientierung für Mitdenken und Mitarbeit, denn jeder Hörende, Fragende ist hier Mitarbeiter.

Lu Märten.

Ehe Marx die historische Erklärung der Ursachen und Wirkungen der kapitalistischen gesamten Gesellschaftsverhältnisse wissenschaftlich fundierte, haben englische und französische Denker die Kulturerscheinungen des Kapitalismus in ebenso scharfer als glänzender Weise gegeißelt, ihre Unnatur, Verlogenheit und Sinnlosigkeit erkannt und gebrandmarkt. Wo aber über diese Kritik hinaus Wege, Besserung und Erlösung aus diesem Zustand gesucht und gezeigt wurden, waren es Wege, die ohne Rücksicht auf die historisch notwendigen Gesetze, wie sie in der Entwicklung der Gesellschaft erst gefunden wurden, nach menschlich gerecht gedachten Bildern und Idealen erdacht wurden. Ohne Rücksicht auf das bestimmte wirtschaftliche Sein der Menschen, ohne Rücksicht auch auf die wirtschaftlichen Gesetze, deren Entwicklungsmöglichkeit und stufenweis reifende Art. Damit waren sie — so kühn, menschlich, adlig und gerecht im einzelnen sie sein mochten, zu einer zeitlichen Unwirksamkeit verurteilt, enttäuschten sie Erwartungen, die sie erregt und erregten mit dieser Enttäuschung vielfach den Zweifel am werdenden Wesen der Dinge selbst. Von hier aus gewann die Marxsche Tat ihre einschneidende Bedeutung, denn mit der Klärung der geschichtlichen Ursachen im Klassenkampf, aller Veränderungen, mit der Bloßlegung der wirtschaftlichen Wurzeln dieser Veränderungen, war der Weg der Kämpfe und der Willen fest umrissen; wurden die Erwartungen aus ihren schrankenlosen Vorstellungen auf bestimmte Ziele geleitet; wurden die nahen vor allem nächsten Ziele, als notwendige, nicht zu umgehende Stufe zu allem fernerem, aus dem Nebel der idealen Bilder, deren konkretes Gerüst unerkannt blieb, deutlich. Von hier aus erst werden die Energien des

Klassenkampfes in der einzelnen Richtung bewußt und wo diese Erkenntnis recht verstanden, ist auch den Enttäuschungen vorgebeugt in dem Hinweis auf die historischen Tatsachen, wie sie schon einmal auf allen Gebieten ihre Folgerungen erwiesen, durch das illusionslose aber an Werten und Ueberzeugungen nicht ärmere Bewußtsein der immer fließenden, sich nach eigenen Gesetzen bildenden gesellschaftlichen Materie, darunter wir nicht nur das animalische Leben der Menschen, sondern ebenso ihr Bewußtsein, Denken, Formen und Handeln begreifen. Wie aber liegen die Dinge auf dem spezifisch geistigem Gebiet? — Der allseitig angespannte Denk- und Klärungstrieb in den Massen wartet nicht, bis restlos oder ungefähr alle vitalen materiellen Lebensfragen in einer neuen Form geregelt sind. Es beginnt zugleich mit dem revolutionären wirtschaftlichen Kampf und immer stärker mit ihm, der Kampf um die geistigen und die künstlerischen Werte, die Frage des Weges auch hier, die Feststellung oder der Versuch der Feststellungen von Tatsachen, aus denen sich programmatisch Forderungen ableiten ließen und die mit jeder Wegweisung verbundene Erwartung. Und könnte man für Deutschland und andere revolutionär rückständige Länder noch das Wort einwerfen, daß dies vorläufig noch eine Angelegenheit der kommunistischen Gelehrten sei, so zeigt doch das Beispiel Rußlands, wie rasch diese Fragen ebenso Volks- und Massenangelegenheiten unmittelbar sein können; daß sie nicht nur unmittelbar eingreifend werden können in das Bewußtsein, sondern auch nach Seiten der Erziehung und Schulung und für das Bewußtsein der Schaffenden auf den künstlerischen Gebieten selbst. In welcher Phase treffen wir nun den wissenschaftlichen Klärungsprozeß auf geistigen Gebieten an? Wir finden überall eine scharfe und summarisch treffende Kritik am gesamten geistigen Resultat des Kapitalismus, an der Kultur des Bürgertums; was aber, wie oben erinnert wurde, nicht neu und nicht durchaus vom Wesen der historischen und materialistischen Methode abhängig blieb. Wir sehen, abgesehen vom Einzelfall einzelner

Untersuchungen, überall summarische Zielerwartungen ausgesprochen, — z. B. daß nur in einer völlig neu fundierten Kultur, in einer völlig anders organisierten Gesellschaft und Menschheit eine neue, eine wieder schöpferische Kunst und Kultur entstehen kann; — was in dieser Form einer Selbstverständlichkeit gleichkommt, aber wir finden darüber hinaus nichts gesagt von der im einzelnen dahin weisenden Gesetzmäßigkeit etwa, der Wahrscheinlichkeit eines Vorgangs in dieser oder jener Richtung, entsprechend dem einzelnen künstlerischen oder geistigen Wesen, um das es sich handelt; das heißt, entsprechend der historischen Bedingtheit dieses Wesens. Wenn aber über jenen obigen summarischen Satz nichts zu sagen ist, so doch wohl, was die Erwartungen und drängenden Vorstellungen betrifft, das Bewußtsein der Schaffenden selbst, die seltsam unproduktiv heute vor dieser Erkenntnis stehen und vor allem für die klare Orientierung der Massen — Vieles, wenn nicht Alles. Wenn das bürgerliche Wesen der Künste heute klarer als je erkannt und denunziert werden kann, so ist damit doch kein Licht in jedem Falle über das historische Wesen der Künste selbst gegeben, über die Entwicklung und Veränderung aller Dinge, die unter „Kunst“ einbezogen werden und man wird zugeben müssen, daß das Bewußtsein über diese Dinge heute doch weniger als je nicht beim Bürger vorhanden ist, nicht beim Arbeiter, ja nicht einmal beim Künstler traditionell oder aus Wissen und Geschichte immer lebendig ist. Da die Künste selbst die Formen darstellen in denen der ideologische Inhalt der Zeiten und Klassen sich manifestiert und erhält, so ist die Durchdringung ihrer Art wesentlich-komplizierter und mühevoller als die der brutalen und unzweideutigen Tatsachen der alltäglichen wirtschaftlichen Erscheinungen. Man wird vielleicht einwenden, es sei pedantisch und unnötig nach der Klarlegung auf dem Gebiet der wirtschaftlichen Seite der Geschichte, zu der die geistige Geschichte ja tatsächlich Analogien liefert, diese noch sonderlich einer Untersuchung zu unterziehen. Wenn dieser Einwand überhaupt eine Be-

rechti gung haben kann, so jedenfalls keine wissenschaftliche; es hieße das gleiche, als wenn Physiker und Chemiker nach Annahme eines großen naturwissenschaftlichen Prinzips, etwa des Darwinschen — die Hände in den Schoß legen könnten — statt vielmehr mit dem neuen Mittel von Neuem zu arbeiten. Es hieße die Brauchbarkeit eines Werkzeuges, wie der historische Materialismus es darstellt, nicht praktisch wirksam machen. Mit dieser praktischen Seite hat es der kommunistische Wille in seiner Wissenschaft hauptsächlich zu tun, weil sie Dienst ist an der Masse. Da wir eine kommunistische Gesellschaft uns vorstellen, die schon jetzt ihre Schulen und Erziehungsgrundlagen theoretisch Vorbildet, und ihre Kultur und Emanzipationsarbeit in den verschiedensten Richtungen verfolgt, dürfte unsre geistige Arbeit auf Gebieten, die so eng mit diesen Dingen verbunden sind, — jedenfalls in der kommunistischen Gesellschaft verbunden erscheinen müssen — nicht brach liegen. Auch sollten ihre Resultate nicht verwechselt werden mit denen von Wirtschaft, Schule, Erziehung usw. selbst. Die Resultate der Arbeit, des Bewußtseins und der Notwendigkeiten daraus, und also auch der Künste und der geistigen Schöpfungen — sind eine Sache für sich; — die Resultate des wissenschaftlichen Denkens, um alle diese Dinge organisatorisch, technisch und methodisch vorzubereiten — ebenso. Das vielgesprochene und geschriebene Wort: daß Formen, Art und Wesen der Künste der Zukunft sich nicht bestimmen lassen und getrost eben dieser Zukunft überlassen werden dürfen, ist insofern richtig, als es der Wissenschaft nicht einfallen kann, hier etwas im Einzelnen und Formalen vorauszusagen; das ist kaum auf wirtschaftlichen Gebieten zunächst unternommen worden. Aber es bleibt nicht richtig, soweit dabei nicht daran gedacht wird, daß die Künste und Künstler die heutige isolierte und vom Zufall diktierte Stellung, in ihren kapitalistischen Voraussetzungen nicht mehr haben können. Damit aber wird ihre Einstellung eine Frage einer bestimmten Art von Arbeitern, deren Arbeit auf persönliche — nicht maschinelle Arbeit beruht;

eine Frage des Organisatorischen, nach bestimmten Forderungen von Seiten der Kunstarbeiter, wie von Seiten der Bedürfnisse der Gesellschaft. Mit dem Hinweis auf die allgemeinen Folgerungen aus dem allgemeinen Zustand ist da wenig getan; schon weil sie konkrete Bedingungen wie Vorstellungen verlangt. Dies nebenbei. Es entstehen hier alle Fragen, die mit den fachlich — handwerklich neuen Grundlagen der Künste zusammenhängen. Und ferner: Wie soll dem Menschen der neuen Gesellschaft, dem man als Proletarier heute — von Bildern, Literaturen, Richtungen, Ismen, Künsten und Afterkünsten aus dem Stegreif erzählt — geantwortet werden, wenn es sich darum handelt, Kenntnisse, Wissen, Grundlagen — gleich denen aus der Wirtschaft darüber zu vermitteln. Und was hätten die Erwartungen von einer neuen schöpferischen Art in Kunst und Poesie für historische Vorstellungen, wenn man sich nicht klar wird über das, was Dichtung, Poesie, Musik oder irgend eine dieser Kategorien, samt ihren Gattungen im einzelnen nach ihrem historischen Wesen und Begriff bedeuten. — Es dürfte einleuchtend sein, daß man aus dem Material der bürgerlichen Sachverwaltung gerade hier wenig oder gar nichts benutzen kann. Da die Unzahl der persönlichen Kritik und Kunsttheorie über persönliche Leistungen, dem Arbeiter nichts oder wenig über Sinn und Ursprung ihrer Formeln erbringen kann, da sie in der Mehrzahl höchstens in dem Labyrinth herumführen aber nicht da herauszuführen imstande sind. Daß gerade hier alle Vorarbeit erst geleistet werden muß, weil hier mehr und stärker als auf irgend einem Gebiet Begriffe und Wesenheiten aus ihrem historischen Zusammenhang gerissen und individuell oder scholastisch umgewandelt wurden. Mögen die seit der Herrschaft des Bürgertums entstandenen Aesthesien und Theorien über die Künste, auch im Hochkapitalismus aufgelöst und der Anarchie preisgegeben erscheinen, so ist dieser Umstand gerade noch verwirrender für den Versuch einer Klärung, denn es setzt sich nun nicht Schule gegen Schule und Richtung gegen Richtung,

sondern Individuum gegen Individuum (auch in der Sprache) und Rezept gegen Rezept. So ist die historische Analyse und das Zurückverfolgen der Wurzeln auch hier die notwendige Aufgabe die durch die ökonomische Wissenschaft und Geschichte erleichtert und geebnet, nicht aber gelöst erscheint. Auch nicht um Nachahmungen zu erregen — sei sie betont — der ja gerade ohne diese — mit dem Erbe bürgerlicher Kulte und Künste — Tor und Tür geöffnet bliebe, sondern um die Gesetze zu finden, welche der Kunst ihre eigentümlichen und entscheidenden Notwendigkeiten historisch erwirkt haben. Weil nur von hier aus Wege und Erwartungen, die man von der Zukunft dieser Dinge haben kann, sich näher und klarer bestimmen lassen. Weil nur von hier aus das Verständnis für die Erscheinungen der Gegenwart, für die geistige Karrikatur des Kapitalismus erwirkt werden kann; als Verständnis positiver Art — nicht nur für die einzelne Erscheinung, sondern für ihren historischen Charakter und Körper im Gegensatz zur Gegenwart. Wenn z. B. historisch-materialistisch festgestellt werden muß, daß die Künste insgesamt, mehr oder weniger je nach ihrer physischen oder materiellen Abhängigkeit von Wirtschaft und Technik ihre Grundlagen verloren mit dem Untergang des Handwerks, so entsteht hierbei die keineswegs gleichgiltige oder nur summarisch zu lösende Frage, wie dies in der kommunistischen Gesellschaft, die ja doch die Maschinenproduktion beibehalten wird, zu denken ist. — Ob die ganze Frage der Wiedergeburt der Kunst, hauptsächlich der plastischen und handwerklichen — von hier aus nicht zugleich eine Frage der Wiederherstellung des Handwerks als arbeitstechnische Grundlage der Künstler wird. Daß der Künstler erneut das ganz werden kann, was er heute unentschieden und ebenso halb und unqualifiziert, wie der rudimentäre Handwerker ist, der eigentliche Handwerker für die Dinge, die ihrem Zweck nach die persönliche Bestimmung nicht entbehren können. Da aber auch in der Zukunft die Maschine ein bedeutender Produktionsfaktor bleiben wird,

so müßte sich diese persönliche Qualität auf die Maschine übertragen als eine Diktatur über die Maschine. Ich habe dies in einer kleinen Arbeit über Maschine und Diktatur schon einmal näher ausgeführt. — Nicht um die Frage und Antwort: was die Künste leisten werden? — handelt es sich heute, sondern um die tiefere historische Begründung dessen, welche Aufgabe den Künsten, entsprechend ihren materiellen Voraussetzungen und ihren historisch weiterweisenden Bedingungen — zufallen werden. Lunatscharki sagt in seiner Broschüre über die kunsttechnischen und geistigen Fragen in Rußland: Es muß uns noch der Marx für diese Dinge entstehen. Was kann er anders meinen, als: es muß auch über diese Dinge noch gründlichere historische und materialistische Arbeit geleistet werden. Die Berufung auf Marx kann immer nur heißen, den Stoff so behandeln, wie ihn Marx behandelt hätte. Nicht eine neue Methode braucht für derartige Arbeit erfunden werden, sondern nur die dialektische Anwendung unsrer Methode für Werden und Wirken der geistigen Kategorien. Ohne analytische Mühen werden die Synthesen auf diesem Gebiet nicht die Sicherheit erlangen können, die sie nach der positiven Seite erfordern. Die Mehrzahl der heutigen Arbeiten auf diesem Gebiet sind mit wenigen Ausnahmen: revolutionär kritische Rezensionen an den Erscheinungen der Gegenwart. Sie könnten wichtig bleiben, wenn sie das historische Wesen der betreffenden Sache, die durch diese Erscheinungen so gründlich verschleiert oder verbildet erscheint, zugleich erhellten. Aber hier eben liegt die Mühe und die fähige Dialektik zur Synthese als Voraussetzung. Auch bleibt es erfahrungsgemäß wenig wirksam, wenn man beim Hörer und Leser in jedem Fall die historisch-materialistische Einstellung und Anschauung voraussetzt und aus sich selbst folgern läßt, denn die Möglichkeit und Fähigkeit des raschen Durchblickens und Denkens über Räume, Zeiten und Erscheinungen darin, ist doch eben auf Grund des Wissens um diese Erscheinungen nur möglich. Für den Arbeiter ist sie auf dem Gebiet der geistigen Er-

scheinung ganz unmöglich. Darum hat die historisch-materialistische Wissenschaft auf einem so unedierten Gebiet die Aufgabe, dieses Wissen zu vermitteln um Resultate daraus sich ergeben zu lassen. Nicht nur summarisch oder einzelhaft zufällige Resultate daraus zu vermitteln. Was für die Einbildungskraft sinnlich und plastisch zu vermitteln bleibt, muß für die begriffliche Vorstellung durch den historischen Gang und seine Notwendigkeiten vermittelt werden. Wenn z. B. der Charakter eines bürgerlichen Werkes als bürgerlich charakterisiert wird, so wird der Maßstab und die Voraussetzung des Anderssein doch vorgestellt. — Welche Vorstellungen aber dürfen gelten auf einem Gebiet, wo zwar viele glauben, etwas zu wissen, aber tatsächlich weniger gewußt werden kann, als irgendwo sonst. Der Arbeiter weiß, daß ihm dieser ganze Komplex des Inhalts einer bestimmten Tätigkeit der Gesellschaft fremd ist. Er hat keine Ambitionen, etwas hier zu wissen und zu verstehen; umsomehr sollte ihm geschuldet werden, Wissenswertes daraus zu finden. Es läßt sich aus Erfahrung feststellen, das auf Grund rein kritischer Begriffsbestimmungen nach der Wertung: „bürgerlich“ oder „proletarisch“ in vielen Köpfen die Vorstellung entstand, als schüfe nur die Gesinnung geltende Werke. Und als schaffe der Künstler aus der bürgerlichen Interessensphäre bewußt aus dieser Sphäre. Im Allgemeinen entsteht daraus der Irrtum und die Diskussion über Gesinnung und Kunst = Können. Wobei das Wesen der Tendenz in der Verteidigung auf unserer Seite noch niemals klar festgestellt wurde. — das heißt historisch festgestellt zu werden versucht wurde. Aber eben, weil die Dinge nicht so einfach liegen und die Feststellung dessen, was „Kunst“ ist und wurde trotz und mit dem Gesinnungsfaktor, scheint es wieder notwendig, die Untersuchung da zu beginnen, wo die Begriffe und Erscheinungen historisch klar und eindeutig liegen: nicht Namen und Werke zu vermitteln, sondern Gattungen und ursprüngliche Wirklichkeiten von diesen Dingen. Vielfach unbewußt schafft der Künstler aus den bürgerlichen Zusammen-

