



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Politische Kunst und Kunstpolitik

Siemsen, Anna

Berlin, 1927

Nutzungsbedingungen

[urn:nbn:de:hbz:466:1-51515](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-51515)

- 87 - *600*
**JUNGSOZIALISTISCHE
SCHRIFTENREIHE**

HERAUSGEGEBEN VON DER
REICHSLEITUNG DER JUNGSOZIALISTEN
MIT UNTERSTÜTZUNG VON
**MAX ADLER-WIEN
ENGELBERT GRAF
ANNA SIEMSEN**

**POLITISCHE
KUNST UND
KUNSTPOLITIK**

VON
ANNA SIEMSEN

**E. LAUBSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG GMBH.
BERLIN W 30**



Jungsozialistische Blätter

Eine Monatsschrift

Herausgegeben vom „Reichsausschuß der Jungsozialisten“.
Redaktion: Gg. Engelbert Graf. — Erscheint am Ersten jedes Monats und ist durch die Post (Postzeitungsliste Berlin) und Buchhandlungen zu beziehen. Preis pro Nummer RM. 0,40

*

Die Zeitschrift wendet sich an die jüngere sozialistische Generation sowohl wie an alle, die als Ziel des eigenen Lebens den Aufbau einer klassenlosen Gesellschaft, der sozialistischen, erstreben.

Sie dient deshalb einer marxistischen „Revision des Bewußtseins“, die in der Gegenwartsgesellschaft vonnöten ist, wenn die sozialistische Ordnung geistig vorbereitet werden soll. Ihre Aufgabe ist also: eine Stätte der Aussprache, Anregung und Selbstverständigung zu sein.

Unbeirrt von den praktischen Begebenheiten der Politik, frei von jedem parteimäßigen Zwange, werden die „Jungsozialistischen Blätter“ Klarheit über die Struktur der kapitalistischen Klassengesellschaft und ihre Erscheinungen zu verbreiten suchen, soziologisch werten, was der Tag verschleißt.

Die „Jungsozialistischen Blätter“ sind das offizielle Organ der deutschen Jungsozialisten und deshalb unentbehrlich zur Kenntnis dieser wichtigen geistigen Bewegung im deutschen Sozialismus.

*

Der Verlag hat besondere Werbepremien für die Verbreitung dieses wichtigen Studienorganes ausgesetzt. — Die gedruckten Bestimmungen wolle man von den Ortsgruppen der Jungsozialisten oder direkt vom unterzeichneten Verlage anfordern.

*

E. Laubsche Verlagsbuchhandlung G. m. b. H., Berlin W 30

Gleditschstraße 6



Dr. SCHMOLL gen. EISENWERTH

Politische Kunst
und Kunstpolitik

Von Dr. Anna Siemsen



Jungsozialistische Schriftenreihe

Herausgegeben von der
Reichsleitung der Jungsozialisten
mit Unterstützung von
Dr. Max Adler, Wien / Engelbert Graf
Dr. Anna Siemsen

1 · 9 · 2 · 7

E. Laubsche Verlagsbuchhandlung G. m. b. H.
Berlin W 30

Politische Kunst und Kunstp Politik

Von

Prof. Dr. Anna Siemsen



1 . 9 . 2 . 7

E. Laubsche Verlagsbuchhandlung G. m. b. H.
Berlin W 30

Politische Kunst

Schriftenreihe

Kunstpolitik

Alle Rechte, besonders das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten

Copyright 1927 by E. Laubsche Verlagsbuchhandlung G. m. b. H., Berlin W30



02

SE

3871

Schmoll/5504

JXS

Gedruckt bei Herrosé & Ziemsen GmbH., Wittenberg (Bez. Halle)

Vorwort

Diese kleine Schrift wird vielen zu abstrakt und vielen zu klassenkämpferisch sein, weil sie die Kunst nicht als sakrosanktes Gebiet anerkennt, auf dem der Machtkampf politischer Gruppen ruht.

Es ist allerdings mein Bemühen, den Irrtum zu bekämpfen, als könne irgendeine Erscheinung des gesellschaftlichen Daseins sich den Gesetzen der Gesellschaft entziehen.

Dieser Irrtum hat bisher es bewirkt, daß die Kunst für viele eine Festtagsangelegenheit, für andere ein Bildungsluxus war, daß wenigen nur bewußt wurde, welch ungeheure Machtquellen im künstlerischen Schaffen schlummern. Das Bewußtsein für diese Tatsache zu wecken und das Machtgefühl des geborenen Schöpfers, das in jedem Menschen schlummert und in uns nur verkümmert und gehemmt ist, war mein Ziel.

Darum habe ich nicht von geleisteter Arbeit erzählt. — Ich weiß, wie gewaltig sie bereits ist. — Sondern versuchte, die Aufgaben zu zeigen, vor denen wir stehen. Es sind Aufgaben der Jugend vor allem. Ihr Drang nach persönlicher Gestaltung, der heute nur im Zusammenhang des großen Gesamtgeschehens sich vollenden kann, findet in der Kunst die Mittel zur Entladung und zur Wirkung, deren wir bedürfen als Kämpfer für den Sozialismus und als Menschen einer neuen Gemeinschaft. Der Jugend sind diese Gedanken darum gewidmet.

Was ist Kunst?

Dies Wort, das heute zumeist mit einer Art mystischen Schauers ausgesprochen wird, hat ursprünglich eine sehr einfache Bedeutung. Es kommt von „können“, und eine Kunst ist alles, was ein Können voraussetzt, was man nicht von Natur versteht, sondern was man gelernt haben muß, und wodurch man sich daher auszeichnet vor denen, die es nicht können. Alle Handwerke und alle Wissenschaften im Mittelalter sind Künste, und man trennt einzig die „freien Künste“¹⁾ des Gelehrten von den Künsten, die in einer Handwerkslehre gelernt und durch die Zünfte vor unbefugten Eindringlingen geschützt wurden.

In anderen Sprachen als der deutschen hat sich die Erinnerung daran sehr lebhaft erhalten; „art“ ist im Französischen alles angewandte Wissen, und man scheidet „freie Künste“, „mechanische Künste“, was wir Handwerk oder Technik nennen würden, und „schöne Künste“. Der „artisan“ aber, der „Künstler“ schlechtweg, ist der Handwerker.

Wir können im Deutschen diese schöne Verbindung zwischen allem menschlichen Können sprachlich nicht mehr herstellen. Aber es ist ganz gut, uns daran zu erinnern, daß zu jeder Kunst das Erkennen und das Können gehört. Aber Erkennen allein ist Wissenschaft, angewandtes Wissen allein ist Technik. Es ist ein Grund vorhanden, weshalb wir nicht die schematische Darstellung eines Schädels oder ein Reagenzglas, wohl aber ein Porträt oder eine Fruchtschale als Kunstwerk bezeichnen. Erkenntnis und Können mögen bei der Herstellung des Schädelaufrisses und der Retorte größer sein. Was fehlt, ist die Anteilnahme des Porträtisten an dem Wesen und der Art seines Modells, die Freude des Töpfers an der Form und Farbe der Schale, die er bildete, die wieder Anteil und Freude wecken. Man kann also sagen: Kunst ist gefühltes Werk,

¹⁾ Diese sieben freien Künste: Grammatik, Rhetorik, Dialektik, Musik, Arithmetik, Geometrie und Astronomie umschrieben den Kreis der allgemeinen Wissenschaften und bildeten die Vorstufe zu den speziellen Wissenschaften der Theologie, Jurisprudenz und Medizin.

das wiederum Gefühl erregen will. Und je stärker das Gefühl ist, das in einem Werke zum Ausdruck kommt, je stärker es auf das Gefühl der anderen wirkt, desto ausgesprochener ist sein künstlerischer Charakter.

Damit ist ohne weiteres klar, daß es keine ganz scharfe Grenze gibt zwischen Wissenschaft, Handwerk, Technik und Kunst. Fast jede menschliche Arbeit kann, losgelöst von ihrem Zweck, ein Gefühl des Wohlgefallens in uns erregen und wirkt dann als Kunstwerk. Für die Gegenstände unseres täglichen Gebrauchs ist das ganz augenfällig. Wir beurteilen Stoffe nicht nur nach ihrer Dichte, Wärme, Haltbarkeit, sondern auch nach der Weiche des Faltenfalls, nach Farbe, Glanz oder Mattigkeit; Schüsseln, Gläser, Vasen nicht nur nach der Zweckmäßigkeit, sondern auch nach der Wohlgefälligkeit ihrer Form. Aber auch in die Betrachtung von Werkzeug, technischen Apparaten, Maschinen mischt sich oft dies künstlerische Gefühl. Wir freuen uns an einem Motor, einem Flugapparat, einem Segelschiff nicht nur, weil es zweckmäßig ist, sondern weil diese Zweckmäßigkeit als schön erscheint, ein unmittelbar freudiges Gefühl in uns auslöst, auch wenn wir gar keine Aussicht haben, mit Schiff und Auto zu fahren oder mit dem Motor zu arbeiten. Bei guten Technikern und Konstrukteuren spricht dies Gefühl noch stärker als bei uns Genießenden. Ja sogar der Arbeiter an der Maschine hat vor einem wohl gelungenen Werkstück diese künstlerische Schaffensfreude.

Nicht jede Freude am Werk ist nämlich künstlerische Freude. Das Werk muß Ausdruck eines Gefühls sein, wenn der Mensch sich als Künstler ihm gegenüber freuen soll. Dies Gefühl allein macht kein Kunstwerk und bestimmt nicht einmal seinen Wert, aber wo es fehlt, kann überhaupt von Kunstwerk nicht die Rede sein.

Und nun ist das Merkwürdige und Wunderbare — in der Tat das einzige Wunderbare bei der ganzen Erscheinung der menschlichen Kunst, — daß es dem Menschen eigentümlich ist, „daß er im innern Herzen spüret, was er erschuf mit seiner Hand“, oder besser noch, daß bei ihm jedes Erlebnis, das sein Gefühl erregte, ja seine ganze Haltung dem Leben gegenüber zum Ausdruck und zum gestalteten Ausdruck strebt.

Das scheint der Fall gewesen zu sein bei den frühesten Menschen, deren Spuren wir auf Erden finden, und ist sicher der Fall bei den kulturärmsten, die heut auf Erden leben. Einerseits begnügen diese sich nicht, ihre Gefühle herauszuschreien und -zuheulen. Sie gliedern, ordnen, „gestalten“

den Ausdruck ihrer Gefühle. Sie haben Lieder, Tänze, Erzählungen, oft genug ganze Pantomimen oder auch getanzte und gesungene Dramen. Andererseits begnügen sie sich nie damit, durch die Arbeit einfach ihre Bedürfnisse zu befriedigen. Sie schmücken die Geräte, die sie brauchen, vor allem aber ihren eigenen Körper, und sie wenden sehr häufig bedeutend mehr Zeit und Mühe darauf als auf die Beschaffung von Nahrung und Obdach. Und dieser Schmuck ist jederzeit bestimmt, Gefühle zu erregen. Wohlgefallen, Bewunderung, Ehrfurcht, Schrecken, die ganze Reihe menschlicher Leidenschaften soll durch den Schmuck aufgewühlt werden, der oft zur völligen Maske, d. h. zur Gestaltung eines fremden, meist dämonischen oder göttlichen Wesens, wird.

So haben wir die beiden Seiten der Kunst gleich in ihren Anfängen: den gestalteten Ausdruck eines Erlebnisses oder Lebensgefühls durch Tanz, Musik, Dichtung, Bildnis, all das, was wir heute freie Kunst nennen, und gefühlbetonte Formung eines Zweckgegenstandes, mag es Wohnung, Werkzeug, Gerät, Kleidung oder der eigene Körper sein, das also, was wir heute als Zweckkunst oder Kunstgewerbe bezeichnen. Immer aber liegt zugrunde das tiefe Bedürfnis des Menschen nach Mitteilung seiner Gefühle, mögen sie sich nun auf Einzelerlebnisse beziehen oder seine Haltung dem gesamten Leben gegenüber ausdrücken.

Etwas anderes ist die Kunst auch heute nicht. Was sich geändert hat, sind unsere Erlebnisse, die reicher, mannigfaltiger, komplizierter geworden sind, die Beziehungen der Menschen zueinander und die Technik der Gestaltung und Übermittlung. Das Gefühlsmoment, das aller Kunst zugrunde liegt, die Leidenschaften und Stimmungen des Menschen in ihren Elementen sind die gleichen geblieben. Daher ist uns ihr Ausdruck über die Kluft von Jahrhunderten und Jahrtausenden, über die Abgründe von Epochen und Kulturen noch verständlich. Das ist es, was man so oft die Ewigkeit der Kunst nennt, und woraus man — mit Unrecht — folgert, daß sie unabhängig sei von aller gesellschaftlichen Entwicklung und nur ihren eigenen Gesetzen folge.

Wir alle sind Künstler

Hat der Mensch jederzeit auf Erden künstlerisch geschafft, so folgt daraus unmittelbar, daß dies künstlerische Bedürfnis ein allgemein menschliches ist, daß wir alle dem Keim und der Anlage nach Künstler sind.

Es ist menschlich, auf die Eindrücke der Umwelt gefühlsmäßig erregt zu werden. Es ist menschlich, das Bedürfnis nach Mitteilung und nach der Erweckung von Mitgefühl zu haben. Und es ist durchaus menschlich, daß wir nach einem gestalteten Ausdruck suchen, daß wir uns bemühen, durch Nachbildung eines Gegenstandes oder Vorgangs, der unsere Liebe und Bewunderung, unsere Furcht oder Abneigung hervorrief, das gefühlsbetonte Erlebnis festzuhalten und zugleich unserer Umgebung eine Spur von uns, unserer Persönlichkeit aufzuprägen.

Wir erleben das jederzeit bei Kindern, deren ganzes Spiel nichts anderes ist als der Versuch, die Welt für sich umzugestalten, und deren Phantasie die mangelnde Technik ersetzt, den Stock in ein Pferd, den Stein in einen Menschen, den Holzschuh in ein Schiff umwandelt: künstlerische Schöpferprozesse, zu denen wir Erwachsene vieler Werkzeuge, mannigfaltiger Erfahrung und langer Arbeit bedürfen. Geben wir diesem zunächst nur phantastischen Schöpferbedürfnis der Kinder Raum und Material, so werden wir erleben, wie erfindungsreich sie sind: Tanzen, Singen, Schauspielen, Erzählen ist ihnen ebenso natürlich wie Formen und Malen. Das sind aber alles künstlerische Tätigkeiten, in denen der Mensch seine Gefühlserregung gegenüber der Welt durch spielende Nachahmung mitteilt und so löst. Das Studium von Kinderarbeiten ist hier ebenso aufschlußreich wie die Beobachtung ihrer Spiele und eine ungezwungene Unterhaltung mit ihnen.

Aber wir Erwachsene werden trotzdem keine Künstler. Ja, unser Ausdruckstrieb ist durchaus verkümmert. Vorhanden ist er freilich noch immer, selbst wo er sich nur noch äußert als das allgemein bekannte „Beschmieren von Tisch und Wänden“, als die Sing- und Schreilust gelösterer — „berauschter“ — Augenblicke, als Vergnügen am Verkleiden und Theaterspielen oder als das permanente Witzeerzählen, durch das manche Spießbürger, und das „Tratschen“, durch das ihre Damen so unleidlich werden.