hängen und unendlich befangen in Formen, Gesten, Vorbildern und Spekulationen feudaler oder bürgerlicher Kunstideale, ist selbst oft der bewußt nichtbürgerliche und revolutionäre Künstler. Gesinnung ist stets so zu werten, wie Inhalt überhaupt; aber was ist Inhalt? — Ueberall treten gründliche Fragen hervor, die es zu beantworten gilt — für den Arbeiter. Man wundert sich, daß der Arbeiter trotz Sehnsucht nach schönen Dingen und Werten, so wenig Verständnis und Unterscheidung in diesen hat. Man antwortet: erst mit der materiellen Kultur kann dies erwachsen. Gut — aber trotzdem redet und agitiert man doch zu ihm hin über diese Dinge, trotzdem schafft man Organisationen und Schriften und Ausstellungen für ihn. Wie aber soll er sich orientieren, wenn ihm nur die Negation bestimmter Dinge und Erscheinungen gelehrt wird; welche sinnliche oder begriffliche Gegenvorstellung gegenüber dieser Bürgerlichkeit gewinnt er? Das bürgerliche Möbel und Gerät, das der Arbeiter nachbenutzt, welche Gegenvorstellung hat es? Höchstens dort existiert das, wo man es nicht erreichen kann. Ein roher Holztisch kann schöner sein als der Salontisch mancher Bürger. — Das muß man im Verständnis zu erreichen suchen. Nicht anders als durch die historischen Werte und die Lehre vom Material. Eine Volkskunst gibt es nicht — denn wer will die Volksbühne und einiges andre so bezeichnen? — das Kino und das bürgerliche Theater sollte keine Lockung sein — welches andre aber gäbe es? Auch hier kann nur historischer Hinweis das Interesse erzwingen. Es gibt keine Volkspoesie mehr — und doch ist alle Poesie ursprünglich Volkspoesie — ist Volk und Poesie eins. Sollte dergleichen in der Folgerung den Arbeiter nicht mehr interessieren als die Feststellung, ob ein heutiger Versuch da und dort, auf dem Gebiet, was man nun einmal Kunst nennt — proletarischen oder bürgerlichen Geist verrät? — Von Kunst reden kann doch für uns nicht heißen, von Wilde oder Shakespeare in erster Linie handeln, sondern vom Geist des Volkes. Um hierin revolutionär bewußt zu machen, können wir auch hier nur historisch

bewußt machen. — Entscheidend sind nicht die Merkmale, die ein Werk in Ermanglung vieler andern hervorstechend besitzt, seien diese auch revolutionär orientiert. Es gibt negative revolutionäre Merkmale wie ein Heine sie zeigt uns zukunftsverwegene wie Beecher und dergl. Unterschiede mehr. Verwirrend muß es ohne alle festere Begriffsbestimmung wirken, wenn bei summarischer Ablehnung der einen Epoche der bürgerlichen Kunst und Kultur — doch eine andre stillschweigend ausgenommen wird — oder eine einzelne Erscheinung oder Kunstgattung, z. B. die Musik des 17. Jahrhunderts in Deutschland. Sage ich, daß hier wirtschaftliche und politische Ursachen wirksam sind, so muß ich untersuchen, warum sie bei einer gleichzeitigen Kunst weniger oder nicht wirksam erscheinen. Der historische Fortschritt, den wir im Wirtschaftlichen trotz seiner sozialen Wirkungen erkennen, läßt sich ebenso im Geistigen konstatieren oder finden, nur nicht in so gleichlaufender Bewegung, wie man gemeinhin annimmt — nicht beschlossen und in Erscheinung in einer einzigen Epoche und ebenso nicht erkennbar in allen Gattungen der Künste oder Wissenschaften zugleich. Darum eben lassen sich keine bloßen Analogien machen. Ich kann hier im Raum einer Broschüre keinen dieser Punkte annähernd erschöpfen, ich möchte nur darauf hinweisen und versuchen, die Spuren wirtschaftlicher Nervenstränge auf einigen geistigen Gebieten nachzuweisen. Vielleicht können sie erhellen, was historisch-materialistische Dialektik auf einem so verzwickten und verzweigten Gebiet erbringen könnten. Und das gerade hier vielleicht, auf einem Gebiet, wo der Arbeiter keine Wissenschaft haben kann aber auch weniger Verbildung ästhetischer Natur, wo der Anfang und das Beginnen für das Begreifen und zum Begreifen helfen, so unendlich schwer erscheint, die Marxsche Methode mit Hilfe ihrer zerlegenden und wieder verbindenden Dialektik, das beste Mittel und Werkzeug zur Erreichung eines Zieles, wie es der Kommunismus auch auf geistigen Gebieten erwarten läßt, sein

kann. War es nicht überflüssig, vom Charakter der — Ware etwa, historisch sowohl, wie nach ihrem geltenden Scheinwesen Bände zu schreiben, so wird es ebenso nicht überflüssig sein, vom Charakter der geistigen Dinge und Einzelwesen zu handeln und zu denken. Damit aber erscheint es notwendig, zunächst weniger von den einzelnen Erzeugnissen her zu werten, wie sie Zeit und herrschende Kunst jeden Tag hervorbrachte, sondern vom Charakter der Künste im einzelnen überhaupt, die Merkmale ihrer Gattung und ihrer Wesen klarstellen. Historisch — das heißt nicht nur in der Reihenfolge ihrer Entstehung, sondern nach der Abhängigkeit ihres Entstehens. Materialistisch — das heißt, nicht nur nach ihren technischen Zusammenhängen, sondern auch nach ihren physischen, aus dem Organismus des physischen Menschen selbst. Nach den Abhängigkeiten und Einwirkungen, die sie aus dem sinnlichen Vermögen des Menschen haben. Die Wechselwirkung, die sie aus der technischen Mechanik — die des Kapitalismus oder einer anderen — mit dieser physisch-psychischen Ausdrucksenergie im Menschen erfährt. Nach Seiten der äußeren Technik und Mechanik ist z. B. die Wandlung der Technik auf die geistige, sogenannt rein geistige Produktion sehr wesentlich und sie ist nur gradweise und relativ von ihr nicht in Mitleidenschaft gezogen worden. Diese Abhängigkeit bahnt sich durch die Schriftsetzerkunst an und gewinnt im Hochkapitalismus, Pressewesen, Unternehmertum, Maschine und Teilarbeit auch auf geistigem Gebiet ihre entscheidende Wirkung. Dies sei nur angeführt, zu erinnern, daß auch der anti-bürgerlich geistige Arbeiter, der Revolutionär und Kommunist — nicht von ihrer Einwirkung und ihrem stehenden formalen Zwang frei sein kann — deren Resultate und Tendenz er bekämpft, dem aber unendlich viel Erscheinungen aus der Uebergangszeit dieses Kampfes zu schulden sind; und weil aus diesem Bewußtsein resultieren wird, daß das Nachdenken der neuen Gesellschaft organisatorisch und technisch in Bezug auf die geistige Produktion, auf die Wiederherstellung des

Qualitativen und Sinnentsprechenden — trotz Beibehaltung der Maschinen und moderner Technik — auf Wege und Formen zu denken haben wird.

Vom Gattungsbegriff der Künste in erster Linie reden und denken, heißt ihren unterschiedlichen Charakter aus den natürlichen Einzelkräften oder Vermögen der Menschen historisch feststellen. Das ergab sich als nötig, weil die historische und materialistische Analyse nicht die Resultate aus der einen Kunst z. B. der Poesie auf die andere z. B. die Musik, ohne weiteres anwenden konnte. Aller Begriff und aller Sinn von Kunst ist historisch gesehen untrennbar mit Sinnvorstellungen vom Leben verbunden. Das ist der Grund, weshalb sie untrennbar auch mit der politischen und wirtschaftlichen Emanzipation, mit dem Leben der Arbeiter verbunden werden müssen. Daß wir verschiedene Künste unterscheiden, ergibt, daß das gesamte künstlerische Vermögen der Menschen sich teilt in Fähigkeiten, aus denen die einzelnen Kunstgattungen sich bilden und herleiten, um wiederum auch auf speziell bestimmte Kräfte und Triebe im Menschen zu wirken. Um die Unterscheidung in den Künsten darum festzuhalten, ist es notwendig, ihren Einfluß und Charakter begrifflich gegeneinander abzugrenzen, nicht nach abstrakten Vorstellungen, sondern nach empirisch-historischen. So sehen wir in der Poesie der Völker schon auf den frühesten Stufen eine, wie wir heute sagen, Kunst, die, indem sie alle Elemente der Einbildungskraft enthält, doch ebenso sehr die verstandesgemäßen Elemente zum Ausdruck bringt. Wir können daher für sie als leitenden Begriff durch ihre historischen Phasen durchaus die scharfe empirische Kantische Definition aczeptieren, daß sie ein Spiel der Einbildungskräfte mit den Mitteln des Verstandes — oder als Geschäft des Verstandes treibt. So sehen wir die Poesie als die früheste Ausdrucksform des Geistigen überhaupt; die nicht ausschließlich aus der einen oder andern spezifischen Fähigkeit des Menschen resultiert sondern — entsprechend ihren Mitteln in der Sprache, — gleicherweise

Verstandeskkräfte, Sinnlichkeit, Gefühl, bildliche Vorstellung — alle Energien, welche andre Künste vorherrschend oder in gewisser Einseitigkeit ausdrücken, in sich vereinigt. Wo sie spezielle Elemente ihres Inhalts zu einer speziellen Wirkung kommen lassen will, wo sie diese einzeln in stärkerem Grade differenziert, etwa im Gefühl oder nach Seiten der Logik, und der reinen Verstandeskkräfte (Wissenschaft), da schaffen sich mit den gleichen Mitteln, aber unter andern Zwecken neue Teilformen, die zunächst einheitlich in der Geschichte als Gattungen der Poesie erscheinen. So ist alle erste Wissenschaft und erste Erfahrung noch einbezogen in die allgemeine Poesie der Völker, ihrer Dichtung. Sie ist morphologisch in dem ursprünglich starken Grade, als erste Erfahrung von Gestalten und Sinnlichkeitseindrücken ausgeht, als erste Empfindungen, als erste Gedanken aus der plastischen Anschauung entstehen und wieder dahin führen. Entsprechend des Bewußtseins der Differenz in diesem gesamten geistigen und sinnlichen Komplex, schafft sich die Dichtung auf späteren Stufen in ihrem eignen Gebiet die entsprechenden Differenzformen. Aus der Geschichte und Erinnerung wird das Epos. Aus dem Epos Drama, Lied usw. • Was aber bis heute nicht hindert, daß die Poesie alle diese wieder einbeziehen kann zu einer besonderen Manifestation ihrer Art — wobei andererseits nicht ausgeschlossen ist, daß sie oder der dichtende allgemeine Geist dies auf ganz anderem Wege, gleichsam in einem neuen Körper schöpferisch werden läßt. Von hier aus ist der schon öfter ausgesprochene Gedanke (Dichter der Tat) daß die Dichtung nicht mehr in Dichtern und Menschen verkörpert erscheine, sondern in — der Bewußtheit und Wirtschaft einer Gesellschaft, nicht mehr absurd, sondern ein Entwicklungsfaktor aus historischer-materialistischer Anschauung gewonnen. — Da die Gefühlskräfte sich ebenso entwickeln, ausbreiten und bewußter werden, als die Verstandeskkräfte, die mit den Mitteln der Wirtschaft, der Notwendigkeit, den Werkzeugen sich entwickeln, ohne deshalb von den andern getrennt zu erscheinen — so spalten sich

aus der Dichtung immer selbständiger diejenigen Kräfte oder Elemente ab, die zu einer eignen vollkommeneren oder selbständigeren Ausdrucksform verlangen. Diese Ausscheidung und Verselbständigung — beispielsweise die der Musik, ist nicht willkürlicher Art, entsteht nicht allein durch ihren Inhalt, durch das Vorhandensein begriffloser Gefühle, sondern wir sehen sie als eine selbständige Kunst erst möglich, mit der Bildung und Entstehung entsprechender Mittel, der Instrumente und ihrer Ausbildung.*)

So hängt die scheinbar unmaterielle Kunstgattung, wie die Musik, aufs engste mit der Wirtschaft, dem Handwerk und der Technik zusammen. Freilich hat auch der „Wilde“ eine musikalische Ausdrucksform — entsprechend den Mitteln seiner Technik macht er Musik. (Auch die heutige Grammophon- und Maschinenmusik nennt man ja Musik.) Was die Musik des Wilden ausdrücken kann, ist das Gleiche, was die Musik unsrer Tage ausdrückt. Gefühle ohne Begriffe; aber sie kann es nur entsprechend den Mitteln, nicht den Empfindungen des Wilden; sie kann die Skala seiner Empfindungen nur ausdrücken in der Skala der vorhandenen Instrumente. — Durch das ganze Mittelalter hindurch behält die Musik ihren untergeordneten Charakter. Sie ist keine selbständige Erscheinung, sondern sie dient nach ihrem rythmischen Vermögen der Poesie; sie bestimmt deren Alliteration und Sprech- und Singeform; sie ist nicht mehr als ein Atmungsprinzip der Sprache, ein Taktmittel des Vortrags.

*) Die ganze historische Rückwärtsfolgerung kann ich hier nicht geben. Ohne Zweifel war Laut, Geste und eine Art von Gesang früher da als Sprache. Also in gewissem Sinne: Musik früher als Sprache. Aber wir haben keine Ueberlieferungen und Dokumente aus so frühen Perioden und können dies nur vorstellen, als Laute, Lärm, oder die rohe Musik der Wilden. Bei dem Begriff „Kunst“ können wir den Ausgangspunkt nur da fassen, wo sichtbar entwickelte Gebilde erster Kulturen uns überliefert sind, genau wie in der Wirtschaftsgeschichte. Als solche aber tritt die Sprache und redende und dichtende Kunst zuerst als selbständig in Erscheinung — ohne mit dem heutigen Kunstcharakter der Dinge deshalb wesensgleich zu sein.

Der gesamte musikalische, begrifflose Gefühlsinhalt bleibt in jenen Zeiten seinem selbständigen musikalischen Ausdruck vorbehalten und gewinnt Ausdruck nur in der Poesie und wenn man will — in der Architektur. Er wirkt in seinen Schwingungen auf andre Lebensäußerungen, am sichtbarsten immer wieder in der Dichtung und der von dieser getragenen Religion. Wenn man bis heute noch von dem musikalischen Element der Poesie spricht, das sich in der Gattung der Lyrik seinen eigenen Charakter gebildet, so ist das historisch gesehen, jene Vertretung eines musikalischen Inhalts. — Die Poesie in ihrer Zusammensetzung ist somit fähig, den verschiedenen Tendenzen und Ideologien der verschiedenen wirtschaftlichen Epochen, nach vorwiegend Verstandeskräften wirksam zu machen, als ebenso Empfindungs- und Gefühlskräften. Niemals aber kann sie ebenso für ihre poetische Wirksamkeit und Zweckmäßigkeit für alle diese Energien, das eine oder andere völlig entbehren. Die Poesie, die etwa den Charakter der Musik in allen ihren Werken völlig annehmen würde, wäre eine Unvollkommenheit, weil ihre Mittel, die Sprachen, zugleich Mittel des Verstandes sind, nach Gegenständen und für bestimmte Vorstellungen entstanden und giltig. Wie entstanden? — wissen wir nicht — aber wo die Empfindung des Begrifflosen in seiner ersten tierischen, wie spätesten abstraktesten Art zum Ausdruck drängt, da ist Laut und Ton ihre Sprache und die Sprache des Verstandes verstummt. Was in aller Menschenwesenheit jenseits der Begriffe liegt, ist Musik, ist sprachlos und greift zurück auf die Ursprache der Wesen. Auf die nahliegenden Beziehungen zwischen Musik und Mathematik — Zahl und Harmonie — Architektur und Musik kann hier nur erinnert werden. Auch würde es hier zu weit führen, auf die Frage einzugehen, welche Wirkung das Begreifen des musikalischen Wesens auf die Poesie hatte oder einmal noch haben kann. — Der innerste physische Zusammenhang, warum der Mensch und das Tier auf bloße Töne anders reagiert, als auf Formen und Farben, ist kein Untersuchungsgebiet für den historischen Materialismus, sondern,

wenn dies überhaupt erklärbar erscheinen kann, eine Frage der Naturwissenschaften in der Physiologie der Sinnesorgane.

Ueber die Urgeschichte der geistigen Manifestationen haben wir so wenig historische oder plastische Ueberlieferungen, als über die Urgeschichte der gesellschaftlichen Zusammenhänge überhaupt. Wir haben für die Vorstellung der Anfänge nur die ungefähren Analogien nach dem Dasein noch lebender Naturvölker, auf Stufen, wo sich Kunst und Poesie findet und haben die wenigen plastischen Funde aus undatierten Zeiten, die allerdings — wie die Funde von Werkzeugen des Diluvialmenschen zeigen — erweisen, daß selbst hier am rohen Zweckwerk schon Ornament und Schmuck bestanden hat, so daß also die handwerklichen Künste auch hier früher zu Formen künstlerischer Art werden, als die Sprache, wie ja auch Schrift erst durch Zeichen und Bilder entstehen konnte. Für den Inhalt der ersten Poesien aus frühesten Zeiten, für die Genesis der Märchen und Religionen ließen sich heute vor allem die ethnologischen und anthropologischen Forschungen heranziehen. Aber wie die Poesien für diese wichtig waren, so umgekehrt für das poetisch-revolutionierende Bewußtsein nicht jene Inhalte, sondern nur die Funktion der Künste gegenüber den Inhalten überhaupt. Wesentlicher erscheint, daß die heutige abstrakte Anschauung von Kunst zum Bewußtsein ihrer materiellen Grundlagen geführt wird, zu erkennen, was sie unter verschiedenen Voraussetzungen zu leisten imstande ist oder nicht, und wieweit diese Leistung unabhängig vom einzelnen Künstler entstehen kann. Die historischen Tatsachen ergeben, daß die Künste ursprünglich an Arbeit und Handwerk der Menschen gebunden entstehen — ferner: daß in den frühesten Ausdrucksmöglichkeiten der Menschen bereits Kunstmöglichkeiten im Keime enthalten sind, entsprechend den vorhandenen Mitteln der Darstellung geübt werden, aber durchaus nicht gleichsam in logischer Weiterentwicklung zu Höchstpunkten führten. — Wenn auch bestimmte Zeiten hierüber zu spekulativem Denken verführen konnten und verführt haben, so reißen andere Zeiten und

geschichtliche Tatsachen den Faden der Spekulation doch immer wieder ab. In verschiedenen Völkern und verschiedenen Epochen setzt das Funktionelle, das die Künste als geistige Kraft darstellen, auf bestimmten Gebieten aus, um auf anderen andre, oft sehr reiche Resultate hervorzubringen. Andererseits nützt das reiche und große Kunst-Erbe, etwa das der Griechen — den andern oder nachkommenden Völkern zu ihrer schöpferischen Befruchtung garnichts. Zwar hat die bürgerliche Wissenschaft über diese Dinge ehrlich versucht, den Geist dieser Dinge zu retten und versucht, ihn fühlen und empfinden zu lassen in ihrem Ideal und Vorbild der Antike. Aber es ist ihr, trotz dem einen Goethe — nicht gelungen. Es zeigt uns das, daß dieser Geist der alten Künste durchaus zusammenhängt, steht und fällt mit seinen zeitlichen materiellen Grundlagen, mit seiner Wirtschaft, das er sich bestimmt und abgrenzt, schöpferisch oder unfruchtbar bleibt, wo seine Grundlagen fehlen. Alle Versuche hierin mußten scheitern, wo eine Gesellschaft mit bewußter künstlicher Kunstübung, die einer andern in ihrer naiven Kunsttätigkeit nachahmen wollte. Wie eine gewisse nachgemachte Naivität in der Kunst unsrer Zeit keine Einfachheit ist, und nur eine neue Kunstpose, so ist das ehrliche Zurück zum Naturwollen auch nur ehrlich, wenn es revolutionär zu einem die Gesellschaft Ueberwindenwollen führt.

Der moderne Künstler schafft generell nach dem verstandesgemäßen Kollektivgehalt seiner Zeit. Die Grenze des Naiven ist damit gegeben. Technische und wissenschaftliche Wahrscheinlichkeiten beeinflussen den Dichter wie den Maler. Die Einbildungskraft des Künstlers dürfte sie alle überwinden, indem es sie alle benutzt. Das Entscheidende ist, daß die Einbildungskraft selbst ertötet ist. Eine Einbildungskraft, die an diesen Dingen nur vorbeigeht, um naiv zu erscheinen und an Stelle dessen nur einen alten Inhalt mit retardierten Mitteln uns zeigt, ist nicht revolutionär oder schöpferisch — aber dies Memento zeigt uns immerhin, wohin der erschöpfte Kunstwille der Zeit drängt. Gäbe es Ein-

bildungskraft auf dem Gebiet der eigentlichen Künste, sie müßten uns in diesen Zeiten das jüngste Gericht dieser Zeit bilden und die hartnäckigste Prometheuspopö der Jahrtausende dichten. Aber Einbildungskraft ist Politik und wirtschaftliche Religion geworden. — Ehe Sprache war, war jedes notwendige Mittel der Mitteilung da, nicht aber Erzählung, auch weniger Erinnerung, weil die Reproduktion fehlte. Aber vielleicht zur gleichen Zeit schon ein vollkommenes Handwerk, ein Krug, eine Bemalung, eine Matte oder dergleichen. Der Erhaltungstrieb der menschlichen Gesellschaften auf die Kunst angewandt, stellt sich dar als Trieb zur Erhaltung von Geschehen, Fühlen, Gefühltem, nützlich Empfundem. Aus Nachahmung, Spiel und Mitteilung entsteht Kunst, aber sie entsteht in keiner Bewußtheit zunächst als von der täglichen Alltagsvitalität losgelöst. Innerhalb der geistigen Kategorien, die sich aus diesem dichtenden und wirkenden Alltag lösen und bilden, im Denken, in der Poesie oder Religion, ist jeder verdichtete Gedanke, jede Vorstellung, Einbildung oder Idee — nicht die Angelegenheit eines Dichters oder Künstlers. Poesie ist nicht Angelegenheit von Dichtern, Künste nicht die von Künstlern. Der, welcher das Material des Kruges fähiger bearbeitete, der den zweckmäßigsten Krug schuf, ist der Künstler. Und der Fischer oder Hirt, der aus der Sprache die seinem Empfinden eigentümlichste Form schaffen konnte — der Dichter. Was entscheidend und unnachahmlich an diesem so scheinbar simplen Vorgang bleibt, ist nicht die Sonderlichkeit der Empfindung, und nicht die Seltsamkeit der Form, sondern die Einheit einer Erscheinung, die ihren Stoff nicht sucht, sondern zu meistern hat; die in ihrer Fähigkeit und Arbeit an diesem Stoff diesen selbst als ursprünglich gestaltet und allein abhängig ist von der starken Nähe und Unmittelbarkeit ihrer Einbildung oder Empfindung sowohl ohne Rücksicht auf Vorbilder, als ohne fremde Bedingung aus dem beherrschten, von sich selbst entdecktem oder zubereitetem Material. Es ist schwer, diese Einheit des

alten Kunstwerkes, wenn man es so nennen will, in Worten verständlich machen. Und jedes Vorbild, etwa ein altgälisches Hirtenlied, eine Uhr aus dem 14. Jahrhundert, ein indianisches Gedicht — würden dies anschaulicher machen. Vorstellungen von Künsten und damit Künstlern, entstehen auf späten Stufen, durch schon bestimmte wirtschaftliche Gliederungen im Arbeitsprozeß (ohne daß jene Einheit damit schon zerstört wurde) später durch eine immer weitergreifende Zersetzung hieraus, durch Arbeitsteilung, Materialenteignung und Klassenbildung. Dieser Prozeß, der es bewirkt, daß die Künste und Fähigkeiten nicht nur berufsmäßig spezialisiert werden, sondern auch, daß sie durch die herrschenden politischen Mächte zeitweilig verwaltet werden, ließe sich im einzelnen durch das frühe Mittelalter bis heute nachweisen. Ich setze die Kenntnis der wirtschaftlichen Zustände dabei voraus. Er zeigt, daß gleichviel, ob Kunst, Können in einer Materie — in naturwüchsigen Gesellschaften oder hochzivilisierten geübt wird, sie nicht entsprechende Resultate gleichzeitiger geistiger Ideale erbringt, sondern gebunden ist an die Form, Art, Vorhandensein überhaupt — und wirtschaftliche Bewertung ihrer Mittel. Das ist der Punkt, an dem jede bürgerliche Betrachtung dieser Dinge bisher stillschweigend vorbeiging. Wenn man von roher oder kindlicher Kunst mancher Völker redete, so hatte man dabei die Vorstellung einer rohen und primitiven Geistigkeit, Sinnes- und Denkart dieser Völker vor Augen. Eine merkwürdige Schlußfolgerung ergäbe sich demnach für die moderne Gesellschaft, die diese „Kulturwertung“ vertrat, die zwar die raffiniertesten Kombinationen von Kunstkräften hat, samt allen Theorien und Aesthetiken dazu, eine vollkommene Malerei und Musik hinter sich hat, aber doch kaum ein Gerät, einen Gebrauchsgegenstand fertig bringt, der sich den Produkten des „Wilden“, die wir hinter den Glasfenstern der Museen bewundern können, zu gleichem Wert messen könnte. Mit diesem „Rätsel“ beschäftigen sich heute noch immer denkende und wollende Künstler, ohne daß sie dabei auf die materiellen

Ursachen, wie sie ganz speziell in der kapitalistischen Produktion liegen, zu denken kämen. Wäre diese Erkenntnis so durchgehend bewußt, wie sie eindringlich und klar demonstriert ist, so müßten gerade die Künstler, die behaupten, stets nur als Künstler zu denken, gerade von hier zu Revolutionären werden. Der Wilde, der seiner Brunst oder sonstigen Gefühlen Ausdruck geben will, kann es nicht mit den Mitteln des europäischen Orchesters und mit den Gesten und Formen, die dieses Orchester ausgebildet; er kann es nur mit seinen Formen und Instrumenten. Auf der andern Seite jedoch kann seine Sprache und sein Denken damit soweit entwickelt sein, daß er auf diesem Gebiet staunenswert Feines erbringt. So sehen wir die religiös-philosophischen Vorstellungen der neuseeländischen Stämme und andere Nicht-Kulturvölker unendlich geistiger und formal begrifflich vollendeter als etwa die der Juden.*) Aber diese Abhängigkeit vom zeitlichen Mittel einer Sache braucht nicht nur bei den Künsten nachgewiesen

*) Man hat früher, ehe reichhaltige anthropologische Untersuchungen vorlagen, mit Verachtung auf die Kultur des Wilden herabgesehen. Ebenso verkehrt ist es, wenn man unsere frühere Kultur in ihrer eigentümlichen Leistung in eine Gegenüberstellung zur heutigen als primitive und geringere bezeichnen wollte. Wir sehen in der ganzen Geschichte keine einheitliche Kulturentwicklung, die alle Gebiete gleichmäßig etwa steigerte, sondern sehen stets nur Teilsteigerungen bei gleichzeitigem Retardieren anderer Teile. Der Wilde, der zu einem Ziel und Zweck sich erst die Mittel und Instrumente erfinden und gestalten muß, leistet eine produktive Arbeit, die kaum einer der heutigen Menschen nachzuahmen, noch in dieser ursprünglichen Kräfteanspannung zu leisten imstande wäre. Die völlig anders gerichtete Kultur des Modernen, die in unendlichen Verwandlungen auf jener ersten historischen Leistung beruht, hat nur auf Gebieten Kulturarbeit geleistet, wo die Summe der fertig vorhandenen Dinge noch Raum und Möglichkeit zur Produktivität ließ. Bei Verlust vieler anderen durch den absorbierenden Kapitalismus. Die Höchstleistung der Heutigen muß entsprechend der durchschnittlichen Quantitätsleistung eine überragende sein. Die Gehirnfunktion eines Wilden ist ein wesentlicherer Kulturfaktor, als die Leistungen des Durchschnittsmenschen der heutigen Gesellschaft. Die heutige Kulturauffassung beruht auf einer Verwechslung von historischen eigenpersönlichen Fähigkeiten im Gegensatz zu kollektiv und mechanisch gewordenen Kulturelementen.

werden, sondern bei allen geistigen Erscheinungen, z. B. bei den Wissenschaften. Marx hat schon diejenigen erwähnt, die mit der Wirtschaft und ihrer Technik unmittelbar zusammenhängen, wie die Naturwissenschaft vom Mikroskop und andere; die Philosophie wiederum von den Resultaten der Naturwissenschaften . . . aber es bleibt noch der Hinweis auf diejenigen Wissenschaften deren Wesen eine relative Unabhängigkeit von den wirtschaftlichen materiellen Grundlagen logisch erkennen läßt, denn auch hier erweist sich die materialistische Methode. Zu einer Zeit, in der man über Seele, Geist und Leib usw. noch die seltsamsten Spekulationen philosophisch aushecken konnte, ehe die Naturwissenschaften ihr Korrektiv dazu stellen konnten, waren — in den Jahrhunderten vor Christi — vor mehr als zweitausend Jahren, die Logik, Philologie und Mathematik in ihren wissenschaftlichen Grundlagen zu einem über Jahrhunderte geltenden Abschlusse ausgebildet, wie die geometrische Methode Euklids, die, ich glaube, noch heute die Grundlagen des mathematischen Unterrichts bildet. Für die materialistische Betrachtung dürfte es kein Zufall sein, daß es sich hier um Wahrnehmungen und Arbeiten handelt, die mehr als andere im reinen Denken wurzeln, in relativer Unabhängigkeit von technisch-wirtschaftlichen, wie politisch-religiösen Hemmungen ihre Erkenntnisse suchen konnten. Auch die Philologie hat trotz ihrer bürgerlich-akademischen Retardierung noch in einzelnen Vertretern im 17. und 18. Jahrhundert Wichtiges geleistet und wesentliches Material zur Grenze gebracht, wo historisch-wirtschaftliche Gesichtspunkte ihre Untersuchungen ergänzen müssen. Die Betonung der Abhängigkeit oder Unabhängigkeit nach verschiedenen Graden, die sich hieraus in einzelnen geistigen Kategorien erhellt, erschien für die Untersuchung deshalb wichtig, weil erstens einheitliche Entwicklungen für alle Kunstgattungen sich nicht ergeben konnten, andererseits — weil von da aus gewisse Erwartungen für das, was wir an neuer, an ursprünglicher, an proletarischer Kunst, wie man heute sagt, hegen — nur von da aus gewissere Folgerungen und

Perspektiven gewinnen können. Die frühesten poetischen Ueberlieferungen die wir besitzen, sind das Lied und die Sage, formal bestimmter: das Epos und das Märchen. Diese wichtigen Formerscheinungen volklichen Schaffensvermögens, sind keine zufälligen, sondern schon bewußte — das heißt — im heutigen Sinne — Kunstformen. (Noch heute ist die Mitteilungsform des einfachen Menschen für legendäre wie auch begriffliche Dinge, die erzählende, die epische. Man beobachte das in Arbeiterversammlungen.) Das Epos trifft formale Entscheidungen für das, was es aufnimmt aus dem volklichen Gesamtstoff der Einbildungskräfte. Es unternimmt das, was auf dem Gebiet der Philosophien ein System darstellt. Auf frühen Stufen sind die Resultate der Einbildungskraft und der erinnernden Anschauung des Geschehenen — Wirklichkeiten; und diese Wirklichkeiten, etwa auch das Märchen und das Wunder, nimmt das Epos historisch. So sind die Epen zugleich die ersten Geschichtswerke. Die Ideologien über alles das, nehmen das Märchen aus diesem Zusammenhang sehr gern als einen Beweis gegen materialistisches Denken in Anspruch, indem sie folgern, daß das Wunder und Märchen, also das Übersinnliche irgendwo seine Präexistenz in Menschen, als von einem höchsten Wesen stammend führen müsse. Aber nur eine oberflächliche Anschauung vom Wesen des historischen Materialismus, kann hierbei stutzig werden und verlangen, daß man ihm unmittelbare ökonomische Wirklichkeiten dahinter entschleierte. Wenn das Mysterium als vageste und gerüstloseste Empfindung der Erscheinungen bis heute und vielleicht immer unter gewissen Formen und neben und über der Grenze der Verstandeserkenntnisse seine musikalische und poetische Manifestation sucht, wieviel mehr und selbstverständlich in einer Zeit, wo diese Verstandesgrenzen und Begriffe überhaupt noch nicht bestehen, wo Natur und Anschauung nichts als die Dinge selbst in ihrer wechselnden Wunderbarkeit zeigen. Eben Rätsel und Wunder sind; — wo keine wirtschaftliche Notwendigkeit besteht, die Wissenschaft von einer Sache, anders

als auf dem Gebiet der Arbeit, der Geräte und so weiter . . . zu entwickeln. Die frühesten Formen der Mysterien — das zeigt die Gnosis so deutlich wie das simpelste Märchen, haben den handgreiflichsten und materiellsten plastischen Ausdruck, erst später werden sie abstrahiert. Die ersten Mysterien sind die naiven Erkenntnisse unterhalb einer objektiven Bewußtheit oder Wissenschaft der Dinge überhaupt; die letzten sind die überhalb der Grenze bestimmter Wissenschaften — wie die Mystik des 13. und 14. Jahrhunderts und die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts — die ferneren lassen sich nur denken, als über der bewußten Grenze aller bisherigen Erkenntnisse überhaupt. Daneben aber zeigten sich in einer Unsumme von Alltagsmärchen aus schon historischen, wenn auch undatierten Zeiten, eine sehr deutliche ökonomische Sehnsucht in der Hartnäckigkeit der Fabel des Armen, der zu Glanz und Reichtum drängt und sich dieses nur im Wunder dichtet. Da sich Forderungen und Süchte damals nicht anders ausdrückten, als in der Poesie, so lassen sich hier gewisse Schlüsse machen. Die dichtende Erfindung aber, der Geist der Völker, die sie dichteten, sind unerklärlicher geworden für Generationen die über jene dichtenden Phantasiekräfte nicht mehr verfügen, weil sie notwendig immer mehr mit dem Verstand dichten. Selbst der kindliche Mensch ist heute nicht mehr der rein phantastische Mensch, sondern ist es höchstens noch relativ. Aber der kindliche Mensch früherer Zeiten spielt in seinen Gedanken und Verwandlungen: er verwendet, wie das Kind, die Dinge seiner Einbildungskraft unmittelbarer, naiv d. h. von intellektuellen Kontrollen und Kausalzusammenhängen unberührt. Dabei ist es gleichgiltig (da wir die genaue zeitliche Herkunft der Märchen nicht kennen) ob dieses Spiel schon mit Überlegung und Humor verwendet wurde oder nicht (der Ton mancher Märchen, besonders des späteren didaktischen ganz gewiß, läßt das zu) denn ihre Entstehung aus diesem Grunde berührt das nicht und die Natur erscheint so beseelt und voll Zweck, wie die Hände der Menschen.

Ich kann hier über den Begriff Phantasie nicht lange verweilen. Man spricht von Volksphantasie. Historisch hat es nie eine andre gegeben. Sie ist der früheste organisierende Geist des Volkes. Sie ist seine eigentliche und erste Kombinationskraft die die Vorstellungen so ordnet, wie es später die intellektualen Wissenschaften tun. Diese bauen das Feld der Phantasie zunächst ab, denn sie dringen auch ohne Schrifttum und bewußte Mitteilung allmählich in die Intelligenz der Völker. Sie entstehen ohne System aus den materiellen Bewußtheiten ihrer vitalen Arbeits- und Lebensinteressen. Ehe diese bewußt in Erscheinung treten, unter der Herrschaft der Phantasie, schafft und experimentiert das Volk seine Probleme in der Poesie. Selbst unter den Sklaven der Antike entstand so eine spezifische Sklavenpoesie in den lehrenden Fabeln des Äsop, die vorbildlich wurden für die spätere Fabeltendenz und Form der frühen bürgerlich-politischen Fabel. Aber Phantasie ist daneben auch nicht der nebulose offenbarende Faktor im übersinnlichen Sinne, als den man ihn gern hinstellt, um den Heiligenschein der Kunst zu verdicken. Die Phantasie verwendet und kombiniert, sie erfindet nicht — denn eben diese Kombination und Organisation ist ihre Erfindung. Was sie nicht vorstellen kann oder nicht kennt, kann sie nicht gestalten. Ob sie ihre Sinnlichkeit durch Ohr oder Auge gewinnt, ist gleich, aber sie muß sie überhaupt gewinnen, sonst bleibt sie Reproduktion. Weder die Chimären, noch die Engel, noch die Götter, noch die dimensional-multiplizierten Größen, Riesen usw. haben in ihren Bestandteilen irgendetwas, was nicht den sinnlichen Erscheinungen die den Menschen umgeben, im einzelnen entnommen ist. Dazu sei nur erinnert, daß bei jeder ihrer Erscheinungen, die Morphologie eine ungeheure Rolle spielt. Im Märchen sehen wir zuerst die dichterische geistige Freiheit, die wir später bei allen Künsten als Überlegenheit werten, angewandt. Wenn das Gehirn Bilder in Ideen, Ideen in Bilder verwandeln kann, so zeigt es auch hier den Verwandlungsprozeß gemäß einem bestimmten

Bewußtseins- oder Ueberzeugungsinhaltes; werden diese auch hier zu einem Spiel des Verstandes. Einige Naturvölker glauben nicht an den Tod, weil er die Gestalt zunächst nicht verändert, aber sie glauben unter der fremden Kleidung oder dem fremden Aussehen, den Zauberer oder Gott. Kindern erscheint es plausibel, daß sie gefressen werden können, weil etwas gefressen werden kann; daß ein Ding im nächsten Augenblick seine Gestalt verändern; daß Tiere sprechen können, ein Baum beißen usw. — Andre Schlüsse gelten selbstverständlich für das Kunstmärchen, wie für alle Kunstdichtung überhaupt. Nur daß der Faktor der Phantasie sich auch hier in der dichtenden Kombination erweist. Wenn moderne Dichter sie als das Wunderbare erwarten, so haben sie keine Phantasie, denn sie ist unter andern Gestalten zu allen Kombinationen fähig und gleichviel, ob im politischen oder technischen Material. So sind Verne und Adam de L'Isle wirklich moderne Phantasten, Kombinatoren und Dichter, nicht aber die, die nur multiplizieren oder reproduzieren. Aber auch die vollkommene Kombination der Erscheinungen selbst, beispielsweise der Erfindungen, die Abschlüsse und nicht das Suchen schwächen die Kombinationskräfte; so ist es möglich, daß sie sich in der Folge auf andern Wegen manifestieren werden.*)

Der Ahnengötter- und Totemkult, dessen Phasen jedes Volk aufweist, erklärt uns heute nicht nur die Identitäten, sondern auch die historischen Unstimmigkeiten, die sich über lange Zeitläufte, durch Tendenzen der verschiedensten Art innerhalb der alten Legenden gebildet haben. Schon das frühe Mittelalter erhielt sie nach der Völkerwanderung nicht unversehrt und modifizierte sie weiter, entsprechend bestimmten religiösen, d. h. damals immer politischen Tendenzen.