Was aber ließ uns verkümmern? Zunächst die Not des Daseins. Der Kampf ums tägliche Brot und um die gesell-

schaftliche Stellung, der für uns arme Europäer schon in der Schule beginnt und für den Proletarier erst mit dem Tode aufhört. Wer in der Schule sich um Versetzungen und Zeugnisnummern, vielleicht sogar noch um Prügel und Nachsitzstrafen ängsten muß, der wird freilich bald aufhören, seine Tuschehimmel mit untergehenden Sonnen und fliegenden Vögeln und phantastische Meere mit ebenso phantastischen Dampfschiffen zu bevölkern. Und wem der Tag in der eintönigen Arbeit von Bureau und Betrieb hingeht und auch die Freizeit belastet ist von der Sorge ums Auskommen oder der noch menschenmordenderen Sorge um den Aufstieg, die „Karriere“, der wird kaum die in der Kindheit vertrockneten schöpferischen Fähigkeiten wieder wecken.

Die stärksten Reste ursprünglichen künstlerischen Lebens finden wir heute außerhalb unseres modernen Wirtschaftslebens in entlegenen Bauerngegenden und bei den Seeleuten. Hier ist noch die Gabe des Erzählens zu Hause, des improvisierten Dichtens, des urwüchsigen Tanzens. Es ist oft erstaunlich, wie die sonst gar nicht „hellen“ Gebirgsbauern bei Schnadahüpferln improvisieren, wie sie beim Schuhplatteln ganze Liebes- und Eifersuchtsdramen darstellen. Auch die Tätowierlust unserer Matrosen gehört dahin und berührt sich ganz unmittelbar, nicht nur als Nachahmung, mit der Schmuck- und Gestaltungslust der Primitiven. Aber das alles verschwindet unter einem anderen Einfluß, der unsern Trieb zur Gestaltung lähmt: das ist die Überlieferung, das sind die fertigen Vorbilder, die uns jederzeit begleiten — und erdrücken.

„Land und Himmel sind hier geschaffen für Künstler“, schrieb ein junger Dichter aus Paris. „Aber dann ist in einer Strophe von Hölderlin alles ausgesprochen, und mir bleibt nichts mehr zu tun.“ Sogar der alte Goethe hatte diesen Eindruck, wenn er sich glücklich pries, zwei Menschenalter früher geboren zu sein und nicht in einer Zeit, wo schon alles getan sei. Natürlich stimmt das nicht; solange Menschen leben, menschliche Gesellschaft sich gestaltet, kämpft und sich entwickelt, gibt es jederzeit neue Gefühle, die nach Ausdruck suchen, neue Erlebnisse, die zu formen sind. Aber die Masse dessen, was durch Jahrtausende Menschen erlebt, erfunden, geschaffen haben, überwältigt. Demgegenüber erscheint der eigene Ausdruck hilflos, die eigene Arbeit nebensächlich oder ganz und gar überflüssig. Der Weg eines jeden Künstlers beginnt heute im Kampfe mit dieser mächtigen Überlieferung. Die Schwächeren erliegen in der Nachahmung oder in einer krampfhaften Originalität, die nur um jeden

Preis anders und neu sein will, nur wenige finden ganz ihren reinen eigenen Ausdruck. Von uns anderen, die wir nur die durchschnittliche menschliche Anlage, uns auszudrücken, mitbekommen haben, ist es also gar kein Wunder, daß wir ganz und gar im Klischee steckenbleiben und sehr oft sogar nach berühmten Vorbildern sehen, fühlen und erleben.

Dazu trägt auch unsere Technik bei. Die Druckerpresse ist ein sehr wichtiger Faktor gesellschaftlicher Entwicklung. Sie hat die Fähigkeit des Menschen, sich mündlich auszudrücken, insbesondere zu erzählen, sehr geschwächt, und vollends die Zeitung, die in alle Häuser und aller Hände kommt, hat diese Gabe bei den meisten vernichtet. Photographie, Buntdruckverfahren und andere graphische Vervielfältigungen haben dasselbe vollbracht auf dem Gebiete der bildlichen Darstellung. Grammophon, Radio, Kino stehen noch in den Anfängen ihrer Wirkung. Es ist sehr möglich, daß sie die Menschen noch weiter in die Rolle des untätigen Empfängers hineindrängen.

Notwendig ist es nicht, denn auch die anderen großen technischen Fortschritte, auch die große Überlieferung, die auf uns lastet, wirkt sich nur deshalb so aus, wie sie es bisher getan hat, weil sie in einer ganz bestimmten Gesellschaft sich auswirkt, in der auch der Kunst und dem Künstler ihre fest umschriebene Rolle zukommt. Änderung dieses gesellschaftlichen Zusammenhangs würde auch die Lage des Künstlers und damit den Charakter der Kunst von Grund auf ändern.

Der gesellschaftliche Charakter der Kunst

Es gibt heute Viele, sogar in den Reihen der gesellschaftlich denkenden, marxistisch geschulten Arbeiterschaft, die glauben, man könne, ja müsse der Kunst eine Stellung zuweisen jenseits alles gesellschaftlichen Geschehens, etwa wie einige griechische Philosophen, die mit den Göttern nicht recht was anzufangen wußten, sie in Zwischenwelten (Intermundien) unterbrachten, wo sie ein seliges und vollkommenes Dasein führten, aber auf das Geschehen in der Welt keinerlei Einfluß hatten. Das klang sehr gottesfürchtig, war aber im Grunde recht gottlos, denn selbstverständlich hatte kein Mensch Anlaß, sich um diese ohnmächtigen Götter zu kümmern. Nicht anders geht es den Kunstverehrer, wenn sie die Kunst zu einer unpolitischen, ewigen, eigengesetzlichen (autonomen), einer außergesellschaftlichen Angelegenheit machen. Wäre sie das, so wäre sie für den Menschen eine

Luxusangelegenheit, ein Zeitvertreib, etwa wie die Unterhaltung mit den Marsbewohnern. So fassen viele Propheten der „reinen“ Kunst sie in der Tat auch auf. Und so legen sie das Schillersche Wort aus, daß der Mensch in der Kunst „spiele“, daß das Leben ernst sei und die Kunst heiter. Diese Auffassung ist für unser Verhalten in Bildungs- und Kunstfragen sehr verhängnisvoll gewesen und hat dazu geführt, daß wir Kunstfragen wichtig nahmen, wo sie es durchaus nicht verdienten, und sie vernachlässigten, wo sie von entscheidender Bedeutung waren.

Was hinter der Behauptung von der unpolitischen und objektiven Kunst steckt, wenn sie überhaupt einen Sinn hat, ist die einfache Wahrheit, daß ein Kunstwerk ein durchaus wahres und starkes Gefühl vollkommen gestalten kann, und daß es dann natürlich einen sehr starken Eindruck auf uns macht, auch wenn dieses Gefühl uns als töricht oder verwerflich erscheint. Umgekehrt können wir in einem Kunstwerk ein Gefühl gestaltet finden, das mit dem unseren übereinstimmt, das sogar reiner und edler als das unsere ist; aber es ergreift uns durchaus nicht, weil es sehr unvollkommen, matt und schief ausgedrückt ist. Das erste Kunstwerk wäre dann als Kunstwerk „gut“, d. h. geraten, das zweite „schlecht“, d. h. mißglückt.

Heinrich von Kleist war beispielsweise gegen Ende seines Lebens von einem krankhaften Franzosenhaß erfüllt, der ihn völlig verzehrte. Er hat dem Ausdruck gegeben in der „Hermannschlacht“ und in verschiedenen Gedichten. Das wildeste dieser Gedichte, „Germania an ihre Kinder“, ist wohl der ungehemmteste Haßgesang der gesamten europäischen Literatur. Ich zitiere die ausgezeichnetste Stelle:

„Alle Triften, alle Stätten
Färbt mit ihren (der Franzosen) Knochen weiß,
Welchen Rab' und Fuchs verschmähten,
Gebet ihn den Fischen preis,
Dämmt den Rhein mit ihren Leichen,
Laßt, gestäuft von ihrem Bein,
Schäumend um die Pfalz ihn weichen,
Uns ihn dann die Grenze sein.
Eine Lustjagd, wie wenn Schützen
Auf der Spur dem Wolfe sitzen.
Schlagt sie tot — Das Weltgericht
Fragt euch nach den Gründen nicht.“

Das ist stärkstes und wahrhaftigstes Gefühl (im Gegensatz zu vielen unserer Weltkriegs-Haßgesänge), hinreißend aus-

gedrückt und einer mächtigen Wirkung sicher. Es ist also „gute Kunst“, ebenso wie eine gut geratene Giftbombe „gute Technik“ ist. Aber das Gefühl in diesem Gedicht ist abscheulich, ebenso wie der Inhalt der Bombe, die Wirkung hier wie dort zerstörend. Und weder die Bewunderung für die vollendete Technik noch für die vollendete Kunst kann uns hindern, beides zu bekämpfen. Eine Bombe kann als Gegenstand theoretisch wissenschaftlicher Betrachtung, ein Gedicht in der formal-ästhetischen Erwägung menschlich, das heißt gesellschaftlich indifferent, sein. In ihrer Erscheinung als gesellschaftliche Wirklichkeit sind beide wirksam, und das Gedicht vielleicht noch mehr, weil dauernder, als die Bombe. Sie können daher nicht von uns „an und für sich“, unter dem Gesichtspunkt ihrer Eigengesetzlichkeit, als „ewige“ Erscheinungen betrachtet werden, als absolute Technik oder als absolute Kunst, sondern nur in ihrem Zusammenhang mit dieser Wirklichkeit und ihrer Bedeutung für sie. Diese Bedeutung aber kann selbstverständlich eine sehr mit der Zeit wechselnde sein. Ein australischer Bumerang ist für den Australneger, eine Hellebarde war für den Schweizer Söldner ein ebenso zerstörendes Werkzeug wie für uns die Bombe; heute sind für uns Europäer beides Museums- und Studiengegenstände, an denen wir ein ebenso interesseloses Wohlgefallen empfinden können wie an den Festliedern der melanesischen Kannibalen oder an dem Siegeslied der Debora. Es ist sehr unwahrscheinlich, daß ein Bumerang uns tötet, oder daß Jaels Mord an Sisserak¹⁾, dem sie im Schlaf den Kopf abschneidet, unsere Frauen zur Nachahmung begeistern wird. Mit der Bombe und mit dem Haßlied gegen die Franzosen ist es anders. Sie sind gefährlich, sie sind noch wirksam, weil sie „modern“ sind, aus unserer Gesellschaft und ihrem Erleben geboren.

Nun gibt es natürlich Technik und auch Kunst, die nicht veraltet, weil die Bedingungen, aus denen heraus sie entstanden sind, nicht wechselten. Ein Tongefäß und eine Strohmatte werden heute noch nicht viel anders verfertigt als vor tausend Jahren. Ihr Zweck, ihre Technik, ihre Form ist beinahe zeitlos. Und manche einfachen menschlichen Beziehungen und Gefühle wandeln sich ebenso wenig. Das Lied, mit dem ein Mann seine Liebe gesteht oder eine Frau ihr Kind in den Schlaf singt, bleibt über völlig

¹⁾ Vergleiche dazu das Buch der Richter, Kapitel 5, wo der Kampf der Israeliten und der Meuchelmord an dem feindlichen Feldherrn berichtet wird.

gewandelte Gesellschaftsepochen hinaus lebendig, d. h. wir verstehen es nicht nur, sondern es erregt bei uns verwandte Gefühle. Je geringer der stoffliche Inhalt (der äußere Anlaß), je ausschließlicher das Kunstwerk nur gestaltetes Gefühl ist, desto mehr wirkt es auch über weite Zeiträume hinaus. Musik und Lyrik sind daher die zeitlosesten Künste. Aber auch sie sind noch zeitbedingt und zeitgebunden, weil sie an bestimmte Gesellschaftsformen und Erlebnisweisen gebunden sind. Wir verstehen und erleben heute zum Teil noch Bachsche Fugen und alte Volkslieder, aber es ist doch nur zum Teile „unsere“ Musik. Bei alter italienischer Kirchenmusik aber wird wohl die Mehrzahl von uns fühlen, daß diese Kunst schöner Ausdruck eines uns durchaus fremden Lebensgefühls ist, gestaltet aus einer Wirklichkeit und mit Mitteln, die nicht mehr die unseren sind.

Was uns über diese Tatsache sehr oft hinwegtäuscht, ist erstens der Umstand, daß wir oft in fremde Kunst unsere Gefühle hineinlegen, so wie man ja auch ein altes Gerät zu einem ihm fremden Gebrauch bestimmen kann und in romantischen Zeiten Weihbecken und Altartücher zu Salondecken und Visitenkartenschalen verwandte. Zweitens aber die Tatsache, daß unsere Gefühle zwar sehr dem Wandel der Zeit unterliegen, in ihren ersten Elementen aber bei allen Menschen die gleichen sind. Wir empfinden Freude und Schmerz, Liebe und Haß, Schreck und Bewunderung aus anderen Anlässen, in anderer Weise und drücken sie anders aus als Australneger oder Südseeinsulaner. Aber da wir uns freuen und trauern, lieben und hassen, begehren und ablehnen, so können wir den Ausdruck des gleichen Gefühls durchaus verstehen. Wir mögen es abscheulich finden, daß Jael sich über den ermordeten Sisserak freut, der „zu ihren Füßen niederfiel und sich krümmte wie ein Wurm“; aber wir verstehen, daß sie sich freut, und den Ausdruck dieser Freude. Wir teilen gewiß nicht die Angst der Chinesen vor den Regengüssen oder der Inder vor der Sonnenglut, aber wir verstehen durchaus, daß sie in den Drachen- und Dämonenbildern dieser Angst und Bewunderung Ausdruck verliehen.

So vermittelt uns die Kunst, indem sie durch die Gestaltung fremden Gefühls unser eigenes Gefühl erregt, den Einblick in fremdes Leben, fremde Vorstellungen, fremde Welt- und Gesellschaftsanschauungen, die uns sonst vielleicht immer verschlossen blieben. Sie bereichert so unbedingt unsere Erkenntnis und unser Leben, bis

zu jenem berühmten Gefühl: „Ich glaube, daß nichts Menschliches mir fremd ist.“

Aber das ist auch sehr gefährlich. Unsere Kräfte sind beschränkt, auch unsere Kraft zu fühlen und zu erleben. Und so kann allzuviel künstlerisches Nachfühlen und Nacherleben unsere Gefühle erschöpfen und uns dem wirklichen Leben gegenüber abstumpfen. Solch unglückselige Geschöpfe, die vor lauter Gefühl gefühllos geworden sind und jedes „Erlebnis“ nur noch als Nervenreiz genießen, sind in unserer heutigen, von „Kulturgut“ jeder Art erdrückten Gesellschaft gar nicht selten. Ihre Karikatur sind jene, die meinen, es gehöre sich für einen Gebildeten, Gefühl zu heucheln, wo er keines hat, die gähmend Beethovens Symphonien anhören und vor den Schreckgestalten der mexikanischen Gottheiten sagen: „Wie entzückend!“

Es ist wahr, das große Thema alles menschlichen Erlebens und damit aller Kunst ist die Beziehung des Menschen zur Natur und die Beziehung der Menschen untereinander. Das kehrt wieder und ergreift uns. Und insofern können wir sagen: Menschliche Kunst ist ewig, ebenso ewig wie alles menschliche Dasein, aber auch ebenso wechselnd und sich wandelnd. Es ist nicht wahr, daß wir der Natur noch ebenso gegenüberstehen wie der Papua, der die Krankheits- und Sturmdämonen zu bannen glaubt, indem er sie in seine Hüttenbalken schnitzt, oder wie der mittelalterliche Gläubige, der die in allen Elementen drohenden Teufel den schützenden Heiligen an den Domtüren vor die Füße legte. Wir empfinden vielleicht umfassender und darum tiefer die Unendlichkeit und Größe der Natur, die wir besser erkennen. Aber wir haben nicht mehr den dumpfen Schrecken der primitiven Menschen, die sich von einem Chaos feindlicher Gewalten umringt fühlten.

Und wie gänzlich haben sich die Beziehungen der Menschen untereinander gewandelt und wandeln sich beinah von Tag zu Tag, sodaß Probleme, die unsere Eltern aufs stärkste beschäftigten, uns beinahe lächeln machen. Meine Kindheitserinnerungen reichen noch in die Zeit zurück, als Noras Puppenheim entrüstete Abwehr erregte und konservative Zeitungen Helmers männliche Tyrannei pathetisch verteidigten. Wem scheint denn heute Recht und Unrecht darin noch diskutabel! Und wenn man bei diesem Beispiel sagen wollte: „Tendenzdichtung“, so nehme ich eine so „reine“ Dichtung wie Goethes Faust:

Gretchen erschüttert uns noch heute. Aber ihr Schicksal war für Goethe noch furchtbare Wirklichkeit. (In Preußen mußten wenige Jahrzehnte, bevor der Faust geschrieben wurde, die Kindesmörderinnen noch selbst den Sack nähen, in dem sie ersäuft wurden.) Für uns ist es schreckliche Erinnerung an eine barbarische Vergangenheit. Unsere Probleme haben sich geändert. Mit ihnen unser Erleben und sein Ausdruck. Die Nöte der Jugend in Wedekinds Frühlingserwachen sind für uns wichtiger, weil wirklicher und also auch lebendiger als Gretchen oder Ophelia.

Vor anderthalb Jahrhunderten schrieb Herder einen Aufsatz über Shakespeare (in den Blättern von deutscher Art und Kunst), der die Shakespeare-Verehrung der Stürmer und Dränger zum klarsten Ausdruck brachte. Darin preist er sein Glück, daß er an der Grenze der Zeit lebe, wo Shakespeare noch verständlich sei und lebendig wirken könne. Es ist kein Wunder, daß Herder mit seinem feinen Gefühl für die Gesetze menschlicher Entwicklung erkannte, wie auch die größten Persönlichkeiten und ihr Werk zeitgebunden, gesellschaftsgebunden sind. Es ist vielmehr erstaunlich, daß diese Erkenntnis heute immer wieder wegphilosophiert wird, so daß wir Ketzer, die in jeder menschlichen Erscheinung den Ausdruck einer gesellschaftlichen Epoche sehen, uns die klassischen Autoritäten suchen müssen, denen man glaubt, was man uns abstreiten würde.

Man glaubt oft die Größe eines Menschen danach bestimmen zu können, wie weit seine Wirkung in die Zukunft reicht. Das ist nur bedingt richtig. Von der persönlichen Bedeutung eines Menschen hängt nur die Tiefe und Stärke seiner Wirkung ab, über ihre Ausdehnung und Dauer bestimmt seine Stellung zu seiner eigenen Gesellschaft und die Bedeutung seiner Epoche für die gesellschaftliche Folgezeit.

Es gibt Fälle, wo eine Entwicklungstendenz sich in einzelnen früher ausprägt als in der gesellschaftlichen Gruppe, der sie angehören. Andere erzielen eine sofortige gewaltige Wirkung, weil sie die reinsten Exponenten einer herrschenden Tendenz sind. Beispiele der ersten Art sind Spinoza und Rembrandt, die in ihrer Zeit wirkungslos blieben, während der erste im aufsteigenden Bürgertum des ausgehenden 18. Jahrhunderts, der zweite in der krisenzeretzten Gesellschaft unserer Zeit seinen Widerhall fand. Die großen bildenden Künstler der Renaissance, Voltaire, in unseren Tagen Tolstoi und Shaw sind Beispiele einer sofortigen Wirkung.

Ob diese Wirkung anhält, wie lange sie anhält, das hängt weit mehr ab von der gesellschaftlichen Bewegung, deren Ausdruck das Kunstwerk ist, als von der Größe seines Schöpfers.

In Shakespeares Dramen wirkt heute noch auf uns der leidenschaftliche Individualismus der anbrechenden bürgerlichen Zeit. In die gotischen Dome und Bildwerke legen wir die Sehnsucht unserer nach Gemeinschaft drängenden Zeit hinein. Vieles, was dazwischenliegt, ist für unsere Zeit fremd geworden und wird vielleicht für spätere Epochen erneutes Leben erhalten. Wie eine Saite nur dann schwingt, wenn der Ton aufklingt, auf den sie gestimmt ist, so antworten Menschen mit ihrer Anteilnahme nur auf den Ausdruck, auf den ihre eigenen Erlebnisse sie „gestimmt“ haben.

Die Gefahr unserer heutigen Situation liegt darin, daß allzu vielerlei Eindrücke an uns „herumstimmen“, bis wir endgültig verstimmt sind und überhaupt nicht mehr rein antworten.

Von dem Scheingefühl derer, die gebildet sein wollen, haben wir schon geredet. Die Fähigkeit der Nachahmung ist äußerst entwickelt. Es ist sehr bequem, ein einmal gestaltetes Gefühl immer und immer wieder zu reproduzieren, bis gar nichts von Gefühl mehr vorhanden ist, sondern nur noch die Routine der Nachahmung. Unser Leben ist voll von solchen Nachahmungen von den nachgeahmten mittelalterlichen Kirchen, Renaissancepalästen und Bauernhäusern, in denen wir wohnen, bis zu den Volksliednachahmungen und Mysterienspielen, mit denen wir uns unterhalten lassen. In Berlin hat man moderne Schulen und städtische Bureauhäuser als Mönchsklöster gebaut. Das war nicht widersinniger, als wenn Reinhardt Mirakelspiele aufführte oder man im modernen England sich bemühte, Ritter- und Heiligenlegenden zu malen.

Es kann vorkommen, daß eine solche Nachahmung ganz ehrlich ist. Wenn Menschen oder Gruppen mit der Gegenwart nicht fertig werden können und darum versuchen, vergangene Zustände, Gefühle und Formen wiederzuerwecken, dann entsteht eine romantische Kunst, die, sehr vollendet in ihrer Gestaltung, auf gleich Enttäuschte oft sehr groß in ihrer Wirkung ist. Wir haben heute Romantiker aller Art, von manchen Wandervögeln angefangen, die in Gitarrespielen und Volkstänzen (es kann auch rhythmische Gymnastik sein) den Ausdruck für ihre gesellschaftliche Unzufriedenheit gefunden haben, bis zu den exotischen, symbolischen, „l'art pour l'art“- und Maskenkünstlern aller Art

von Stefan George bis Gerhart Hauptmann, von Gauguin bis Pirandello.

Endlich aber leben wir heute nicht in einer einheitlichen Gesellschaft, sondern in einer unendlich zerrissenen und widerspruchsvollen. Die gesellschaftliche Wirklichkeit einer Hausfrau in einem kleinbürgerlichen Haushalt ist eine andere als die eines Industriearbeiters oder eines Bankangestellten. Eine Bäuerin in einem bayrischen Wallfahrtsort lebt in einem anderen Jahrhundert als eine Chemnitzer Textilarbeiterin. Ein katholischer Landpfarrer, ein Bauernsohn in der Reichswehr, ein Ingenieur in einem großen Betrieb und ein Student auf einer Provinzuniversität, sie alle erleben eine andere Welt in anderen Ausdrucksformen. Und sehr oft durchkreuzen sich diese Welten und Jahrhunderte im gleichen Menschen, wie etwa in einem christlichen Gewerkschafter, der am Sonntag mittelalterliches Christentum, in der Arbeitszeit gewerkschaftlichen Klassenkampf und am Abend patriarchalische Familienherrschaft erlebt und für das alles einen Ausdruck braucht, den er im Leitartikel, Gewerkschaftsteil und Feuilleton seiner Zeitung findet.

Um uns in einem solch bunten Durcheinander zurechtzufinden, brauchen wir einen Blick auf die gesellschaftliche Entwicklung, die uns hineingeführt.

Gemeinschaftskunst und Klassenkunst

Im Anfang ist die menschliche Gruppe, die gemeinsam um ihr Dasein kämpft und dies Dasein genießt. Im Anfang ist daher auch die Kunst als Gemeinschaftshandlung. Tanz und Gesang sind gemeinschaftlich, auch in ihrer Ausgestaltung als Maskentanz und Maskendrama. Gemeinschaftliche Überlieferung sind die Geschichten, mit denen man sich unterhält und Erklärungen des Lebens gibt (Theologie, Philosophie und Geschichte im Keim), Gemeinschaftsgut sind auch die Formen und Farben, mit denen man sich selbst, die Geräte und die Aufenthaltsräume schmückt.

All das dient nicht nur der Unterhaltung und dem Genuß. Es ist sehr wichtiges Mittel im Kampf ums Dasein, Mittel beim Werben der Geschlechter umeinander, Mittel, um Feinde zu erschrecken, Freunde sich geneigt zu machen, dämonische Gewalten zu bannen oder zur Hilfe zu zwingen.

Bei dieser Gemeinschaftskunst können wohl einzelne sich hervortun als besonders gute Tänzer, Sänger, Erzähler oder bildende Künstler. Aber sie nehmen deswegen keine beson-

dere Stellung ein, bilden keinen Stand für sich. Alle haben an der Ausübung der Kunst teil. Sie ist selbstverständlicher Ausdruck ihres Lebens, selbstverständlich geübte Lebensfunktion.

Das ändert sich erst mit beginnender Klassenteilung. Einerseits gelten die besonders Empfänglichen und Ausdrucksfähigen als dämonisch Besessene. Sie werden als Zauberer, Priester, Propheten, Verwalter göttlicher Geheimnisse und damit Machthaber und bilden häufig schon früh besondere Gruppen, bald auch Stände und Kasten mit erblicher Kunst und erblichem Wissen. Auf der anderen Seite tritt, sobald durch Kriege, Eroberungen oder innere Kämpfe eine mächtigere Gruppe sich absondert, die andere beherrschen und für sich arbeiten lassen kann, ein doppeltes Bedürfnis bei diesen Herrschenden hervor, das der Unterhaltung für die müßigen Stunden und das, die Kunst zur Verherrlichung und damit Sicherung der Herrschaft zu benutzen. Die Herrschenden, oder auch der einzelne Herrscher, brauchen den Spielmann und Gaukler und den dekorativen Künstler, den Heldensänger und Geschichtschreiber. So bildet sich zugleich mit einer Herrenklasse notwendig jederzeit eine Künstlerschaft, die in ihrem Dienste steht. Aus der Gemeinschaftskunst wird die Klassenkunst und begleitet die Entwicklung der Klassen.

Je nach der Art der herrschenden Klasse wechselt die ihr dienende Kunst Stoffe, Anschauung und Formen. Priesterherrschaft, Herrschaft einer kriegerischen Ritterkaste oder eines mehr friedlichen Grundbesitzenden Adels, Beamtenherrschaft, wie in China, oder die verschiedenen Formen monarchischer Herrschaft finden in der Kunst ihren Ausdruck, und oft mischen sich die Formen, wenn mehrere Klassen sich in die Herrschaft teilen, wie das im mittelalterlichen Europa der Fall war, als weltliches Rittertum und priesterliche Ordnung sich durchdrangen und überkreuzten und die Kunst gleichzeitig religiös und kriegerisch ritterlich bestimmt war.

Alles, was uns als ursprüngliche Volkskunst dargestellt wird, trägt zumeist diesen ritterlichen Charakter, wie unsere alten Heldensagen und -lieder, oder das priesterlich-religiöse Gepräge, wie die gesamte Baukunst und bildende Kunst der gleichen Zeit. Erst mit dem Aufkommen eines mächtigen und reichen Bürgertums in den Städten wandeln sich die Stoffe, die Gefühlswelt und die Formen der Kunst. Was wir Renaissance nennen, ist der erste Ausdruck einer weltlich-bürgerlichen Gesellschaft, die aus Gewerbe und Handel ihre

Macht schöpft. Aber diese Kultur wird schon in ihren Anfängen aufgesogen von dem mächtig aufsteigenden Absolutismus. Die beginnende bürgerliche Kultur und ihre Kunst verwandelt sich in eine Kunst der Fürsten und ihrer Höfe, wie in Spanien, Italien, Frankreich und England, oder sie verkümmert, wie in Deutschland, wo nur der protestantische Kultus den Raum für eine starke bürgerliche Kunst bot, auch als alle anderen Lebensgebiete verwüstet wurden durch den Dreißigjährigen Krieg und die schlimme Despotenwirtschaft der kleinen Fürsten. Erst mit dem Entstehen und Erstarren eines neuen Bürgertums, das nicht mehr aus gildenhaft gebundenen und handwerklich betriebenen, sondern aus freiem und industriellem Gewerbe seine Bedeutung zieht, erwächst eine neue Kunst, die im Gegensatz zu der alten Hofkunst steht und denselben Anspruch erhebt, den ihr Träger, das Bürgertum, gegenüber der alten ständischen Gesellschaft anmeldet: die Sache der gesamten Menschheit zu vertreten, Ausdruck ewiger Menschheitsgesetze zu sein.

Die Kunst als Beruf

Sobald mit der Klassengesellschaft eine Klassendichtung entsteht, bildet sich unvermeidlich auch eine Sonderklasse der Künstler oder, genauer gesagt, es bilden sich Sonderklassen verschiedener Art, denn der Begriff einer einheitlichen „Kunst“ ist ein moderner, erst in unserer Gesellschaft entstandener. Es gab „Künstler“, d. h. Handwerker, die dem Bedarf, dem Luxus, dem Schmuck und der Verherrlichung des Lebens dienten und je nach der verschiedenen Struktur der Gesellschaft in Sonderkasten, in ständischen oder gildenhaften Gruppen zusammengeschlossen waren, und es gab Dichter, Sänger, Spielleute, die teils den Handwerkern gleichgeordnet waren oder eine bevorzugte Stellung hatten, wenn ihre Aufgabe mit religiösen Pflichten und Vorrechten überkreuzt war oder sie selbst aus der herrschenden Klasse hervorgingen, teils aber auch gesellschaftliche Außenseiter und Kastenlose waren mit der ganzen Last gesellschaftlicher Ächtung¹⁾.

Im ritterlichen Mittelalter haben wir ein Nebeneinander ritterlicher Spielleute und der kasten- und rechtlosen „Fahrenden“, die wir aber beide im Dienste der Herrschenden

¹⁾ Interessante Beispiele von jedem dieser Fälle bringt Leo Frobenius in seinen Atlantisbüchern, vor allem in Band 4: „Spielmannsgeschichten der Sahel“.

finden, wobei allerdings die Dichtung der Fahrenden alter Gemeinschaftsdichtung nähersteht, die der ritterlichen Spielleute ausschließlich Klassendichtung ist. Die Grenzen sind im einzelnen nicht ganz bestimmt, doch sind unsere sogenannten „Volksepen“, ebenso wie die griechischen Epen, die Homer zugeschrieben werden, typische ritterliche Klassendichtung. Gemeinsam ist in all diesen wechselnden Verhältnissen der Zug, daß alle künstlerische Arbeit Dienst in einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe und für eine herrschende Gruppe ist, soweit einzelne Künste — vor allem Dichtkunst und Musik — nicht zugleich Bildungsattribute der Herrschenden, dilettantische Luxuskunst, sind.

Unterhalb dieser Klassenkunst und von ihr ignoriert erhält sich selbstverständlich die alte Gemeinschaftskunst als Ausdruck des Lebens der Beherrschten. Sie beweist eine ungeweinte Lebensfähigkeit, und da in den Tiefen der Gesellschaft die Verhältnisse sich langsamer ändern als auf den Höhen, ist sie weit überlieferungsfester als die anerkannte, in der Mode wechselnde Kunst der Vornehmen. Typen von Haus, Gerät und Kleidern ebenso wie Schmuckformen, Erzählungen, Lieder und Melodien erhalten sich mit geringen Abwandlungen durch Jahrtausende. Motive der herrschenden Klassenkunst sinken ab und werden umgewandelt und angeglichen, ohne den Gesamtcharakter der Volkskunst zu ändern. Erst als die wirtschaftliche Revolution in Europa die tiefsten Volksschichten erfaßt, stirbt diese alte Gemeinschaftskunst ab. Wir finden sie im Bereiche europäischer Wirtschaft heute nur noch unter Gruppen, die von der wirtschaftlichen Umwälzung nicht ergriffen sind.