*) In den ältesten Märchen mag außerdem noch eine Verschleierung zwischen Wort und Sache eine Rolle spielen, und Begriffe verwirren, da ursprünglich kaum für jede Sache ein Wort vorhanden, sondern eins für mehrere diente. Diese Tatsache ahnten die Griechen bereits und sie ist durch anthropologische Forschungen erwiesen.

Diese ideologischen Umbildungen gehen weiter und werden schon von mittelalterlichen Satyrikern sehr lustig als „affen-
theuerliche Geschichtsklitterungen“ benannt. Sie verhindern das spezielle Eindringen in die spezifischen wirtschaftlichen Elemente. Was aber an ihnen, am Epos, — für alle spätere Kunstdichtung als Form ursprünglicher Poesie vorbildlich bleibt, ist nicht der zeitliche Gehalt, sondern die Fähigkeit und Gestaltung eines universellen Inhaltes überhaupt. Das Epos ist nicht nur die erzählende Form, die ihre Geschlossenheit durch Sinn und Charakter einer bestimmten historischen Vorstellung erhält, sondern sie ist zugleich naiv ungebunden, in Abstraktionen und Spekulationen durch bestimmte Tatsachen nur geleitet, nicht gehemmt — genau das, was der ursprüngliche von „Kunst“ im bewußten Sinne nicht kennende Volkssinn noch heute in letzten Rudimenten versteht, in primitiver Form liebt und übt. Es enthält oder kann enthalten — alle jene differenten Elemente, aus denen später unter bestimmten Wirtschaft- und Klassenscheidungen — unter denen man in den geistigen Dingen stets — Scheidungen im Sinnlichen und Lebensinhaltlichen denken muß — einzelne Spezialgattungen der Künste entstanden. So die Lyrik mit dem vorherrschenden (musikalischen) Empfindungscharakter — das Drama, (die Dialektik zwischen Willen und Notwendigkeit, Schicksal im alten Sinne) u. s. w. Das Drama der alten Welt ist im Epos gestaltet (Nibelungen und die Griechen) und kehrt wiederholt dahin zurück; es gewinnt im Schauspiel immer wieder die vorherrschend epische Form, ehe es seine eigentümliche, selbständige entwickeln kann. Im deutschen Mittelalter ringt es vergebens, einen universellen Gehalt darin zu verkörpern, weil mit seinem Entstehen, die Dichtung schon merklich aus dem Volksleben verschwindet. Was erbracht wird, ist nicht eine Universalität, sondern ein gelehrtes oder naives Sammelsurium aus allen Literaturerscheinungen; sowie ein Jahrmarkt ein Universum der kleinen Bedürfnisse darstellen kann, nicht aber, die Organisation irgend einer geistigen Einheit. — Das frühe moderne

Bürgertum hat das Verdienst — durch Herder, Lessing, Hamann und zuletzt durch die Romantiker — die Gestalten und Fragmente der alten Poesie der Völker wieder ans Licht gezogen und gewürdigt zu haben. Die Abkehr und der Ueberdruß an dem seit dem 17. Jahrhundert gepredigten erstarrten und dogmatischen Schulideal der Antike, hat nach Klopstock eine Reihe von Dichtern gedrängt, auf dem Boden oder nach dem Vorbild der alten Dichtformen weiterzubauen. Trotzdem hat die Geschichte der Literatur seitdem bewiesen, daß es nicht gelang. Das erscheint sonderbar nach der Anstrengung der besten Geister jener Zeit und nach ihrer — im gewissen Sinne, auch „historischen“ Würdigung der Dinge. Wie aber Hegel nach aller Historei wieder auf vorgefaßten idiellen oder göttlichen Zweck verfiel, so Herder und Hamann in der Poesie. Gerade hier entschied jener Fatalismus, den man später Marx und dem historischen Materialismus mißverstehend vindizierte. Denn der Wille drängte damals zum Epos und zu den volklichen Poesieformen — die Geschichte selbst aber erbrachte das Drama als selbständige spezifisch bürgerliche — und zugleich fatalistische Gattung. Es gelang weder die große und einfache Art des nordischen oder griechischen Epos nachzuahmen, mehr als bloß nachzuahmen, noch fand die denkende und dichtende Kraft der Dichter jener Epochen den epischen oder universellen Gehalt, das historische Vorbild einer Vergangenheit oder eines Volkes. Es gab damals Versuche im ernsten wie komischen Epos eine große Zahl, aber es ist nichts bezeichnender für gerade diese Versuche, daß sie selbst für manches Literaturgewissen — vergessen sind. Welchen universellen oder nationalen Stoff gab es damals in Deutschland, das der Revolution in Frankreich zuschaute und im eigenen Hause noch den Despotismus regieren ließ. Der universelle Stoff mußte da gesucht werden, wo ihn das ausgehende Mittelalter noch einmal suchte, in der religiösen Legende und ihrer protestantischen Ideologie, die aber, mochte sie auch die Köpfe philosophisch noch lange interessieren, im Volksleben selbst schon ihrer Zersetzung

anheimgefallen war. So griff Klopstock hier die dichterische Nahrung auf, die ihm in der großen Revolution über den ersten Appetit hin ungenießbar wurde und dichtete seinen Messias nach der Weise des hundert Jahre vor ihm dichten republikanischen Milton. Wo aber Milton episch blieb, die Wirklichkeit als Bürger und Republikaner nicht ignorierte, sondern historische Schuld und Schicksale der Völker und Tyrannen nicht vergewaltigte zugunsten einer idealen veröhnenden Erlösung im abstrakt religiösen Gebiet (wenigstens im ersten Teil des „Paradis Lost“ nicht) — da enthüllte der deutsche Ependichter nichts von dergleichen profanen Konflikten und schuf aus eigener Natur und Zeit nicht ein Epos sondern eine umfangreiche musikalisch-lyrische religiöse Ode. Herder, dem nach seiner rührigen Arbeit, die volkklichen Gestalten und Weisen der alten Poesie als Vorbild für das innerste humanitäre menschlichste Wesen der Künste vor Augen zu führen, die nachfolgenden Früchte auf diesem Gebiet enttäuschen mußten, vermißte an Klopstocks Messiaade, daß sie nicht weltlichere, menschlichere, alltäglich tiefere Elemente gleichsam enthielte. Das war der Instinkt für das, was der ganzen Dichtung der Zeit nach ihrem Inhalt fehlte, aber auch fehlen mußte und durch Kunst und Willen niemals ersetzt werden konnte. Aus der Vergangenheit der Deutschen als Nation konnte seit Ausgang des Mittelalters und nach dem dreißigjährigen Kriege keine einheitliche poetisch-historische Plastik entstehen. Wollte man versuchen, an Stelle dessen, die lokale historische Begebenheit zu verdichten, so führte das zurück auf die Ballade, auf eine vor-epische Teilform, wie sie später Uhland und andere pflegten und in Hebbel noch ihren episch-dramatischen Gestalter fand. Die ständische Zerklüftung, die fortschreitende Klassenbildung, der wachsende Individualismus auf der einen Seite und Massenbildung auf der andern, zunächst die von allen künstlerischen Urelementen, von persönlichen Arbeits- und Empfindungselementen immer entschiedener fortgedrängten Volksmassen — der Pöbel — wie Gelehrtenstolz sie nannte,

konnte nun und nimmer jene sich einander durchdringende Einheit, die keine politische noch religiöse Ideologie gebar, in der Seele des Dichters entstehen lassen. Dies aber hätte das Epos verlangt. Es steht am Ende eines Inhaltes nach Form und Stoff, nicht am Anfang. Zwar beherrschten die damaligen Zustände noch nicht die Massen in ihrer heutigen Summe, sondern bildeten und beherrschten den Kleinbürger. So entsteht von hier das Epos mit kleinbürgerlichem Inhalt und unter allen vergessnen Produkten — am konsequentesten und großzügigsten — in Hermann und Dorothea. Mit richtigem Instinkt hat denn auch das derzeitige Bürgertum dieses Werk wieder hervorzitiert, als es galt, in der Kriegszeit aus der Not eine Tugend zu machen und die Gefahr zu umgehen, revolutionäre Dichtung oder Kritik um die brutale Kriegsdichtung zu vermeiden. Das geistige „Durchhalten“ des heutigen gebildeten Bürgers ist ein sich versorgen mit Goethe. — Die neubürgerliche Dichtung versucht lange und mit dem ganzen idealistischen Ernst, den ihr unwirtschaftliches und unpolitisches Bewußtsein ihr nach der andern Seite läßt, ihre Stellung über den Erscheinungen, die sie historisch nie besaß, die eben eine bürgerliche Ideologie ihr zudachte — zu halten und zu beweisen. Aber der Gang der entscheidenden Entwicklung erzwingt trotzallem, daß Dichtung auf dem kapitalistischen Wirtschaftsboden, unter seinem werdenden Teilsystem nur entstehen kann, als Dichtungen für die einzelnen individuellen Vorstellungen und Wirklichkeiten der Teile und Klassen. Daß auch ihre Formen allmählich sich entsprechend einem solchen Inhalt wandeln. Die Summe der bürgerlichen geistigen Schöpfungen enthält die Differenz ihrer individuellen Bildungsfaktoren, vom Schundroman bis zur lyrischen Salonhyperbel. Ehe alles dies seine klare Erscheinung gewinnt, sehen wir die gelehrten, philosophischen und kleinbürgerlichen Empfindungen auf allen Dicht- und Kunstgebieten Formen gewinnen. Die großen poetischen Willen erhalten nicht poetische Gestaltung, sondern philosophische oder religiöse. Wie schwierig erscheint der

Versuch, auf den Lessing fast allein Proben gab, die Menschen der Zeit und der Nation, nicht nach ihrem vergangenen Bewußtsein, sondern nach ihrem neuen bürgerlichen darzustellen. Schnell ist immer wieder dieser Weg verlassen auch bei Schiller und Goethe. Die Dichtung des 18. Jahrhunderts ist Reformation, nicht Revolution. Sie ist nicht Ueberwindung antiker und mittelalterlicher Primate, sondern Versöhnung! Versuch, nicht nur die Formen des antiken heidnischen und christlichen zu verbinden, sondern auch das Antike und christliche Ideal zu verschmelzen (Schiller). Für das Verständnis der sonderbaren Entwicklung der deutschen Künste seit der Reformation oder genauer nach dem 30jährigen Kriege, nach der beruflichen Gliederung der geistigen Arbeiter, seit Opitz, bleibt entscheidend, daß diese Entwicklung eine intellektuale war und immer mehr wurde. Das wurde die der andern Länder mit dem Siege des Kapitalismus und dem Absterben aller volklichen Phantasieelemente auch; aber Deutschland wurde keine Nation, es fehlte ihm die Organisation nationaler Zentralen, wie sie andere Länder hatten, der Ersatz konnte sich nur langsam aus lokalen Schulen und bürgerlichen geistigen Zirkeln und Genossenschaften entwickeln und verlor erst spät damit seinen provinziellen und engen Charakter, der ja auch für die ersten literarischen Kämpfe im 17. und 18. Jahrhundert eine große Rolle spielt. Es entwickelte kein historisches Bewußtsein, sondern ein spekulativ philosophisches und wenn dieses auch in dem einen Marx (woran wohl die französischen und englischen Materialisten ebenso viel Teil haben als die deutsche Philosophie) sich zu jenem entscheidenden historischen Bewußtsein entwickelte, so doch lange und auf Seite des Bürgertums als stagnierendes und allmähliches reaktionäres Element, zu einem religiösen. Deutschtum und Christentum wurde eine Identität. Damit blieben die geistigen Bedingungen des Kapitalismus so unbewußt wie seine wirtschaftlichen und politischen. In den Zeiten stärkster, kritischer Produktion (Satyre und Epigramm des 16. Jahrhunderts)

war diese negativ, nicht revolutionär in der Tat. So erschufen sich auch nicht die entsprechenden Werkzeuge der künstlerischen Kräfte, die hervordrängten, keine Bühne und kein Schauspiel. Mit alledem wurde die deutsche Dichtung in den Weg der Abstraktion gedrängt (der zugleich der zur Musik wurde), die die deutschen Künste speziell die Dichtung — heute noch — im Gegensatz z. B. zu England und Rußland charakterisiert. Man nennt das den deutschen Nationalcharakter und insofern richtig, als auch die Geschichte der Völker ihr Charakter ist. Darum folgerte Marx aus dem endlichen politischen Bewußtsein der Deutschen, ihr totales und radikales menschliches Bewußtsein. Die Dichtung des Kapitalismus hat niemals anders ihre historische und monumentale — ihre dramatische Gestalt erhalten als in der Wissenschaft. Goethe ist der frühbürgerliche geistige Repräsentant der bürgerlichen geistigen Funktionen bis dahin. Schiller weniger der politische Freiheitsdichter, sondern endgültig noch einmal der religiöse. Als solcher wurde der arme Gott der Schulen, ein philosophischer Luther. Bei Goethe ist es so gesehen, mehr Flucht des Ideals in die Wirklichkeit — Menschentum. Bei Schiller flieht dieses Ideal nach einigen Versuchen sich auf der unwirtlichen kabalen Erde niederzulassen, wieder in die abstrakte Vorstellung der Idee, die nichts anderes ist als Religion, insofern Philosophie um diese Zeit schon zu einem Teil Naturwissenschaft und Tat bedeutet. (Kant und die französische Revolution.) Schiller ist der deutschere, der unmateriellere Charakter trotz seiner historischen Interessen. Goethe, wenn auch er nicht das Verständnis für die unmittelbare Wirklichkeit und die Stufen der historischen Entwicklung hatte, gewinnt diese dennoch ahnungsweise und spekulativ hinsichtlich ihrer Tendenz, die in der Wirklichkeit zu Tatfaktoren drängt. (s. II. Teil des Faust). Im großen ganzen sehen wir nach den wenigen Repräsentanten der frühbürgerlichen Dichtung, die Poesie des 18. Jahrhunderts bereits zur Stagnation verurteilt, und jene aus den wirtschaftlichen Bildungen sich ergebende geistige

Notwendigkeit — die Leere an universellen Empfindungen und der Mangel eines poetischen Inhalts, erbringt allerhand Dogmatisches über das Wesen der Poesie (wie Anfang des 17. Jahrh.) die es nach Seiten eines formalen ästhetischen Prinzips zu begründen sucht. Wohl hat jede Zeit ihren Inhalt, es fragt sich nur, ob er bewußt ist; ob er religiöse, oder wie heute — politische Symptome erweist, in irgend einem Teil poetisch menschlich gerechtfertigt werden kann. Der Inhalt des Kapitalismus konnte das nicht und konnte sich stets nur in ideologischer Maskierung darstellen. Das Suchen und die Ratlosigkeit seiner Dichter schon am Anfang des 18. Jahrhunderts (siehe auch die des jungen Goethe) ist darum nur zu begründet. So entstand jene ästhetische Befangenheit, wie sie in Deutschland in dem Un—namen „schöne Wissenschaft“ erfunden wurde. Worin das Dogma von dem sich nicht fassenlassenwollenden Begriff des Schönen, der Lehre dessen, was Poesie ist, darf oder sein soll — erst durch die Produktion des Hochkapitalismus auch auf geistigem Gebiete über den Haufen gerannt wurde. Denn die Massenproduktion des Kapitalismus drängt ganz logisch zur Anarchie und Auflösung der Begriffe und gewinnt nicht Stillstand durch ästhetische Prellsteine — sie gewinnt ihr normales Wachstum nur zurück mit den ihr eigentümlichen Wurzeln*). Auch die einmal revolutionäre Strömung, wie die der Romantiker, konnten sich der Ursachen der historischen Erscheinungen nicht bewußt werden, sah in der Geschichte immer nur die individuellen Körper, nicht den sozialen Boden der Erscheinungen und schauernd vor den damit auch unbegriffenen Formen der Gegenwart, wandte sie sich auf ihrem Weg zurück zu den unbegriffenen der Vergangenheiten. Selbst Geister wie Heine und Lenz oder eine so herrliche Empedekles-

*) Etwa 1779 erfand man unter Förstern eine neue Methode, Eichenwälder in 10 Jahren wachsen zu lassen, wie sie sonst nur in 50—100 wurden. Indem man den jungen Eichen unter dem Boden die Herzwurzel entnahm, schoß über der Erde alles in Stamm und Aeste. Ob man sie braucht, weiß ich nicht, aber sie ist ein kapitalistisches Symbol.