Das charakteristische Zeichen dieser Umgestaltung, die zunächst nur beschränkte Gebiete und Gesellschaftsgruppen ergreift, ist die Auflösung dieser Gruppen, ihre Umschmelzung in die beiden großen Gruppen des besitzenden Bürgertums und des besitzlosen Proletariats. Das Korrelat der modernen Wirtschaft ist der freie Beruf, in dem die Arbeit zur Ware wird, deren Wert sich nach Angebot und Nachfrage richtet. Auch der Künstler wird in diese Auflösung mit hineingezogen. Das alte feste Dienstverhältnis bleibt nur dort bestehen, wo geschlossene Herrschaftsgruppen sich erhalten: an den Höfen der großen und kleinen Fürsten und großen Adelsherren, deren Mäzenatentum nichts anderes ist als eine Fortsetzung des Dienstverhältnisses, in dem Spielleute und Handwerker zum Feudalherrn des Mittelalters standen.

So und nicht anders ist die Kunstpolitik des französischen

Hofes und der deutschen Fürsten im achtzehnten Jahrhundert zu werten.

Der bürgerliche Künstler aber, der für den Markt arbeitete, für die ganz unbestimmte und ungreifbare Nachfrage einer unbestimmten und ungreifbaren Masse, ohne die Sicherung einer festen sozialen Stellung, war zunächst in einer bösen Zwitterstellung. Er stand zwischen Handwerker und Gelehrtem, oft in einer Übergangslage, nach öffentlicher Anstellung oder einer Fürstenpension, die einer solchen Anstellung gleichkam, strebend, zwischen den Klassen und, was schlimmer war, zwischen den Gewerben. Seine Ware, das Kunstwerk, war die typische Luxusware, deren Wert mit der Mode stieg und fiel, bei Wirtschaftskrisen überhaupt verschwand, jederzeit aber unkalkulierbar war, geeignetstes Objekt der Spekulation und somit der schärfsten Ausbeutung.

Hinzu kam, daß das ganze Gebiet der künstlerischen Produktion zwar von der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklung, aber nur in sehr geringem Maße von der technischen Revolution erfaßt wurde. Künstlerische Produktion blieb handwerkliche Einzelproduktion und bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein sogar in überwiegendem Maße Kundenproduktion¹⁾, was die Unsicherheit und Abhängigkeit des Künstlers in einer ganz andersartig produzierenden Wirtschaft steigerte.

Wir werden sehen, wie dieser Zustand sich im neunzehnten Jahrhundert grundlegend ändert. Immerhin hinkt die künstlerische Produktion in Technik und Organisation bedenklich nach, welches Schicksal sie mit allen Luxusproduktionen teilt.

Wird der Künstler in die Entwicklung der Warenwirtschaft mit hineingezogen, so teilt er natürlich das Schicksal aller Produzenten innerhalb der Waren- und Konkurrenzwirtschaft. Er ist gezwungen, um sich zu behaupten, eine Spezialität und Virtuosität zu entwickeln, die bis dahin der künstlerischen Produktion fernlag. Dadurch aber wird die Kluft zwischen produzierendem Künstler und aufnehmendem Publikum erweitert, ja im eigentlichen Sinne entsteht dieser Gegensatz erst jetzt.

Erst jetzt, da das Künstlertum zum Beruf, das Kunstwerk zur Ware geworden ist, die einen Markt sucht, wird der nicht berufsmäßige Künstler, der nur nach einem Ausdruck seines Erlebens sucht, ohne Erwerbsabsichten damit

¹⁾ Man vergleiche den im achtzehnten Jahrhundert noch häufigen Fall, daß sogar Druckwerke, die ihrer Natur nach Massenware sind, als Kundenproduktion, d. h. auf Subskription hin, gedruckt wurden.

zu verbinden, zum Konkurrenten, der die Nachfrage herabmindert und daher abgeschreckt und entmutigt werden muß. Das Dilettantentum tritt in den Gegensatz zum Berufskünstlertum. Man sucht demzufolge das Spezifische des Künstlers in der technischen Überlegenheit. Und nachdem ein Kunstmarkt entstanden ist, entsteht als seine notwendige Folge der Fachmann, die Fachkritik und endlich die Produktion für Sachverständige, das „l'art pour l'art“ (Kunst für die Kunst). Der Laie aber sieht sich zum erstenmal zur reinen Passivität verurteilt. Er ist, schon um die Kunst genießen zu können, auf eine Sonderausbildung angewiesen. Und innerhalb des Kreises, für den produziert wird, verkümmert deshalb endgültig jeder eigene künstlerische Ausdruck. Der Laie wird auf die sklavische Reproduktion der Berufsproduzenten in Musik, Tanz und Dichtkunst beschränkt. Die in bescheidenen Grenzen zugelassene Dilettantenproduktion im Zeichnen und Malen wird dementsprechend Kopie von Künstlern oder Kopie (nicht Nachgestaltung) der Natur.

Die Gemeinschaftskunst ist in diesen Kreisen endgültig tot.

Darf Kunst unpolitisch sein?

Das Wort „Politik“ leidet an derselben Vieldeutigkeit, an der unsere meisten gesellschaftlichen Begriffe (Religion, Kunst, Moral, Gemeinschaft usw.) leiden. Und daran liegt es, daß jeder, wenn er von politischer Kunst redet, etwas anderes darunter versteht. Ist Politik der Tageskampf der Parteien um die Herrschaft und einzelner Personen um den Einfluß? Ist sie Machtkampf von gesellschaftlichen Gruppen und heute also der Kampf der Klassen miteinander? Oder ist sie noch allgemeiner jede Handlung, die auf Ordnung der Gesellschaft hinzielt? Je nachdem der Begriff bestimmt wird, fällt die Antwort anders aus nach der Möglichkeit oder Unmöglichkeit politischer Kunst, ihrem Wert oder Unwert.

Nehmen wir Politik in dem weitesten Sinne, wonach sie jede Handlung einbegreift, die auf Ordnung der gesellschaftlichen Verhältnisse hinzielt, so ist deutlich, daß wir als gesellschaftliche Wesen auch jederzeit „politische Wesen“ sind, was ja bereits die alte Aristotelische Definition besagt. Menschliche Verhältnisse sind demnach jederzeit politisch bedingt, das Bewußtsein des Menschen, in dem sie sich spiegeln, der Ausdruck, der dies Bewußtsein gestaltet, sind

nicht außerhalb der politischen Wirklichkeit, also keinesfalls apolitisch. Da vielmehr die Sprache des Menschen, seine Gebrauchs- und Schmuckformen, seine Rhythmen und Melodien, die Kunstgattungen, die er pflegt, und der Inhalt dessen, was er gestaltet, von seinen gesellschaftlichen Zuständen abhängen, so lassen sie sich auch am Kunstwerk bestimmen. Und es ist nur der Embryonenzustand, in dem sich unsere soziologischen Forschungsversuche befinden, der uns hindert, aus einer Statue, einer Erzählung, einem Liede die Verhältnisse, aus denen es entstand, mit der gleichen Sicherheit zu bestimmen, wie sich die Periode und der Körperbau eines Tieres aus einem seiner Knochen erschließen läßt. Ein Negerjazz konnte nicht am Hofe Ludwigs des Sechzehnten entstehen, und eine Bachsche Fuge läßt sich heute nachahmen, aber nicht neu schaffen. Ein griechischer Tempel bedarf der ganzen Mittelmeerkultur seiner Zeit als Voraussetzung. Er ist ohne den griechischen Stadtstaat ebenso unmöglich wie ein Dom ohne die Gildenverfassung und die hierarchische Kirche des Mittelalters. Und Bruno Tauts Bauten haben die gesamte Technik, die internationale Wirtschaft und die Klassengegensätze unserer Gesellschaft genau so als Bedingung, wie die Bilder der modernen Pariser Schule, die Epik Döblins und die Lyrik Benns aus ihnen erwachsen sind.

Die ewige, menschliche Kunst ist eben in ihrer zeitlichen Erscheinung all den Wandlungen unterworfen, die die menschliche Gesellschaft durchläuft, Ausdruck dieser Wandlungen und wichtigstes Studienobjekt, wenn wir die Erscheinung der Gesellschaft überhaupt verstehen wollen. Schon insofern ist sie politisch.

Sie ist es aber darüber hinaus, weil sie jederzeit willensbestimmt und zielgerichtet ist. Wir wissen, daß jedes Gefühl wertet. Alle unsere Wertungen gehen auf ursprüngliche Gefühle zurück. Sogar, wenn wir absolute, letzte Maßstäbe für jeden Wert aufstellen wollen, können wir uns nur auf das Gefühl berufen. Wir können eventuell aus unseren Erkenntnissen schließen, daß die Menschheit sich zu einer solidarischen Gemeinschaft hin entwickelt. Wir legen dieser Entwicklung aber einen Wert bei, nur weil unser Gefühl eine solche Gemeinschaft bejaht. Und nur aus diesem Gefühl heraus wollen wir sie und handeln demgemäß.

Gefühl ist der erste politische Faktor, der sogar noch vor der Erkenntnis steht. Aus diesem Bewußtsein handelt jeder Tagesagitator ebenso wie jeder tief-

gründigste politische Theoretiker. Das Gefühl bestimmt den Willen zuerst, und jedes hinreichend starke Gefühl wirkt anreizend und bestimmend auf den Willen. So ist die Kunst, die gefühlsgeboren ist und die große Erregerin von Gefühlen, ohne weiteres ein allermächtigstes Mittel der Willensbeeinflussung, ja, das mächtigste, das wir überhaupt kennen. Das heißt aber: sie ist jederzeit politisch in jenem weitesten Sinn, daß sie ein Faktor gesellschaftlicher Ordnung ist, und häufig in dem engeren, daß sie als Mittel im Kampf um die Macht unentbehrlich ist. So ist sie jederzeit auch gewertet und benutzt worden.

Ich will nicht von den alten Mythologien reden, die von den Mythen der Mittelmeervölker bis auf Schiller die erste menschliche Ordnung mit dem Auftreten der Künste gleichsetzten. Ich will nur auf die uns allen geläufige Tatsache hinweisen, daß keine große Massenbewegung ohne Musik, Gesang, Darbietung von Symbolen möglich ist. Tanz und Musik, Pantomime, Drama und Lied, bildliche Darstellung verherrlichter Ideen oder Personen, die Symbolisierung der Macht durch Gebäude und Denkmale, das sind jederzeit die großen Mittel der Politik gewesen, die wirkungsvollsten Mittel. Alle großen politischen Mächte: Monarchen, Klassen, Religionsgemeinschaften und Völker haben jederzeit die Kunst als großen Machtfaktor in diesem Sinne aufgefaßt.

Die Macht der katholischen Kirche beruht heute mehr noch als auf ihrer Organisation auf den künstlerischen Mitteln, die diese Organisation zur Verfügung hat. Trotzdem die kirchliche Kunst heute tot ist und nur noch kraftlose Nachbildungen aufweist — die Scheußlichkeit alles dessen, was auf diesem Gebiet fabriziert, nicht mehr geschaffen wird, ist wohl das bedenklichste Zeichen des bevorstehenden kirchlichen Niedergangs —, trotzdem sie also so abstirbt, verfügt sie in ihren Gebäuden, Bildern und Statuen, ihrer Musik und dem künstlerischen Gepräge ihres ganzen Kults über ungeheure Machtquellen. Besäßen wir eine sozialistische Kunst, die der kirchlichen gleichkäme, Europa wäre längst eine sozialistische Gemeinschaft. So aber hängt das Entstehen einer sozialistischen Kunst und einer sozialistischen Gesellschaft voneinander ab. Nur indem man bewußt den Ausdruck dieser entstehenden neuen Gesellschaft sucht und pflegt und ihn in den Dienst der Entwicklung stellt, kann man ihr Werden beschleunigen.

Aber, wird man antworten, zugegeben, daß das Kunstwerk Gesellschaft bedingt und dem gesellschaftlichen Wan-

del unterworfen ist, zugegeben weiterhin, daß die Kunst als mächtiger Propagator menschlicher Ideen und Interessen gefühlserregend und willensbestimmend dienen kann und gedient hat, für den Künstler ist indessen der Ausdruck seines Gefühls und dessen Formung das Wesentliche, nicht irgendein politischer Zweck, nicht die Absicht, einen Einfluß auszuüben. So ist also die Kunst nicht in ihren Wirkungen, aber in ihren Ursprüngen jenseits von jeder Politik.

Das ist sicherlich in gewissem Umfange wahr. Der mächtigste und unentbehrlichste Antrieb zum künstlerischen Schaffen ist das Bedürfnis, eine leidenschaftliche Spannung des Gefühls durch die Entladung, die das Kunstwerk schafft, zu lösen. Aber ebenso gewiß würde diese Entladung nicht die Form des Kunstwerks annehmen, wenn nicht der Mensch ein geselliges Wesen wäre und also das Bedürfnis der Mitteilung seines Gefühls neben dem der Entladung stände. Der Gedanke, sein Gefühl in anderen nachleben zu lassen, der Gedanke des Ruhmes und der Nachwirkung über das Leben hinaus ist jedem Künstler eigen, einerlei, ob er dabei auf breite Massen zielt oder auf wenige auserwählte Jünger und Freunde oder endlich auf die berühmten „Zwei oder Niemand“ Juvenals¹⁾, ob er auf Wirkung in der Mitwelt hofft oder die Nachwelt zum Richter aufruft. Vielleicht tritt ganz vereinzelt der Fall ein, daß ein tief Enttäuschter weiterarbeitet, weil er nicht anders kann, ohne auf Mit- oder Nachwelt mehr zu rechnen. Das ist dann kein natürlicher, sondern ein Abwehrzustand, die Hilfsstellung eines Gefährdeten, der sich auf diese Weise noch Lebensmöglichkeiten sichert. Der normale Künstler wie der normale Mensch will wirken durch sein Werk als Ausdruck seines Lebensgefühls.

Selbstverständlich kann einem solchen Werke die sofort deutlich erkennbare Beziehung auf die Gesellschaft fehlen. Eine Mozartsche Melodie, eine Naturphantasie Hamsuns, eine Tierbronze oder ein gemaltes Stilleben haben keine direkte Wirkung auf Willen und Handeln des Menschen, obgleich auch sie vorbereitend wirken durch die allgemeine Gefühlslage, die sie schaffen. Schiller baut auf der Tatsache, daß unendlich viele Kunstwerke zunächst nur gefühlslösend wirken, seine Theorie, daß die Kunst den Menschen überhaupt in einen Zustand der Freiheit setze, ihn „spielen“ lasse und so die Vorbedingungen späteren sittlichen Handelns schaffe.

¹⁾ Juvenal, ein scharfer Gesellschaftsethiker der römischen Kaiserzeit, stellte an den Anfang seiner Satire die Frage: „Wer wird sie lesen? Einer vielleicht, oder niemand.“

Dem steht entgegen die Tatsache, daß eine große Anzahl der größten Kunstwerke ganz direkt geschaffen sind, um unmittelbare Willensentschlüsse herbeizuführen oder allgemeine Zielrichtung vorzubereiten, die Menschen also politisch zu bestimmen. Ich will nicht von den Werken moderner Kunst reden. Von Delacroix bis Kollwitz, von Hugo bis Tolstoi und Shaw, von Beethoven bis Masereel geht die Reihe der großen Künstler, die bewußt politisch wirken wollten, denen nicht an der bloßen Erregung einer Gefühlsentladung, sondern an der Bestimmung des ganzen Lebens und Willens eines Menschen lag. Wenn wir in die Vergangenheit gehen, tritt diese Erscheinung beinahe noch deutlicher hervor, weil sie selbstverständlicher erscheint. Überall, wo die Kunst hoch gewertet wird, geschieht das, weil sie als die große Erzieherin erscheint zum sittlichen Handeln, zur richtigen öffentlichen Haltung, zur Politik. Die revolutionierenden Propheten der Bibel sind ebensolche Dichter wie die großen orientalischen Religionsstifter. Plato wollte die Dichter aus seinem Staat vertreiben, weil er ihren unmoralischen — das meint bei ihm aber politisch verderblichen — Einfluß fürchtet, und wo wir in der gesamten europäischen Geschichte gesellschaftlich bewegte Zeiten, Machtkämpfe, Revolutionen haben, da spiegelt die Kunst dieselben nicht einfach, sondern gehört zu den mächtig bewegenden, zu den revolutionären Faktoren.

Gewiß stehen neben den bewußt politisch Fordernden und unbewußt durch ihr Wesen revolutionierend Wirkenden jederzeit eine große Anzahl Künstler, bei denen diese Willensanspannung nicht vorhanden ist, die vielmehr bestehende Zustände aufnehmen, das herrschende Bewußtsein der Mehrheit verkörpern und gestalten. Neben Bach steht Palestrina, neben Michelangelo Raffael, auf den Sturm und Drang folgt die Zeit der klassischen Befriedigung, und in vielen Fällen folgt auf eine Zeit des Vorwärtsdrängens im gleichen Künstlerleben eine Zeit der Ruhe.

Oft auch verliert das bewegende, revolutionierende Element im Kunstwerk durch die Zeit seine Wirkung, und es bleibt nur noch das, was wir als „rein künstlerisch“ zu bezeichnen lieben. Dürers Holzschnitte waren Protestdokumente einer demokratisch-antihierarchisch eingestellten Volksbewegung, uns sind sie Dokumente eines rein persönlichen religiösen Gefühls. Shakespeares Dichtungen, in denen wir nur noch den radikalen Individualismus des Menschen erleben, der sich allein gegen die Welt stellt, waren für seine Zeit Programme eines neu sich bildenden höchst selbstherr-

lichen Adels, der nur durch die Treue an den absoluten Monarchen und die ersten Regungen eines erwachenden Nationalismus gebunden war: wichtige Propagandamittel für das sich konsolidierende Königtum. So entgehen uns oft die gesellschaftlichen Triebkräfte, die ein Dichtwerk gestalteten. Wir interpretieren in die künstlerische Form den Inhalt unseres Bewußtseins.

Dieses Bewußtsein ist für das vergangene Jahrhundert das Bewußtsein des bürgerlichen Individualismus gewesen, der seinen spießbürgerlichsten Ausdruck findet in dem Wahlspruch: Jeder für sich, Gott für uns alle, und seinen höchsten in dem Goetheschen: Höchstes Glück der Erdenkinder ist nur die Persönlichkeit.

Das Recht der Persönlichkeit, die Freiheit des einzelnen, das Recht auch zu Leidenschaft, Verirrung, das Recht selbst, sich zugrunde zu richten, um nur zur Entfaltung und zum Erlebnis seiner selbst zu kommen, das war im achtzehnten Jahrhundert die große politische Idee, die im Kampfe mit dem bevormundenden Polizeistaat und der sitten- und glaubenrichtenden Kirche durchgekämpft wurde. Diese Idee in ihrer vielfältigen künstlerischen Gestaltung war der Ausdruck des bürgerlichen Klassenkampfes jener Zeit. Der Ruf nach Aufklärung wie der Ruf: „Zurück zur Natur“ war ein politischer Kampfruf. Überall, in den behandelten Stoffen, in den sich vereinfachenden Formen, im Betonen des „Gefühlvollen“, „Natürlichen“, „Menschlichen“ zeigt sich dieser Befreiungskampf gegen eine erstarrte Gesellschaftsform und die Unduldsamen, die ihre Herrschaft durch Zwang behaupten wollen. Die ganze Kunst des achtzehnten Jahrhunderts ist zu tiefst politisch, weil die gesamte Gesellschaft, deren Bewußtsein sie gestaltet, in starker politischer Bewegung ist.

Erst als diese Bewegung nach einem vollen oder teilweisen Erfolg zur Ruhe kommt oder gar rückläufig wird, hört der Individualismus auf, eine politische Triebkraft zu sein. Er wird nun auch als unpolitisch empfunden da, wo er politisch war: im achtzehnten Jahrhundert, und die Größe dieser revolutionären, aber nicht mehr als revolutionär erkannten Kunst verführt die Nachfahren, sie als Muster und Beispiel unpolitischer ewiger Kunst hinzustellen.

In kämpfenden und bewegten Ländern behält die Kunst gleichwohl ihren offen politischen Charakter, und diese Länder sind bezeichnenderweise die führenden im künstlerischen

Schaffen: Frankreich und Rußland. So sehr wird die falsche Theorie vom Ideal der Kunst, das jenseits des Lebens steht, durch das Leben selber korrigiert.

Selbstverständlich sind auch die Produkte einer ausgesprochen apolitischen Kunst um der Kunst willen (*l'art pour l'art*) Ausdruck einer ganz ausgesprochen politischen Einstellung, der Einstellung des wohlhabenden Bürgers, der seine Zirkel ungestört, sein Portemonnaie unbedroht und seine Umgebung harmlos und hinreichend unterhalten wünscht. Was wir unpolitische Kunst nennen, ist die Kunst naiv oder bewußt konservativer. Diesen erscheinen die bestehende Gesellschaft als der naturgegebene oder gottgewollte Zustand, der Bürger als der Mensch schlechtweg und seine Probleme und Gefühle, seine Leidenschaften und Erlebnisse als die Quintessenz menschlichen Daseins, aus welchen man gelegentliche Ausflüge in untermenschliche Grenzgebiete (Historie, Exotismus, soziale Frage) unternimmt, um beruhigter an den Feuerplatz zurückzukehren. So wirkt diese Kunst als Befestigung der bestehenden Verhältnisse und erfüllt ihre Funktion als Klassenkunst in derselben Weise, wenn auch in anderen Formen wie jede klassensichernde Kunst früherer Zeiten¹⁾.

Nur dadurch scheidet sich unsere Lage von jeder früheren, daß unsere Gesellschaft reicher gegliedert, vielfältiger gespalten, von Krisen und Kämpfen stärker geschüttelt ist als irgendeine Zeit vorher. Daher ist auch die Erscheinung der neu aus der bürgerlichen Kunst sich entwickelnden Kunst vielgestaltiger und vieldeutiger, schwankender in ihrem Ausdruck und widerspruchsvoller.

¹⁾ Leider ist es auf diesem Gebiete so gewöhnlich, daß man mißverstanden wird, daß ich an dieser Stelle ausdrücklich feststellen will: Wenn man den Klassencharakter eines Kunstwerks feststellt oder selbst den verdeckt oder offen reaktionären Charakter seiner Wirkung, so ist damit kein ästhetisches Werturteil ausgesprochen und noch viel weniger die Bedeutung eines solchen Werkes verneint. Ich habe bereits meine hohe Bewunderung für Kleists Kriegsgedichte geäußert. Sie sind vollkommene Dokumente einer bestimmten, gesellschaftlich bedingten Bewußtseinslage. Einzelne Werke der französischen Impressionisten scheinen mir zu dem künstlerisch Vollendetsten zu gehören, was das neunzehnte Jahrhundert hervorgebracht hat. Aber sie sind typische Erscheinungen einer bürgerlichen Krisenzeit mit pessimistischer Abkehr von der Gesellschaft und der Neigung zum rein analytischen Selbstgenuß. Ich weiß in der Gegenwart keinen größeren deutschen Lyriker als Benn, keinen kultivierteren Erzähler als Galsworthy, aber sie sind beide Exponenten eines Verfallquietismus. Diese Feststellung bestimmt aber ihre gesellschaftliche Stellung. Über ihren künstlerischen Wert ist damit nichts, über ihre mögliche Bedeutung für uns so gut wie nichts ausgesagt.

Das ist bedingt durch unsere gesellschaftlichen Verhältnisse, und deren wichtigste Exponenten sind für die Kunst neben der Klassenspaltung und der Konkurrenz- und Warenwirtschaft, die Verkehrsumwälzungen und die technischen Revolutionen.

Kunst und Verkehr

Wir stehen im Zeichen des Weltverkehrs. Das ist auch für unser Kunstleben einschneidend bedeutsam, und zwar bedeutet es unter den gegebenen Verhältnissen eine Benachteiligung der großen Massen und eine Trennung von Künstler und Publikum, das in eine größere Passivität auch durch diese planetarische Verbreitung des Kunstverkehrs gedrängt wird.

Das ursprüngliche künstlerische Leben spielt sich unmittelbar von Mensch zum Menschen ab. Der Vortrag vor der Menge oder häufig genug aus der Menge und durch die Menge schafft ein weit unmittelbareres Zusammenerleben, als uns heute denkbar ist. In der bildenden Kunst gibt es nur das Schaffen des Künstlers selbst, und auch die schülerhafteste Nachbildung trägt den Stempel, daß das Werk direkt vom Herz zur Hand geschaffen ist. So nimmt auch jeder am Schaffen teil. Geheimnisse kann es nur im beschränkten Maße geben, und vom Zuschauen bei der Arbeit bis zum Selbstversuchen ist kein allzu weiter Weg. Vor allem aber ist das Verhältnis zu Werken, die man entstehen sah, und deren Entstehen man verstand, ein unendlich viel lebendigeres als zu solchen, bei denen man nicht ein Jota vom Prozeß des Schaffens begreift, wie das bei uns durchweg der Fall ist. Hätten wir heute noch lebendige handwerkliche Anschauung und Erfahrung, neun Zehntel unseres Kunstgeredes würde verstummen.

Dieser ursprüngliche Zustand blieb lange erhalten. Denn bei wachsendem Verkehr begannen die Künstler zu wandern. Nicht nur die Sänger, Spielleute und „Gaukler“ suchten so ihr Publikum auf, wenn sie es auch vorzugsweise taten, sondern auch alle andern kunstreichen Meister, die mit ihrer Geschicklichkeit ihr Glück suchten.

Heute ist dieser früher so reiche Verkehr zusammengeschrumpft auf Jahrmarktleute und Artisten. Selbst die im achtzehnten Jahrhundert noch durchaus „fahrenden“ Schauspielertrupps sind sesshaft geworden in ihren gesellschaftsfähigeren Teilen. Wir erleben das typische Bild, daß alte Kunst- und Lebensformen absinken und nur in den untersten Gesellschaftsschichten fortleben. Was der neue Weltverkehr

an wandernden Künstlern neu geschaffen hat, ist ein neuer Typus reproduzierenden Virtuositums, das nur für kleine höchstzahlende Kreise teure Sensationen schafft.

Grundlegend wurde der unmittelbare Verkehr vom Künstler zur genießenden Gemeinschaft erst zerrissen, als einerseits die Technik die Mittel zur Reproduktion schuf, andererseits der um sich greifende Warenverkehr sich zwischen Besteller und Produzenten schob.

Am stärksten wirkte natürlich die Erfindung des Drucks. Und es muß festgestellt werden, daß sie zunächst auf jede Sprach- und Vortragskunst zerstörend wirkte. Die analphabetischen Völker sind die einzigen, die noch produktiv sind in Lied, Spruch, Märchen und Sagendichtung. Andererseits schuf sie erst eine eigentliche Kluft zwischen Gebildeten und Ungebildeten. Es war schwierig, lesen zu lernen, es war ein kostspieliger und für viele unerschwinglicher Luxus, ein Buch zu kaufen. Die Volksschulbildung des neunzehnten Jahrhunderts hat diese Kluft nicht beseitigt. Denn der Umgang mit Büchern lernt sich nicht zugleich mit dem Alphabet und blieb den meisten Volksschülern ungewohnt. Erst die Zeitungen, die billigen Volksausgaben, die Volksbibliotheken und nicht zuletzt die Bildungsarbeit der sich organisierenden Arbeiterschaft beginnen das gedruckte Wort zu einer demokratischen Macht zu entwickeln.

Aber die Tatsache, daß ein Kunstwerk lebendige Äußerung eines Menschen ist, diese Tatsache haben wir im Lauf der Jahrhunderte aus dem Bewußtsein verloren. Sie erwacht heute langsam unter dem Einfluß einer neuen gesellschaftlichen Bewegung und einer neuen technischen Entwicklung.

Der alte Zustand der unmittelbaren Übermittlung hatte außer der Tatsache, daß er den lebendigen Kontakt erhielt zwischen Schaffenden und Genießenden, noch die weitere Folge, daß die Kunst vielfältiger blieb, als das im Zeichen eines weltumfassenden Verkehrs möglich ist. Gewiß gab es Verbindungen und Mitteilungen sogar internationaler und interkontinentaler Art. Das Auftreten von gleichen Zweck- und Schmuckformen, von Märchenmotiven und Sagenüberlieferungen an den voneinander entlegensten Ecken der Erde ist ein Hinweis auf vielfältige und noch unerforschte Beziehungen. Die Religionen haben überall, wo sie sich zu übernationalen Organisationen entwickelten, eine starke Übermittlung getragen. Das mittelalterliche Europa kannte z. B. eine internationale Kunst, internationale Sitten und Lebensformen, die späteren Zeiten wieder verloren gingen. Aber daneben blühten die Besonderheiten von Orten und Gebieten.

Heute ist das gewiß nicht verschwunden. Wir empfinden die Sonderart einer Gegend, einer Stadt, sogar noch die künstlerische Eigenart größerer Gebiete, aber doch nur da, wo sie in Jahrhunderten gewachsen ist. Menschenwerk, das in der Gegenwart entstand, hat etwas „Modernes“, das es von allem Vergangenen scheidet und allem Gegenwärtigen angleicht, und die romantisch gepflegte Heimatskunst ändert daran nicht viel.

Hinzu kommt das Wandern der Kunstwerke, das das Wandern der Künstler ersetzt. Auch das kam früher vor. Niederländische „Schildereien“ wanderten nach Genua, persische Fayencen nach Venedig. Aber das war die Ausnahme. Heute gibt es keine europäische Kunsthandlung, die auf sich hält, ohne Japandrucke, Negerplastiken, Indianerflechtarbeit und Eskimoschnitzereien. Wir genießen „planetarische“ Kunst, und ihre Einflüsse überkreuzen und vermischen sich ins Unendliche. Denn auch unsere Europäerkunst wandert mit unserer europäischen Technik über alle Meere, zerstörend und neu schaffend. Das großartigste Beispiel solch erdumfassender Assimilation ist die moderne Musik, deren Negerrhythmen sich unserem Leben und unserem Bewußtsein durchaus als gleichgeartet eingegliedert haben.

Solange dieser internationale Verkehr vor allem des ältesten Reproduktions- und Verkehrsmittels der modernen Welt, des Druckes, sich bediente, solange also die Sprache Träger internationalen Austausches war, wirkte auch diese Erweiterung menschlicher Beziehungen klassenscheidend, antidemokratisch. Sprachkenntnisse waren schwer zu erlangen, Vorrecht der Herrschenden und Besitzenden, daher auch ängstlich auf die Klassenschulen der Privilegierten beschränkt. Internationale Literaturkenntnisse, die bald notwendiges Erfordernis der Bildung waren, blieben der großen Mehrzahl verschlossen. Tatsachen, Ideen, Anschauungs- und Lebensformen, die in den höheren Regionen ausgetauscht wurden, blieben im übrigen unbekannt, und damit fehlte dem „Volke“ überhaupt der Schlüssel zur Kultur der höheren Klassen, die seit Jahrhunderten im steigenden Maße international wurde.