erscheinung wie Hölderlin, sehen wir der Zeit unterliegen in dem unsicher Tasten oder Verzweifeln. So wurde die Weiterentwicklung des Epos unter dem Bürgertum, nicht das Epos mit einer der individuellen Legenden des Bürgertums, sondern diese wandelten es in die immer selbständigere Form des Romans, der seit dem 16. Jahrhundert immer selbständiger hervortrat, ohne daß man bei allem Spekulieren und Sinnieren über die antiken Formen, die Anzeichen des Romans seinem eigentümlichen Wesen nach beachtet hätte. Daneben ergibt der Versuch, Volkskunst nachzuahmen bei einer Reihe von Dichtern, nur schlimme, heute vergessene Produkte, in denen der alte deutsche Knittelvers oder grobe Späße und Witze, volklichen Geist ersetzen sollte. Selbst bei einer so urwüchsigen, dem volklichen Empfindungsboden verwandten Natur wie Bürger, findet sich nur wenig, was den alten Vorbildern oder dem gedachten volkspoetischen Wesen nahekäme. Die Lyrik jener Zeit hat die abstrakte Fassung individueller Gefühle noch nicht gefunden, sie ist Hauslyrik mit wenig Ausnahmen, sinkt unter die lyrische Meisterschaft eines Hoffmannswaldau weit zurück und schleppt noch personale und ganz private Verhältnisse und Gerüste mit sich. Ein anderer Zweig, in dem Nachahmung alter Vorbilder und bürgerlich idealisierter Empfindungsgehalt sich Ausdruck suchte, war die Idylle. Aber man kann die Wahrheit der Empfindungen von Hirtenvölkern, selbst wenn sie schon idealisiert ist (Theokrit) nicht nachempfinden und so konnte die Idylle des Kleinbürgers nicht anders widerspiegeln, als ein idealisiertes Kleinbürgertum, auf dem Lande, dessen Repräsentant der Pfarrer war. Die Entwicklung der Literatur von da bis heute, muß greifbarer und wesentlicher einer Einzelbehandlung vorbehalten bleiben. Was aber läßt sich aus der Unmöglichkeit, vorbildliche Formen und einen beliebigen vergangenen Inhalt nachzuahmen, für die fernere Entwicklung der Dichtung schließen? Das Epos hatte zum Inhalt die Erinnerung an ein bestimmtes Geschehen das im engen Rahmen eines Stammes oder Volkes dennoch sein

Geschick und sein Wesen historisch schildert und merkwürdig erscheinen läßt. Die Welt der großen Nationen hat seitdem ganz andere Geschehen, umfassendere Umwälzungen, merkwürdigere Veränderungen durchlebt. Trotzdem haben sie sich in keiner epischen Schöpfung bei keinem modernen Volke widergespiegelt. Die historisch-dramatische, wie die komisch-didaktische Form des deutschen Epos erscheint vollendet und beendet in den Nibelungen und im Reinhart Fuchs der Niederländer. Die Didaktik und die Bilder und Ausschnitte der modernen Gesellschaft spiegeln sich im Roman. Wo der Roman den historischen Hintergrund nicht völlig ignoriert, sondern wie neuerdings zu halten versucht, bleibt dieser doch nur Kulisse, ist nicht die Luft der handelnden Personen. Er ist zu groß, um dem Roman seine individuellen Menschenfabeln daneben zu gestatten. In Deutschland gibt es kaum einen großen epischen Roman, der alle hier zusammenfallenden Anforderungen erfüllte — Frankreich versuchte ihn mit mehr Erfolg — erreicht scheint er mir nur in Charles de Costers Ulenspiegel (Belgien-Niederlande). Hier ist keine Prophetie nach Rückwärts, sondern sie gestaltet zu dem ewigen Vorwärts der Völker und Massen hin. Hier ist zugleich das historische Formenerbe zu einem fruchtbaren modernen Gebrauch gewandelt und hier ist der Geist eines Volkes noch einmal auferstanden in der historischen Gestalt seines überlegensten Vertreters, der durch die Zeiten hindurch schon zum Hanswurst degradiert erschien*). An der Wende der geschichtlichen Kämpfe greift das historische Bewußtsein vom Gang und der Gewalt der Dinge — etwa vom Klassen- und Menschenkampf — über in das Bewußtsein der Künste. Das geschieht beim einzelnen Künstler nicht erst heute, aber bei der großen Mehrzahl erst mit dem Erweis, daß die politischen Kämpfe ihre geschichtliche Notwendigkeit haben und damit auch in die poetische Rechtfertigung gelangen. Daß die Künstler der kapitalistischen

*) Ulenspiegel.

Epoche erst diesen äußeren Anstoß brauchen, kann bei ihrem apolitischen Charakter nicht verwundern, auch haben sie weniger Wissen und Uebersicht als etwa die des 16.—18. Jahrhunderts deren gelehrte Kunstrichtung vom Künstler, ganz besonders vom Dichter, Wissen und Kenntnisse forderte. So sehen wir, wie heute eine Reihe von Dichtern um den neuen — sagen wir revolutionären oder proletarisch umfassenden Ausdruck in der Dichtung ringt. Die Form ist das Drama und zwar in der Hauptsache wieder das epische Drama, zu dem ein solcher Inhalt ganz natürlich drängt. Dieses Drama, das versucht, die Stufen und Schicksalstragödie der Massen zu gestalten, ist stets die dem Epos vorhergehende oder nachfolgende Form. Ob sie auch heute die vorangehende ist, müssen noch andere Momente bestimmen. Ich habe schon vor vielen Jahren ausgesprochen und werde vielleicht auch jetzt noch Zweifel oder Wiederlegung finden, daß mir die historisch poetische Form und Fassung des proletarischen Inhaltes, nicht das Drama, sondern das Epos scheint. So selbstverständlich es daneben alle Elemente enthält, die zur lyrischen und dramatischen Gestaltung drängen können. Aber die umfassende Legende, die geschichtlich poetisches Selbstbewußtsein resultierende, wie es die Geschichte seiner historisch wirtschaftlichen und philosophischen Kämpfe wieder spiegelt in der verdichteten Fassung aus dem menschlichen Gefühlsgrunde der Massen — kann meines Erachtens keine andere Form wieder suchen als das Epos. In der vogoethischen Zeit ist auf den Faktor des Volksepos — als nationales Epos vielfach hingewiesen — man suchte damals nach Formen, wie man nach Stoffen suchte, man glaubte, daß aus der Alchimie solcher Wesenheiten Poesie entstehen könnte. Etwas anderes ist es, wenn ein großer Zeitinhalt — sofern er neue Formen dafür nicht schaffen kann, nach der geeignetsten greift. Das Epos ist die Grundform der Poesie bei allen Völkern, die alle Teile ihrer Art schon voraussetzt, verdichtet, verwertet und in sich auflöst. Das deutsche Epos erwuchs aus Stammeseinheiten; seine historischen Wirklichkeiten liegen

zu weit und unkontrollierbar zurück, als daß davon viel zu handeln wäre. Die Nibelungen etwa enthalten trotz ihres zwingenden und großartigen Kunstcharakters doch mehr poetischen Totemismus als das Epos der Griechen. So konnte das Bürgertum auch nicht zurückgreifen auf die Besonderheit eines nationalen Inhalts, der sich seiner lokalen Natur nach höchstens in der Ballade verdichten konnte, sondern es mußte zurück und hinüber greifen auf das germanisch-religiöse Inkarnat, als das der Protestantismus oder die Humanität erschien. Alles das kann nicht in Frage kommen, um die historische Rücksicht in Betonung des Epos heute zu rechtfertigen; sondern das, daß es vorbildlich bleibt, als ein Gefäß, welches einen großen volklichen oder menschlichen oder zeitlichen Inhalt überhaupt annähernd zu fassen vermag. Das Schauspiel, wie es traditionell wurde und der Roman kommen danach erst als Wirkungsfaktor in Betracht, denn sie setzen individuelle Verdichtungen voraus, differenzierte, nicht kollektive Bewußtheiten. Aus dem Epos sind jene Teilformen erst entsprechend einem individuellen privat-poetischen Inhalts ausgebildet. Welche künstlerische Form unter diesen könnte der Ueberstrom und das Uebermaß, Zeit oder Weltgeschehens — wählen? Im Epos wird nichts ausgeschlossen, was nach ihm in irgend einer Teilform eingeschlossen schien. Aus ihm erweiterte sich das Historische zum Schauspiel — das Menschliche zum Roman — das Musikalische zum Lied. Das Ethische aber erweitert sich aus dem gegebenen historischen Zustand heraus zu dem Verhältnis zwischen Mensch und Welt überhaupt (dazwischen der vom Bürgertum ignorierte Faktor: Mensch und Klasse) und hier entsteht das eigentliche spätere Drama. Für dieses Verhältnis jedoch — das dramatische — zwischen Schicksal und Willen, Schuld und Forderung — hatte bis dahin im antiken wie im deutschen Epos nur das historische Heldentum Personen und Maschinen geliefert. Für das neue Bürgertum waren diese Konflikte schwer zu personifizieren, daher ihr Zurückgreifen auf die Antike, und sie gestalteten sich

seinen ganzen werdenden gesellschaftlichen Beziehungen gemäß auf individuellen privaten Boden.

Welche künstlerische Form verlangte demnach der Daseinsinhalt der Massen auch nach seiner dramatischen Seite? Er kann nichts anderes verlangen als ein Gefäß nach Art des Epos. Daß dies eine Riesenaufgabe vielleicht darstellt, soll nicht geleugnet werden und setzt voraus, daß die oder der Dichter ebensowenig ein nur korrekt Wissender sein darf, als nur ein Künstler lyrisch = musikalischer Fähigkeiten, — daß er die Elemente solchen Stoffes nach ihren Teilen architektonisch, wie episch und musikalisch zu meistern imstande sein muß. Weil hier eine Ausdehnung des Stoffes erfordert wird, die keine einzelne Gattung so leicht zu umfassen vermag, ohne unverständlich zu werden, ohne zu dem Mittel abgekürzter Zeichen, zu Symbolen und Allegorien zu greifen. Die derzeitigen revolutionären Dichter greifen zu den symbolischen Mitteln, weil sie zum Drama und zur Lyrik bisher nur gelangten. Diese Mittel aber setzen stets eine bestimmte Verarbeitungsfähigkeit voraus, die, wenn sie, wie heute, aus intellektualen und nicht aus naiven und bekannten Vorstellungen aus den Massen stammen (wie die Allegorien des Mittelalters etwa noch) kein Verständnis in den Massen zunächst gewinnen können. Es ist wieder Epos, was sich in Höfen, in Hütten, in Fabriken, Kasernen, Bauern und Arbeitern, in Rußland und auf den Schlachtfeldern abspielt, und so tief man es historisch und ursprünglich zu fassen vermöchte, bleibt es Epos und verlangt das breite Strombett der Gestaltung in einer den Massen verständlichen poetischen Diktion. Im heutigen Bürgertum ist die Vorstellung des Epos verbunden mit der der Langeweile. Sehr mit Recht und nach all seinen Versuchen auf diesem Gebiet, zu dem allein ein universal-monumentaler Inhalt berechtigen kann. Hie aber liegt er vor. Größer als im Homer und gewaltiger als in den Nibelungen. In ihm liegt alles Drama und alle Komik. Ulenspiegel und Christus. Diese Aufgabe schützt sich von selbst vor dem Zugreifen einer unsicheren Hand.

Becher hat in seinem dramatisch-episch-musikalischen Werk: „Arbeiter, Bauern, Soldaten“ diese Aufgabe geahnt und ein großes und ehrliches Kunstwerk geschaffen. Aber es kann aus den Gründen, die ich zu zeigen versuchte, seine ganze Wirksamkeit nicht heute und nicht bei den Massen, wie es sie haben sollte, haben. Denn es verlangt — soll es ganz und gerecht genossen werden — eine Reizbarkeit der Empfindung und ein Bewußtsein aus Quellen der sinnlichen Empfindung für Wort und Sprache im Einzelnen, Vorstellungskraft und Durchschauung im Geistigen, auf Liebe und Leidenschaft aus einfachsten Dingen fundiert. Für alles das aber ist die einfache, epische Darstellung die Voraussetzung und der Boden. Die proletarische oder revolutionäre Kunst wird zunächst weiter nach den Formen greifen, die das Bürgertum überliefert hat, ohne Bewußtsein über das, was diese Formen aufnehmen können oder nicht; sie greift u. a. nach dem Roman. Er ist die bürgerlich gewandelte Form des Epos. Er faßt die individuellen Ausschnitte des bürgerlichen Lebens. Will er den des proletarischen fassen, so kann auch dieses nur Ausschnitt bleiben. Darin wird er sich erhalten. Aber selbst so groß und episch gedacht, wie der russische, dem auf deutschem Boden jedes Gegenstück fehlt*), und nach dem jeder Versuch dahin in bürgerlich-Literarisches mündet, wie etwa Wassermann Wahnschaffe oder gar das elende Produkt des H. Mann**), würde er seine eigene Form sprengen, wenn er versuchen wollte, den Inhalt

*) Die Unnachahmlichkeit des russischen Romans erscheint begründet in seinem ursprünglich verstandenen und empfundenen epischen Element. In Rußland erscheint trotz allem westeuropäischen Einfluß dennoch ein großes volkliches Poesievermögen und Erbe in seinen besten Dichtern verkörpert. In der naiven und großartigen Genialität eines Dostojewski und andern. In dem vom Kapitalismus nicht geistig so angegriffenen und verbildeten Volksboden Rußlands blieb dieses poetische Vermögen in Lied und Ueberlieferung lebendiger, als unter der einseitig intellektualen Literaturentwicklung der hochkapitalistischen Länder. Das Geheimnis der Wirkung und des umfassenden epischen Vermögens seiner Dichter — bis zu den erzählenden Bäuerinnen bei Gorki — liegt nicht in den Individuali-

des Proletariats in seiner weltpoetischen oder auch nur nationalpoetischen Ausdehnung darzustellen. In den letzten Jahrzehnten sahen wir — nicht den Inhalt — aber die Formen und Sprachen der Künste revolutionär gewandelt. Es muß einer speziellen Untersuchung vorbehalten bleiben, hier die Zerfallerscheinungen, über die man sich im einzelnen heute in revolutionären Kreisen streitet, von den neu vorahnenden und tastenden zu unterscheiden. Wir sehen die eigentümliche Erscheinung, daß jede neue Richtung dieser Art, in rascher Folge abgewandelt ward von einer andern; ja, daß die vorgehende diskreditiert erscheint, ohne für irgend welche breitere Kenntnis und für einen bestimmten Inhalt erschöpft zu sein. Wir sahen den Naturalismus. Sicher ergab er sich aus dem Zwang einer neuen sozialen Wirklichkeit — eines Inhaltes. Was aber konnte das bürgerliche Literaturbewußtsein mit diesem Inhalt anfangen? Die Periode des Realismus, der 90 Jahre, die man vielfach als soziale oder Armeleutekunst bezeichnete, flaute ohne Wirkung rasch ab und wurde in bürgerlich-ästhetischer Anschauung, trotz einem Zola, verächtlich. Weder Sozialisten noch Bürger haben ihr historisches Anzeichen für die Künste verstanden. Was sie ergab, war eine Analyse, die zu keiner Synthese im künstlerischen Sinne kommen konnte, denn für diese Synthese gehört für den Maler wie für den Dichter die gleiche revolutionäre Glaubens- und Kampfüberzeugung, wie für den Menschen der Tat. So wurde sie und blieb — Illustration.

täten der Dichter, auch nicht im „russischen“, sofern man darunter mystische Bestandteile denkt, sondern in der Struktur eines Landes, mit noch relativ unverbildeten, von industriellem Mechanismus nicht gänzlich zerstörtem poetischen Vermögen. Die „russische Seele“ ist die kapitalistisch noch nicht vergewaltigte Seele, wie sie einst in den keltischen Dichtungen, in Deutschland in Reinhard Voß, in den Volksliedern und in den Symphonien ebenso dichtete und lebte. Erst von hier aus gewinnt die Vorstellung einer zukünftigen Volkskunst einen bestimmteren Charakter, als eine Welt von bestimmten Zusammenhängen — nicht wie die heutige und der heutige Roman — von bestimmten Individuen daraus.

***) Die Armen.

In der Poesie wie Malerei. Von einigen Versuchen und Ausnahmen abgesehen, nicht mehr als das. Und so bleibt sie in ihrem Besten historisch auch nur von illustrativer Bedeutung. Dies wird heute auch in Künstlerkreisen noch wenig verstanden. Ist der Instinkt vorhanden, daß man dergleichen weder oft wiederholen kann, noch daß das eine Lösung bedeute, so fehlt doch das Bewußtsein und die Fähigkeit, auf diesem Boden die revolutionäre künstlerische Synthese zu verfolgen, die jene Analysen braucht, wie die Kenntnis vom Organismus von Hand oder Fuß. Auch dies liegt dem Gedanken und der Folgerung des Epos zugrunde. Daß alles Denken — und auch der wissenschaftliche und psychologische Inhalt sich zuletzt wieder auf Anschauung beziehen muß, wenn er Kunst werden soll und daß dies der Weg und die Aufgabe der neuen Kunst bleiben wird. — Unter letzter Form des Vergangenen ist nach alledem auch nicht zu verstehen: die kalendarisch letzte Form, wie sie zum Entsetzen des Spießbürgers und zum Nutzen der kapitalistischen Spekulation überall auftritt. Nicht die künstliche Erzeugung der Spezies auf diesem Gebiet, sondern die historisch notwendige, kann uns weiter weisen. Jene Form, die die Sprache und das Wort, ja selbst den Laut wieder erinnert und zu dem Grad erweiterte, daß es einen neuen Inhalt in weitester Vorstellung, nach allen seinen Schwingungen und Energien nach poetischen, musikalischen, malerischen und architektonischen Empfindungsgebieten aufzunehmen imstande wäre, jene Form etwa, wie sie Hille anbahnte und Becher führte, aber nicht jene Scheinformen alle, wie sie heute in rascher Folge revolutioniert erscheinen, ohne uns zu erweisen, wozu und zu welchem Inhalt. Um der Form willen revolutioniert sich heute die Form. Weil ein erschöpfter Inhalt stets eine neue Scheinform sucht, zu scheinen, was er nicht ist und nicht hat — eben einen neuen Inhalt. Eine Bewegung, wie sie auch auf politischem Boden spielt, die nicht das Ganze ergreift, nicht Inhalt wie Form — und dies um so gefahrloser tun kann, als sie damit revolutionär un-

gefährlich bleibt. Das ganze bürgerliche Kunsttun der Zeit erklärt auch die lächerliche Frage: was denn auf russischem Boden schon für eine neue Kunst entstanden? — Auch dort muß sich das Bewußtsein und die Notwendigkeit eines künstlerischen Schaffens überhaupt erst durchsetzen — ganz abgesehen davon, daß für sein Kunsttun die extrembürgerliche förmale Konsequenz niemals einen so ausgiebigen Boden stellte wie Westeuropa. (Alle Russen dieser Richtung kamen zu uns oder zu andern.) Wäre aber Kunst — nach der Anforderung der historischen Gesetze, die sie nach dem Primat des Inhaltes bedingen, so zu „machen“, wie die kapitalistische Literatur, als ein etwas, dessen Dinglichkeit oder Form nur abgewandelt zu werden braucht, so wäre die Frage berechtigt.