Heute ist dieser Bann gebrochen. Nicht nur durch die Ausdehnung des Literaturmarktes, auf dem jetzt oft das übersetzte Buch das einheimische verdrängt, der also sich internationalisiert hat, sondern stärker noch durch die neuen Mittel der bildlichen Reproduktion, die über die Grenze der Sprache hinweg in Photographie und Film die unbeschränktesten Möglichkeiten internationaler Mitteilung gefunden hat.

Technik und Kunst

Die Zusammenhänge zwischen Technik und Kunst sind noch sehr wenig untersucht, und doch sind beide so eng verbunden, daß eine scharfe Grenze überhaupt nicht zu ziehen ist. Ja, man kann weitergehen und feststellen, daß eine solche Grenze ungesund wäre und gleich schädlich für Technik wie Kunst. Der Unterschied zwischen der Arbeit eines Töpfers und den Werken eines Phidias, zwischen der Marktunterhaltung zweier Hausfrauen und den Dichtungen Goethes ist kein größerer als der zwischen dem Leben von uns Alltagsmenschen und dem der Heiligen, Weisen und Heroen. Es ist das gleiche Menschliche, das hier wie dort zum Ausdruck kommt, hier stärker, reiner, reicher, dort schwächer, überlieferungserdrückter und beschränkter. Es gibt eine aristokratische Auffassung, die den Unterschied zwischen dem großen Einzelmenschen und der Masse zu einem unüberbrückbaren Gegensatz machen will. Dem entspricht dann die grundsätzliche Scheidung zwischen Kunst und Leben: „Über diesen grauenvollen Schlund trägt kein Nachen, keiner Brücke Bogen, und kein Anker findet Grund.“

Wer wie wir Sozialisten überzeugt ist von der Einheit alles Lebens und alles gesellschaftlichen Geschehens, wird es ablehnen, in der Kunst etwas Wesensanderes zu sehen als in allem Ausdruck menschlichen Lebens. Das Geheimnis, soweit ein solches da ist, liegt im ersten von Menschen gesprochenen Wort, im ersten rohen Versuch, ein Gerät zu formen oder Farben, Federn und Muscheln zum Schmuck oder zur Nachahmung zu verwenden. Kunst ist der höchste und lebendigste Ausdruck unseres jeweiligen gesellschaftlichen Lebens, aber eben immer nur Ausdruck dieses Lebens mit all seinen Unvollkommenheiten, Grausamkeiten, Vorurteilen und Irrtümern, mit allen Keimen der Entwicklung, des Verderbens und des Aufstiegs. Und wie die wechselnde gesellschaftliche Form in der Kunst ihren Ausdruck findet, so wird wiederum dieser Ausdruck bestimmt durch die Technik der gesellschaftlichen Arbeit.

Es ist lange Zeit geläufig gewesen, über die Entseelung von Leben und Kunst durch die Maschine zu klagen. Heute scheint das überwunden zu sein. Man hat die Schönheit der modernen Technik erkannt, die überall da sich offenbart, wo man sie offen und ehrlich reden läßt: in dem Bau der Maschinen, der Konstruktion von Brücken, Bahnhöfen und Hochöfen, in Schiffen, Flugzeugen, Automobilen, wissen-

schaftlichen Apparaten; ganz langsam folgen die Geräte unseres täglichen Bedarfes: Wohnhäuser, Möbel, Kleider. Je mehr sie die Form der klaren Sachlichkeit, der konstruktiven Ehrlichkeit annehmen, desto mehr werden wir auch auf unseren Körper aufmerksam, den wir nicht mehr dekorativ verkleiden können, ohne in einen schreienden Widerspruch mit unserer Umgebung zu geraten. Eine Dame in Krinoline und ein Herr in Allongeperrücke sind in einem modernen Auto nicht nur praktisch unmöglich, sondern unserem Gefühl unerträglich und lächerlich.

Das hat eine große politische Bedeutung: Monarchische und ständische Gliederungen sind auf die Dauer nur durch dekorative Maskierungen möglich. Karl der Große im Smoking und Ludwig der Vierzehnte im Tennisanzug sind nur noch zwei Herren, inmitten einer Menge gleich gut Situierten und also Gleichberechtigter. Und der letzte von seinem Gottesgnadentum überzeugte Monarch, Wilhelm II., hatte ein durchaus richtiges Gefühl, als er Uniform- und Toilettenfragen zu politischen Kardinalfragen machte. Nur verfiel er in dem Zeitalter der Maschinen und Apparate damit rettungslos der Lächerlichkeit.

Maschine und Apparat beginnen unser Formgefühl zu bestimmen in dem Sinne, daß wir die Schönheit der bewußten, geschulten und konzentrierten Kraft erleben. Das hat überall unseren Ausdruck sparsamer, gesammelter, gespannter gemacht. Wir empfinden weit ausholende, „pathetische“ Worte, Gebärden, Formen als schwächlich, unwahr, leer. Unsere Mittel sind der Rhythmus, die gleichförmige Wiederholung, strenge Gliederung und die gesammelte Spannung, die mit plötzlicher und knappster Lösung endet. Alle unsere besten Werke haben diese zugleich gespannte und beschwingte Energie: Tauts Häuser wie Renee Sintenis' Radierungen und Heinrich Zilles bitterböse Berliner Witze. Und wir üben die Kunst, in ein paar Worte die Quintessenz eines Lebens zusammenzudrängen, wie die Duse es mit einer Handbewegung und einem Zucken des Mundes vermochte.

Leon Werth endet sein Kriegsbuch: Clavel Soldat, das schönste und unbekannteste Buch des Krieges, nachdem er allen Dreck, alles Elend, alle Heuchelei und moralische Schwäche der großen Zeit sachlich registriert, mit zwei Sätzen: „Sie sagte zu Clavel: Daß er nicht tot wär', dafür gab' ich Frankreich und Deutschland.“ „Diese Frau...“ denkt Clavel, „wer wird sie rächen? . . . Und an wem? . . .“

Was würden Shakespeare und Schiller, was würden Bal-

zac und Victor Hugo an Worten gebraucht haben, um das Gleiche auszudrücken?

Aber wir sind nicht Herren unserer Maschinen und Apparate, sondern ihre sehr unwissenden Sklaven, die sich empören möchten. Empörung ist jederzeit krampfhaft. Übermüdung äußert sich in gewaltsamen Bewegungen. Überreizte Menschen überschreien sich leicht. Wir sind mitten im Kampf, um die übermächtig gewordene Technik in unseren Dienst zu zwingen, und die Werke unserer modernen Kunst tragen die Spuren dieses Kampfes. Vieles, was sich für geballte Kraft hält und ausgibt, ist nichts als ein Symptom überreizter und ermüdeten Nerven, aber freilich damit zugleich ein Symptom unserer Zeit, deren Narben zu tragen ehrenvoll ist, auch für den Besiegten.

Aber die Technik greift noch auf andere Weise tief in alle künstlerische Arbeit hinein: durch die Mittel der Mitteilung, die sie uns gibt.

Seit der Druck erfunden war, war eigentlich kein großer Fortschritt auf diesem Gebiet mehr geschehen, denn die graphischen Reproduktionsverfahren waren nur Variationen des alten Holzschnitts und Kupferstichs, wichtig für die feinere Ausgestaltung der bildenden Kunst, aber nicht umstürzend; sie blieben bis auf die Lithographie auch im Handwerklichen stecken. Aber dann kam die Photographie und ihr Sohn, der bewegte Film. Es kamen die galvanische Reproduktion, die Umwälzungen im Druckverfahren, die unsere moderne Presse ermöglichten, und endlich die Möglichkeit des unmittelbaren Fernhörens, dem sicher das Fernsehen in nicht allzu langer Zeit folgen wird.

Die Folge ist zunächst, daß für den passiven Kunstgenuß alle früheren Grenzen beseitigt sind. Auch die weiteste Wirkung war früher im besten und seltenen Fall eine solche, die nur langsam und wenig über die Nation hinausging. Die Verbreitung der Presse und der Photographie hat darin zuerst eine Änderung hervorgerufen. Viel weiter wirkt der Film, der zum erstenmal die Erde umfaßt und Menschen aller Rassen und aller Kulturstufen die gleiche Handlung in der gleichen Darstellung genießen läßt. In musikalischer Hinsicht tut das Grammophon das gleiche. Tiefer aber wird wahrscheinlich noch die Wirkung des Radios gehen, das heute in seinen Anfängen bereits Millionen von Menschen täglich erfaßt, und zwar liegt das Eigentümliche und Umwälzende hier darin, daß gerade diejenigen einbezogen werden in den Kreis menschlicher Mitteilung, die sonst durchaus unerreich-

bar waren für die moderne Kultur. Der Seemann, der Bewohner des abgelegenen Gebirgsdorfs, der Siedler in Steppe, Moor oder Heide, Reisende in unerforschten Gebieten, Menschen an den Grenzen unserer Kultur, die Verstreuten und Abgeschiedenen können heute zum erstenmal erfaßt werden von dem Strom unseres Lebens, Denkens und Wollens. Bisher wird das Radio zumeist als eine Großstadtangelegenheit aufgefaßt. In Wahrheit ist es für die Großstadt ein Mitteilungsmittel neben vielen anderen, für die einsam Wohnenden aber ist es eine Umwälzung ihres ganzen Daseins, wenn seine Bedeutung erst begriffen wird.

Ich habe hier nicht von der direkt politischen Wichtigkeit dieser Tatsache zu reden, obgleich sie die ganze politische Agitation auf den Kopf stellen, unsere heutigen Methoden so umgestalten wird, daß der Agitator alten Stils in hundert Jahren ebenso veraltet sein wird wie heute der mittelalterliche Spielmann. Ich spreche von den Möglichkeiten und den Gefahren dieser Entwicklung für die Kunst.

Bisher wurden vor allem die Gefahren gesehen. Man warnte vor Kino und Grammophon und Radio, weil sie verflachend und verfälschend wirkten, und viele sprachen ihnen überhaupt jede Möglichkeit künstlerischer Wirkung ab. Diese Ablehnung ist bestärkt worden durch die zweifellos minderwertigen „Kunstwerke“, die besonders auf dem Kino sich breit machten und verheerend wirkten auf die breitesten Kreise besonders der Jugend.

Heut wird kaum einer sein, der grundsätzlich diese neuen künstlerischen Mittel ablehnt. Man hat auch gelernt, wie groß die neuen Möglichkeiten sind, die das Kino dem künstlerischen Ausdruck bietet, daß es die Wirkung der Landschaft, des Klimas, von Wind und Wasser, Tag und Nacht, die Wirkung bewegter Massen und arbeitender Maschinen ganz anders benutzen kann, als das z. B. dem Theater möglich ist.

Trotzdem haben wir erst ganz leise Ansätze zu einer Kinopolitik. Die proletarischen Zeitungen gönnen dem Kino nur sehr geringen Raum gegenüber dem Theater, und wir haben die Kinoproduktion vollkommen in die Hände bürgerlicher oder absolut reaktionärer Kreise geraten lassen. So ist das Durchschnittskino heute in den meisten Fällen ein Agitations- oder ein Ablenkungs- und Korruptionsmittel der Reaktion und wirkt insbesondere auf die Jugend mit zerstörender Gewalt. Eine kleine Wendung zum Besseren ist eingetreten durch einige Filme der letzten Zeit: der Sportfilm „Eine internationale Großmacht“, die Filme „Freies

Volk“ und „Die Schmiede“; am stärksten wohl der Potemkinfilm haben gezeigt, was hier bisher versäumt wurde, und ein Gefühl dafür erweckt, daß wir im Kino Massen verlieren, die durch unsere bisherige politische und kulturelle Arbeit schlechtweg nicht wiedergewonnen werden können.

Für das Radio gilt ungefähr das Gleiche. Nur ist die Gefahr hier noch größer, weil man weit verborgener und unkontrollierter arbeiten kann. Ein Film ist etwas Dauerndes, das jederzeit nachgeprüft werden kann. Eine Radioansprache existiert nur für den Radiohörer. Wer sich nicht zur gegebenen Stunde eingeschaltet hat, kann sie nicht kontrollieren. So läßt sich ganz unbemerkt das größte Unheil anrichten. Wie wenig die Bestimmung, daß das Radio neutral sein solle, von Bedeutung ist, wissen wir. Es gibt keine Neutralität in einer kämpfenden Gesellschaft, und alles, was das Bürgertum neutral nennt, ist bürgerlich-konservativ, setzt das Bestehende als gut und die heutige Ordnung der Dinge als ewig dauernd voraus und wirkt daher in einem uns gegensätzlichen Sinne eminent politisch. Das ist der Fall beim heutigen Radio, dessen Hörer in Deutschland zu drei Vierteln Arbeiter sind.

Was hat bisher die Arbeiterschaft gehindert, sich so lebhaft um diese Tatsachen zu kümmern, wie es die ungeheuer drohende Gefahr erfordert? Ich glaube, daß es nicht ausschließlich die Schwerfälligkeit ist, die uns Menschen regelmäßig hindert, neue Dinge zu sehen, und uns nur zögernd neuen Verhältnissen und Aufgaben folgen läßt. Es ist wohl auch das Gefühl, daß gerade in der Technik von Kino und Radio die Gefahr sich verkörpert, durch welche die Technik unsere gesamte Kultur bedroht: die Gefahr, daß das Werkzeug den Menschen verdrängt und ihn völlig passiv macht. Das wäre Verkümmern und wäre schließlich der Tod für menschliche Entwicklung und damit für alle Kunst.

Diese Entwicklung war schon weit genug fortgeschritten. Auch unser Theater hatte das „Publikum“ immer mehr zurückgedrängt, den Schauspieler immer mehr isoliert. Aber es war doch die Möglichkeit, da Beifall und Mißfallen zu äußern und dadurch eine unmittelbare Verbindung zu schaffen zwischen Genießenden und dem Künstler. Wir wissen alle, wie wohltätig diese Entlastung, diese Illusion der Mitbeteiligung jederzeit gewirkt hat. Das Kino verurteilt das Publikum endgültig zur Leblosigkeit. Denn eine Leinwand kann man weder anjubeln noch auspfeifen. Das Publikum kann sich höchstens untereinander bekämpfen. Und

diese letzte Hoffnung auf Aktivität erklärt vielleicht zum Teil den Erfolg des Potemkin.

Wäre das Theater nicht schon längst ein Ort für Berufsschauspieler geworden, das das Publikum zum schweigenden Stillsitzen verurteilte; es würde dem Ansturm des Kino weit besser widerstanden haben. Seine Zukunftsmöglichkeiten liegen auch nur auf dieser Linie: Erweckung der Menschen zum Mitschaffen.

Es ist gut und eine große Zukunftshoffnung, daß in demselben Zeitpunkt, wo so gewaltige Kräfte die schöpferische Tätigkeit des Menschen bedrohen, diese sich in den Massen neu und stark regt.

Dieser Zug geht durch unser ganzes heutiges Kulturleben: Die Laienbühnen, die Sprechchöre, rhythmischer Tanz und rhythmische Gymnastik, die Wandervogelbewegung zum Volkslied und zur Volksmusik, die Erziehungsbewegung, die den „schöpferischen Menschen“ im Kinde sucht: all dies, so sonderbar romantisch und individualistisch es sich manchmal verkleiden mag, ist doch in sich einheitlich: der Versuch, die Gefahr der Spezialisierung, Mechanisierung und Subordination zu überwinden, im einzelnen Menschen und in dem lebendigen Zusammenwirken Kräfte zu wecken, die uns aus Sklaven der Technik wieder zu ihren Herren machen.

Es ist dasselbe gesellschaftliche Bedürfnis, das auf wirtschaftlichem Gebiet uns dafür kämpfen läßt, daß die Waren- und Profitwirtschaft durch die Bedarfswirtschaft ersetzt wird, das Bestreben, den Menschen wieder wie zum Ausgangspunkt auch zum Ziel unseres Handelns zu machen. Wirtschaftlich haben die Maschinenstürmer das zunächst versucht, indem sie zur Handarbeit zurückkehren wollten. Heute wissen wir, daß unser Kampf nicht gegen die Maschine geht, sondern zur Eroberung der Maschine durch den technisch und gesellschaftlich gebildeten Menschen. Ebenso liegt unsere Aufgabe heute in der Kunst. Nicht zurück in eine primitivere, von der heutigen Technik abseits liegende Kunst, sondern vorwärts, um unsere Sinne, unser Erleben, unser Bewußtsein so stark und reich zu machen, daß wir imstande sind, jedes Ausdrucksmittel zu beherrschen und den Volkstanz und die Gitarre ebensosehr wie Radiolautsprecher, Kino und Saxophon zum Diener unseres Lebensgefühls zu machen.

Bürgerliche und proletarische Kunst

Das europäische Bürgertum ist entstanden in einem großen Jahrhunderte währenden Befreiungskampf, und der Charakter der bürgerlichen Kunst ist dadurch bestimmt worden. Es ging um die Befreiung des einzelnen Menschen, um das Recht der Persönlichkeit. Diese ursprüngliche Ehrfurcht vor menschlichem Wesen, das Vertrauen in die Kraft und Größe der menschlichen Natur gibt der bürgerlichen Kunst ihre auch heute noch gewaltige Wirkung, von den Bildern der frühen Italiener, welche es wagten, die Gottesmutter und ihren ewigen Sohn als Menschen in spielender Zärtlichkeit darzustellen, bis auf Ibsen, der die menschliche Größe noch im Irrtum, Wahnsinn und Verbrechen gestaltet: „Viel lieber Adler mit gebrochenen Schwingen.“

Aber dieser revolutionäre Kampf des Bürgertums, dessen Ausdruck die bürgerliche Kunst ist, und von dem sie ihre Größe nimmt, war der Kampf einer Klasse, der auf dem Rücken einer anderen ausgekämpft wurde. Die Voraussetzung der freien menschlichen Persönlichkeit bleibt beim Bürgertum das arbeitsfreie Einkommen, das auf der Ausbeutung anderer beruht, denen das Recht auf ihre Persönlichkeit damit entzogen wird. Solange das Bürgertum nicht zum Bewußtsein dieser Tatsache kommt, bewahrt seine Kunst den großen menschheitlichen Zug. Sie ist unschuldig aus Naivität. Und erst gegen das neunzehnte Jahrhundert hin, als der Bürger zur Macht gelangt, ohne daß die Verwirklichung seiner Forderungen das Paradies der Menschlichkeit verwirklicht hätten, verliert die bürgerliche Kunst ihren großen einheitlichen Zug. Sie zersetzt sich in demselben Maße, in dem sich das bürgerliche Bewußtsein zersetzt und die Klassenkämpfe im Schoße der bürgerlich gewordenen Gesellschaft neu beginnen.

Der erste, der diese Schwäche der bürgerlichen (für ihn der klassischen deutschen) Kunst sah, war der junge Friedrich Schlegel. Er erklärte es als das Charakteristikum der modernen Kunst, daß sie revolutionär sei, ohne ein Ziel, eine Idee zu haben. So müßte sie in Zersetzung enden. Fichte hat diese Kritik dann aufgenommen und zu einer Kritik des gesamten Zeitalters erweitert. Auch er sieht in der Wissenschaft und Kunst seiner Zeit nur die Auflösung, den „Zustand der vollendeten Sündhaftigkeit“, der freilich die Voraussetzung ist für eine neue Freiheit durch das Gesetz der sittlichen Gemeinschaft.

Solche Urteile sind Symptome der vorhandenen gesell-

schaftlichen Lage. Und diese führt nun zu der immer schärferen Scheidung innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft. Während weiterhin die Kunst weiter Kreise einfach Ausdruck ihres zufriedenen Wohlstandes bleibt, aber jeden revolutionären Antrieb verliert — das Biedermeier gehört hierhin, die Kunst der Gründerjahre, auch noch die offizielle Hohenzollernkunst der wilhelminischen Zeit —, wenden sich weite Kreise der Künstler wie des Bürgertums einem romantischen Kult der Vergangenheit zu — die Anfänge dieser Romantik liegen im achtzehnten Jahrhundert, ihre Ausläufer gehen bis zu unseren Wandervögeln, den Stefan-George-Schülern und den Exotikern —, die lebendigsten und vorwärtsdrängenden Elemente aber wenden sich der Kritik zu und neuen Idealen. Frankreich führt diese neue Kunst zunächst, Rußland und die nordischen Länder treten bald an seine Seite. Verspätet folgen Deutschland und England. Und indem sich die bürgerliche Kunst so wandelt, entsteht in ihr etwas durchaus Neues: Das Proletariat kommt auch in der Kunst zu Worte.

Es ist durchaus nicht von vornherein klar, was unter proletarischer Kunst zu verstehen sei. Wir haben jederzeit beim Kunstwerk zu scheiden: den Stoff, der gestaltet wird, das gestaltende Bewußtsein und die endlich gestaltete Form. Sicherlich macht nun der Stoff ein Kunstwerk nicht zu einem proletarischen. Der Stoff eines Romans kann proletarisch sein, wie „Die Armen“ von Heinrich Mann oder „Das tägliche Brot“ von Klara Viebig. Beide Romane sind trotzdem durchaus bürgerlich, denn sie sind aus einem bürgerlichen Bewußtsein gestaltet. Dagegen sind in Korolenkos Selbstbiographie und in Shaws Komödien bürgerliche Stoffe zu einer ganz unbürgerlichen Gestaltung gelangt. Ein Gewerkschaftshaus kann trotz seines proletarischen Zweckes völlig bürgerlich aussehen, und irgendein öffentlicher Versammlungsraum, eine Eisenbahnhalle kann unbürgerlich sein, wenn aus ihrer Form ein Massenbewußtsein und -wille spricht, das dem Bürgertum fehlt.

Was nun unterscheidet das proletarische Bewußtsein vom bürgerlichen?

Zunächst einfach die Ablehnung des Bestehenden, das Gefühl, daß Gewalt und Unrecht in der Scheinordnung der heutigen Gesellschaft sich unter großen Worten und Gebärden verstecken. Aber diese Kritik des Bestehenden, die dem Proletarier aus seiner Klassenlage erwächst und den oppositionellen Bürgerlichen auf die Seite des Proletariats hin-

überführt, kann sich einen Ausweg suchen in die Romantik (ein Beispiel dafür ist Gerhart Hauptmann) oder ratlos in Weltablehnung, Quietismus und Skeptizismus enden (viele unserer ersten Künstler sind diesen Weg gegangen). Derjenige, dem wir den Ehrennamen des bewußten Proletariers geben, verbindet mit seiner Opposition gegen das Bestehende den Willen zum Neuen. Er ist Revolutionär. Und dieser Zukunftswille würde der zweite Zug proletarischer Kunst sein. Nicht der entscheidende, denn als Drittes kommt hinzu das aus der Not geborene, aber bewußt erstrebte Gemeinschaftsgefühl des Proletariats.

Es wird uns entgegengehalten werden, daß dies Gefühl der menschheitlichen Solidarität, das zukunftsgerichtet ist, kein eigentümlich proletarisches Gefühl sei, und viele werden sogar der Meinung sein, es lasse sich mit dem Bewußtsein des proletarischen Klassenkämpfers nicht vereinigen. Dem ist zu antworten: Es ist gewiß so, daß ein Drängen und Sehnen nach Lebensumgestaltung und einer wahrhaftigeren Lebensführung auf Grund solidarischer Arbeit bei vielen heute stärker oder schwächer Ausdruck findet, die von der gesellschaftlichen Tatsache des Klassenkampfes nichts wissen und Politik in jeder Form ablehnen. Gefühl, Wunsch und Sehnsucht können auch da vorhanden sein, wo Erkenntnis fehlt, und sehr oft findet ehrliches, aber unklares Gefühl starken künstlerischen Ausdruck. Unser Erkennen aber zeigt uns die Tatsache, daß heute ein freies, persönlich reiches Leben nur auf Grund der Ausbeutung anderer möglich ist, daß wir die Wahl nur haben zwischen bewußter Gewalt oder bewußtem Kampf gegen diese Gewalt.

Eine freie, menschheitumfassende Kunst kann erst möglich sein, wenn wir eine geeinte und freie Menschheit haben. Bis dahin ist die Form unseres gesellschaftlichen Daseins Kampf für und gegen dieses Ziel, und die Kunst, der Ausdruck unseres Daseins, ist der Ausdruck dieses Kampfes. Die proletarische Kunst ist der Ausdruck für das Leben der zur Befreiung drängenden Massen. Sie ist in dieser Funktion an die Stelle der bürgerlich-revolutionären Kunst getreten, aus dem Zersetzungsprozeß derselben geboren.

Wir stehen heute noch mitten in dieser Entwicklung drin, und die Kunst der Gegenwart trägt ein Doppelgesicht. Bürgerliche und proletarische Elemente mischen sich oft in demselben Kunstwerk, häufiger noch in dem Gesamtwerk eines Menschen.

In uns allen lebt ein Stück Vergangenheit und wächst eine noch ungewisse Zukunft heran. Wir leben in einer vielgestaltigen Wirklichkeit. Unser Gefühl, das der Zukunft zustrebt, klammert sich zugleich an die Gegenwart oder sucht gar in der Vergangenheit Ruhe und Befriedung. Und immer wieder greifen wir in Wort und Melodie, in Farbe und Form nach dem Ausdruck, der uns bequem und handlich überliefert und in Fleisch und Blut übergegangen ist. Das Proletariat ist ein menschlicher Krisenzustand, den wir überwinden wollen. Unsere Kunst ist der Ausdruck dieser Krise: vergangenheitsbeladen und zukunftssträchtig, kampfzerrissen und nach Einheit verlangend, auf der Suche nach dem neuen Menschen, dem Menschen der erkannten, beherrschten, gestalteten, solidarischen Arbeit.

Unser Weg

Niemals ist eine große gesellschaftliche Bewegung gewesen, die nicht in der Kunst ihren Ausdruck gefunden hätte. Niemals auch ist ein politischer Sieg einer solchen Bewegung möglich gewesen, bevor sie in künstlerischer Gestaltung den Zugang zu jenen weiten Kreisen gefunden hatte, die nicht durch Theorien und verstandesmäßige Erwägungen, sondern durch Gefühl und Leidenschaft gelenkt werden.

Die bürgerliche Revolution des achtzehnten Jahrhunderts hatte alle Kreise mit ihren Anschauungen durchtränkt, ehe sie in der Französischen Revolution die politische Macht eroberte. Und sie hatte die gesamten künstlerischen Ausdrucksmittel ihrer Zeit erobert, ehe ihr diese letzte Eroberung gelang.

Die moderne Arbeiterbewegung steht heute an einem entscheidenden Wendepunkt. Eine englische Karikatur der letzten Zeit bringt das lebendig zum Ausdruck. Ein Redner hält mit lebhaften Gesten eine Ansprache vor einer endlosen Reihe von Bänken. Auf diesen sitzt ein einziger einsamer Arbeiter, der mit gelangweiltem Gesicht zur Seite spuckt. Darunter steht: „Wir müssen unsere Methoden ändern.“ In der Tat wird man sagen können, daß derjenige Teil der Arbeiterschaft, der theoretischer Überzeugung direkt zugänglich ist, heute wenigstens in den europäischen Hauptländern erfaßt wurde. Die Aufgabe dieses klassenbewußten Teiles der Arbeiterschaft sich weiterzubilden, für die stets wechselnden Kämpfe und Aufgaben sich zu schulen, die zur Not mit rein verstandesmäßigen Methoden geleistet werden kann, ist wich-

tig genug. Aber sie ist nur eine Teilaufgabe. Größer ist die andere, die weiten und immer wachsenden Kreise mit unseren Anschauungen und unserm Geist zu durchdringen, die für diese Methoden nicht zugänglich sind, die nur auf unmittelbares Erlebnis reagieren, deren Wille ausschließlich oder überwiegend durch das Gefühl und die Leidenschaft bestimmt wird. Diese werden heute durch manche Erfahrung und einzelne Eindrücke zeitweise aufgeweckt. (Der Zusammenbruch nach dem Krieg war ein solches Erwachen.) Aber Gewohnheit und tägliche Umgebung schläfern sie immer wieder ein und führen sie zurück in ein Lebensgefühl, das durchaus autoritär, kapitalistisch und militaristisch ist.

Unsere letzten Wahlen sind von den bürgerlichen Parteien, unbemerkt durch uns vor allem mit dem Kino gemacht worden. Selbstverständlich geschah das auf „unpolitische“ Weise. Man hat keine politischen Werbefilme hergestellt. Man hat einfach vor den Hindenburgwahlen ein paar Monate lang dauernd in allen Kinos der Provinz Militärfilms gedreht, in denen der reizende, entzückende und ach so heldenhafte Soldat allen kindlichen Gemütern so lange sich vorstellte, bis sie hindenburgreif waren. Es gibt keine deutsche Kinowochenschau, in der nicht irgendwie die Vorzüglichkeit Deutschlands und seiner herrschenden Kreise demonstriert würde. Und die Reize der gegenwärtigen Gesellschaft, ihrer Lebensweise, ihrer Umgebung, ihres Sports und ihrer Vergnügungen wird durch tausend und aber tausend Filme, Illustrationen und Feuilletongeschichten gepredigt.

Wir sind in einer anderen Lage als das revolutionäre Bürgertum. Dieses war wirtschaftlich längst eine Macht, ehe es eine politische Macht wurde. Auch das Proletariat in seiner Gesamtheit ist eine solche Macht, aber nicht der einzelne. Im achtzehnten Jahrhundert gab es so viele wohlhabende und fortschrittlich gesinnte Bürger in den führenden europäischen Ländern, daß diese den Kunstmarkt bestimmten: Bücher, Bilder, Zeitschriften, Häuser und Geräte, die ihrem Geschmack widersprachen, ablehnen konnten und sogar völlig und offen revolutionäre und „staatsfeindliche“ Kunstwerke zum Erfolge brachten. Voltaire und Rousseau wurden den widerstreitenden alten Gesellschaftsmächten aufgezwungen. Die ganz auf Kampf mit der herrschenden Gesellschaft gestellten Dramen des jungen Schiller waren seine größten Erfolge, sogar in dem polizeibeherrschten Deutschland mit seinem schwachen Bürgertum.

Der einzelne Arbeiter besitzt diese wirt-

schaftliche Macht nicht, und sein Geschmack bleibt deshalb vollkommen wirkungslos, solange er allein steht. Was die kapitalistische Wirtschaft aus freien Stücken für ihn produziert, das ist der bürgerliche Bedarf, verkitscht und zur billigen Ramschware gemacht — von der Wohnungseinrichtung bis zum Zeitungsfeuilleton. Demgegenüber gibt es zwei Mittel: Organisation und Erziehung. Beide sind nicht vereinzelt wirksam, sondern bedingen einander.

Was hilft dem einzelnen Arbeiter die beste sozialistische Geschmacksbildung, wenn er auf dem Markte nicht das findet, was er sucht, sondern bürgerliche Möbel, eine Kinoproduktion der „schönen, blauen Donau“ und den Radiovortrag eines Gilbertschen Operettenschlagers über sich ergehen lassen muß? Und was hilft uns die beste Organisation, wenn die Genossinnen darauf bestehen, in der Parteizeitung einen Courths-Mahler-Roman zu lesen — ein Fall, der mir vor kurzem vorgekommen ist — und eine Volksbühne — was auch vorkommen soll — die allerbürgerlichsten Stücke spielt, weil sie am besten besucht werden?