Da sie das aber nicht ist, da die großen Kunstwerke, die bleibenden menschlichen Dokumente in allen Epochen in ihrer Seltenheit zu zählen sind, so erscheint es natürlich und selbstverständlich, daß eine neue Kunst weder hier noch da aus dem Boden gestampft werden kann — selbst wenn ein geschichtliches oder menschlicher Ethos schon ihr Bewußtsein beschäftigt und daß man ihr Zeit und Raum gewähren muß, wie etwa der deutschen nach dem dreißigjährigen Kriege. Da auch hier aus der Fülle, Klarheit und Notwendigkeit des selbstgeschaffenen Materials erst Bewußtheit und Meisterschaft darüber entstehen kann. Wenn die Erwartungen für alles das — auch in sozialistischen Köpfen — vielfach von der gewohnten Voraussetzung ausgehen, so erscheint mir die Frage wert, ob es denn nach gewissen historischen Erscheinungen so selbstverständlich erwartet werden muß, daß alle möglichen Kunstgattungen auch in einer neuen Gesellschaft auftreten müssen? Heute treten sie ohne Bedürfnis — als nach dem wirtschaftlichen der Künstler und denen des Kapitals — auf. (So hat z. B. die Spekulation auf den Beutel der Kriegsgewinnler, besondere Spezies mühsamer Kunstbetätigung auf den Markt gerufen — Bücher, die wieder mit der Hand gemalt werden und dergl.). Aber wir sahen, daß abgesehen von diesen Markttendenzen, in bestimmten Zeiten, bestimmte

Künste stärker oder allein herrschender auftraten als andre. Und daß das Fehlen ihrer Mittel sie verschwinden oder retardieren lassen kann. Ich will nur einiges herausgreifen. Auf frühen Stufen sahen wir die Poesie mit dem biegsamsten für Gehirn und Empfindung elastischstem Ausdrucksmittel (die Sprache) stark und lebendig hervortreten. Warum auf frühen Stufen für die reinen begrifflosen Empfindungen nicht die Musik — obwohl sie die erste Sprache war — selbständig als Kunst in Erscheinung trat, haben wir beantwortet mit dem Hinweis auf die Primitivität ihrer Handwerkszeuge und technischen Mittel. Wir fanden sie als die unerläßliche aber untergeordnete Begleiterin des Liedes, Epos und ersten Schauspiels. Bei den Griechen war die Musik in Zeiten gleichzeitig höchster Blüte der abstrakten Wissenschaften, Architektur und Poesie, bleibend auf den Umfang einer Oktave und auf wenige Saiteninstrumente beschränkt. Die christliche Kirche hat diese alten griechischen, (gregorianischen und dorischen) Harmonien und Melodien übernommen und sie zeigen uns noch heute ihre reiche und innige Modulation. Aber der polyphone Charakter der Musik, sowenig als die Selbständigkeit eines Instrumentes treten in Erscheinung. Bei den Juden war die Musik noch primitiver organisiert, sie war religiöser Schlachtengesang und es gibt eine Legende, daß ihr sinnlich und weltlich erregender Teil als gefährlich und ablenkend bewußt eingeschränkt blieb. In den ältesten Ueberlieferungen finden sich die Spuren des Spielers, der zunächst stets der Dichter oder dessen Geselle war, aber nirgends findet sich eine Spur der Selbständigkeit der Musik — und so oft auch die Geige erwähnt wird — von der Selbständigkeit dieses oder eines andern Instrumentes. Ihre Selbständigkeit ist Rythmus. (Bei Tanz und dergl.). Die zünftlerischen Pfeifer haben im Theater und Schauspiel ebenfalls nur die begleitende Rolle. Auch der Meistergesang kennt nichts anderes. In jenen Zeiten ist Musik nicht im Gehalt der Musik sondern im poetischen Gehalt des Liedes. Als die Manufaktur den Instrumentenbau ergriff, als Vari-

ationen der Instrumente und neue mit differenzierterem Schallvermögen entstanden, wurde die Grundlage der polyphonen und modernen Musik gegeben. (Neuerdings behaupten irische Gelehrte aus keltischen Forschungen, daß — gleichwie die alten Stoffe der Poesie, Sagen . . . aus dem Keltentum stammen — auch die polyphone Musik im Keltentum ihren Ursprung habe. Es fragt sich, was man unter dem Begriff: polyphon versteht; es kann mit Recht auch eine frühe Zusammenwirkung einiger Instrumente gemeint sein. Doch finden wir ohne Zweifel erst im 16. Jahrhundert die ersten Spuren unserer heutigen Musik als selbständige Kunst. Und wir haben die Erscheinung, daß in Deutschland die Musik die führende Rolle in den Künsten übernimmt, zu einer Zeit, in der die wirtschaftlichen Verhältnisse aufs Tiefste zerrüttet, die politischen trostlose waren und die geistigen Funktionen alle Knechtschaft von daher zu erleiden hatten. Es ist das Deutschland nach dem dreißigjährigen Kriege und des friedrizianischen Despotismus, das uns die köstlichste und von daher unerreichtesten Musikschöpfungen gebracht hat. Man halte fest, daß die Musik die Kunstgattung darstellt, die am wenigsten mit den Verstandesfunktionen zu tun hat, die im Unterschied zur Dichtkunst, die ein Spiel der Einbildungskraft als Geschäft des Verstandes — und nie ohne Begriffe betreiben kann — Gefühle ohne Begriffe auszudrücken fähig ist. Damit wird die Unabhängigkeit der Musik von politischen und verstandesgemäßen Bezirken deutlich. Es ändert nichts an der klaren musikalischen Bestimmung, wenn es trotzdem „Programm Musik“ gibt, die uns Vorstellungen aus Begriff oder Dinglichkeit damit diktieren will. Der rechte Musiker wird sie verachten und dergleichen ist erst entstanden in Zeiten, wo alle Unterscheidungen in den Künsten aus Mangel an historischer Einsicht und mit der kapitalistischen Kulturverblödung verschwinden. Man kann bei der Musik alles denken, auch die Erinnerung an Dinge haben, aber es bleibt trotzdem falsch, wenn ein Musikstück „das Veilchen“ heißt. Tritt Lied und Text zur Musik, die Verstandes- oder

Begriffselemente der Poesie, so wird die begleitende Musik entweder zum sekundären Faktor oder — wie heute noch in der Oper — bleibt sie die primäre Kunst, und Lied und Text sinken in die sekundäre Bedeutung. Ueberrnimmt die Musik im Schauspiel eine Rolle, so bleibt das Schauspiel unabhängig davon und die Musik übernimmt nur die Führung und den Ausdruck der vagen Empfindungen, die aus den Stimmen und der seelischen Atmosphäre des Schauspiels entstehen oder übrigbleiben. *) Es ist historisch, wie materialistisch erklärlich, wenn in Zeiten, da die Verstandesenergien — also die politischen brach liegen mußten, durch wirtschaftliche und politische Machtfaktoren gehemmt und abhängig blieben, die Empfindungs- und Gefühlswelt um so reicher schöpferisch wurde und zu künstlerischen Energien sich verdichtete. Wir sehen in diesen Zeiten auch die Poesie und die Philosophie vor allem, immer wieder auf den vagen gemüths-harmonischen Faktor der Religion zurückkommen, der auf diesem Denkgebiet aber das musikalische oder rein empfindende Wesen darstellt. Diese ganze Empfindungswelt, dahin ebenso die gehemmten politischen Leidenschaften sich drängen können, als die Empfinderei satter Existenzen, oder die apolitische Einstellung einer Klasse von Aestheten, nimmt in jenen Zeiten die Musik auf. Was auf anderen Gebieten, in Politik oder Malerei und Poesie nicht Inhalt werden konnte, wird Inhalt einer Kunst, der Musik, die nun alle Mittel zu einer vollkommeneren Ausdrucksfähigkeit vorfindet. In

*) Mit der Wiederaufnahme der Schaustücke und Singspiele (Opern) nach dem dreißigjährigen Krieg, tritt die Musik stärker in Erscheinung. Sie beginnt den Kampf um ihre Selbständigkeit auf diesem Gebiet. Für diese Schaustücke schrieb auch noch Händel eine — heute meist verschollene Musik. Der Charakter jener Stücke und Opern war ein Mischmasch von trivialen Schauergeschichten und gelehrter Allegorie; das Volkstümliche darin war entartet zur Zote und zum Schwank. In der Abkehr von diesem Jahrmärktrummel schuf die Musik damals (nicht die Poesie!) das ernste Gegenstück im Oratorium. In diesen geistlichen Schauspielen ist schon sie die primäre Ausdruckskunst. Auftreten Bachs, Händels u. a. vor der weltlichen Musik.

der Wissenschaft läßt sich Verstand und Empfindung nicht trennen; um so leichter läßt sich das Hinüberfluten der einen oder andern Funktion in eine bestimmte, durch zwingende Verdrängung und Machtfaktoren, wie es die politisch-despotischen jener Jahrhunderte sind, erklären. Die Musik erlebt in jenen Jahrhunderten ihre höchste Steigerung, erhebt sich über alle andern Künste, weil sie die Schranken der Begriffsbestimmungen aller andern Künste (die Malerei nicht ausgeschlossen) nicht zu scheuen braucht, weil sie die Freiheiten jeder Empfindung in eine von Verstandeskontrollen unberührten Form zu erhalten weiß. Fragt man von daher, ob die Musik revolutionär sein kann? — so kann sie es ganz gewiß. Aber nicht für das Bewußtsein des Verstandes, sondern stets nur für die Empfindung. Denn sie muß so abstrakt sein, wie es keine andere Kunst, ohne Verkehrtheiten zu bewirken, sein kann. So konnte sie auch in einer Zeit, in der es noch revolutionär war, die deutsche Sprache als Mittel der Lehre und im Gegensatz zu dem Jargon der Höfe zu benutzen, alle daher strömenden Elemente und Süchte in sich aussprechen. Welcher Despot könnte Beethoven verhaften lassen, weil er revolutionäre Empfindungen und Leidenschaften, mögen sie aus reinsten Verstandesbezirken stammen, in Musik umsetzt — er kann ihn nur unästhetisch finden und ablehnen. Nicht die feudalen Machthaber des 17. und 18. Jahrhunderts sind die Erzeuger der Musik jener Zeiten, sondern das nach Freiheit atmende und sehrende Bürgertum. Wenn die Musiker jener Zeiten die Dienstleute der Höfe sein mußten, genau so, wie einst die Sänger, so konnten sie auf Grund des Charakters ihrer Kunst doch unabhängiger darin stehen, als Poesie und Poeten; auf Grund des abstrakten Wesens der Musik. In dem Maße, als die verstandesgemäßen Künste und ihre Vertreter unabhängiger werden, in dem Maße, als die Ideologien des Bürgertums sich in Poesie und Wissenschaften manifestieren, verringert sich der Anteil der Musik daran, schwindet ihr schöpferischer Reichtum. Zur Zeit Goethes gab es kaum

einen wesentlichen Komponisten in Deutschland.*) Das frühe Bürgertum zeigt in seinen ursprünglichsten Kunstleistungen noch das Erbe eines sehr großen differenzierten volklichen Kunstvermögens. Das gilt nicht nach der traditionellen Wertung, in der man Goethe und seine Epoche als allein vorbildlich für die deutsche Poesie denkt; es soll gelten für das Vermögen nach Seiten der Poesie und immer nach einer Wertung der Künste nach ihrem historischen und materiellen Wesen (nicht nach Personen und ästhetischen Klassifizierungen) — im deutschen Volks- und Meisterlied und im Lied und Epos überhaupt. Das ganze Kapitel des sogenannten Idealismus des Bürgertums — Goethe, Schiller, Herder usw. — verlangt nach dieser Seite noch einer Sonderdarstellung und hängt mit der Struktur des beginnenden Kapitalismus ebenso zusammen, wie mit der politisch-wirtschaftlichen Vergangenheit der Deutschen. Das geistige Plus jener Epoche in der Literatur ist noch stets der Stoff unzähliger Abhandlungen, über das Minus jedoch, das zugleich in anderen Künsten zu konstatieren wäre, ist niemals die Rede. Eine historisch-materialistische Untersuchung jedoch, kann auch an der negativen Erscheinung nicht vorbeigehen. Schon die ersten Kapitel der deutschen Literatur hängen zusammen mit dem Zerfall der alten Arbeitsgrundlagen, die immer weiter und später Zerfall alles volkstümlich noch Lebendigen bedeuten. Ihre früheste Wirkung können sie naturgemäß nicht in den Künsten haben und zeigen, die abstrakter und mittelbar erst vom Handwerk bestehen, nicht in der Poesie und Musik, wohl aber in der Malerei, Architektur und allem damit verwandten. Die Grade des Verfalls, ja des völligen Untergehens in den einzelnen Kunstgattungen, entsprechen den Graden der materiellen Abhängigkeit dieser Kunstgattungen von der Wirtschaft, der Art und Technik der Wirtschaft. Von da muß auch die Untersuchung ausgehen, was auf dem Gebiet der Musik damals schon — oder in anderen Künsten —

*) Beethoven ist der letzte große Repräsentant der alten Musik und der Erste einer neuen.

noch geleistet werden konnte. Festzuhalten für alle Bemühungen auf diesem Gebiet, sind nicht nur die großen historischen Kategorien aus Wirtschaft und Politik, sondern auch die materiellen differenzierenden, den einzelnen Künsten und Menschenvermögen spezifisch und eigentümlichen Eigenschaften und Energien. Nicht das eine oder andere an sich hat Entstehen und Fruchtbarkeit bestimmter Künste bewirkt oder verhindert, sondern aus Reflexwirkungen und Energien, aus Natur und Gesellschaft, die jede ihrer bestimmten Notwendigkeit historisch unterworfen sind, sind sie entstanden. Aus dieser historischen Tatsachenfolgerung ergibt sich, daß unmittelbare große Revolutionen oder eingreifende Ereignisse nicht zugleich Fruchtbarkeit auf den Feldern der Künste und Wissenschaften zeitigen müssen. So hat der Protestantismus, so eifrig er am Werke war, die Künste seinen Zwecken dienstbar zu machen und so sehr er aus wirtschaftlich Notwendigem eine geistige Emanzipation darstellte, doch zunächst nichts anderes erbracht, als eine Kirchenpoesie, die in ihrer Quantität von sehr zweifelhaftem Wert besteht; mit Beibehaltung der alten katholischen (d. i. griechischen Musik) da er keine andere hatte und Luther nicht selbst den vollen Ersatz schaffen konnte. Auch sehr unnötig, da Musik keine katholischen oder protestantischen Gesinnungen ausdrücken kann, sondern nur Grade der Innigkeiten überhaupt. Der Protestantismus in seinem lutherischen Feldzug gegen das alte Volkslied und gegen die ganze weltliche Volkspoesie hat diese selbst im Andenken vieler Jahrhunderte vernichtet und überhaupt ein Oedland der Künste entstehen lassen. Der Faktor des mangelnden Selbstbewußtseins bestimmter Klassen ist hier allein nicht entscheidend, denn Luther und die Seinen trachteten ganz bewußt nach einer, ihrer Ideologie entsprechenden Poesie und Musik. Er „fegte aus“ was vorhanden war und die protestantische Scholastik hatte noch ein Jahrhundert weiter zu fegen, aber sie produzierte nicht das Neue; genau so, wie man heute auch mehr fegt, als produziert. Und zu erwarten ist, daß nicht Westeuropa

heute, das die Wege diskutiert, sondern der Osten mit der Neuproduktion hervortreten wird und sie beschreiten. Die Künste entwickeln sich stets nur einem überlieferten unerschöpftem Bewußtseinsinhalt nach. So war die deutsche Musik zunächst nichts anderes, als die gelehrte und andererseits rein poetische Fortentwicklung der geistlichen Poesie. Sehen wir auf die Musik unsrer Tage um zu ferneren Möglichkeiten zu folgern, so sehen wir sie seit Wagner, der die Weiterbildung der alten volklichen Sagengehalte in einem modernen philosophischen Sinne versuchte, und damit in jenes Mittelalter zurückfiel, das sie poetisch bereits überwunden — retardiert — als eine von der Mechane des inneren Lebens, wie sie der Kapitalismus erzwang, immer mehr beeinflusste Kunstgattung, auf deren eigentlichstem Gebiet nichts Schöpferisches mehr entsteht. Trotz Mahler und Strauß und wen man noch nennen mag. Verstandeskräfte sind heute nicht latent — sie sind sehr bestimmt, sehr ausschließlich und auf Kosten der Empfindungen beschäftigt. Nicht nach der Empfindungsseite der poetischen Energien sehen wir die Musik heute schaffend, sondern nach der mathematisch-formalen sehen wir heute die Musikentwicklung fortschreiten. Das Neue und Gesuchte ist auch wie in der Malerei und der Poesie das Formale, nicht Inhaltliche. Ausdruck neuer Empfindungen verlangt eben hier wie dort das Vorhandensein dieser. Der großkapitalistische Mensch kennt wenig Verinnerlichung mehr, die aus den Dingen von den Dingen fortführen könnten, die von daher schöpferisch würden, denn um die Produktion, nicht Konsumtion der musikalischen Werte handelt es sich hier. Die Massen aber stehen da, wo diese Innerlichkeit erst sich bilden kann. Die letzte schöpferische Periode der Musik zeigt sich wiederum auf einem noch unerschöpften Gebiet, in der Kultur und Fortentwicklung des Liedes der Vokalmusik und entwickelt diese von den Leistungen Schuberts weiter. Die großen Musiker dieser Gattung stehen wieder auf einem, im engeren Sinne, apolitischen Boden in Oesterreich. Sie geben das Schöpferische nicht in der sym-

phonischen Gattung und Gestalt sondern im Lied. Bei Wolf und Bruckner erscheint auf diesem Gebiet — und stärker als schon bei Schubert — die Musik als Begleitung ihren selbständigen Körper neben der Melodie des Liedes zu behalten und diese dennoch zu ihrer eigentümlichsten Wirkung zu steigern. In der vollkommenen Durchdringung der Art der Poesie, entsteht hier eine Sinnlichkeit der musikalischen Sprache, die nur in der musikalischen Sinnlichkeit eines Hille auf Seiten der sprachlichen Poesie ihren Vergleich hat. Es mag hierbei erinnert werden, daß der Einzelgesang überhaupt erst seit 1589 „erfunden“ wurde. Daß also die Kultur des Einzelgesanges eine historisch sehr junge ist und auch Haydn, Mozart, Beethoven — die bewußte musikalische Durchdringung des Liedes in der heutigen Art nicht erbrachten. Die bürgerlichen Kulturkreise haben sich den Neuleistungen auf diesem Gebiet lange Zeit indifferent, wenn nicht feindlich und verständnislos gegenüber verhalten. Der im größten Proletariat lebende und kämpfende Hugo Wolf erlebte die Anerkennung und Verbreitungen seiner Schöpfungen nicht mehr. Auch hier, auf einem universalen Empfindungsboden in den Schöpfungen solcher Dinge, liegt ein noch ungehobenes Erbe des Proletariats. — Ob die Musik in einer ferneren Zeit überhaupt noch einmal schöpferisches Neuwesen entfalten kann oder wird, darüber wäre erst dann etwas zu sagen, wenn man überhaupt erst einmal ein Gebiet in Betracht zöge, das heute höchstens die Wissenschaft in Betracht zieht — da wo sie vom Menschen und nicht vom abstrakten Ding ausgeht — die Erkenntnisquellen der Sinnlichkeit. — Solange nicht Farbe, Licht, Form, Geste, Tier, Pflanze im Alltag der Dinge und Menschen lebendig und selbstverständlich werden, solange das barbarische Milieu des Bürgertums und das elende der Massen nicht von Grund auf umgestaltet werden kann, solange ist schwer davon zu sagen und kann von neuer Empfindung von daher nur ganz allgemein gefolgert werden. Dies müßte das Grundbewußtsein alles dessen, was heute Proletkult-

bestrebungen heißt, werden. Daneben aber kommt für die Massen gerade für die Musik die ungeheure Kommensurabilität ihrer Art in Betracht. Wenn irgend eine Kunst zeitlos und klassenlos Geltung behalten kann, so ist sie es. Aber auch für die Fähigkeit des Konsumierens und Genießens gehört ein Raumschaffen, vor allem für das Auge — und, wie weit der Wirbel und die Sensation der Ereignisse eingedämmt werden wird für die tieferen und innerlichsten Empfindungsorgane. Der heutige Kintopp allein verdrängt ebensoviel inneres Hören wie Schauen. Sowenig Blinde für die Musik prädestiniert sind (was man öfter annimmt, weil sie zum musikalischen Beruf gezwungen sind) so wenig die heutige Menschheit im ganzen für die Musik; wengleich zugleich eine starke unbewußte Sehnsucht gerade dahin zieht. Doch ist das alles ein Kapitel für sich.