Es ist vielfach die Meinung, man müsse in solchen Fällen langsam und schonend verfahren: Programme, Zeitschriften, Bilder, bei denen nur das Schlimmste ausgemerzt sei, und in denen man im übrigen romantische Naturstimmung, Sport, Toiletten, Rührseligkeit und „praktische Ratschläge für alle Lebenslagen“ mit einem „Körnchen Sozialismus“ würze. Das scheint mir die menschliche Natur nicht richtig einzuschätzen. Mit verdünntem Sozialismus wird man allerdings einige Tausend Besucher oder Abonnenten bekommen, die sonst anderswohin gehen würden, und die wieder anderswohin gehen, sobald dort neuere oder billigere Unterhaltung angeboten wird. Für starken und dauernden Erfolg entscheidet aber die Stärke des wirkenden Willens. Die sozialistische Partei wurde in Deutschland stark, nicht trotzdem, sondern weil sie sehr unbeugsam ihren Standpunkt vertrat. Charlie Chaplin und der Potemkinfilm waren die größten Kinoterfolge, nicht weil sie ein bißchen wirken wollten, sondern weil der eine sehr menschlich und der andere sehr politisch ist. Daumier ist nicht nur der radikalste und schonungsloseste, sondern auch der erfolgreichste politische Karikaturist gewesen. Die Jazzmusik hat die Welt erobert, nicht trotzdem, sondern weil sie den rasenden Rhythmus unserer Zeit wiedergibt. Je deutlicher wir unsere Überzeugung zum Ausdruck bringen, je ungehemmter wir unsere Leidenschaft sprechen lassen, desto

sicherer werden wir auf die Dauer der Wirkung sein.

Denn diese Überzeugung und diese Leidenschaft sind aus der Zeit geboren. Wir leben wahrhaftig nicht in einer Zeit der romantischen Naturschwärmerei, des Volksgesangs und der beschaulichen Idyllen, sondern in einer Zeit der größten Umwälzungen, der brutalsten Gewalt, der Ausbeutung, der Verbrechen auf der einen Seite und der heldenhaftesten Opfer, der größten Anstrengungen und Hoffnungen auf der andern. Wir wären nicht Menschen, wenn wir dies nicht fühlten und uns danach sehnten, es zu gestalten.

Überall in unserer modernen Kunst dringt dies große Erleben auch ans Licht. Daß es nicht weit stärker noch geschieht, hat die Gründe, die ich versucht habe aufzuzeigen. Die Last der Überlieferung, die Gewöhnung an Anschauungen, die bequem und freundlich für das Bestehende sind und uns daher mit allen Künsten der Pädagogik anerkundet wurden, verzehrt zur Hälfte unsere Erlebnis- und Ausdruckskraft. Ausdruck dessen, was ist, wird von den besitzenden Kreisen nicht oder ausnahmsweise nur als eine ungefährliche Sensation gewünscht. Wer nicht vom Dämon seiner Kunst oder von einem heroischen Opfermut besessen ist, paßt sich dem an und wird das tun, solange er nicht sicher ist, in der großen Masse des Volkes Widerhall und Existenzsicherung zu finden. Endlich ist unsere Ausdrucksfähigkeit und unser Ausdrucksbedürfnis verkümmert und damit zugleich unsere Empfänglichkeit. Wir nehmen in der Kunst mit Kunstersatz vorlieb, wie auf allen Gebieten des Lebens! Ersatznahrung, Ersatzstoffe, Ersatzwissenschaft und -freude, Ersatzrepublik. Das Übel sitzt tief. Der Eingriff muß deshalb tief gehen.

Der erste und radikalste Schritt zur Besserung ist der, daß wir einsehen, Kunst sei keine Grenzangelegenheit der Politik, für die man sich wohl oder übel interessieren müsse, um als gebildeter Mann zu gelten. Heute erschöpft sich offizielle Kunstpolitik darin, daß wir den Kunstetat bewilligen, für die Erhaltung der Museen, Kunstakademien und Theater eintreten, hier und da ein Preisausschreiben, einige Stipendien und Pensionen bewilligen, ein paar Denkmäler und Reichsbriefmarken und die Entstehung einiger „repräsentativer“ Bauten bewachen.

Ich habe nichts gegen alles das, wenn es wichtigere Dinge nicht hindert. Was es heute tut. Was hilft die mustergültigste Inszenierung, die das Staatstheater oder sogar die

Volksbühne herausbringt, wenn gleichzeitig in hundert Kinos der gleiche sentimentale, verlogene oder brutale Kitsch neunzig Prozent unserer Jugend Gehirn und Gefühl verkleistert? Was hilft mir der in allen Museen aufgespeicherte wundervolle Anschauungsstoff über menschliches Schaffen, das immer künstlerisches Schaffen war, solange es gesund war, wenn die gegenwärtig lebenden schaffenden Menschen in einer unerhörten Unwissenheit über menschliche Arbeit, Technik und unsere Ausdrucksmittel aufwachsen, wenn ihre Schaffensfreude in den autokratisch geleiteten Betrieben und ihre Schauensfreude in der trostlosen Häßlichkeit ihrer Umgebung erstirbt? Was helfen mir Dichterakademien und die herrlichsten Klassikerausgaben (Hauptmann, Strindberg und Dostojewski mit eingeschlossen), solange vom Schulbuch bis zum Feuilleton sich der gleiche Kitsch breitmacht, halb Zuckerwasser, halb Opium, und auch unsere sozialistischen Feuilletons aus Mangel an Geld und Mangel an Organisation dem nichts Geschlossenes und Starkes entgegenstellen?

Kunstpölitik, das heißt nicht Bewilligung von Kunst- und Kulturetats, sondern Durchdringung unseres ganzen Lebens mit dem neuen sozialistischen und revolutionären Lebensgefühl, bis unser Leben und unsere Umgebung Ausdruck dafür geworden sind, daß wir ein neues Menschentum in einer neuen Gesellschaft erstreben.

Unsere Kulturorganisationen sind da. Die Arbeit von Jahrzehnten hat sie vor immer weitere Aufgaben gestellt, die Probleme immer schärfer und tiefer gezeigt. Heute stehen sie an einem Punkt, wo Zusammenarbeit unvermeidlich ist. Diese Zusammenarbeit hat wenigstens begonnen. Und sie werden stark genug sein, große Aufgaben zu lösen, wenn sie den Willen dazu besitzen und die Fähigkeit, diese Aufgaben zu sehen.

Der Weg geht von unten auf.

Wir müssen zunächst die Schaffensfreude und Ausdrucksfähigkeit unserer Kinder schützen und wecken und sie systematisch zur Kenntnis und zum Gebrauch unserer Arbeitsmittel, unserer Mitteilungstechnik erziehen. Dadurch werden wir sie nicht nur in ein unmittelbares Verhältnis zum künstlerischen Schaffen bringen, ihnen die Möglichkeit künstlerischer Entlastungen sichern und sie so geistig gesund erhalten, sondern wir schaffen zugleich Sicherungen gegen die Verkümmernng und Mechanisierung

durch die einseitige Arbeit der großen Betriebe, Antriebe zu ihrer Demokratisierung, denn all diese Dinge hängen zusammen.

Alle Formen der gemeinsamen künstlerischen Tätigkeit, die wir heute schon pflegen, und die weiter im Mittelpunkt unserer Arbeit stehen werden: Instrumentalmusik und Chorgesang, Sprechchöre und Laienspiel, Gymnastik und Tanz, werden von dieser erzieherischen Arbeit neue Kraft erhalten und das falsche Verhältnis des „Publikums“ zur Kunst lösen und umwandeln helfen.

Zugleich aber müssen wir hindern, daß die großen neuen Mittel künstlerischer Übermittlung: Presse, Kino und Radio in den Händen der Bourgeoisie direkte Waffen oder Betäubungs- und Ablenkungsmittel bleiben. Die Pressefragen sind schon jahrzehntelang in ihrer Wichtigkeit gesehen. Aber die ungemein fortgeschrittenen Methoden der Gegner und das erweiterte Bedürfnis in unseren Reihen verlangen Leistungen, die wir nur mit besserer und geschlossenerer Organisation als bisher vollbringen können. Auf dem Gebiet der Kino- und Radiopolitik aber bleibt uns noch so gut wie alles zu tun.

Nur so, indem wir die Künstler vor große Aufgaben stellen, wie sie starke Organisationen zu stellen vermögen, werden wir sie von der unmöglichen Lage erlösen, in die sie durch die gesellschaftliche Entwicklung geraten sind. Der Künstler von heute ist zweifellos der wehrloseste, ausgebeutetste und daher der skrupelloseste und nachgiebigste kapitalistische Erwerbsarbeiter. Er ist abhängig von dem allerschwankendsten Markte, der nicht nur durch die allgemeine Wirtschaftslage, sondern außerdem durch die Launen einer ganz unberechenbaren Mode bestimmt wird und also ein Feld der schlimmsten Cliquen- und Intrigenwirtschaft sein muß. Das Publikum hängt ab von den Dekreten der großen Kunstkonzerne und Unternehmer, von ganz anonymen Mächten, nach deren Willen Künstler wie Kritiker sich bewegen müssen. Nur der Wille einer organisierten und erzogenen Masse, die selber aus ihrer gemeinsamen Erfahrung heraus die Grundlagen künstlerischen Schaffens kennt, kann aus dem Künstler wieder das machen, was er einmal gewesen ist: den Gestalter eines gemeinschaftlichen Lebensgefühls und -willens, der getragen ist von dem Verständnis mitschaffender Kameraden.

In aller wahrhaften Kunst der Gegenwart

lebt dieser Wille nach Gemeinschaftserleben und Gemeinschaftswirkung. Der Baumeister, der den Raum für die Menge gestaltet, der bildende Künstler, der den Massenkämpfen und -leiden Ausdruck findet, der Dichter und Redner, dem es gelingt, die Masse antworten zu lassen auf seine Forderung und seinen Appell, der Musiker, der ihre Leidenschaft durch seinen Rhythmus und seine Melodien löst und in gemeinsamer Bewegung sammelt: sie sind die künstlerischen Gestalter, damit aber auch die mächtigsten politischen Faktoren unserer Zeit.

Aber ihre Wirkung ist heute eine zufällige, tausendfach gehemmte und niedergezwungene, die ein einzig Mal unter Hunderten zur vollen Entladung kommt. Es ist die Sache unseres erkennenden Wollens, unserer Erziehung und unseres organisierten Kampfes um die Ausdrucksmittel dieser Zeit, die Ströme, die heute als kleine Rinnsale versickern und versiegen, in die großen Bahnen der gesamten proletarischen Bewegung zu leiten.

Voraussetzung: Klassenkampf zur "Menschheitsbefreiung"

Fortschrittsgläubigkeit

Kämpfung vollklich bedrückter Kulturen

u. wachstumsmäßige Fortwirkungen

verschiedener Fortschritte (die "weltgeschichtl. Generationen")

Jungsozialistische Schriftenreihe

Herausgeber: Reichsleitung der Jungsozialisten
Unterstützt von Max Adler, Anna Siemsen, Engelbert Graf

Diese neue Schriftenreihe wendet sich nicht nur an die Jugend, sondern an alle Männer und Frauen des arbeitenden Volkes. Praktiker und Theoretiker der Arbeiterbewegung werden in leicht verständlicher, gründlicher Form die großen politischen Fragen der Gegenwart und der Übergangszeit, in der wir stehen, behandeln und so dem starken Bedürfnis nach leicht zugänglicher sozialistischer Literatur entsprechen. Dem zukunftsfrohen, kämpferischen Geschlecht, das die sozialistische Welt von morgen vorbereiten will, gilt ihre Arbeit.

Im Dezember 1926 erscheinen:

Adler, Max: Die Aufgabe der Jugend in unserer Zeit.
Lepinski, Franz: Die jungsozialistische Bewegung, ihre Geschichte und ihre Aufgaben.
Kranold, H.: Die Arbeiter und Paneuropa.
Siemsen, Anna: Politische Kunst und Kunstpolitik.

Anfang 1927 folgen:

Graf, G. E.: England am Scheidewege.
Hornung, Heinz: Zur Soziologie der Bürgerfunktionäre.
Marcu, Valeriu: Die Parteien des Sozialismus.

Weitere Schriften in schneller Folge!
Umfang: 3 Bogen Großoktav. — Preis kartoniert RM. 0,85

*

Schriftenreihe Neue Menschen

Herausgegeben von Universitätsprofessor Dr. Max Adler, Wien

Die Aufgabe dieser Schriftenreihe ist die Erörterung der vom Sozialismus geforderten geistigen Umstellung auf allen Gebieten des Lebens, in Partei und Gewerkschaft — Ökonomie und Politik — Wissenschaft und Kunst — Schule und Haus, zur Vorbereitung der von Marx geforderten „Revision des Bewußtseins“, die allein die zum Aufbau der klassenlosen sozialistischen Gesellschaft notwendige politische, psychologische und moralische Reife des Proletariates begründet.

Bisher erschienen:

Prof. Dr. Max Adler: Neue Menschen. Gedanken über sozialistische Erziehung. Zweite, vermehrte Auflage. Kartoniert RM. 2,80, Leinen RM. 4,—.
Prof. Dr. Max Adler: Politische oder soziale Demokratie. Kartoniert RM. 2,50, Leinen RM. 3,50.
Prof. Anna Siemsen: Beruf und Erziehung. Kartoniert RM. 3,50, Leinen RM. 4,50.

Anfang 1927 erscheint:

Gg. Engelbert Graf: Zur Soziologie der Jugend. Kartoniert etwa RM. 2,50, Leinen etwa RM. 3,50.

Weitere Bände in Vorbereitung!

*

E. Laubsche Verlagsbuchhandlung G. m. b. H., Berlin W 30
Gleditschstraße 6

Werke zur politischen und Zeitgeschichte

*

Helden der sozialen Revolution. Von Professor Dr. Max Adler.
Preis kartoniert RM. 1,—.

Das Leben und Wirken Karl Liebknechts, Rosa Luxemburgs und Lenins wird in ihrer geschichtlichen Bedeutung wie Begrenzung mit hohem Idealismus und revolutionärer Kraft geschildert. Von dauerndem politischen Werte ist die glückliche Formulierung des Gegensatzes zwischen der bolschewistischen und marxistisch-westeuropäisch orientierten Methode sozial-revolutionärer Propaganda.

Wilhelm Liebknecht. Ein Bild der deutschen Arbeiterbewegung.
Von Valeriu Marcu. Mit farbigem Titelbild. Preis kartoniert RM. 1,—.

Leipziger Volkszeitung: „... Liebknecht ... neben Bebel ... der bedeutendste Agitator ... der Sozialdemokratie. Damit wird sein Leben ungewollt zu einem Stück Geschichte der deutschen Partei ... So faßt es Marcu auf, und die Verbindung Liebknechts mit den wichtigsten geistesgeschichtlichen und politischen Strömungen ... seit 1848 ist mit Recht scharf herausgearbeitet worden ...“

Geschichte des deutschen Volkes vom Ausgang des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Von Oberstudiendirektor Dr. F. Wuessing. Dritte, verbesserte und vermehrte Auflage. 372 Seiten Großoktav. Mit einem statistischen Anhang. Preis kartoniert RM. 6,50, Leinen RM. 7,50.

Walter von Molo: „... ein wundervoll gerechtes, ein prachtvolles Buch, das in jede Hand gehört. Das Werk müßte das Lehrbuch für unsere Jugend werden ...“

*

S o e b e n e r s c h i e n :

Marxismus als proletarische Lebenslehre. Von Professor Dr. Max Adler. Zweite, durchgesehene Auflage. Kartoniert RM. 1,—.

Wiener Arbeiterzeitung: „... eine sehr wertvolle Bereicherung der propagandistischen Literatur des Marxismus ... ein glänzender Behelf zur Einführung in die sozialistische Gedankenwelt ...“

*

Zu beziehen durch alle Volksbuchhandlungen, wo nicht, direkt von

E. Laubsche Verlagsbuchhandlung G.m.b.H., Berlin W 30
Gleditschstraße 6