Auch in der Malerei, in allen plastischen Künsten, Architektur eingeschlossen — sehen wir historisch die reichste Blüte zusammenfallen mit der Höchstleistung der handwerklichen Mittel. Die größten Künstler unserer Zeit haben diese als etwas Unerreichtes bewundert und studiert; diese, nicht der stoffliche Charakter der alten Bilder und Werke machen sie vorbildlich und historisch einzig. Ueber ihre Qualität nach anderen Wesenheiten und Maßstäben einen Höchstpunkt festzustellen, ist unmöglich und selbst den Kunstgelehrten kann das nicht gelingen. Die handwerkliche Höchstleistung allein, das Können — kann ihren Wert auch für ihre Erhaltung über die bürgerliche Gesellschaft hinaus bestimmen, wie auch Rußlands Beispiel beweist. Nicht um die Erhaltung der Manifestation bestimmter Ideen, handelt es sich in dieser Wertung sondern um die Erhaltung einer Technik und Arbeit, die historisch in der Höchstleistung und Technik aller Arbeitenden einst wurzelte und trotz aller „reinen Kunst“ der modernen Gesellschaft, mit dem Siegeszug der Mechanik auch auf dem Gebiet der Kunstarbeit verloren ging. Da auch die Malerei zu einem Teil begrifflose Gefühle oder Werte ausdrücken

kann, durch Form, Farbe, Linie, Stimmung, so ist ihre Verwandtschaft mit der Musik so verständlich, wie nach der andern Seite ihre intellektualen oder begrifflichen Beziehungen zur Dichtung. So steht sie in der Mitte zwischen Musik und Poesie, in verschiedenen historischen Epochen mehr nach der einen oder andern Seite sich bestimmend, in den größten Meistern und Werken aber stets den Reichtum solcher Möglichkeiten vereinend. Heute allerdings versucht auch die Malerei über ihr historisch eigentümliches Wesen und Wirken hinauszugreifen und mit den Mitteln der Musik, nach Seiten der Mathematik, Selbstwert der Farbe usw. zu wirken, wobei sie dann also die Verstandeskräfte oder die daher geschulte Anschauung, nicht Empfindungsmöglichkeiten zu ihrem Verständnis erfordert. Allerdings kann sich das Verständnis auch aus Empfindungen pathologischer Art, wie die moderne Zeit sie kennt, in Betracht gezogen werden. Und es bleibt die Frage, ob die Reflexwirkung von daher beim Arbeiter so eintreten könnte, wie in vielen Fällen beim Bürger. Ob es der Malerei gelingen kann, mit ihren spezifischen Mitteln Dinge auszudrücken, die Aufgabe der Musik scheinen oder andererseits eine bestimmte psychologische Einstellung erfordern, ob nicht gerade diese Einstellung nur einer bestimmten Uebersteigerung der bürgerlichen Gesellschaft entspringt? Ueber die Periode des Verlachens und Verschimpfens der extrem modernen Malerei ist man heute hinaus; für historische Materialisten ist ihre Erscheinung aus der gesamten Kultur- und Arbeitsentwicklung durchaus verständlich. So wenig aber ihr Massenprodukt deshalb heute als schon revolutionäre Kunst angesehen werden kann, so wenig sollte man sich andererseits ihrer Entwicklungsmöglichkeit verschließen, die ohne Zweifel dahin drängt, die bloße (malerisch erschöpfte) Gegenständlichkeit der Dinge aufzulösen in Gestalten der Innerlichkeit, Repräsentationen des Menschlichen — und ebenso zu musikalisch-rhythmischen Wirkungen drängt — gleichviel, ob dies aus der gegenwärtigen individuellen Ratlosigkeit gelingen kann oder nicht. Der Traum vom Tier in einigen Markbildern scheint

mir dieses Ziel am klarsten zu deuten. In der Sache selbst aber zeigt sich die Zersetzung der historisch künstlerischen Begriffe aus gesellschaftlichen Zersetzungen und Ursachen auch hier. Die Anarchie der Begriffe und Bewußtheiten von daher, auch der völlige Mangel daran, (daher die Masse der künstlerischen Nachahmer) in ihrer ganzen Konsequenz, zeigt sich noch stärker als auf andern Gebieten als der Mangel eines künstlerischen Bewußtseins, das aus allen diesen Erscheinungen die dialektische Neubildung begriffe und erkenne. Die geltende „Kunstlehre“ zeigt sich hier völlig ohnmächtig und die wenigen Versuche, künstlerische oder geistige Prozesse im Zusammenhang mit wirtschaftlichen, dialektisch und historisch zur Klärung zu bringen, blieben leider unbekannt oder unverstanden. Nur von daher aber könnte das stets erwartete „Neue“ irgendwie klar und erkennbar als Zeichen zu werten und zu erregen sein. — Die ökonomischen Ursachen für die Veränderung und den schließlichen Zusammenbruch der bildenden Künste sind in erster Linie in dem Fehlen der ökonomischen Grundlagen für sie zu suchen. Das heißt: indem das eigenpersönliche Handwerk Maschinenarbeit wurde, indem die Grundlagen einer so bestimmten Produktion immer restloser zerstört wurden, wurden auch die technischen Grundlagen der bildenden Künste, wie sie im alten Handwerk wurzelten und entstanden, zerstört. Das zeigte sich nicht gleich; denn die Künste versuchten, auf bestimmten Gebieten mit den ihnen übrigbleibenden und ihnen nunmehr allein überantworteten Mitteln auszukommen. Im Grunde aber hat es zum Beispiel namhafte Bildhauer seit den großen süddeutschen Handwerksmeistern nicht mehr gegeben. Jahrhundertlang war Kunst und Handwerk identisch, identisch jedenfalls in ihren Mitteln; sie war selbst in der Neubürgerlichen Kunst der Städte nur die höchste Qualität des Handwerks im Vermögen des Einzelnen. Die Anschauung von der „reinen Kunst“, die die ideellen Inkarnationen betont und diese über die Qualität und den Begriff der handwerklichen Mittel und Vermögen wertet, entsteht erst und wird

zu einer immer bestimmteren Anschauung in der Manufaktur, gewinnt ihre abstrakten Theoreme in der modernen bürgerlichen Gesellschaft, mit dem Zerfall des Handwerks. Das 18. Jahrhundert zeigt in den Künsten ebenso noch die Spuren handwerklicher Qualitäten, als zugleich und bald danach den rapiden Rückgang und die Retardierung dieser Mittel. Was in der Wirtschaft tiefgehende Veränderungen im Leben und Vermögen aller bewirkte, läßt sich in seiner Einwirkung auf Schritt und Tritt auch an den Künsten — besonders da, wo sie aufs engste mit dem Handwerk zusammenhängen, konstatieren, und es kann an diesem bisher in allen Kunstbetrachtungen wenig oder garnicht gewürdigten Faktor bei der ganzen Kunstbetrachtung der Moderne nicht genug erinnert werden. Nur darum stehen auch die Künste des sterbenden Feudalismus turmhoch über die des sterbenden Kapitalismus. Ist ihre ideelle und inhaltliche Art bestimmt durch bestimmte Tendenzen aus bürgerlicher oder mehr feudaler Ideologie, so ist ihr materielles Wesen in der Mehrzahl unangetastet im handwerklichen Können. Die ganze Erklärung für diese Wertung und für die danach gewordene Art der Künste, müßte sich ohne dieses historisch-materialistische Moment, auf abstraktes Gebiet retten und tat es ja auch im Uebermaß. Es wird eines Tages von hier aus die Wissenschaft der Künste werden müssen, zu untersuchen, inwieweit z. B. ideelle und spirituale Werte der Kunst — Empfindungen aus der Architektur, Raum- oder Formvorstellungen — allein aus dem Wesen der Kunst und des künstlerischen Willens — ohne Rücksicht auf Material, Werkzeug, Werkfähigkeit des Einzelnen oder der Gesellschaft — zu schaffen sind oder nicht. Es wird auch für die Kunstlehre der Arbeiterschaft diese materielle historische Begriffsbestimmung an der Hand der historischen Werte alle Unterscheidungen und alles Verstehen — also Wissen um Kunst wesentlich erleichtern. Die einzelnen großen Künstlernamen, die eine bürgerlich ideologische Wertung dieser Dinge dagegen anführen könnte, sind in ihrer Einzelheit und in ihrer bewußten handwerklichen

Energie nicht ein Beweis dagegen, sondern dafür. Ja, es wird sich erweisen, daß gerade bei ihnen wieder die historische über den Tag dauernde Wertung, nicht an ihre Ideen, sondern an ihr technisches Können — Werk haften wird. Die ganze Geschichte der Künste seit dem ausgehenden Mittelalter erweist, daß die Grundlagen der Arbeit entscheidend wurden für die Möglichkeiten der Künste, nicht die Ideologie — und daß die Gesetze der eigenpersönlichen Notwendigkeit an der Hand ihres eigentümlichen historischen Werkzeugs zu folgern sind. Daß sie für Wertungen und Unterscheidungen das Primäre bleiben. Sind Malerei und Plastik noch zu einem Teil im Besitze ihrer Mittel geblieben, so doch aus dem Zusammenhang der Arbeit und Produktion, im engeren Sinne aus dem der Architektur und der Gebrauchsgegenstände gelöst. Die neue technische Grundlage der Arbeit wurde die Maschine. Welche neuen technischen Grundlagen aber erhielt damit die Kunst, die ihrem ganzen Wesen nach auf die persönliche menschliche Gestaltung eingestellt bleibt. Wenn die Maschine des Kapitalismus die Arbeit des Arbeiters vom Inhalt befreite, ihr also die stete künstlerische Möglichkeit, die in der Souveränität solchen Tuns verborgen liegt, raubte, so befreite sie auf der andern Seite die Arbeit des Künstlers vom Mittel der Arbeit, riß sie aus Zusammenhängen, die ihr innerstes Wesen mit dem Kollektivwesen und Bewußtsein aller verband und zerstörte diese Zusammenhänge. Die Künste stagnierten also zunächst überall da, wo Maschine und Konkurrenz sie ausschalteten, im gesamten Bezirk der künstlerischen Gebrauchsdinge, und zwar nicht nur so, daß etwa der Phantasie und Idee des Künstlers noch für diese Industrie Arbeit übriggelassen wurde, sondern auch diese Möglichkeit wurde ausgeschaltet durch die alles vermögende Industriephantasie; der Kunstarbeiter blieb sich selbst überlassen und er mußte, ob er wollte oder nicht, sich als Luxusarbeiter zu behaupten versuchen — andernfalls sich als Heimarbeiter prostituieren und die herrschende Industrie mit seiner „Handarbeit“ noch unterbieten. So wird die Kunst immer mehr die isolierte

sogenannte „reine Kunst“, als die wir sie heute sehen, die mit den Rudimenten handwerklicher Mitteln ideelle Wirkungen, spirituale und immateriale zu erreichen sucht. Die scheinbare und ehrliche Intensität nach dieser Seite aber entsteht auf Kosten ihrer wirtschaftlichen und sozialen Existenz und Wertung, indem sie gezwungen wird, eine Unsumme von formalen und ideellen Dingen und Möglichkeiten der Industrie und Spekulation der Industrie zu überlassen; und ebenso auf Kosten ihrer handwerklichen Qualitäten, die genau so wie beim Arbeiter, von Generation zu Generation mehr und mehr verkümmern, zu immer mehr Einzelteilen auch von der Industrie übernommen werden. Je weiter der Inhalt der bildenden Künste vom materiellen notwendig bestimmten Zweck ihres Inhaltes gedrängt wird, je abstrakter kann und muß dieser Inhalt zugleich werden. Auf diesem Boden erst entstehen Kunsttheorien und Richtungen und entsteht das der Kunst aufgezwungene Wesen und ihr Inhalt, der lange Zeit als der natürliche Inhalt der Künste überhaupt angesehen wurde. So sehen wir jedes heutige individualistische Extrem der Künste historisch begründet. Die absolute „Freiheit“ der Kunst ist eine Befreiung vom handwerklichen Mittel, von seiner historischen Wertung — zugleich aber, wesentlicher — und für alle Künste — eine Befreiung von jedem volklichen Zusammenhang und seinem Inhalt, der aus gleichen Ursachen zerstört ist und dessen Neubildung aus dem industriellen Massendasein aus ganz andern Bewußtseinsbezirken zunächst sich bildet, und für die Künste zunächst weder einen materiellen noch ideellen Inhalt bedeutet. Darum nicht bedeutet, weil die ideologisch und spiritual sich bestimmt fühlende Künstlerklasse ihre Identität mit Proletariat und dem sozialen Arbeitsinteresse der Arbeiter im ganzen nicht einsieht, nur erst langsam sich dessen bewußt wird. An Stelle des kollektiven Zusammenhanges tritt die Einzelwertung der Künste, entsprechend den physischen und geistigen Teilungsprinzipien der bürgerlichen Gesellschaft — der Individualismus. Jedes Formprinzip, das der Individualismus auf dem Gebiet der

Kunst schafft, erhält seine rasche Abwandlung durch ein neues individuelles. Es schafft weder Schulen noch Stil, sondern Namen und Richtungen. Ehrlichkeit oder Unehrlichkeit in der heutigen Kunst kann deshalb kaum denunziert werden. Sie ist ehrlich stets nach der Ueberzeugung einer Individualvorstellung. Zwingende gesellschaftliche Gesetze sind für sie nicht mehr anders, als in denen des kapitalistischen Systems vorhanden. Ihre größere oder geringere Unterwerfung darunter entscheidet ihre Marktfähigkeit. Die alten handwerklichen Künste entstanden im engsten Zusammenhang mit dem sachlichen Ausdruck ihrer Zeit, die die Arbeit geschaffen und der sie die spirituale Möglichkeit in der einzelnen Gattung — z. B. in der Architektur fanden. — Jedes Glied aber einer solchen Schöpfung ist gebaut und entstanden aus der Sachlichkeit einer materiellen Funktion; eine Leistung des Kopfes, des Herzens und der Hand. Das Maschinenzeitalter aber schuf und entwickelte seinen sachlichen „Stil“ erst mühsam uns widerstrebend, und wo er schließlich aus der Sachlichkeit seines Materials (Eisen) sich entwickelt, ist er eine Angelegenheit nicht der reinen Künste, sondern der technischen. Die logische Beziehung der Künste zu den Zweckformen der Zeit in Fabriken, Arbeiterhäusern, Volkshäusern usw. — wäre trotzdem zu denken, wenn nicht eben durchaus kapitalistische Tendenzen, Geschäftsinteressen über diese Dinge zu diktieren hätten. Die Formdiktatur der Künste trat schon nicht in Frage durch den politischen und wirtschaftlich latenten Charakter der Künstler. Was aber der Hochkapitalismus auf diesem Gebiete noch immer versäumte, wird der sterbende und verfallende nicht mehr nachholen können. Es bleibt die Aufgabe der kommunistischen Gesellschaft — und es wird wesentlicher bleiben, als den Einzelnen zur „Kunst erziehen“, der Künstlerarbeit einen Anteil an der Produktion und ihrer Form zu schaffen. — Fragt man nach Stil, — Mangel des Stiles, nach Expressionismus usw., so liegen Mängel wie Tatsachen begründet in den gleichen historischen wie materiellen Ursachen. Stil ist

materielle oder geistige Notwendigkeit, ist Spiel und Beherrschung der Mittel danach. Ist notwendige Form, wie die Struktur der Gotik, oder gesuchte, beherrschende, spielende, wie das Rokoko. Wo Mittel und Werkzeug nicht einheitlich beherrscht werden, wie in der gesamten Moderne, entsteht kein Stil in jenem historisch kollektivgültigem Sinn. Es entsteht höchstens der individuelle Stil des einzelnen Künstlers. Er entsteht nicht einmal in der Mode, denn auch die Mode lebt von historischen Stilplagiaten und in ihrem Wesen liegt es, Stil als dauernden Formencharakter überhaupt nicht zu dulden. All dergleichen wäre unkapitalistisch und unrentabel. Die großkapitalistische Maschine kennt aber ebensowenig das brutale Bekenntum ihres Wesens. Jedes derartige Bekenntum würde die Verschleierung eines Zustandes aufheben, seine grenzenlose ästhetische Unehrllichkeit preisgeben und die Wurzeln seiner Ursachen von daher aufdecken. So werden, wie in geistigen Bezirken, die Kämpfer und Dichter der Humanität und Menschenwürde zu Götzen und Ahngöttern bürgerlicher Kunst und Wissenschaften in Anspruch genommen werden, in formalen Dingen ebenso alle Traditionen — klassische wie romantische — als Schleier und Maske, als „Stil“ vor die brutale kapitalistische Formlosigkeit gebraucht. Die bürgerliche Gesellschaft kann jeden Form- und Inhaltcharakter brauchen, der mit ihrem eigensten Wesen und Inhalt historisch und gegenwärtig nichts zu tun hat. Darum ist der persönlichste und individualistischste Stil jedes einzelnen Künstlers für sie die wertvollste Maske und der Ausdruck einer Ideologie, die dem Bürgertum weder in der Philosophie noch Wissenschaft noch irgendwie notwendig und vorhanden wäre. So bleibt der Individualität übrig, sich selbst zu erschöpfen. Wo sie an der Aufgabe der Selbsterschöpfung erschöpft wird, wie heute, da entsteht die Richtung und das Rezept. Denn gerade das lehrt die Geschichte der Künste — das Epos und die Volksdichtung nach der positiven Seite, und die ganze Geschichte der modernen bürgerlichen Kunst nach der negativen — das nicht die

individuelle Geistigkeit und die Persönlichkeit des Künstlers das Entscheidende für die Entwicklung und Fruchtbarkeit der Kunst ist, sondern der Inhalt in seiner kollektiven sozialen Bedeutung und als eigentlicher Repräsentant der Funktionen aller, an dem die Kunst selbst wiederum nur als Funktion treten kann, entscheidet ihre formalen wie geistigen Fruchtbarkeiten. Die Kunst in der ihr aufgezwungenen Wurzellosigkeit, in der Höhenluft ihrer Abstraktion und Künstlichkeit reagiert auf den Mangel großer sozialer Faktoren, wie sie ihr sonst aus der Anteilnahme aller an den Künsten, d. h. an dem Handwerk entstand, indem sie diesen Mangel zu ersetzen sucht durch Programm, durch Ideologien, die sich auf sie selbst als Selbstzweck beziehen; durch abstrakte Gesetze, die sie aus andern Gebieten entlehnt. Sie versucht damit den philosophischen oder irgendwie kombinierten Inhalt ihrer Richtungen zu begründen — der ihr aufgezwungenen Position nach mit Notwendigkeit und Recht. Sie erwidert dem gelegentlichen Zweifel an ihrer Abstraktion und Konstruktion mit dem Hinweis auf den spirituellen Charakter aller großen Kunst, z. B. der vielbewunderten Gotik, deren letzter künstlerischer Charakter aus spirituellen Ursachen nur denkbar sei. Aber sie vermengt dabei nicht nur das Wesen der einzelnen Kunstgattungen, unterschiedslos ihrer Bedingungen, sondern vergißt auch die primären materiellen Grundlagen, aus der die Gotik entstand und die jeder Spiritualität, welchem Wesen sie immer Ausdruck geben wollte, ihren überzeugenden Körper nur verleihen können. Ist die Gotik ein Hochpunkt geistiger Leistung, so ist sie es zugleich auf der Möglichkeit und dem Vorhandensein der zeitlichen materiellen Höchstleistung des Handwerks. Wäre die spirituelle künstlerische Höchstleistung ohne diese Verbindung denkbar, und ohne bestimmte technische Grundlage möglich, also zu allen Zeiten möglich, so wäre nicht einzusehen, weshalb die moderne Kunst keine Architektur zu schaffen imstande blieb und ist, die den Ersatz höchster Spiritualität an Stelle der handwerklichen Fundamente böte.

Sie schuf keine vorbildlich sachliche — geschweige eine monumentale und spirituale Steigerung darin. Die Loslösung von Sinn und Zweck der Sache; entspricht so völlig dem Wesen des maschinellen Kapitalismus, daß jede spirituelle Leistung notwendig auf ein eigenes Gebiet sich manifestieren mußte, niemals in den praktischen Sachen und Werten der Menschen, sofern sie dinglich Ware und Marktgut wurden. Das 18. und 19. Jahrhundert kennt spirituale Höchstleistungen nur noch bei Einzelnen und immer in der Dichtung und Wissenschaft. Der Dom des 19. Jahrhunderts steht auf einem Fundament des Wissens, in Sprache und Denken gebaut in dem Werk von Karl Marx. — So galt es für die Künste ihre Loslösung ideal zu begründen, genau wie das Bürgertum seine Literatur nur ästhetisch begründen konnte und bis dahin, wo die Künstler immer mehr auf die materiellen Grundbedingungen ihrer Arbeit aufmerksam werden. Dieser Niederschlag der wirtschaftlichen Logik in der ästhetischen, zeigte sich zeitlich, wenn auch am sichtbarsten, nicht erst in den Theorien und Jsmen der bildenden Künste unsrer Zeit, sondern bahnte sich an, in dem Bestreben, überhaupt eine formal abstrakte Aesthetik der Künste zu begründen. Das von der Antike abgeleitete Ideal war ihr erster bürgerlicher Ausdruck. Alle Versuche seit Lessing, die die Künste auf den Faktor eines Selbstbewußtseins — nicht der Theorie, sondern der bürgerlichen Vitalität der Zeit drängten, konnten immer nur in bestimmten Grenzen fruchtbar werden und sind es nur so geworden. Die rasche Entwicklung des Kapitalismus, die materielle Vitalität des Bürgertums konnte nichts aus diesem Boden zur Reife bringen. Herders Wirken und seine Arbeit, kann streng genommen erst heute — das heißt, im Bewußtsein der zukünftigen Gesellschaft, denen geschichtliche Hemmungen totaler bewußt wurden, völlige Wirkung erwarten. Seine Vorstellungen von der Gleichwertigkeit und Wesensgleichheit der großen volklichen Kunstvorbilder, die er in so reicher Masse aus der Vergessenheit und Nichtbeachtung der Nationen befreite, konnten im wachsenden

kapitalistischen Bürgertum niemals die erwarteten Nachbilder erbringen, eben weil alle Voraussetzungen gleicher geschichtlicher und wirtschaftlicher Art fehlten, und durch neue gleichwertige nicht ersetzt wurden; im Gegenteil: alle volklichen Wurzel- und Ursprungskräfte völlig und endlich vernichtet wurden. Die Reaktion der Romantiker nach gleichen Anläufen, ist einer der vielen Beweise, daß die Künste und Theorien aus sich keinen Inhalt zu erschaffen vermögen, der nicht im allgemeinen sozialen Zusammenhang lebendig wirksam wäre. Die durch Kant begründete frühbürgerliche Aesthetik der Künste, wonach sie ein ursprüngliches Vermögen der Menschen, in einem tief durchdachten, aber deshalb auch künstlich konstruierten System sind, zeigte sich in der weiteren Entwicklung nach Seiten eines „künstlich konstruierten“ Wesens nur begründet, während für das „tief-durchdachte“ die historischen und materiellen Voraussetzungen unbewußt blieben. Dieses System mußte unter der freien Produktion des Kapitalismus die grenzenloseste und — theoretisch gesehen — überhaupt nicht zu bestimmende und zu begrenzende formale und inhaltliche Anarchie gewinnen. Die Künste kommen zuletzt auf den Inhalt, der sich destilliert aus den technisch-experimentalen Möglichkeiten ihres eignen Kunstkörpers.

Diese aus alledem resultierenden Möglichkeiten und Kunsttatsachen sind es, die heute die Unsicherheit und den Streit über das, was sich als neues Prinzip darin ankündigt, erbringen. Eine geschichtliche Wertung aber wird keineswegs an diesen Tatsachen nur negierend vorbeigehen; sie muß vielmehr dazu helfen, das, was sich notwendig und echt aus gegebenen Bedingungen resultiert, als solches anzuerkennen, es nicht idealistisch theoretisch begründen, sondern historisch und materialistisch. Sie wird weder alle zur Zeit entstehende, nur seiner formalen Tendenz nach für revolutionär gelten lassen können (wieviel in Dichtung und Malerei bringt heute unter revolutionären Formen reaktionären Inhalt!) als sich andererseits der Tatsache verschließen, die heute immer

deutlicher aus den besten Arbeiten der Moderne spricht, daß hier wahrhaft neue zukünftige Möglichkeiten für die Gebrauchskunst, für ästhetische Werte praktischer Art, für Wände, Ornamentik, Gewebe, Glas usw. entstehen. Daß die Industrie heute nichts Nennenswertes damit anzufangen weiß und daß sie dem Beschauer in den Ausstellungen stets als das erscheinen, was sie im Grunde nicht sind — als Ersatz seines Staffelmildes, als das er sich gemalte Kunst gewohnheitsmäßig ihrem Zweck nach denkt, tut dabei nichts zur Sache. Was sich in diesen Dingen ankündigt, ist latent fruchtbar und Entwurf für eine zukünftige großartige sozial-künstlerische Ausnutzung in praktischen Werten. Das heißt nicht: daß man ein extremes Ornament auch in ein Möbel umsetzen sollte, wie dergleichen zur Zeit noch geschieht — es heißt: jeder neuen Form und Farbe die entsprechende Wirkung in den verschiedenen Sphären des Gebrauchs denken. Es heißt zugleich: das gesamte traditionelle Mileu und die Gebrauchssphäre des Bürgertums, die der Arbeiter in Gefahr ist, zu übernehmen, einmal auf ihre Zweckmäßigkeit und Schönheit von daher revolutionär untersuchen bzw. überwinden. Das wäre Aufgabe revolutionärer Künstler, denn dies allein kann geistigen und einmal auch tatsächlichen Raum schaffen für das, was neu an Formen und Farbenwert heute zur Geltung drängt und was — ohne dies — heute verurteilt bleibt, Sensation oder Einzelwert zu bleiben. Zu alledem steht nicht im Gegensatz, die Forderung auf die Neufundierung der materiellen und handwerklichen Grundlagen; sie geht Hand in Hand damit. Der Instinkt der denkenden Künstler geht heute zu einem Teil schon radikal auf die Forderung und Erkenntnis: Schaffung wieder ehrlicher und solider handwerklicher Grundlagen für die bildenden Künste. Bei Beibehaltung der Maschine aber — zur Produktion aller Gebrauchswaren, dem Handwerk geben, was des Handwerks ist — kann in der Zukunft nur heißen: dem Künstler zurückgeben, was nunmehr ausschließlich des Künstlers ist und sein muß. Die von ihm selbst zu schaffende oder diktierende

handwerkliche Qualität und Sachlichkeit des Materials und die Arbeit darüber. Das aber könnte nach Seiten der Maschinenproduktion nur bedeuten, dem Kunstschaffen eine Diktatur über die Maschine einräumen. Eine Diktatur der Qualitätsprinzipien nach Form und Zweck, Sachlichkeit und Material, eine künstlerische Vernunft gelten lassen, die zugleich eine erkenntniskritische historische Vernunft ist. Es ist dies also durchaus keine nur organische — aus den Dingen sich ergebende Notwendigkeit, sondern eine organisatorisch bewußte Frage der zukünftigen Gesellschaft, der praktischen Konsequenzen des kommunistischen Kulturbewußtseins. Daneben aber hängt die Frage über die Entwicklung der Künste garricht von dem Streit um ihre möglichen Formen ab. Daß alles Leben überhaupt seinen Ausdruck gewinne, die Ideen der Massen und ihre Wirklichkeit endlich wieder von den Künsten ergriffen werde! — nicht nach welcher Form und welchem Dogma, ist die Losung. Das unentbehrliche Regulativ schafft sich allein in den materiellen wirklichen Grundlagen, mit der eine Eingliederung der jetzt — und im zerfallenden Kapitalismus — immer mehr vogelfrei werdenden Kunstarbeiter, in einem sozietären Arbeitsprozeß ja unweigerlich zusammenfällt. Die eine oder andre der heute umstrittenen Kunstrichtungen, wird in dem Augenblick ihre Sicherheit und Ueberzeugung gewinnen, wo drängendes inhaltliches Ethos gerade sie zu ihrer Ausdrucksmöglichkeit braucht, sie als solche überzeugend macht. — Alles andere weitere darf man auf diesem Gebiet getrost der Durchdringung und Zeugung solcher Wirklichkeiten überlassen. Aber festgehalten — scheint mir — muß für alle kommunistische Wissenschaft daran werden, daß nicht alle Fragen der organischen Funktion (Entwicklung) überlassen bleiben sollten, sondern daß da, wo auch die neue Gesellschaft keine einheitlichen neuen technischen Grundlagen der Arbeit schaffen kann, wo also das Wesen der Maschine funktionell bleibt, das organisatorische Bewußtsein in Kraft treten muß. Wie ja auch die Forderung der Diktatur selbst —

im Gegensatz zu den alten Entwicklungsvorstellungen der Sozialdemokratie — ein organisatorisch eingreifendes Bewußtseinsprinzip darstellt. Die materiellen Angelegenheiten und Fragen der Kunst sind es, die die Organisation verlangen, nicht die inneren ideellen und spirituellen, die organischem Wachsen und Wesen überlassen bleiben.

Für Künste, die nicht wie die plastischen vom Handwerk im engeren Sinn von der denkenden Form unmittelbar abhängen — wie Poesie und Dichtung — stellt sich diese Verbindung mit dem aus dem Kommunismus resultierenden Denken und Finden her, und erscheinen ihre Möglichkeiten schon jetzt sicherer und klarer. Auch hier könnte allerdings in einem bestimmten Sinne vom handwerklichen gesprochen werden, von Mache und Literatur im Gegensatz zum Dichten und denkenden Wissen und Arbeiten. Der Kommunismus braucht weder eine Literatur im heutigen bürgerlichen Sinne noch eine Wissenschaft nur um des Materialhäufens und der historischen Tatsache willen; er braucht stets nur Dialektik und schöpferisch praktische Anwendung aller historischen oder wissenschaftlichen Tatsachen, er braucht ganz neue Einstellung und Richtungnahme der wissenschaftlichen Arbeit, schafft damit ganz von selbst Auslese und Qualität. — Für die Aufnahme und Fruchtbarkeit der geistigen Dinge ganz im allgemeinen aber — wird vor allem die Voraussetzung gelten müssen, die schon angedeutet: die Erkenntnisquellen der Sinnlichkeit praktisch werden zu lassen. Dazu gehört die Verwirklichung einer materiellen Kultur der Massen. Alles Zur-Kunst-Führen hat wenig Wert, wenn nicht gerade diese Quellen, die der Kapitalismus total versiegen lassen mußte, ihre natürlichen Voraussetzungen, ihre Belebung in den alltäglichen und wirtschaftlichen Gründen erhalten.

Sommer 1920.

Steglitz-Berlin.

Schriften der Jugend-Internationale

- Willy Münzenberg:** Die sozialistische Jugend-Internationale. Mit einem Vorwort von Klara Zetkin . . . 2.— Mk.
 Die proletarischen Jugendorganisationen vor und während des Krieges (240 Seiten) 4.50 "
 Unser Programm —.50 "
 Der 2. Kongreß der Kommunistischen Internationale und die K. J. I. —.50 "
- Edwin Hörnle:** Sozialistische Jugenderziehung und sozialistische Jugendbewegung 1.50 "
- Schatzkin-Moskau und Lckai-Budapest:** Die Aufgaben der kommunistischen Jugendorganisationen nach Uebernahme der Macht durch das Proletariat 1.50 "
- Eugen Leviné:** Aus seinen Schriften 3.— "
Bronski: Ein Jahr proletarischer Diktatur: . . . —.40 "
Rosa Luxemburg: Briefe aus dem Gefängnis . . . 6.50 "
Sinowjew: An die Arbeiter- und Bauernjugend! . —.50 "
Friedrich Engels: Politisches Vermächtnis (aus unveröffentlichten Briefen) 3.— "
B. Ziegler: Was lehrt uns die russische Arbeiterjugend? —.50 "
Dunajewski: Die Frage der sozialistischen Reorganisation der Arbeit —.50 "
Lenin: Die Aufgaben der Komm. Jugendorganisation —.50 "
Georg Lukács: Weltreaktion und Weltrevolution . . —.50 "
Lu Märten: Historisch-Materialistisches über Wesen und Veränderung der Künste 8.— "
Tschitscherin: Skizzen aus der Geschichte der Jugend-internationale 9.— Mk., geb. 12.— "
- Unterm roten Banner. Protokoll des ersten Kongresses der Kommunistischen Jugendinternationale in Berlin . . 4.— "
 Bericht über die erste Sitzung des Büros 3.— "
 Reißt die Grenzpfähle aus! —.50 "
 Die Sozial. Proletarierjugend Deutschlands und die Kommunistische Jugendinternationale . . . —.50 "
 Der Verband der sozial. Arbeiterjugend Oesterreichs und die Kommunistische Jugendinternationale —.50 "
 Ein Jahr kommunistische Jugendinternationale . . . —.50 "
 Am Aufbau. Aufrufe, Entschließungen und Dokumente des E.-K. der Kommunistischen Jugendinternationale. Heft 1 . . . 2.— "
 Nichtwollen oder Nichtkönnen? Der Briefwechsel des E.-K. mit der sozialist. Arbeiterjugend Deutsch-Oesterreichs 3.— "
 Das schwarze Buch des weißen Ungarn 1.50 "

Verlag der Jugend-Internationale

Feurigstr. 63

Berlin - Schöneberg

Feurigstr. 63

4
1.20

Von *Lu Märten* sind früher erschienen:

- Torso. Roman. Piper, München 1908
- Die wirtschaftliche Lage der geistigen Arbeiter (Künstler) München, Georg Müller
- Die Künstlerin, Langen, München
- Bergarbeiter. Schauspiel in einem Akt. J.H.W. Dietz-Stuttgart 1908.

Schriften zur Jugendbewegung

- Globig:** Was wir wollen —60 Mk.
- Lux:** Vom Kapitalismus zum Sozialismus 1.— „
- Richter:** Die Jugend und die sozialistischen Parteien (mit einem Anhang: Die wichtigsten Dokumente der Jugendbewegung) 1.— „
- Die kommunistische Schule.** Mit einem Vorwort von Edwin Hörnle 1.50 „
- Ernst Drahn:** Friedrich Engels. Ein Lebensbild zu seinem 100. Geburtstage 5.20 „
- Kampflieder** mit Noten. Aus dem Inhalt: Rotgardistenmarsch, Russischer Trauermarsch, Warschawjanka, Dänischer Sozialistenmarsch, Internationale u. a. 2.25 „
- Postkarten:** Marx, Lenin, Trotzki, Sinowjew, Lunatscharski, Gorki u. a. Stück —.20 „

Die Buchhandelsabteilung besorgt jedes gute Buch und erteilt Rat beim Einrichten von Bibliotheken.

Verlag Junge Garde, Berlin C2
Stralauerstraße 12.
 Postcheckkonto 100979 Berlin N. W. 7

